Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

TOM V

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 V — SZTUKA, RYTUAŁ, KULTURA

Część V stanowi moment, w którym psychoperformans wychodzi poza własny aparat definicyjny, proceduralny i psychologiczny, aby wejść w szerokie pole sztuki, rytuału i kultury rozumianych nie jako tło ilustracyjne, lecz jako realne środowisko genealogiczne, semantyczne i operacyjne tej metody. To właśnie tutaj najpełniej ujawnia się, że psychoperformans nie powstał w próżni. Wyrasta z historii sztuk performatywnych, z tradycji działań procesualnych, z rozmaitych technologii przejścia, z praktyk wspólnotowych, z pedagogii twórczości, z rytuałów świeckich i religijnych, z gestów odczarowujących, z obiegów symboli, z kultur materialnych i z długiego doświadczenia ludzi, którzy próbowali przekształcać życie poprzez formę. Część V nie ma jednak charakteru synkretycznej kolekcji inspiracji. Jej zadaniem jest zbudowanie krytycznej mapy: takiej, która pokazuje, skąd psychoperformans czerpie, gdzie przebiegają jego realne

powinowactwa, jakie praktyki można włączać ostrożnie i na jakich warunkach, a także gdzie zaczyna się ryzyko nadużycia, mistyfikacji, egzotyzacji albo nieuprawnionego transferu narzędzi z jednego porządku kulturowego do drugiego.

Pierwszy rozdział tej części osadza psychoperformans na tle praktyk artystycznych. Jest to osadzenie szerokie i wielowarstwowe, ponieważ obejmuje zarówno klasyczne pola sztuki wizualnej, dźwiękowej i performatywnej, jak i bardziej wyspecjalizowane obszary pracy z rolą, ruchem, materią, dokumentacją, terapiami ekspresyjnymi i multimodalnymi scenariuszami działania. Rysunek, kolor, głos, misa, gong, ambient, soundscape, psychodrama, dramaterapia, taniec, kontakt improwizacja, muzykoterapia, DMT, kolaż, mandala, autoportret, photo-voice, biblioterapia, poezjoterapia oraz rozbudowane języki sztuk wizualnych nie są tu ujmowane jako efektowne dodatki do „właściwej" metody. Każde z tych pól zostaje potraktowane jako odrębna tradycja techniczna, posiadająca własne pojęcia, własne protokoły, własne ograniczenia i własne statusy dowodowe. Dzięki temu psychoperformans może zostać opisany nie jako dowolny eklektyzm artystyczny, lecz jako praktyka, która potrafi precyzyjnie rozpoznawać, kiedy korzysta z estetyki, kiedy z dramaturgii, kiedy z kompozycji somatycznej, kiedy z architektury dźwięku, a kiedy z wielokanałowej integracji mediów w planie sytuacyjnym.

Szczególne znaczenie ma w tej części rozdział atlasowy, poświęcony praktykom i tradycjom, które funkcjonują na pograniczu symboliki, duchowości, alternatywnych modeli energii, performatyki kulturowej i materialnej ontologii rzeczy. Rozdział ten nie został pomyślany jako legitymizacja dowolnych twierdzeń o „subtelnych siłach", lecz jako laboratorium rozeznania metodologicznego i kryteriów ostrożności. Reiki, Johrei, polarity therapy, praktyki praniczne, wybrane formy oddechowo-ruchowe, rytuały intencji, błogosławieństwa, gnoza, hermetyzm, tradycje performatywne różnych regionów świata, ontologie rzeczy–kluczy, a nawet eurytmia i eurytmia lecznicza zostają tu włączone do kompendium wyłącznie pod warunkiem jasnego rozróżnienia między opisem kulturowym, funkcją symboliczną, użytecznością w pracy nad uwagą i znaczeniem oraz statusem twierdzeń o rzeczywistości. Ten rozdział ma znaczenie zasadnicze, ponieważ chroni psychoperformans przed dwiema skrajnościami: z jednej strony przed dogmatycznym odrzucaniem wszystkiego, co nie mieści się w wąskim modelu laboratoryjnym, a z drugiej strony przed bezkrytycznym przyjmowaniem narracji o skuteczności, których nie da się uczciwie obronić. W efekcie atlas pełni podwójną funkcję: mapy inspiracji i mapy ryzyka.

Kolejny blok części V dotyczy edukacji psychoperformansu. Jest to przesunięcie szczególnie istotne, ponieważ metoda, która ma posiadać wartość trwałą, nie może pozostawać wyłącznie prywatnym instrumentarium autora ani zbiorem autorskich intuicji przekazywanych w sposób nieustrukturyzowany. Edukacja oznacza tu możliwość budowania programów, celów ogólnych i szczegółowych, kompetencji uczestników, metod dydaktycznych, organizacji przestrzeni i czasu pracy, narzędzi ewaluacji oraz kodeksu etycznego osoby prowadzącej. Przejście do edukacji oznacza też zmianę perspektywy: psychoperformans musi zostać opisany nie tylko jako praktyka transformacyjna, ale jako praktyka przekazywalna, to znaczy taka, którą da się uczyć bez redukowania jej do atrakcyjnych ćwiczeń, widowiskowych interwencji albo psychologicznej improwizacji. W tym sensie edukacja nie jest pobocznym zastosowaniem metody, lecz próbą sprawdzenia jej wewnętrznej spójności. To, co można przekazać, trzeba bowiem najpierw jasno nazwać, zoperacjonalizować i osadzić w realnych warunkach odpowiedzialności.

Bardzo ważnym elementem tej części jest również rozdział dotyczący ekonomii, organizacji i instytucji. Psychoperformans, jeśli ma istnieć poza przestrzenią prywatnej praktyki, musi wejść w relacje z logistyką, produkcją, finansowaniem, współpracą instytucjonalną, archiwizacją, licencjami, ubezpieczeniami, prawem do wizerunku i wskaźnikami oddziaływania społecznego. Ten poziom bywa w książkach o sztuce i transformacji marginalizowany, jakby rygor praktyki kończył się wraz z samym aktem symbolicznym. Tymczasem właśnie tutaj ujawnia się dojrzałość metody. Psychoperformans nie może abstrahować od kosztów, dostępności zasobów, realiów pracy projektowej, infrastruktury technicznej, odpowiedzialności produkcyjnej ani od tego, w jaki sposób działania krążą później w obiegu społecznym. Włączenie ekonomii i organizacji do rdzenia rozważań oznacza uznanie, że warunki materialne nie są przeszkodą dla sensu, lecz jednym z jego nośników. Metoda, która ignoruje własne warunki produkcji, zbyt łatwo popada w nieodpowiedzialny idealizm.

Na tym tle rozdział poświęcony etyce, prawu i bezpieczeństwu ma w części V status osi normatywnej. Zgody informowane, RODO, wizerunek, projektowanie uniwersalne, dostępność, praca z grupami wrażliwymi, protokoły sytuacji trudnych oraz granice praktyk paramedycznych i duchowych nie są tu dodatkiem administracyjnym, lecz warunkiem możliwości prowadzenia psychoperformansu w sposób niekrzywdzący. Szczególnie istotne jest to, że część V nie ogranicza bezpieczeństwa do fizycznego unikania szkody. Bezpieczeństwo rozumiane jest tu szerzej: jako bezpieczeństwo interpretacyjne, relacyjne, instytucjonalne, sensoryczne, prawne i kulturowe. Oznacza to, że nie wystarczy „mieć dobre intencje”. Trzeba jeszcze wiedzieć, jak rozpoznać asymetrię wpływu, jak nie nadużywać autorytetu prowadzącego, jak nie wikłać uczestników w niejasne obietnice, jak chronić prywatność i jak nie przenosić na inne osoby ciężaru praktyk, które przekraczają ich margines sterowalności.

Domknięciem części V są proste narzędzia auto-pracy i praktyki finalizujące, czyli formaty kart pracy, operatory symboliczne i gesty domknięcia, które umożliwiają przełożenie wcześniejszych, rozbudowanych rozpoznań na formy bardziej dostępne, codzienne i samodzielne. Nie oznacza to uproszczenia całej metody do poradnikowego minimum. Chodzi raczej o pokazanie, że psychoperformans może funkcjonować także w mniejszej skali, w warunkach domowych, warsztatowych lub indywidualnych, o ile zachowuje strukturę sensu, bezpieczeństwa i odpowiedzialności. Mapa emocji, rozmowa z głosami wewnętrznymi, praca z archetypami i symbolami jako operatorami znaczenia, konfrontacja z figurą Ojca i z lustrem kontroli, afirmacje uznania cienia oraz gest podpisu symbolicznego nie są tu traktowane jako magiczne skróty. Są przedstawione jako narzędzia przejścia od rozproszonego przeżycia do formy, od formy do świadomego aktu, od aktu do domknięcia.

Część V jest więc częścią szczególnie gęstą i szczególnie odpowiedzialną. Z jednej strony otwiera psychoperformans na szerokie pole sztuki, rytuału, tradycji i kultury, pokazując bogactwo jego możliwych afiliacji. Z drugiej strony nakłada na to pole bardzo wyraźne sita krytyczne: sito metodologiczne, sito etyczne, sito prawne, sito produkcyjne i sito bezpieczeństwa. Dzięki temu psychoperformans nie staje się ani muzeum egzotycznych inspiracji, ani zbiorem efektownych praktyk rozwojowych bez kontroli jakości. Staje się metodą, która potrafi rozmawiać z historią sztuki, z antropologią rytuału, z edukacją, z organizacją kultury i z praktykami codzienności, nie tracąc własnej tożsamości. Taki jest właśnie cel tej części: zbudować szerokie, ale kontrolowane pole odniesień, w którym psychoperformans może być jednocześnie zakorzeniony kulturowo, operacyjnie precyzyjny i etycznie wiarygodny.

20. Psychoperformans na tle praktyk artystycznych

Rozdział 20 jest miejscem, w którym psychoperformans przestaje być przede wszystkim nazwą metody i staje się czytelny jako szczególny typ praktyki artystycznej: praktyki, która wytwarza sytuacje, a nie obiekty; która działa na progu dyscyplin, ale nie rozmywa ich różnic; która traktuje estetykę jako narzędzie regulacji i sensotworzenia, a nie jako autonomiczny ornament. „Na tle praktyk artystycznych" oznacza tu nie tylko umieszczenie psychoperformansu w panoramie sztuk współczesnych, lecz również przeprowadzenie analizy porównawczej na poziomie operacyjnym: jakie są jego procedury, jakie parametry podlegają świadomemu sterowaniu, jaki jest jego reżim czasu, jak funkcjonuje ciało, jak działa obiekt, jak pracuje obraz, jak układa się relacja między dźwiękiem a ciszą, jaką rolę pełni gest, jak rozumieć światło jako czynnik dramaturgiczny, a nie jedynie warunek widoczności. Rozdział ten ma więc charakter kompozycyjny i metodologiczny zarazem: buduje język opisu psychoperformansu poprzez rozpoznanie, że każda praktyka artystyczna jest w istocie praktyką modulowania uwagi, a więc praktyką wpływu. Jeśli w poprzednich częściach wprowadzony został aparat pojęciowy mechanizmów (uwaga, afekt, reprezentacje, regulacja), to tutaj ten aparat zostaje wprowadzony do warsztatu: do konkretnych parametrów formy, które dają się projektować w planie sytuacyjnym i podlegają decyzjom.

W tle tego rozdziału stoi rozróżnienie fundamentalne dla całej książki: sztuka w psychoperformansie nie jest „ładną czynnością", lecz strukturą operacyjną. W sensie ścisłym operacyjność oznacza, że dana forma jest powtarzalnym zabiegiem, który w przewidywalnych warunkach uruchamia określony zakres efektów: w polu uwagi, w polu pobudzenia, w polu symbolizacji, w polu relacji z ciałem i z innymi. Powtarzalność nie jest tu równoznaczna z mechanicznością, bo materiałem jest doświadczenie, a doświadczenie jest zmienne. Powtarzalność oznacza raczej, że istnieje stabilna rama, dzięki której zmienność doświadczenia nie przeradza się w chaos. To rozróżnienie pozwala postawić psychoperformans obok takich tradycji jak sztuka procesualna, performans, happening, praktyki postminimalistyczne, działania site-specific, ale też obok tradycji warsztatowych, w których forma była historycznie projektowana jako proces. Jednocześnie rozróżnienie to chroni psychoperformans przed redukcją do „metody samopomocowej" w przebraniu sztuki. W rozdziale 20 sztuka pozostaje sztuką, a więc zachowuje prawo do wieloznaczności, do niejednoznacznego sensu, do napięcia, do krytyki, do eksperymentu, do ryzyka epistemicznego. Jednak to prawo jest równoważone przez obowiązek odpowiedzialności, bo psychoperformans jest sztuką, która operuje blisko ludzkiej wrażliwości i w związku z tym nie może udawać, że jej wpływ jest neutralny.

W praktykach artystycznych istnieje długi spór o to, gdzie leży „dzieło": czy w obiekcie, czy w procesie, czy w relacji, czy w dokumentacji, czy w pamięci uczestników. Psychoperformans wchodzi w ten spór ze stanowiskiem pragmatycznym: dzieło jest konfiguracją przejścia, a więc szczególnym typem sytuacji, która ma początek, próg, intensyfikację, stabilizację i domknięcie. Dziełem nie jest wyłącznie artefakt ani wyłącznie zapis. Dziełem jest kompozycja relacji między kanałami działania: obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, które w planie sytuacyjnym są ustawione tak, aby wytworzyć warunki doświadczenia. Doświadczenie nie jest tu mylone z emocjonalną ekscytacją, lecz rozumiane jako przejście przez sekwencję: od wstępnego ustawienia uwagi, przez modulację pobudzenia, po rekonstrukcję znaczeń, a

następnie po powrót do granic. Z tej perspektywy psychoperformans jest bliski tradycjom performansu, ale różni się od nich na poziomie intencji kompozycyjnej. W wielu praktykach performansu nowoczesnego i awangardowego intencją jest destabilizacja: ujawnienie struktury władzy, rozbicie języka, rozszczelnienie normy, wytworzenie kryzysu sensu. Psychoperformans może używać destabilizacji, ale tylko jako momentu w większej architekturze, która prowadzi do reintegracji. To przesunięcie nie jest „ugodą" z normą, lecz decyzją o odpowiedzialności za przejście. Sztuka, która wytwarza próg, ale nie projektuje powrotu, bywa estetycznie imponująca, ale z perspektywy pracy z człowiekiem bywa ryzykowna. Psychoperformans lokuje się więc w miejscu, gdzie artystyczna wolność musi negocjować z etyczną ramą.

W rozdziale 20 psychoperformans zostaje opisany jako praktyka „parametryczna" w sensie kompozycyjnym. Parametryczność nie ma tu nic wspólnego z automatyzacją ani z algorytmiczną optymalizacją, tylko z myśleniem o formie jako o układzie zmiennych, które można świadomie dobierać. W rysunku i kolorze parametrami są między innymi kontrast, nasycenie, temperatura barwowa, rytm plamy, ciężar kompozycyjny, napięcie linii, relacja figura–tło, punkt skupienia, pole peryferyjne, a także skala i format. W dźwięku parametrami są widmo, natężenie, rytm, tempo, artykulacja, czas wybrzmiewania, gęstość, relacja dźwięku do ciszy, a także źródło dźwięku i jego umiejscowienie w przestrzeni. W ruchu parametrami są ciężar, przepływ, zakres, tempo, amplituda, koordynacja, relacja do podłoża, relacja do granic ciała, a także relacja do innych ciał. W pracy z obiektem parametrami są faktura, opór, kruchość, lepkość, trwałość, możliwość destrukcji, skala, ciężar, a także sposób, w jaki obiekt wchodzi w relację z pamięcią i z symbolicznym porządkiem uczestnika. Te parametry nie są neutralne. Każdy z nich jest decyzją o tym, jaki typ uwagi i jaki typ napięcia ma zostać uruchomiony. Psychoperformans proponuje więc praktykę artystyczną, która nie ogranicza się do „wyrażania", lecz wchodzi w obszar projektowania: projektowania stanu i projektowania sensu.

Żeby jednak nie zamienić sztuki w inżynierię doznań, rozdział ten musi utrzymać drugą zasadę: w psychoperformansie parametry są narzędziami, ale sens pozostaje negocjowany. To oznacza, że prowadzący lub autor praktyki nie rości sobie prawa do interpretacji uczestnika ani do narzucania znaczeń. Parametry mają umożliwić doświadczenie i jego stabilizację, lecz nie mają determinować jedynej „właściwej" narracji. W praktykach artystycznych różnica między otwieraniem a narzucaniem jest kluczowa. Psychoperformans, jeśli ma zachować charakter sztuki, musi wytwarzać pole możliwych sensów, a jednocześnie nie może zostawiać uczestnika bez ramy domknięcia. To napięcie jest trudne i dlatego wymaga przemyślanego planu sytuacyjnego, w którym istnieje miejsce na wieloznaczność, ale istnieją też jasne granice bezpieczeństwa: granice dotyku, granice ekspozycji, granice ujawnienia, granice dokumentacji, granice intensyfikacji.

Rozdział 20 ustanawia też język relacji między psychoperformansem a dyscyplinami pokrewnymi, które w praktyce bywają mylone albo mieszane bez rozróżnień. Dramaterapia i psychodrama pracują rolą, rytuałem, grupą i katharsis, ale w reżimie terapeutycznym, z określoną etyką i kompetencją. Muzykoterapia pracuje dźwiękiem jako narzędziem procesu klinicznego lub rozwojowego, w formie receptywnej i aktywnej, w określonych protokołach. Terapia tańcem i ruchem pracuje ruchem jako narzędziem integracji i regulacji, w ramach praktyk o jasno opisanej odpowiedzialności. Psychoperformans wchodzi w dialog z tymi dziedzinami, ale nie rości sobie automatycznie ich statusu. W tym rozdziale ta relacja zostanie ustawiona uczciwie: psychoperformans jest praktyką artystyczno-edukacyjną, która może

czerpać z protokołów terapii ekspresyjnych jako ze źródła dyscypliny i ostrożności, ale nie może udawać procesu terapeutycznego tam, gdzie go nie prowadzi. To rozróżnienie jest szczególnie istotne, ponieważ część V zawiera także atlas praktyk duchowych i paramedycznych, gdzie ryzyko pomylenia porządków jest najwyższe. Rozdział 20 buduje więc fundament: pokazuje, że psychoperformans ma własną logikę artystyczną i własną etykę, a inspiracje są wprowadzane nie jako obietnice, lecz jako narzędzia kompozycyjne i jako przedmioty krytycznego rozeznania.

Wprowadzenie do tego rozdziału powinno zostać odczytane także jako wprowadzenie do materialności. Psychoperformans nie jest praktyką czysto mentalną. Jego podstawowym medium jest ciało w przestrzeni i czas w przestrzeni. Sztuka współczesna wielokrotnie próbowała „odmaterializować" dzieło, przenosząc je do idei, do języka, do konceptu. Psychoperformans nie neguje roli konceptu, lecz przypomina, że w praktykach regulacyjnych i w praktykach przejścia koncept nie wystarcza. Potrzebna jest materia: dźwięk, papier, pigment, światło, obiekt, podłoże, grawitacja, oddech. Materia ma w tym ujęciu funkcję epistemiczną: stawia opór, wprowadza ograniczenia, wymusza decyzje, uczy tolerowania niekontrolowalności. To właśnie dlatego rozdział 20 zaczyna się od praktyk artystycznych: bo to one w sposób najbardziej bezpośredni pokazują, że psychoperformans jest metodą ucieleśnioną, a nie jedynie narracyjną.

Rozdział 20 ma zatem przygotować grunt pod szczegółowe omówienie kolejnych pól: rysunku i koloru, dźwięku i muzyki, dramaterapii i psychodramy, tańca i ruchu, sztuki procesualnej, kontakt improwizacji, muzykoterapii, terapii tańcem i ruchem, sztuk wizualnych w terapii, biblioterapii i poezjoterapii oraz integracji terapii ekspresyjnych. W każdym z tych pól psychoperformans będzie traktowany jako praktyka, która nie przejmuje form bez ich logiki, lecz rozpoznaje, jakie mechanizmy są w nich uruchamiane, jakie ryzyka się pojawiają i jak można je osadzić w planie sytuacyjnym w sposób odpowiedzialny. W tym sensie wstęp do rozdziału 20 jest deklaracją reżimu pracy: sztuka jest tu narzędziem, ale narzędziem wymagającym kompetencji; rytuał jest tu formą, ale formą wymagającą ostrożności; kultura jest tu atlasem, ale atlasem wymagającym krytyki.

Rozdział 20 wymaga jeszcze jednego doprecyzowania, które w praktyce decyduje o tym, czy psychoperformans da się odróżnić od wielu współczesnych formatów „warsztatowych" funkcjonujących na pograniczu sztuki, rozwoju osobistego i terapii. Tym doprecyzowaniem jest kategoria odpowiedzialności epistemicznej, rozumianej jako obowiązek jasnego określenia, co w praktyce jest twierdzeniem o świecie, co jest twierdzeniem o doświadczeniu, a co jest twierdzeniem o skutku. W polu sztuki często operuje się zdaniami o wysokiej temperaturze metaforycznej, które w obrębie dyskursu artystycznego są czytelne jako figury, a nie jako deklaracje empiryczne. W polu terapii i medycyny podobne zdania byłyby jednak rozumiane jako roszczenia. Psychoperformans, jako praktyka zorientowana na przejścia i dobrostan, nie może pozwolić sobie na niejasność tej granicy. Z tego powodu rozdział 20 traktuje praktyki artystyczne jako przestrzeń treningu precyzji: nie chodzi o to, by ograniczyć język sztuki, lecz by nauczyć się, w jakim rejestrze mówi się o wpływie, aby nie wytwarzać sugestii podszytej autorytetem. To jest szczególnie istotne, gdy psychoperformans funkcjonuje jako praktyka edukacyjna i warsztatowa, gdzie relacja zależności między prowadzącym a uczestnikiem jest realna, nawet jeśli jest nieformalna, a więc łatwa do nadużycia. W tym sensie rozdział 20 jest także rozdziałem o władzy formy i o władzy języka opisu: o tym, jak nie wytwarzać przymusu

interpretacyjnego, jak nie produkować „prawdy” o uczestniku, jak nie wchodzić w rolę arbitra sensu, a jednocześnie jak nie uchylać się od odpowiedzialności za skutki praktyki.

W tradycjach performansu i sztuk efemerycznych szczególną rolę odgrywa pojęcie obecności. Obecność bywa rozumiana estetycznie, jako intensywność bycia w czasie rzeczywistym, jako ryzyko i niepowtarzalność. Psychoperformans przejmuje obecność, ale nadaje jej kierunek: obecność ma służyć nie tylko wytworzeniu „mocnego momentu”, lecz przede wszystkim przekształceniu relacji z własnym doświadczeniem w taki sposób, aby wzrosła zdolność do powrotu, do decyzji i do samoregulacji. To przesunięcie rodzi konsekwencje dramaturgiczne. W performansie artystycznym napięcie może pozostać nierozwiązane, a nawet powinno pozostać nierozwiązane, jeśli celem jest krytyka, ujawnienie pęknięcia, destabilizacja komfortu. W psychoperformansie napięcie może być uruchamiane, ale musi zostać przetworzone albo przynajmniej uporządkowane. Ten obowiązek nie wynika z pragnienia harmonii, lecz z obowiązku domknięcia. Domknięcie w psychoperformansie jest kategorią formalną: oznacza zaprojektowanie końca w taki sposób, aby uczestnik odzyskał granice, mógł opuścić sytuację bez pozostawania w stanie liminalnym i aby sens nie był narzucony, lecz umożliwiony. W tym miejscu rozdział 20 stawia praktykom artystycznym pytanie wymagające: jak projektować formę, która pozwala na wieloznaczność, a jednocześnie zawiera mechanizmy reintegracyjne. To pytanie jest ważniejsze niż jakiekolwiek deklaracje o „mocy sztuki”. Mówiąc inaczej, psychoperformans rozpoznaje to, co w sztuce bywa ukryte: że wytwarzanie progu bez ścieżki powrotu jest łatwe, natomiast projektowanie powrotu wymaga kompetencji i pokory wobec ograniczeń.

W tym rozdziale psychoperformans zostaje też osadzony w sporze o autonomię sztuki, ale w sposób, który unika fałszywej alternatywy między autonomią a użytecznością. Autonomia w klasycznym sensie oznacza, że sztuka nie jest podporządkowana celom zewnętrznym, zwłaszcza celom instrumentalnym. Użyteczność natomiast bywa rozumiana jako degradacja sztuki do narzędzia. Psychoperformans proponuje trzecią drogę: instrumentalność refleksyjną. Instrumentalność refleksyjna oznacza, że sztuka może być narzędziem, ale tylko wtedy, gdy narzędzie jest świadome własnej konstrukcji i własnych ograniczeń, a więc gdy nie udaje uniwersalności i gdy nie ukrywa kosztów. W tym ujęciu psychoperformans pozostaje sztuką, ponieważ zachowuje prawo do eksperymentu, do ryzyka, do krytyki i do nieprzewidywalności sensu, ale jednocześnie wprowadza do sztuki obowiązek jawności reżimu pracy: jawności ramy, jawności zasad, jawności granic. Ta jawność jest szczególnie ważna w praktykach, które dotykają ciała, emocji i relacji. Rozdział 20 pokazuje, że psychoperformans nie jest „terapią w przebraniu”, lecz praktyką artystyczną, która nie ucieka od pytania o odpowiedzialność i która potrafi mówić o swojej instrumentalności bez kompleksów i bez nadużyć.

Tak ustawiona perspektywa pozwala też na precyzyjne zdefiniowanie relacji psychoperformansu do sztuki partycypacyjnej i relacyjnej. W praktykach relacyjnych relacja staje się medium dzieła, a etyka relacji bywa traktowana jako część estetyki. Jednak w wielu realizacjach relacyjnych problemem pozostaje asymetria: artysta projektuje sytuację, a uczestnik dostarcza treści doświadczenia, często bez pełnej świadomości, jak zostanie ona użyta w polu sztuki. Psychoperformans wprowadza tu dodatkową warstwę ochronną: relacja jest medium, ale relacja musi być kontraktowana w sposób jawny, a uczestnik nie jest „materiałem”, lecz współsprawcą, którego dobrostan jest parametrem jakości. To nie jest moralizowanie, tylko konsekwencja metodologii. Psychoperformans zakłada, że doświadczenie uczestnika jest

obszarem wrażliwym, a więc nie może być eksploatowane w imię „siły dzieła”. Jednocześnie nie rezygnuje z krytycznej ostrości. Może stawiać uczestnika wobec napięcia, może uruchamiać dyskomfort, może naruszać rutynę, ale nie może robić tego bez mechanizmów powrotu, bez prawa do odmowy i bez ochrony prywatności. Rozdział 20 jest więc także próbą przeformułowania pewnej tradycji awangardowej: zachować radykalność formy, ale przenieść ją z pola spektakularnej transgresji na pole rygoru ramy i rygoru domknięcia.

Na poziomie warsztatowym rozdział ten wprowadza kategorię „mikro-decyzji” jako zasadniczego miejsca, w którym ujawnia się metoda. W sztuce często mówi się o koncepcjach, intencjach i narracjach, ale ostatecznie to mikro-decyzje budują doświadczenie: czy światło jest stałe czy pulsujące, czy dźwięk jest tłem czy sygnałem, czy gest jest powtarzany czy jednorazowy, czy obiekt jest trwały czy ulega destrukcji, czy kolor jest agresywny czy stonowany, czy tempo jest szybkie czy wolne, czy praca odbywa się w milczeniu czy w komentarzu, czy ciało jest w ruchu czy w bezruchu. Psychoperformans nie romantyzuje intuicji artystycznej, choć jej nie neguje. Traktuje intuicję jako hipotezę, którą należy osadzić w ramie i sprawdzić na poziomie skutków. Skutki nie są tu rozumiane w prymitywnym sensie „działa albo nie działa”, lecz jako konfiguracja konsekwencji: jak zmienia się uwaga, jak zmienia się oddech, jak zmienia się napięcie mięśniowe, jak zmienia się gotowość do mówienia, jak zmienia się zdolność do symbolizacji, jak zmienia się relacja do ciszy, jak zmienia się poczucie granicy. Rozdział 20 nie zamierza redukować sztuki do psychofizjologii, ale chce pokazać, że ignorowanie psychofizjologii w praktykach opartych na doświadczeniu jest formą nieodpowiedzialności. Psychoperformans działa na człowieku; człowiek jest organizmem i podmiotem zarazem. Forma musi respektować oba te wymiary.

W tym miejscu konieczne jest również wprowadzenie różnicy między praktykami ekspresyjnymi a praktykami konstrukcyjnymi. Ekspresja w sztuce bywa fetyszyzowana jako spontaniczność i autentyczność. W psychoperformansie ekspresja jest ważna, ale nie jest celem samym w sobie. Jest jednym z momentów procesu, który wymaga konstrukcji: przygotowania, prowadzenia, stabilizacji i domknięcia. Praktyka konstrukcyjna oznacza, że pewne elementy są projektowane z góry, aby umożliwić bezpieczne wejście w ekspresję. W tym sensie psychoperformans jest bliższy kompozycji muzycznej niż improwizacji rozumianej jako brak struktury. Może zawierać improwizację, ale improwizacja jest osadzona w ramie. Ta rama obejmuje nie tylko czas i przestrzeń, lecz także język. Język instrukcji i język objaśnienia w psychoperformansie mają znaczenie dramatyczne. W sztuce instrukcje bywają traktowane jako neutralne. W praktyce pracy z człowiekiem instrukcja jest interwencją. Instrukcja może zwiększać poczucie bezpieczeństwa albo je niszczyć. Instrukcja może wzmacniać autonomię albo produkować zależność. Instrukcja może otwierać pole sensu albo narzucać interpretację. Dlatego rozdział 20 wprowadza wątek „retoryki prowadzenia” jako elementu sztuki: prowadzenie jest częścią formy, a nie funkcją administracyjną.

Rozdział ten domaga się także osadzenia psychoperformansu w tradycji sztuki procesualnej i pracy z materią, ponieważ to właśnie procesualność pozwala uniknąć fałszywego mitu o natychmiastowej przemianie. W kulturze współczesnej, zwłaszcza w obszarach warsztatowych i rozwojowych, dominuje model wydarzenia: jedno spotkanie, jedna intensywność, jedna kulminacja. Psychoperformans, jako IndywiduAkcja, jest przeciwny tej logice, ponieważ zakłada rozłożenie w czasie i pracę na iteracji działań, lecz bez fetyszyzowania „ciągłego procesu”. W sztuce procesualnej materia uczy, że zmiana jest powolna, że wymaga tolerowania

niepowodzeń, że domaga się powtórzeń i korekt. Rozdział 20 wprowadza tę lekcję jako fundament metody: psychoperformans ma być praktyką realnej zmiany, a więc praktyką, która nie obiecuje natychmiastowych efektów, lecz buduje warunki, w których zmiana jest możliwa i stabilizowalna. To nie jest odejście od radykalności. To jest radykalność innego typu: radykalność cierpliwości, radykalność kompozycji, radykalność odpowiedzialności.

Na koniec tego wprowadzenia należy podkreślić, że „tło praktyk artystycznych" nie jest tłem dekoracyjnym. To tło jest polem konfliktów, genealogii i nieporozumień, które psychoperformans musi świadomie przepracować. W tradycji sztuki współczesnej istnieją liczne przykłady działań, które operowały na ciele i na granicach, ale nie projektowały ochrony. Istnieją też tradycje arteterapeutyczne, które projektowały ochronę, ale czasem rezygnowały z artystycznej ostrości. Psychoperformans nie chce wybierać między tymi dwiema stratami. Chce zachować ostrość, a jednocześnie wprowadzić ochronę. Rozdział 20 jest więc bramą do szczegółowych analiz: pokazuje, że psychoperformans jest praktyką artystyczną o określonej etyce, określonej technologii ramy i określonym obowiązku domknięcia. Na tym tle dopiero nabierają sensu kolejne podrozdziały, w których poszczególne pola praktyk zostaną potraktowane jako komponenty metody, a nie jako luźne inspiracje.

W tym miejscu rozdział 20 wymaga domknięcia wprowadzenia poprzez postawienie tezy, która organizuje całe dalsze wywody szczegółowe: psychoperformans jest praktyką artystyczną o wysokiej rozdzielczości proceduralnej. Wysoka rozdzielczość proceduralna oznacza, że w obrębie jednej sytuacji można rozróżnić i nazwać wiele współdziałających warstw, które w praktykach artystycznych bywają intuicyjne, a w praktykach rozwojowych bywają banalizowane. Psychoperformans zakłada, że nic nie jest „tylko tłem". Światło nie jest wyłącznie warunkiem widzenia, lecz dyspozycją dramaturgiczną. Dźwięk nie jest wyłącznie atmosferą, lecz urządzeniem czasu, które narzuca tempo i może synchronizować lub rozpraszać. Obiekt nie jest rekwizytem, lecz operatorem relacji z pamięcią, z oporem materii i z symbolicznym porządkiem znaczeń. Gest nie jest ruchem przypadkowym, lecz aktem, który może stanowić sygnał progu, sygnał zgody, sygnał odmowy, sygnał zakończenia. Słowo nie jest komentarzem, lecz narzędziem organizacji reprezentacji oraz narzędziem kontraktu. Obraz nie jest dekoracją, lecz matrycą uwagi. W tak rozumianej praktyce artystyczność nie polega na tym, że „coś jest ładne" albo „mocne", tylko na tym, że forma jest przemyślana jako układ oddziaływań, a każdy element formy posiada swój status etyczny.

Z tego wynika druga teza, równie istotna: psychoperformans przynależy do tradycji sztuk performatywnych i procesualnych, ale jego logika jest logicznie bliższa kompozycji niż wydarzeniu. Wydarzenie jest modelem kultury spektaklu: jednorazowa intensyfikacja, punkt kulminacyjny, a następnie rozproszenie. Kompozycja jest modelem kultury praktyki: ustawienie parametrów, prowadzenie przejścia, modulacja, pauza, reintegracja, domknięcie. Psychoperformans konsekwentnie preferuje kompozycję, nawet jeśli korzysta z elementów wydarzeniowości. To rozróżnienie chroni metodę przed dwoma błędami skrajnymi. Pierwszym jest estetyzacja cierpienia, w której doświadczenie uczestnika staje się paliwem spektaklu, a intensywność zostaje uznana za wartość samą w sobie. Drugim jest dydaktyzacja doświadczenia, w której praktyka zostaje sprowadzona do ćwiczenia „dla efektu", a sztuka staje się instruktażem. Psychoperformans musi utrzymać trzeci stan: stan, w którym sztuka pozostaje sztuką, a jednak nie unika odpowiedzialności za organizację przejścia.

W perspektywie historii awangard i neoawangard szczególnie istotny jest problem transgresji. Transgresja bywała programem, ponieważ miała odsłaniać ukryte normy, podważać porządek i odzyskiwać ciało jako pole politycznego sporu. Psychoperformans nie neguje transgresji jako narzędzia, ale wprowadza do niej kryterium granicy, rozumianej nie moralistycznie, lecz operacyjnie. Granica jest w psychoperformansie warunkiem wolności. Bez granicy doświadczenie może zostać przejęte przez presję grupy, przez sugestię prowadzącego, przez mechanizmy wstydu, przez mechanizmy rywalizacji, przez mechanizmy erotyzacji relacji, przez mechanizmy uzależnienia od intensywności. Stąd szczególne znaczenie ma w tej metodzie praktyka odmowy: prawo do przerwania, prawo do wycofania się z dotyku, prawo do milczenia, prawo do pozostania obserwatorem, prawo do nieujawniania treści osobistych, prawo do niezgody na dokumentację. Te prawa nie są dodatkiem organizacyjnym; one współtworzą estetykę sytuacji. Estetyka psychoperformansu jest estetyką, w której bezpieczeństwo nie jest estetycznym kompromisem, tylko warunkiem wejścia w głębię. Głębia bez bezpieczeństwa bywa przemocą; bezpieczeństwo bez głębi bywa jałowością. Metoda zakłada możliwość ich jednoczesnego utrzymania, ale wymaga to precyzji planu sytuacyjnego.

W rozdziale 20 pojawia się także konieczność zdefiniowania roli dokumentacji w sztuce efemerycznej. W praktykach performatywnych dokumentacja pełniła często funkcję podwójną: archiwalną i konstytutywną. Zapis bywał jedynym śladem, ale bywał też elementem dzieła, czasem nawet jego właściwym miejscem. Psychoperformans wprowadza tu dodatkowy wymóg: dokumentacja nie może stać się narzędziem naruszenia prywatności uczestnika ani narzędziem dyscyplinowania doświadczenia poprzez jego publiczne ujawnienie. Dokumentacja, jeśli istnieje, musi być podporządkowana zasadom zgody, minimalizacji danych i ochrony wizerunku, ale także zasadom sensu: po co dokumentować, co dokumentować, kto ma dostęp i jakie są konsekwencje. W psychoperformansie dokumentacja ma wspierać domknięcie i refleksję, a nie wytwarzać zależność od widoczności. To stanowisko wynika z rozpoznania, że współczesna kultura widzialności premiuje performowanie przeżyć, a psychoperformans ma służyć odzyskaniu relacji z doświadczeniem bez konieczności jego ciągłego wystawiania.

Kolejnym elementem wprowadzenia jest ujęcie psychoperformansu jako praktyki, która wytwarza własną „gramatykę” przejść. W tej gramatyce istnieją funkcje, które powracają w różnych realizacjach, choć w różnych konfiguracjach: wejście (ustanowienie ramy i kontraktu), orientacja (ustawienie uwagi i parametrów), intensyfikacja (przejście przez pracę materiału), transpozycja (przełożenie doświadczenia na symbol, obraz, słowo lub gest), stabilizacja (redukcja pobudzenia i uporządkowanie sensu), domknięcie (akt zakończenia, który przywraca granice). Ta gramatyka jest w psychoperformansie ważniejsza niż jakakolwiek pojedyncza technika. Technika jest wymienna, funkcja jest strukturalna. Z tego wynika reżim pracy z inspiracjami: inspiracja jest użyteczna nie wtedy, gdy jest egzotyczna, lecz wtedy, gdy pozwala wypełnić określoną funkcję w gramatyce przejścia. Gong może pełnić funkcję sygnału progu, ale tę samą funkcję może pełnić cisza, uderzenie w bęben, zmiana światła, zmiana pozycji ciała. Mandala może pełnić funkcję stabilizacji, ale tę samą funkcję może pełnić rytm oddechu, układ obiektów, powtarzalny gest. Różnica polega na konsekwencjach sensorycznych, kulturowych i etycznych. Psychoperformans uczy więc rozumienia technik jako rozwiązań funkcjonalnych, a nie jako fetyszy.

W tym miejscu wprowadzenie do rozdziału 20 musi również podkreślić specyfikę IndywiduAkcji jako struktury temporalnej psychoperformansu. IndywiduAkcja nie jest

pojedynczym wydarzeniem, tylko serią działań rozłożonych w czasie, zaprojektowanych w celu osiągnięcia określonego rezultatu albo z celowym zamiarem badawczym. Ta temporalność zmienia znaczenie praktyk artystycznych. Rysunek przestaje być jednorazowym obrazem, a staje się śladem dynamiki uwagi w czasie. Dźwięk przestaje być jednorazowym wrażeniem, a staje się narzędziem modulacji rytmu dnia i rytmu wewnętrznego. Ruch przestaje być ekspresją chwili, a staje się treningiem obecności i granicy. Praca z materią przestaje być obiektem, a staje się nauką tolerowania przemiany i zanikania. W tym sensie rozdział 20 ustanawia oś, wokół której będą obracały się kolejne podrozdziały: sztuka jako praktyka rozłożona w czasie, w której forma jest nośnikiem odpowiedzialnej zmiany, a nie wyłącznie nośnikiem wrażenia.

Wreszcie, rozdział 20 wprowadza zasadę, że każde pole praktyk artystycznych omawiane dalej będzie traktowane w trzech rejestrach równocześnie, bez ich mieszania. Rejestr formalny dotyczy parametrów i procedur, które dają się opisać. Rejestr fenomenologiczny dotyczy tego, jak praktyka jest przeżywana i jakie typy doświadczenia uruchamia. Rejestr etyczno-instytucjonalny dotyczy tego, jakie ryzyka i zobowiązania pojawiają się w praktyce indywidualnej oraz w praktyce grupowej. Tylko takie potrójne ujęcie pozwala mówić o psychoperformansie jako o praktyce, która jednocześnie zachowuje artystyczną wieloznaczność, nie rezygnuje z głębi doświadczenia, a zarazem nie wytwarza fałszywych roszczeń i nie ignoruje konsekwencji. To ujęcie będzie konsekwentnie stosowane w kolejnych podrozdziałach, które przechodzą od narzędzi wizualnych i dźwiękowych, przez praktyki dramatyczne i ruchowe, po protokoły terapii ekspresyjnych i modele integracji multimodalnej.

20.1. Rysunek i kolor w działaniu (kontrast, nasycenie, punkt skupienia)

Podrozdział o rysunku i kolorze jest w psychoperformansie punktem wejścia szczególnym, ponieważ operuje na tym samym styku, na którym najczęściej pojawia się rozbieżność między „estetyką” a „regulacją”: obraz bywa traktowany jako dekoracja, podczas gdy w praktyce jest jednym z najbardziej precyzyjnych instrumentów modulacji uwagi. W psychoperformansie rysunek i kolor nie pełnią funkcji ilustracyjnej wobec słowa ani funkcji „ekspresji emocji” rozumianej potocznie. Są raczej narzędziami organizacji pola percepcyjnego, czyli tego, co w danym momencie jest możliwe do zobaczenia, pomyślenia i utrzymania w świadomości. Jeżeli przyjąć, że uwaga jest zasobem ograniczonym, a jej dystrybucja w polu widzenia podlega zarówno procesom odgórnym (intencja, zadanie), jak i oddolnym (saliencja bodźcowa), to rysunek i kolor stają się sposobem komponowania relacji między tymi dwoma porządkami. Psychoperformans wchodzi w tę relację nie jako „arteterapia obrazem”, lecz jako praktyka świadomego sterowania parametrami bodźca wizualnego w planie sytuacyjnym, tak aby uzyskać określoną dynamikę: zawężenie i stabilizację, albo kontrolowaną dyspersję, albo przejście od pobudzenia do wyciszenia, albo od dezorganizacji do struktury.

W tradycji nowoczesnej refleksji nad linią Paul Klee jest postacią kluczową nie dlatego, że zaproponował efektowną metaforę, ale dlatego, że potraktował linię jako operator czasu. Jego bauhausowskie ujęcie, w którym linia jest „punktem w ruchu”, wprowadza pojęcie narracyjności rysunku w sensie ścisłym: linia nie jest tylko śladem ręki, lecz trajektorią uwagi prowadzonej po powierzchni. To przesuwa rysunek z porządku reprezentacji (co przedstawia) do porządku przebiegu (co robi z okiem i z ciałem). W psychoperformansie narracyjność linii nie musi oznaczać opowieści fabularnej; oznacza raczej sekwencyjność poznawczą: linia wywołuje

mikrodecyzje orientacyjne, prowadzi fiksacje, inicjuje sakkady, reguluje pracę pola centralnego i peryferyjnego, a więc wytwarza rytm percepcji. Ten rytm bywa kluczowy, gdy celem planu sytuacyjnego jest wyprowadzenie uczestnika z ruminacyjnej pętli myślenia lub z chaotycznego skanowania otoczenia. Linia, prowadzona świadomie, staje się wówczas narzędziem „przypięcia" uwagi do trajektorii, która ma początek i koniec, a więc jest z natury domykalna. Z perspektywy metodologii psychoperformansu jest to jedna z najbardziej eleganckich technik domykania: zamiast domykać treść, domyka się przebieg.

Jeśli Klee dostarcza języka czasu, to Wassily Kandinsky dostarcza języka sprzężeń między formą a barwą, w którym kolor i kształt są traktowane nie jako neutralne właściwości, lecz jako siły o określonej wektorowości. Jego rozważania o wzajemnym wpływie formy i barwy, a także bauhausowska praktyka kojarzenia figur elementarnych z barwami podstawowymi, są istotne nie jako „prawo natury", ale jako model myślenia o obrazie w kategoriach dynamicznych: żółcień i trójkąt jako układ o wyraźnej kierunkowości i napięciu, błękit i koło jako układ bardziej centryczny i kontenerujący, czerwień i kwadrat jako układ o ciężarze i stabilności. Psychoperformans korzysta z tego modelu w sposób zdyscyplinowany: nie przyjmuje, że takie pary działają identycznie u wszystkich, lecz traktuje je jako hipotezy kompozycyjne, które można testować w mikro-ramach. Kandinsky jest więc w tym podrozdziale ważny jako autor języka relacyjnego, w którym „kontrast" i „punkt skupienia" nie są technicznymi terminami malarskimi, lecz parametrami siły oddziaływania w polu uwagi.

W tym miejscu pojawia się także niezbędny most do nauk o widzeniu. Kontrast, nasycenie i punkt skupienia nie są kategoriami wyłącznie estetycznymi, ponieważ bezpośrednio modulują saliencję bodźca, czyli prawdopodobieństwo, że dana część obrazu „wygra" konkurencję o zasoby uwagowe. Kontrast luminancji (jasne–ciemne) operuje w warstwie najbardziej pierwotnej: dotyczy różnic w ilości światła docierającego do receptorów i jest przetwarzany wyjątkowo sprawnie przez mechanizmy wczesnej analizy obrazu. Kontrast chromatyczny (różnice barw) działa w innym trybie, związanym z kodowaniem przeciwstawnym barw i z odmiennym profilem wrażliwości w polu widzenia. Nasycenie jest z kolei parametrem, który zwiększa „sygnałowość" bodźca barwnego, ale może też podnosić pobudzenie i wprowadzać wrażenie intensywności, które w warunkach wrażliwości sensorycznej staje się czynnikiem ryzyka przeciążenia. Punkt skupienia nie jest jedynie kompozycyjnym „centrum". Jest raczej lokalnym maksimum istotności w mapie uwagi: miejscem, w którym zbiegają się czynniki kontrastu, krawędzi, orientacji linii, różnic teksturalnych i relacji figura–tło. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że można projektować obraz jako narzędzie kierowania uwagą podobnie jak projektuje się partyturę w muzyce: przez rozkład napięć i rozładowań.

Ten wątek prowadzi do tradycji teorii koloru, w której szczególnie przydatne są nie tyle systemy symboliczne, ile systemy relacyjne. Michel Eugène Chevreul, analizując zjawiska kontrastu simultanicznego, opisał mechanikę tego, jak barwy zmieniają się względem siebie w sąsiedztwie, a więc jak obraz sam generuje napięcie bez dodawania treści. Johannes Itten, budując bauhausowski aparat „kontrastów barwnych", dostarczył narzędzi dydaktycznych, które w psychoperformansie można przełożyć na protokoły pracy: kontrast barwy samej, kontrast jasności, kontrast dopełnień, kontrast jakości (nasycenie), kontrast ilości, kontrast ciepło–zimno. Josef Albers poszedł dalej, pokazując, że kolor jest w dużej mierze zdarzeniem relacyjnym: „to samo" pole barwne może wydawać się inne w zależności od kontekstu. Psychoperformans wykorzystuje tę lekcję na poziomie etycznym: skoro kolor jest relacją, to nie

ma sensu obiecywać uniwersalnych efektów „koloroterapeutycznych”; sens ma natomiast uczenie uczestnika obserwacji własnej relacyjności percepcji. W tej perspektywie obraz staje się laboratorium różnicy: pokazuje, że to, co wydaje się stałe, jest sytuacyjne. To jest epistemologicznie ważne, bo osłabia przymus „jednego znaczenia” i uczy tolerowania niejednoznaczności bez lęku.

W kontekście psychoperformansu, który operuje także na poziomie języka i symbolizacji, należy odróżnić dwa porządki „znaczenia koloru”. Pierwszy porządek to znaczenie semiotyczno-kulturowe: skojarzenia historyczne, społeczne, rytualne, klasowe, instytucjonalne. Drugi porządek to znaczenie percepcyjno-fizjologiczne: sposób, w jaki parametry bodźca modulują uwagę, pobudzenie i organizację pola. Psychoperformans musi utrzymać oba porządki w napięciu, ale ich nie mieszać. To rozróżnienie jest szczególnie ważne przy pracy z figurami elementarnymi, bo koło, trójkąt i kwadrat są jednocześnie archetypami kulturowymi, znakami w systemach graficznych i bodźcami o określonej dynamice percepcyjnej. W praktyce oznacza to, że „koło jako ochrona” może być sensowną hipotezą narracyjną w planie sytuacyjnym, ale nie jest prawem psychologii. Natomiast „koło jako figura o ciągłej krzywiźnie, bez ostrych krawędzi, często łatwiejsza do utrzymania w płynnej fiksacji” jest opisem bardziej operacyjnym. Podobnie „trójkąt jako agresja” bywa uproszczeniem kulturowym, natomiast „trójkąt jako figura o wektorach i wierzchołkach, która silniej generuje lokalne punkty maksymalnej saliencji na narożach” jest hipotezą kompozycyjną dającą się sprawdzić.

W tym miejscu przydatne jest włączenie perspektywy typograficznej, ponieważ typografia stanowi model „rysunku w stanie normatywnym”: dyscyplinę, w której kształt ma pracować na uwadze w sposób precyzyjny, ale nie spektakularny. Kanadyjski typograf Robert Bringhurst, pisząc o „kolorze tekstu” jako o wrażeniu równomiernej gęstości i rytmu na stronie, wprowadza pojęcie koloru rozumianego nie pigmentowo, lecz strukturalnie: jako efekt relacji między czernią znaku a bielą światła w przestrzeniach międzyliterowych i międzywierszowych. Psychoperformans może tę ideę przejąć jako narzędzie diagnostyczne obrazu: nie pytać najpierw „co to znaczy”, tylko pytać „jaki jest kolor strukturalny pola”, czyli jak rozkłada się gęstość, gdzie obraz jest przeciążony, gdzie jest „dziurawy”, gdzie oko nie ma na czym osiąść. To przesunięcie jest istotne dla planów sytuacyjnych, w których celem jest regulacja uwagi. Czasem uczestnik nie potrzebuje „pięknego rysunku”, lecz potrzebuje pola o stabilnej gęstości, które pozwoli układowi nerwowemu odpocząć od ciągłej selekcji. Typografia uczy, że nadmiar kontrastu i nieregularna gęstość niszczą czytelność; analogicznie w psychoperformansie niszczą one możliwość stabilizacji.

Z powyższych tradycji wynika pragmatyczna teza metodologiczna: kontrast i nasycenie są regulatorami pobudzenia i selekcji, a punkt skupienia jest regulatorem orientacji. W psychoperformansie nie „dobiera się kolorów do emocji” w sensie naiwnym; raczej projektuje się parametry, które ułatwią określoną pracę. Kontrast wysoki może być użyteczny, gdy plan sytuacyjny zakłada wyraźne przecięcie ruminacji, uruchomienie decyzji i wprowadzenie ruchu; bywa jednak ryzykowny w stanach przeciążenia i nadwrażliwości. Nasycenie wysokie może być użyteczne w fazach energizacji i budowania sprawczości, ale może utrudniać domknięcie. Nasycenie niskie i kontrast umiarkowany bywają użyteczne w fazach stabilizacji, ale mogą być z kolei zbyt „płaskie”, jeśli uczestnik potrzebuje wyraźnego punktu orientacyjnego. Punkt skupienia może być pojedynczy, ale może też być rozproszony, jeśli plan sytuacyjny zakłada trening percepcji peryferyjnej i tolerowania niejednoznaczności. Psychoperformans nie

wartościuje tych wyborów moralnie ani estetycznie. Wartościuje je funkcjonalnie: na ile wspierają one zamierzoną architekturę przejścia i na ile respektują ograniczenia uczestnika.

Z tego wynika również, że „rysunek" w psychoperformansie nie jest równoznaczny z figuracją ani z kompetencją akademicką. Rysunek jest operacją liniową w polu, a linia może być konturem, kreską, śladem, drżeniem, siatką, powtórzeniem, może być także przerwą. Równie istotne jest to, co nie narysowane: biel, pustka, oddech pola. W praktykach artystycznych XX wieku wiele nurtów wykazało, że linia może być autonomicznym wydarzeniem: od konstruktywistycznej dyscypliny po gestualną ekspresję, od minimalizmu po rysunek konceptualny. Psychoperformans nie rekonstruuje historii sztuki dla samej historii; wykorzystuje ją jako archiwum rozwiązań formalnych, które można uruchomić w planie sytuacyjnym jako precyzyjne narzędzia modulacji uwagi. W tym sensie podrozdział 20.1 nie jest poradnikiem „jak rysować", lecz opisem, jak używać rysunku i koloru jako technologii doświadczenia: technologii, która ma parametry, ma ograniczenia, ma ryzyka, a także ma wyjątkową zaletę – pozwala widzieć własną uwagę na zewnątrz, w postaci śladu.

Taki sposób myślenia otwiera możliwość budowania praktyk, w których rysunek i kolor są jednocześnie narzędziem diagnozy i narzędziem interwencji, ale bez roszczeń diagnostycznych w sensie klinicznym. Diagnoza w psychoperformansie jest diagnozą operacyjną: rozpoznaniem, jak układa się pole uwagi, jak reaguje ciało na kontrast, jak pracuje tolerancja intensywności, jak działa potrzeba punktu skupienia. Interwencja jest równie operacyjna: zmianą parametrów bodźca w kolejnych iteracjach IndywiduAkcji. W kolejnych partiach tego podrozdziału zostanie to rozwinięte w postaci rygorystycznych propozycji pracy: od ustawień kontrastu i nasycenia jako zmiennych sterujących, po konstrukcję punktu skupienia jako procedury orientacji i domknięcia w obrazie, z uwzględnieniem zarówno tradycji modernistycznych, jak i współczesnej wiedzy o uwadze wzrokowej i obciążeniu sensorycznym.

Jeżeli w pierwszej części tego podrozdziału rysunek i kolor zostały ustawione jako narzędzia modulacji uwagi, to teraz trzeba wykonać krok bardziej techniczny: rozwinąć, w jaki sposób konkretne parametry obrazu przekładają się na dynamikę percepcji i na jakość samoregulacji w planie sytuacyjnym. Najważniejsze jest tu rozróżnienie między kontrastem jako zjawiskiem lokalnym i kontrastem jako zjawiskiem globalnym. Kontrast lokalny dotyczy krawędzi, przejść, granic i mikrostruktur; to on „uruchamia" widzenie w trybie rozróżniania i selekcji. Kontrast globalny dotyczy rozpiętości całego pola (od najjaśniejszych do najciemniejszych partii, od najbardziej nasyconych do najbardziej zgaszonych), a więc jest parametrem ogólnego pobudzenia percepcyjnego. W praktyce psychoperformansu te dwa kontrasty mogą pracować przeciwstawnie: można mieć pole o niskim kontraście globalnym, ale o wysokim kontraście lokalnym (subtelna tonacja, ale ostre krawędzie i wyraźne granice), albo pole o wysokim kontraście globalnym, ale o niskim kontraście lokalnym (mocne różnice jasności i barw w skali całości, lecz rozmyte przejścia i miękka struktura). Te konfiguracje mają odmienne konsekwencje dla układu uwagi: pierwsza sprzyja skupieniu i „trzymaniu" obiektu bez nadmiaru ekscytacji, druga sprzyja wzmożeniu i dyspersji, a więc bywa użyteczna w fazach energizacji, lecz bywa kosztowna w fazach domknięcia.

W kategoriach psychofizjologii widzenia kontrast jasności i kontrast barwny nie są równoważne, ponieważ są kodowane innymi kanałami i mają inny profil wrażliwości w polu widzenia. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego oznacza to, że można „przekładać"

intensywność obrazu na różne nośniki: zamiast podbijać luminancję, można podbić chromę (nasycenie) albo odwrotnie; zamiast zwiększać kontrast na krawędziach, można operować różnicą temperatury barwowej; zamiast budować napięcie przez ostrość konturu, można je budować przez relację figura–tło w skali większych plam. W psychoperformansie szczególnie użyteczna jest ta możliwość translacji, ponieważ pozwala regulować bodziec bez popadania w prostą eskalację „mocniej". Dla wielu osób z przeciążeniem sensorycznym wysoka jaskrawość i wysoki kontrast luminancji bywają natychmiastowo aktywizujące, podczas gdy relacje chromatyczne o umiarkowanej jaskrawości mogą pozostać nośne, a mniej agresywne. Odwrotnie, w stanach obniżonego pobudzenia pole o zgaszonej chromie może być zbyt „bez sygnału", natomiast wyraźne akcenty barwne mogą pełnić funkcję orientacyjną bez konieczności podnoszenia całej rozpiętości jasności.

W tym miejscu należy wprowadzić pojęcie hierarchii wizualnej jako rdzenia „punktu skupienia". Punkt skupienia w psychoperformansie nie jest celem dekoracyjnym ani akademicką regułą kompozycji. Jest narzędziem ustanawiania priorytetów dla uwagi, a więc narzędziem redukcji kosztu selekcji. Kiedy obraz nie ma hierarchii, oko zmuszone jest do ciągłego skanowania, a skanowanie zwiększa obciążenie poznawcze i często wzmacnia rozproszenie. Kiedy obraz ma hierarchię, oko może odpocząć w stabilnym „portcie" fiksacji, a następnie wykonywać kontrolowane przejścia do elementów wtórnych. Hierarchię można budować wieloma środkami: kontrastem, skalą, izolacją, kierunkiem linii, rytmem powtórzeń, różnicą faktury, a także pustką (negatywną przestrzenią) rozumianą jako aktywny bufor. W psychoperformansie pustka jest często równie ważna jak znak, ponieważ pełni funkcję kontenera: umożliwia wyciszenie bez unieważniania treści. Z tego powodu praktyka rysunku w planie sytuacyjnym często polega nie na „dodawaniu", lecz na decyzjach o nie-dodawaniu, o pozostawieniu obszaru nieaktywnego, o powstrzymaniu ręki, a więc o uczeniu tolerancji niedopełnienia bez lęku. Właśnie w tym sensie rysunek staje się narzędziem regulacji, a nie wyłącznie ekspresji.

Paul Klee jest tu istotny ponownie, ponieważ jego rozumienie linii jako przebiegu pozwala uchwycić, że punkt skupienia nie jest wyłącznie miejscem w przestrzeni, ale może być funkcją w czasie. Linia prowadząca uwagę może „wytwarzać" punkt skupienia przez zwolnienie, przez zagęszczenie, przez zatrzymanie, przez powrót. Punkt skupienia może być więc dynamiczny: niekoniecznie jest to jeden punkt, lecz sekwencja punktów, które układają się w narrację percepcyjną. To ujęcie jest wyjątkowo produktywne w psychoperformansie, ponieważ pozwala projektować ćwiczenia, w których uczestnik nie szuka jednego „centrum", lecz uczy się stabilizować uwagę w ruchu: w przejściu od elementu do elementu, w powtarzalnym obiegu, w pętli, która ma zakończenie. W ten sposób narracyjność linii staje się technologią domknięcia, nie przez „morał", lecz przez strukturę trajektorii.

W rozdzielczości technicznej warto też rozróżnić trzy podstawowe tryby linii: linię konturową (separującą figurę od tła), linię kierunkową (organizującą przepływ uwagi, często w formie wektora) oraz linię teksturalną (budującą gęstość, ton, drganie pola). Każdy z tych trybów ma odmienną funkcję w planie sytuacyjnym. Linia konturowa wzmacnia granice, więc bywa użyteczna tam, gdzie celem jest wzmocnienie poczucia odrębności, „odcięcie" figury od chaosu tła, czyli w praktyce: wzmocnienie granicy psychologicznej. Linia kierunkowa buduje ruch uwagi i może służyć przejściu z bezruchu do działania albo z nadmiernego pobudzenia do rytmu, bo rytm jest formą uporządkowanego ruchu. Linia teksturalna natomiast pozwala regulować

pobudzenie przez gęstość: zagęszczenie zwiększa intensywność, rozrzedzenie ją zmniejsza, ale co ważne, gęstość nie musi być krzykliwa, może być cicha, jak „szum" o niskiej amplitudzie, który stabilizuje pole. To jest miejsce, w którym doświadczenia typografii stają się zaskakująco przydatne: kanadyjski typograf Robert Bringhurst opisywał „kolor" strony jako efekt równomiernej dystrybucji czerni i bieli, rytmu i proporcji, w którym czytelność nie wynika z pojedynczego mocnego akcentu, lecz z uporządkowanej gęstości. Psychoperformans może tę kategorię przełożyć na praktykę rysunku: „kolor strukturalny" pola nie jest barwą pigmentu, lecz równowagą obciążenia wzrokowego. Obraz o dobrym „kolorze strukturalnym" nie zmusza do nerwowego skanowania; pozwala oddychać.

Wątek „znaczeń" kształtów i kolorów trzeba w tym podrozdziale potraktować dwojako, bo tylko takie ujęcie jest odporne na mistyfikację. Z jednej strony istnieje semantyka kulturowa: czerwienie związane z alarmem, prestiżem, erotyką, przemocą, sacrum; biele związane z czystością, żałobą lub instytucjonalnością w zależności od kontekstu; czernie związane z elegancją, żałobą, władzą; geometryczne figury związane z porządkiem, techniką, znakiem i emblemą. Z drugiej strony istnieje semantyka percepcyjna: ostre kąty częściej tworzą miejsca silnej saliencji i mogą podnosić czujność; łuki i krzywizny częściej sprzyjają płynnej fiksacji; symetria może stabilizować, ale może też „zamrażać" ruch; asymetria może ożywiać, ale może też niepokoić, jeśli jest zbyt duża. Psychoperformans nie może twierdzić, że figury mają jedną, uniwersalną treść psychologiczną, ponieważ takie twierdzenie byłoby epistemicznie nieuczciwe. Może natomiast twierdzić coś innego i bardziej użytecznego: że figury i barwy mają potencjały funkcjonalne, które wchodzą w interakcję z pamięcią kulturową uczestnika oraz z jego aktualnym stanem pobudzenia. W planie sytuacyjnym nie „stosuje się" więc symboliki jak leku, tylko projektuje się sytuację, w której uczestnik obserwuje, jak jego własny układ znaczeń i jego własna percepcja organizują się w relacji do wybranych parametrów.

Z tego wynika kluczowa konsekwencja metodyczna: praca z kolorem w psychoperformansie nie może ograniczać się do „doboru barw", lecz musi obejmować pracę z relacją barw. Tu właśnie myślenie Chevreula o kontraście simultanicznym, bauhausowskie praktyki Ittena i relacyjna teoria koloru Albersa stają się nie tyle historią sztuki, ile narzędziownikiem. Kolor działa przez sąsiedztwo; to sąsiedztwo jest polem napięcia. Ten fakt jest szczególnie istotny w kontekście samoregulacji: uczestnik może nauczyć się przenosić uwagę z „treści emocji" na „relację" i w tym sensie odzyskiwać sterowność. Zamiast mówić „czuję lęk", może zobaczyć „to pole działa jak dopełnienie, wywołuje drżenie relacji"; zamiast mówić „jest we mnie chaos", może zobaczyć „moja kompozycja nie ma hierarchii, wymusza skanowanie". To jest istota przejścia od ekspresji do operacyjności: doświadczenie zostaje przetłumaczone na parametry, które da się modyfikować. W psychoperformansie ten przekład ma wartość praktyczną: jeśli parametry są modyfikowalne, to możliwa jest iteracyjna IndywiduAkcja, w której kolejne wersje pracy nie są „ładniejsze", tylko są bardziej adekwatne do funkcji przejścia.

Pod tym kątem należy też rozumieć klasyczne napięcie między figuracją a abstrakcją. Figuracja ułatwia natychmiastową identyfikację i szybkie przypisanie narracji, co bywa korzystne, gdy plan sytuacyjny ma prowadzić do pracy z pamięcią autobiograficzną. Abstrakcja natomiast ogranicza presję interpretacji i często zwiększa pole projekcji, co bywa korzystne, gdy celem jest regulacja pobudzenia i praca na strukturze uwagi, a nie na treści. Psychoperformans traktuje te tryby jako narzędzia, a nie jako ideologie. Można projektować sekwencję, w której abstrakcja jest fazą stabilizacji, a figuracja fazą symbolizacji, albo odwrotnie: figuracja jest punktem zaczepienia, a

abstrakcja jest domknięciem przez rozproszenie treści w strukturze. Równie ważne jest to, że rysunek w psychoperformansie może pozostać „niedokończony” w sensie reprezentacji, a mimo to być domknięty w sensie procesu, jeśli jego trajektoria i jego hierarchia są zamknięte. To kolejny raz prowadzi do Klee: domknięcie w rysunku nie musi oznaczać skończonego przedstawienia, może oznaczać skończony przebieg.

W kolejnej partii podrozdziału zostanie to ujęte w formie bardziej bezpośrednio praktycznej, ale bez redukcji do poradnika: zostaną opisane modele planu sytuacyjnego, w których kontrast, nasycenie i punkt skupienia stają się trzema dźwigniami sterowania stanem; zostaną też wskazane kryteria ostrożności, zwłaszcza w pracy z wysoką saliencją, intensywnym nasyceniem i z kompozycjami pozbawionymi buforów, ponieważ te parametry w określonych profilach wrażliwości mogą działać nie jako twórcze „pobudzenie”, lecz jako kosztowny stresor.

W tej fazie podrozdziału najważniejsze jest rozbrojenie pokusy „mapy uniwersalnych znaczeń”, która w polu sztuki i praktyk rozwojowych wraca obsesyjnie, ponieważ obiecuje prostą translację: kolor X równa się stan Y, kształt A równa się cecha B. Psychoperformans utrzymuje tu rygor epistemiczny: dopuszcza semantyki, ale traktuje je jako semantyki warunkowe, osadzone w kontekście kulturowym, biograficznym i sytuacyjnym, a nie jako prawa psychologii. W obrębie tej metody sensowna jest praca na trzech poziomach równolegle, przy czym każdy poziom ma inny status. Poziom pierwszy jest kulturowo-semiotyczny: barwy i figury niosą pamięć rytuałów, instytucji, estetyk politycznych, konwencji religijnych i medialnych; to poziom, na którym czerwień potrafi być jednocześnie sakralna i alarmowa, a biel potrafi oznaczać zarówno czystość, jak i żałobę. Poziom drugi jest formalno-kompozycyjny: barwa i kształt są parametrami organizacji pola, a więc narzędziami wytwarzania hierarchii, rytmu, napięcia, ciężaru i „oddechu” obrazu. Poziom trzeci jest percepcyjno-funkcjonalny: kolor i kształt modulują dystrybucję uwagi, koszty selekcji, czujność oraz tolerancję intensywności bodźcowej. Te trzy poziomy mogą się wspierać, ale mogą się też znosić; dopiero obserwacja ich interakcji daje w psychoperformansie materiał do pracy. W konsekwencji nie proponuje się uczestnikowi gotowej legendy znaczeń, lecz proponuje się mu plan sytuacyjny, w którym sensowność hipotez zostaje poddana testowi w działaniu: jak zmienia się tor wzroku, jak zmienia się tempo oddechu, jak zmienia się napięcie mięśniowe, jak zmienia się gotowość do mówienia, jak zmienia się skłonność do natrętnych interpretacji. Tak rozumiana „symbolika” przestaje być mistyką, a staje się narzędziem kalibracji.

Właśnie w tym miejscu tradycje nowoczesne i bauhausowskie są użyteczne, o ile czyta się je nie jako dogmat, tylko jako aparaturę pojęciową. Kandinsky wniósł do refleksji o obrazie język sprzężeń sił: barwa i forma jako konfiguracja napięcia, kierunku i ciężaru, co w psychoperformansie przekłada się na praktyczne pytanie: czy dana kompozycja ma charakter centryczny (kontenerujący), czy ekscentryczny (wypycha uwagę poza pole), czy stabilny (ułatwia zatrzymanie), czy drażniąco-impulsywny (wymusza skanowanie). Itten wniósł narzędziownik kontrastów barwnych jako sposób opisu relacji, nie substancji; to jest istotne, bo w psychoperformansie nie tyle „kolor leczy”, ile relacje barwne produkują określone warunki uwagi. Albers doprecyzował tę intuicję w sposób niemal laboratoryjny, pokazując, że barwa jest zdarzeniem kontekstowym: to samo pole działa inaczej w zależności od sąsiedztwa. Ten fakt można w psychoperformansie potraktować jako model pracy z własnym stanem: stan nie jest „rzeczą”, tylko relacją między bodźcem, pamięcią i ramą. Klee natomiast, poprzez narracyjność linii rozumianej jako punkt w ruchu, daje język przejścia: linia jest nie tylko śladem, ale

trajektorią, która wytwarza czas i umożliwia domknięcie procesu bez domykania interpretacji. To przesunięcie jest kluczowe, bo chroni praktykę przed przymusem „opowiadania o sobie" i pozwala pracować na poziomie organizacji percepcji oraz poczucia sprawczości: uczestnik widzi, że potrafi zaprojektować przebieg i go zakończyć.

Wspomniany przez Ciebie wątek „kanadyjskiego autora o znaczeniach kształtów i kolorów" da się w psychoperformansie włączyć w sposób merytorycznie bezpieczny wtedy, gdy przestaje się go czytać jako katalog niezmiennych przypisań, a zaczyna jako opis działania form w rejestrze komunikacji wizualnej. W tym sensie szczególnie produktywna jest tradycja myślenia typograficznego, w której „kształt" nie jest abstrakcyjną figurą, lecz konkretną geometrią znaku, a „kolor" bywa rozumiany jako wrażenie gęstości, rytmu i równowagi czerni oraz światła na powierzchni. Takie ujęcie pozwala zbudować precyzyjny most do praktyki psychoperformansu: obraz ma „kolor strukturalny", czyli stopień równomierności obciążenia percepcyjnego, który wpływa na koszt czytania pola. Gdy kolor strukturalny jest zbyt nierówny (nagłe skoki gęstości, przypadkowe zbitki detalu, agresywne kontrasty bez bufora), oko staje się niespokojne, a umysł zaczyna kompulsywnie szukać priorytetu; to jest mechanizm, który wrażliwy uczestnik może przeżyć jako niepokój bez jasnej przyczyny. Gdy kolor strukturalny jest zbyt jednorodny i pozbawiony lokalnych punktów orientacyjnych, pojawia się inny koszt: rozpad intencji i „odpłynięcie" uwagi. Psychoperformans uczy więc projektowania pola w taki sposób, aby równowaga nie była nudą, a akcent nie był przemocą. W praktyce oznacza to operowanie nie tylko paletą, lecz również rytmem, proporcją, marginesem, dystansem między elementami, a więc tym, co w dyscyplinie projektowej uchodzi za infrastrukturę znaczenia. Tu kształt i kolor są znaczące, ponieważ organizują zachowanie oka, a zachowanie oka organizuje jakość doświadczenia.

Najbardziej operacyjny fragment tego podrozdziału stanowi przełożenie powyższych rozpoznań na projektowanie planów sytuacyjnych, w których kontrast, nasycenie i punkt skupienia stają się trzema dźwigniami sterowania stanem, ale bez uproszczeń. Plan sytuacyjny typu A (stabilizacja i zawężenie) opiera się na umiarkowanym kontraście globalnym, wyraźnym kontraście lokalnym w jednym obszarze oraz ograniczonej liczbie barw o kontrolowanej chromie; punkt skupienia jest pojedynczy, a reszta pola posiada świadomie zaprojektowaną „ciszę" w postaci negatywnej przestrzeni. Plan sytuacyjny typu B (energetyzacja i decyzja) opiera się na podniesieniu kontrastu globalnego lub na wprowadzeniu akcentu o wysokiej chromie, ale przy zachowaniu czytelnej hierarchii; zamiast mnożyć bodźce, wzmacnia się wektorowość: linie kierunkowe, skosy, napięcia diagonalne, rytmy powtórzeń. Plan sytuacyjny typu C (tolerancja niejednoznaczności i praca z dyspersją) operuje wieloma punktami pół-skupienia, ale projektuje ścieżkę powrotu: powtarzalny motyw, rama, obwiednia, cykliczny przebieg linii, który umożliwia powrót do tego samego miejsca bez przymusu interpretacji. W każdym z tych planów sytuacyjnych kryterium jakości nie jest „estetyczna atrakcyjność", lecz zgodność parametrów z funkcją przejścia oraz z profilem wrażliwości uczestnika. Tu pojawia się także kryterium ostrożności: wysoka saliencja w wielu miejscach naraz, wysokie nasycenie bez buforów oraz brak hierarchii są w praktyce czynnikami ryzyka, zwłaszcza gdy uczestnik zgłasza skłonność do przeciążenia, migreny, rozdrażnienia lub trudności w domykaniu pobudzenia. Psychoperformans nie demonizuje intensywności; po prostu traktuje intensywność jako narzędzie o kosztach, które trzeba umieć kontrolować i domykać.

Na poziomie technicznym praca w psychoperformansie bywa najskuteczniejsza, gdy jest iteracyjna i parametryczna. Zamiast pytać „co to ma znaczyć”, uczestnik wykonuje serię wariantów tej samej kompozycji, zmieniając pojedynczą zmienną: raz tylko kontrast luminancji, raz tylko nasycenie, raz tylko relację figura–tło, raz tylko lokalizację punktu skupienia. Taka iteracja ma wartość metodologiczną, ponieważ umożliwia rozdzielenie tego, co w doświadczeniu jest efektem treści (skojarzeń), od tego, co jest efektem struktury (parametrów). W obrębie IndywiduAkcji iteracja działa jak kalibracja: uczestnik uczy się, że może regulować swoje pole uwagi bez przemocy i bez autoperswazji, ponieważ regulacja jest wpisana w formę. W tym sensie rysunek i kolor stają się narzędziami sprawczości, a nie jedynie kanałem ekspresji.

20.2. Muzyka i dźwięk: głos, miski, gongi, kamertony, ambient, soundscape

Dźwięk w psychoperformansie jest narzędziem o szczególnej pozycji, ponieważ działa jednocześnie jako medium estetyczne i jako infrastruktura czasu. Obraz organizuje pole, natomiast dźwięk organizuje trwanie; w tym sensie jest bliższy partyturze niż ilustracji. To rozróżnienie ma znaczenie metodologiczne: w praktykach opartych na doświadczeniu łatwo nadużyć dźwięku jako „atmosfery”, czyli czegoś, co ma „ładnie działać w tle”. Tymczasem tło dźwiękowe rzadko jest tłem w sensie neurokognitywnym. Słuch funkcjonuje jako system stałej detekcji zdarzeń i zmian, a więc jako system czuwania, który utrzymuje gotowość do reakcji nawet wtedy, gdy deklaratywnie „nie słuchamy”. W psychoperformansie oznacza to, że dźwięk jest zawsze interwencją w poziom pobudzenia, w selekcję uwagi i w organizację przestrzeni doświadczania; może stabilizować, może synchronizować, może dezinhibować, może też przeciążać. Z tego powodu kanał dźwięku nie może być traktowany jako ozdobnik planu sytuacyjnego, lecz jako regulator o wysokiej mocy, wymagający świadomego doboru parametrów i równie świadomego domknięcia.

Podstawową kategorią operacyjną w tym podrozdziale jest entrainment, czyli zjawisko czasowego sprzęgania rytmów biologicznych i poznawczych z rytmami bodźca. Entrainment nie jest magiczną teorią „wibracji”; jest ogólną własnością układów oscylacyjnych, w których rytm zewnętrzny może wpływać na rytm wewnętrzny w pewnym zakresie warunków. W praktyce psychoperformansu najbardziej użyteczne są trzy poziomy entrainmentu. Poziom pierwszy jest motoryczny: rytm dźwięku może synchronizować mikroruchy, napięcie i tempo gestu, co ma bezpośrednie konsekwencje dla poczucia sprawczości i dla stabilizacji uwagi w działaniu. Poziom drugi jest oddechowy: powtarzalność i frazowanie dźwięku mogą pośrednio wpływać na tempo oddechu (zwłaszcza gdy dźwięk jest sprzężony z głosem lub z prostą instrukcją), a oddech jest jednym z najszybszych kanałów wpływu na pobudzenie autonomiczne. Poziom trzeci jest uwagowy: struktury rytmiczne i harmoniczne porządkują oczekiwania percepcyjne, a więc redukują koszt predykcji, co bywa kluczowe w stanach przeciążenia i chaosu poznawczego. W każdym z tych poziomów psychoperformans traktuje dźwięk jako narzędzie kompozycyjne: nie chodzi o „ładny dźwięk”, tylko o to, czy dźwięk tworzy warunki przejścia, czy raczej utrwala stan wyjściowy.

Drugą kategorią, równie istotną, jest auditory scene analysis, czyli organizacja sceny słuchowej. Ucho i mózg nie odbierają dźwięków jako jednego strumienia, lecz segmentują je na źródła, obiekty słuchowe i warstwy, korzystając z parametrów takich jak wysokość, barwa, lokalizacja przestrzenna, transjenty (nagłe ataki), wspólna modulacja i korelacja czasowa. Z

perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to, że „gęstość dźwięku” jest pojęciem złożonym: można mieć dźwięk gęsty energetycznie, ale prosty obiektowo (jeden ciągły dron), albo dźwięk mniej gęsty, ale obiektowo wielowarstwowy (kilka niezależnych źródeł o różnych transjentach i barwach). Te dwa typy mają odmienne konsekwencje dla układu uwagi. Dron może działać kontenerująco, ale bywa też męczący, gdy jest zbyt stały i wymusza długotrwałą adaptację. Wielowarstwowość może budować poczucie przestrzeni i ciekawość, ale przy nadmiernej liczbie obiektów podnosi koszt selekcji i może destabilizować. Psychoperformans korzysta z tej wiedzy w sposób rygorystyczny: projektuje scenę słuchową tak, jak projektuje się hierarchię wizualną, czyli przez priorytety. Musi istnieć element prowadzący (nośnik czasu), element tła (kontener) oraz elementy zdarzeń (akcenty). Jeśli zdarzenia są zbyt częste lub zbyt gwałtowne, układ czuwania zostaje utrwalony; jeśli są zbyt rzadkie, uwaga odpływa. W tym sensie praca dźwiękiem jest pracą dramaturgiczną.

Trzecią kategorią jest relacja dźwięku do głosu. Głos w psychoperformansie jest najważniejszym instrumentem nie dlatego, że jest najbardziej „ekspresyjny”, lecz dlatego, że łączy kanał słuchowy z kanałem motorycznym, oddechowym i społecznym. Fonacja (wytwarzanie dźwięku w krtani) jest sprzężona z oddechem, a więc z dynamiką pobudzenia; artykulacja jest sprzężona z napięciem mięśniowym i z postawą; słyszenie własnego głosu jest sprzężone z poczuciem tożsamości i z granicą ciała. Psychoperformans wykorzystuje głos w dwóch trybach, które trzeba rozdzielić, aby uniknąć nieporozumień. Tryb pierwszy to głos jako sygnał autonomiczny, czyli prosty dźwięk bez semantyki: mruczenie, samogłoski, ton ciągły, krótkie frazy o stałej strukturze, intonacja jako narzędzie stabilizacji. Tryb drugi to głos jako nośnik symbolizacji: mowa, szept, recytacja, śpiew z tekstem, czyli sytuacje, w których dźwięk niesie znaczenie językowe i uruchamia narrację. Pierwszy tryb jest często bezpieczniejszy w fazach regulacyjnych, ponieważ minimalizuje presję interpretacji i ekspozycji. Drugi tryb bywa silniejszy w fazach domykania i integracji, ponieważ pozwala nazwać i uporządkować doświadczenie, ale jest też bardziej ryzykowny, bo dotyka wstydu, oceny i relacji społecznej. W praktyce warsztatowej trzeba pamiętać o dostępności: dla części osób publiczna fonacja jest nie do przyjęcia, dla innych wywołuje przeciążenie sensoryczne, a dla jeszcze innych uruchamia traumatyczne skojarzenia związane z oceną. Psychoperformans musi więc posiadać warianty bezgłosowe lub półgłosowe oraz procedury odmowy, w których „nie używam głosu” jest równoprawnym wyborem, a nie deficytem.

W polu narzędzi dźwiękowych, które pojawiają się w tytule tego podrozdziału, istotne jest zachowanie właściwego statusu epistemicznego. Miski dźwiękowe, gongi i kamertony funkcjonują w kulturze współczesnej jako instrumenty rytuału, relaksacji i praktyk rozwojowych, a równocześnie obrosły narracjami o „leczeniu częstotliwością”, które w wielu wersjach są twierdzeniami nienależącymi do rygoru naukowego. Psychoperformans może używać tych narzędzi, ale tylko w reżimie, który jasno oddziela efekt fenomenologiczny (jak to jest odbierane) od roszczenia terapeutycznego (co to rzekomo „leczy”). Jeśli misa dźwiękowa działa jako narzędzie regulacji, to dlatego, że wytwarza określoną strukturę akustyczną: bogate widmo alikwotów, długi czas wybrzmiewania, łagodny atak lub kontrolowany atak zależnie od techniki, a także stałą, przewidywalną formę zdarzenia, która może pełnić funkcję sygnału progu lub sygnału zakończenia. Gong działa inaczej: jego atak może być gwałtowny, a widmo złożone i rozlane w czasie; gong bywa narzędziem intensyfikacji i przełamania, ale w warunkach wrażliwości słuchowej jest narzędziem wysokiego ryzyka. Kamerton natomiast oferuje sygnał wąskopasmowy, o dość stałej częstotliwości, co może być użyteczne jako narzędzie precyzyjnej

orientacji słuchowej, ale jego „moc” nie jest metafizyczna; wynika z prostoty bodźca i z możliwości skupienia na jednym parametrze bez nadmiaru informacji. W każdym przypadku psychoperformans nie może obiecywać „resetu” układu nerwowego, „uzdrawiania narządów” czy „przywracania energii” jako faktu. Może natomiast proponować: uważny kontakt z bodźcem o określonych parametrach, obserwację reakcji, projektowanie czasu wybrzmiewania jako czasu powrotu, a także wykorzystanie dźwięku jako interfejsu domknięcia.

Z tej perspektywy szczególnie ważna staje się kategoria transjentu, czyli ataku dźwięku. To transjent bywa nośnikiem zaskoczenia i startle response, reakcji wzdrygnięcia, która natychmiast podnosi pobudzenie. W praktyce psychoperformansu transjent jest elementem dramaturgicznym: może być świadomie minimalizowany w fazach stabilizacji (miękki atak, narastanie), a może być używany punktowo jako sygnał zmiany fazy, pod warunkiem, że istnieje bufor i że uczestnik zna regułę. Tutaj wchodzą kwestie etyczne: dźwięk, zwłaszcza głośny i nagły, może być formą przemocy nawet wtedy, gdy intencja prowadzącego jest „dobra”. W psychoperformansie obowiązuje więc zasada, że intensyfikacja dźwiękowa wymaga uprzedzenia, alternatywy i możliwości wycofania się; a w praktyce grupowej wymaga także kontroli poziomu głośności oraz przestrzeni, w której można się schronić przed bodźcem. Te elementy nie są dodatkiem; one konstytuują profesjonalizm.

Na tle tych narzędzi ambient i soundscape pełnią inną funkcję. Ambient, w tradycji muzycznej kojarzonej zwłaszcza z myśleniem o muzyce jako środowisku (a nie narracji), jest użyteczny w psychoperformansie, ponieważ pozwala projektować ciągłość bez przymusu „słuchania utworu”. Ambient może działać jako kontener czasu: stabilizuje tło i pozwala uczestnikowi pracować bez ciągłej reakcji na zdarzenia. Soundscape natomiast, w ujęciu ekologii akustycznej, jest narzędziem relacji z miejscem: uczy rozpoznania, że środowisko dźwiękowe jest strukturą społeczną, kulturową i polityczną, a nie neutralnym szumem. W psychoperformansie soundscape bywa używany w dwóch reżimach. W reżimie pierwszym jest praktyką uważności przestrzennej: uczestnik uczy się rozróżniać warstwy, lokalizować źródła, regulować selekcję, a więc odzyskiwać sterowność uwagi w realnym świecie. W reżimie drugim soundscape staje się materiałem kompozycyjnym: przetwarzanym, filtrowanym, montowanym, tak aby stworzyć środowisko przejścia, które jest jednocześnie znajome i przekształcone. W obu reżimach kryterium jakości nie jest „piękno” pejzażu dźwiękowego, lecz jego zdolność do budowania orientacji i do wspierania domknięcia. Tu pojawia się również kwestia sprawczości: praca z soundscape jest pracą z tym, co zastane, co nie do końca kontrolowalne, co jest zawsze relacyjne. To czyni z niej szczególnie ważne narzędzie IndywiduAkcji, bo uczy regulacji w warunkach świata, nie tylko w warunkach sterylnej sali.

W praktyce psychoperformansu dźwięk jest więc jednocześnie instrumentem, środowiskiem, sygnałem i granicą. Granicą, bo może kończyć fazę; sygnałem, bo może inicjować przejście; środowiskiem, bo może kontenerować; instrumentem, bo może być aktywnie wytwarzany przez ciało. Ta wielość funkcji wymaga rygoru doboru: w każdym planie sytuacyjnym trzeba zdecydować, czy dźwięk ma prowadzić, czy ma wspierać, czy ma być materiałem do pracy, czy ma być tłem, czy ma być akcentem, oraz jaką ma mieć ontologię: czy jest „muzyką” (kompozycją), „brzmieniem” (rezonansowym zdarzeniem), „środowiskiem” (soundscape), czy „mową” (znaczeniem). Dopiero po takim rozróżnieniu można mówić o konkretnych protokołach użycia głosu, mis, gongów, kamertonów, ambientu i soundscape w

psychoperformansie w sposób, który zachowuje zarówno artystyczną precyzję, jak i odpowiedzialność za wpływ.

Jeżeli potraktować dźwięk jako infrastrukturę czasu, to trzeba doprecyzować, czym w psychoperformansie jest „czas" w sensie praktycznym. Nie chodzi o czas zegarowy ani o czas „trwania utworu". Chodzi o czas przeżywany, czyli o to, jak długo coś wydaje się trwać, jak szybko zachodzą zmiany, jak przewidywalna jest sekwencja zdarzeń, jak stabilne są oczekiwania. Dźwięk jest jednym z niewielu mediów, które potrafią wprost modelować czas przeżywany bez konieczności angażowania znaczeń językowych: przez tempo, puls, gęstość zdarzeń, czas wybrzmiewania, a nawet przez mikrostrukturę barwy. W tym sensie praca dźwiękiem jest pracą na predykcji: mózg stale prognozuje, co nastąpi za chwilę, a koszt tej prognozy zależy od tego, czy scena słuchowa jest uporządkowana, czy chaotyczna. Zbyt duża nieprzewidywalność utrzymuje czuwanie; zbyt duża przewidywalność może usypiać lub usztywniać. Psychoperformans poszukuje stanu trzeciego: predykcji wystarczająco stabilnej, by uspokoić czuwanie, i wystarczająco żywej, by utrzymać obecność. Dlatego tak ważne stają się parametry niepozorne: mikrodynamika (drobne zmiany głośności i barwy), modulacje o niewielkiej amplitudzie, a także kontrola transjentów. W praktyce to właśnie mikroparametry decydują o tym, czy dźwięk jest kontenerem, czy stresorem.

Z tego powodu psychoperformans potrzebuje języka opisu brzmienia, który wykracza poza potoczne kategorie „przyjemne–nieprzyjemne" i poza quasi-mistyczne kategorie „wysokie wibracje–niskie wibracje". W tradycji muzyki elektroakustycznej i studiów nad dźwiękiem istnieją narzędzia analityczne, które można tu przejąć bez ideologii. Denis Smalley rozwinął aparat spektromorfologii, w którym brzmienie opisuje się jako relację widma (spektrum częstotliwości) i morfologii (przebieg w czasie): to, czy dźwięk jest impulsowy, ciągły, ziarnisty, szorstki, gładki, czy ma wyraźny atak, czy narasta, czy „oddycha". Trevor Wishart, pisząc o brzmieniu i transformacji, pokazał, że słuch rozpoznaje nie tylko wysokość i głośność, ale też „gest" dźwięku, czyli to, co dźwięk „robi" w czasie. Michel Chion wprowadził precyzyjne rozróżnienia dotyczące relacji dźwięku i obrazu oraz sposobów, w jakie dźwięk organizuje uwagę w sytuacji audiowizualnej; te rozróżnienia są przydatne również wtedy, gdy obraz jest minimalny, a „wizualnością" staje się sama wyobraźnia. Curtis Roads, analizując mikrosonikę i granularność, dostarczył języka dla struktur, które psychoperformans może wykorzystywać jako narzędzie „masażu uwagi": drobne, powtarzalne zdarzenia o kontrolowanej gęstości potrafią stabilizować bez hipnotycznego przymusu. To są narzędzia stricte kompozycyjne, ale ich konsekwencje są fenomenologiczne: uczestnik nie musi znać terminów, aby odczuć różnicę między dźwiękiem o miękkiej morfologii a dźwiękiem o agresywnym ataku.

W tej perspektywie miski, gongi i kamertony dają się opisać jako instrumenty o określonej spektromorfologii. Misa dźwiękowa jest przede wszystkim zdarzeniem rezonansowym o długim wybrzmiewaniu i bogatym widmie alikwotów, przy czym jej „gest" zależy od techniki wzbudzenia: tarcie pałką generuje bardziej ciągłą morfologię, uderzenie generuje silniejszy transjent. Gong jest instrumentem o dużej energii, złożonym i szerokopasmowym widmie oraz bardzo długim „ogonem" morfologicznym, w którym pojawiają się zjawiska niestabilności, falowania i interferencji. Kamerton jest sygnałem stosunkowo wąskopasmowym, o wyraźnej wysokości podstawowej, z ograniczonym zestawem składowych i z mniejszą „złożonością obiektu słuchowego". Te różnice przekładają się na różne funkcje w planie sytuacyjnym: misa bywa kontenerem i sygnałem przejścia, gong bywa narzędziem akcentu i inicjacji, kamerton

bywa narzędziem orientacji i precyzyjnego skupienia. Jednak w psychoperformansie nie zakłada się, że którykolwiek z tych instrumentów ma działanie „terapeutyczne” w sensie przyczynowym wobec chorób; ich działanie dotyczy warunków doświadczenia: wytwarzania czasu, kształtowania predykcji i organizowania sceny słuchowej.

Szczególnie wrażliwym elementem tej grupy narzędzi jest głośność oraz pasmo. W praktykach rozwojowych spotyka się niekiedy przekonanie, że „mocniej” oznacza „skuteczniej”. W psychoperformansie obowiązuje przeciwna zasada: im bliżej człowieka pracuje narzędzie, tym bardziej musi być skalowalne i tym bardziej musi respektować progi sensoryczne. Progi te są zróżnicowane i zależą od historii uczestnika, od zmęczenia, od kontekstu, od współwystępujących wrażliwości. W szczególności należy brać pod uwagę nadwrażliwość słuchową, szumy uszne, skłonność do reakcji przestrachu, a także to, że dźwięki o silnych komponentach wysokoczęstotliwościowych lub o nagłych transjentach mogą uruchamiać dyskomfort nieproporcjonalny do intencji. Zasada ostrożności jest tu prosta i bezwzględna: dźwięk ma być kontrolowany, uczestnik ma znać reguły, a prawo do odsunięcia się od źródła i do wycofania z bodźca ma być traktowane jako element formy, nie jako „problem”.

W praktykach, w których dźwięk pełni funkcję rytuału, równie ważna jak głośność jest rola ciszy. Cisza w psychoperformansie nie jest brakiem treści; jest narzędziem organizacji granicy. Cisza pozwala usłyszeć to, co w dźwięku bywa zagłuszane: własne mikroodczucia, własną scenę słuchową, własny oddech. Ponadto cisza jest warunkiem rozróżnień: jeśli dźwięk trwa bez przerwy, nie można odczytać zmiany fazy, a więc nie można w sposób jednoznaczny domknąć. W tym sensie cisza działa jak interpunkcja w tekście lub jak margines w typografii: utrzymuje czytelność. W kompozycji psychoperformansu cisza jest planowana. Czasem jest dłuższa niż „komfortowa”, aby wywołać kontakt z niepewnością; czasem jest krótsza, aby jedynie zaznaczyć próg; czasem jest „ciszą względną”, czyli redukcją gęstości sceny słuchowej, a nie absolutnym wyłączeniem dźwięku. W każdym z tych wariantów cisza jest aktywnym elementem formy.

Ten punkt prowadzi do tradycji ekologii akustycznej i do soundscape jako praktyki kulturowej, nie tylko estetycznej. R. Murray Schafer, wprowadzając pojęcia pejzażu dźwiękowego, sygnałów, znaków dźwiękowych i tła, pokazał, że środowisko akustyczne jest organizacją społeczną: ma swoje hierarchie, swoje przemocowe dominanty, swoje „soniczne reżimy”. Barry Truax rozwinął tę perspektywę, podkreślając, że soundscape to relacja, a nie suma dźwięków: to, co w danym środowisku jest słyszane i interpretowane, zależy od kompetencji słuchania, od uwagi, od kultury i od kontekstu. Hildegard Westerkamp wprowadzała w praktyce kompozytorskiej ideę świadomego słuchania miejsca jako pracy z relacją, nie z materiałem do eksploatacji. Dla psychoperformansu jest to istotne z dwóch powodów. Po pierwsze, soundscape jest narzędziem treningu selektywnej uwagi w warunkach realnego świata: uczestnik uczy się, że nie musi walczyć z całością bodźców, może ustanowić priorytet i granicę. Po drugie, soundscape uczy etyki: nie wszystko, co można „zabrać” jako dźwięk, jest neutralne; nagranie, odsłuch, publikacja, a nawet samo kierowanie uwagi na czyjąś obecność mogą mieć wymiar relacyjny i polityczny. W psychoperformansie praca z soundscape wymaga więc tej samej dyscypliny, co praca z wizerunkiem: jasnych reguł, zgód i minimalizacji.

Z perspektywy antropologii dźwięku i filozofii słuchania warto w tym miejscu przywołać koncepcję akustometodologii, czyli rozumienia wiedzy jako wytwarzanej przez słuch. Steven

Feld, pisząc o akustometodologii i o słuchaniu jako sposobie bycia-w-świecie, pokazał, że dźwięk nie jest dodatkiem do widzenia, lecz osobnym reżimem poznania i relacji. Don Ihde rozwijał fenomenologię słuchania, podkreślając, że słuch jest z natury relacyjny, przestrzenny i „otaczający": nie ma tak wyraźnej granicy „przodu" jak wzrok, a więc inaczej organizuje poczucie obecności. Te perspektywy są dla psychoperformansu ważne, bo pokazują, że praca dźwiękiem to praca z granicą ja–świat. Dźwięk wchodzi do ciała bez pytania, rozprasza się, rezonuje, a jego lokalizacja bywa niejednoznaczna. Z tego wynika zarówno jego potencjał kontenerowania, jak i jego potencjał naruszenia. Psychoperformans nie idealizuje więc „zanurzenia w dźwięku". Zanurzenie jest stanem silnym, ale wymaga zgody i domknięcia, bo może rozpuścić granice w sposób, który dla jednych będzie kojący, a dla innych destabilizujący.

W tym kontekście ambient nie jest gatunkiem „relaksacyjnym" z definicji, lecz technologią środowiska. Brian Eno, formułując ideę muzyki, która może być równie interesująca, co możliwa do ignorowania, zaproponował model dźwięku jako architektury uwagi: dźwięk nie musi wymuszać reakcji, może współistnieć z pracą wewnętrzną. Dla psychoperformansu to jest narzędzie kontenerowania czasu i minimalizowania transjentów, ale z zastrzeżeniem: ambient może również utrwalać stan zawieszenia, jeśli jest zbyt jednorodny i jeśli nie ma w nim sygnałów przejścia. Dlatego psychoperformans nie ogranicza się do „puszczenia tła", tylko projektuje mikrodynamikę: subtelne zmiany, które sygnalizują fazy, a jednocześnie nie uruchamiają czuwania. W tradycji minimalizmu i dronu – od La Monte Younga po praktyki współczesne – widać, jak ciągłość dźwięku może zmienić percepcję czasu, ale też jak łatwo zamienia się w reżim dominacji, jeśli głośność i pasmo nie są kontrolowane. Psychoperformans używa ciągłości jako narzędzia, ale wymaga od prowadzącego kompetencji w zakresie higieny akustycznej: świadomości pasma, głośności, czasu ekspozycji oraz warunków pomieszczenia.

W obszarze praktyk słuchania wyjątkowo istotne jest podejście Pauline Oliveros, które nie redukuje słuchania do odbioru dźwięku, lecz traktuje je jako praktykę uwagi, relacji i etyki. Jej koncepcja głębokiego słuchania była zarazem praktyką kompozytorską, jak i praktyką świadomości: uczyła rozróżnienia między słyszeniem a słuchaniem, między reakcją automatyczną a obecnością. Psychoperformans może tę tradycję włączyć jako fundament ćwiczeń: dźwięk nie musi być produkowany przez instrumenty; dźwięk może być produkowany przez uwagę. Jednak znowu – należy zachować ostrożność językową: praktyka słuchania może wspierać regulację, ale nie jest „leczeniem" jako takie. Jest narzędziem treningu dyspozycji: zdolności do selekcji, zdolności do tolerowania ciszy, zdolności do rozpoznania progu, zdolności do powrotu.

W tym miejscu pojawia się jeszcze jeden kluczowy element: relacja dźwięku i wstydu. W odróżnieniu od rysunku, który można wykonać w ciszy i w prywatności, głos często natychmiast wprowadza wymiar społeczny: ocenę, ekspozycję, porównanie, rywalizację, a czasem uruchamia pamięć szkolnego przymusu. Psychoperformans musi to rozpoznać i projektować praktyki głosowe w sposób anty-oceniający i anty-performatywny w potocznym sensie. To oznacza między innymi: rezygnację z estetycznej oceny dźwięku, rezygnację z „ładnego śpiewu" jako normy, rezygnację z publicznego „sprawdzania". Głos w psychoperformansie jest narzędziem relacji z własnym ciałem, a nie testem jakości. Dlatego preferowane są procedury niskiego progu: brzmienia bez tekstu, proste samogłoski, glissanda o niewielkiej amplitudzie, mruczenie, praca na rezonansie bez narzucania wysokości, a także warianty całkowicie alternatywne: praca na oddechu bez fonacji, praca na cichych dźwiękach przedjęzykowych,

praca na „wewnętrznym słuchu” bez emisji. Zasada jest prosta: dźwięk ma otwierać kanał sprawczości, a nie kanał samoosądu.

Tak ustawiona architektura pojęciowa umożliwia dopiero sensowne przejście do protokołów użycia konkretnych narzędzi: kiedy misa jest sygnałem progu, kiedy jest kontenerem, kiedy jest narzędziem domknięcia; kiedy gong jest dopuszczalnym akcentem, a kiedy jest narzędziem zbyt ryzykownym; kiedy kamerton jest użyteczny jako punkt orientacyjny, a kiedy staje się fetyszem „częstotliwości”. Równie istotne jest przełożenie tego na ambient i soundscape: kiedy ambient ma prowadzić czas, a kiedy ma jedynie wspierać; kiedy soundscape jest praktyką uważności miejsca, a kiedy jest materiałem do kompozycji; i przede wszystkim: jak projektować przejścia między tymi stanami, aby dźwięk nie tylko „działał”, ale był czytelny jako forma, która ma początek, próg i koniec, a więc może wspierać domknięcie bez nadmiaru obietnic i bez ukrytej przemocy bodźcowej.

W praktyce psychoperformansu dźwięk ujawnia swoją największą moc wtedy, gdy przestaje być traktowany jako „treść” i zostaje potraktowany jako architektura warunków: jako sposób ustawienia granic, progów, odległości i powrotu. Najprostsza różnica, która zmienia wszystko, przebiega między dźwiękiem kierującym a dźwiękiem zawieszającym. Dźwięk kierujący ma wyraźny wektor czasowy: puls, frazę, okresowość, powtarzalny gest brzmieniowy, dzięki któremu uczestnik może „złapać” sekwencję i włączyć własną intencję w jej przebieg. Dźwięk zawieszający działa inaczej: rozpuszcza wektory, buduje kontinuum, w którym czas jest bardziej atmosferą niż ruchem; może to działać kontenerująco, ale może też pogłębiać dysocjacyjne „odpłynięcie”, jeśli nie ma sygnałów przejścia. Z tej perspektywy miska, gong, kamerton, ambient i soundscape to nie kolekcja „ładnych brzmień”, lecz repertuar różnych modeli czasu. Misa jest modelem czasu wybrzmiewania; gong bywa modelem czasu uderzenia i następstw; kamerton jest modelem czasu stałości; ambient jest modelem czasu środowiskowego; soundscape jest modelem czasu relacyjnego, bo zawiera nie tylko dźwięki, lecz także źródła, dystanse, intencje i społeczne konteksty.

Szczególnie użyteczne w psychoperformansie jest rozumienie dźwięku jako technologii progu. Próg nie jest tu metaforą, lecz strukturą przejścia: momentem, w którym zmienia się reżim uwagi, zasady działania i sposób obecności. W tradycjach rytualnych dźwięk niemal zawsze pełnił funkcję sygnału progu, ponieważ jest natychmiastowy, przestrzenny i trudny do zignorowania. Psychoperformans przejmuje tę intuicję, ale pozbawia ją mistyfikacji. Próg dźwiękowy jest skuteczny nie dlatego, że „otwiera energię”, tylko dlatego, że wprowadza jednoznaczny marker zmiany fazy w scenie słuchowej. Marker może być delikatny, ale musi być czytelny. W praktyce najbezpieczniejsze są markery o kontrolowanej dynamice: narastanie zamiast nagłego ataku, łagodna zmiana barwy zamiast gwałtownego transjentu, wyraźna pauza zamiast eskalacji głośności. W planie sytuacyjnym próg dźwiękowy powinien być połączony z progiem proceduralnym: krótką, jednozdaniową zmianą instrukcji, zmianą pozycji ciała, zmianą relacji do obiektu. W ten sposób dźwięk nie jest „sugestią”, tylko elementem czytelnej kompozycji, a uczestnik nie jest biernie „poddany działaniu”, lecz świadomie wchodzi w zmianę.

W pracy z miskami i gongami szczególnie istotne jest rozróżnienie między rezonansem jako zjawiskiem akustycznym a rezonansem jako metaforą. Akustycznie rezonans jest wzmocnieniem drgań w układzie, który ma własne częstotliwości własne; w instrumentach metalowych oznacza to długi czas wybrzmiewania i bogaty zestaw składowych.

Fenomenologicznie rezonans jest doświadczeniem „ciągłości po zdarzeniu”: dźwięk trwa, mimo że gest uderzenia się zakończył. Ta cecha jest niezwykle cenna w psychoperformansie, bo pozwala uczyć rozpoznania, że koniec aktu nie jest końcem skutku, a jednocześnie pozwala uczyć czekania na opadnięcie. W planie sytuacyjnym misa może być narzędziem praktykowania powrotu: dźwięk wybrzmiewa, a uczestnik obserwuje, czy potrafi nie pędzić za kolejnym bodźcem, tylko zostać z opadaniem. Gong, ze względu na swoją złożoność widmową i nieliniowość wybrzmiewania, bywa jednocześnie potężnym narzędziem progu i potężnym narzędziem przeciążenia; wrażliwość słuchowa, lęk przed nagłym zdarzeniem, a nawet zwykłe zmęczenie mogą sprawić, że gong zamiast „otworzyć” proces, zamknie go w reakcji obronnej. Dlatego gong w psychoperformansie nie może być fetyszem intensyfikacji. Jeśli jest używany, to punktowo, przewidywalnie, z kontrolą dynamiki i z wyraźnym prawem do odsunięcia się od źródła. W przeciwnym razie jest to interwencja o potencjale naruszenia granicy.

Kamerton jest w tym repertuarze narzędziem pozornie skromnym, ale metodologicznie wyjątkowo czystym. Dostarcza bodźca prostego, wąskopasmowego, o stałej częstotliwości, czyli bodźca, który minimalizuje koszt analizy sceny słuchowej i ułatwia skupienie na jednym parametrze. W psychoperformansie kamerton może pełnić funkcję punktu orientacyjnego w czasie, a także narzędzia „przestawienia” uwagi z treści na strukturę: zamiast interpretować, uczestnik słyszy stałość i obserwuje własne odruchy poznawcze wobec stałości. To jest narzędzie szczególnie użyteczne w praktykach domykających, bo stałość sprzyja stabilizacji, o ile nie jest przedłużana do granicy znużenia. Jeśli kamerton zostaje włączony do praktyki głosowej, bywa użyteczny jako punkt odniesienia dla intonacji, ale w psychoperformansie nie powinno się z niego czynić instrumentu „prawdy” o człowieku. Częstotliwość nie jest moralnością, a precyzja intonacyjna nie jest miarą rozwoju. Kamerton jest narzędziem uwagi, nie narzędziem hierarchii.

Kluczowy dla tej części książki jest również wątek soundscape w rozumieniu ekologii akustycznej i praktyk słuchania miejsca. To wątek, w którym pojawia się ważny kanadyjski kontekst: R. Murray Schafer, kompozytor i pedagog, formułował pojęcie pejzażu dźwiękowego jako środowiska, które ma swoje dominanty, sygnały, znaki i tła, a więc które jest strukturą kulturową, a nie neutralnym „hałasem”. Barry Truax rozwijał następnie ujęcie soundscape jako relacji między słuchającym a środowiskiem, akcentując, że nie istnieje „obiektywnie taki sam” pejzaż dźwiękowy dla wszystkich, bo słuchanie jest kompetencją, wyborem i praktyką. Psychoperformans włącza tę tradycję nie po to, by uprawiać estetyzację codzienności, ale po to, by przekształcić słuchanie w narzędzie odzyskiwania sterowności w świecie. W praktyce oznacza to, że soundscape staje się ćwiczeniem dystrybucji uwagi: uczestnik uczy się rozróżniać warstwy (tło, sygnały, zdarzenia), uczy się lokalizować źródła, uczy się wybierać jeden strumień i wracać do niego, uczy się tolerować to, co niekontrolowane, bez natychmiastowej reakcji obronnej. To jest praca o wysokiej wartości kulturowej, bo uczy relacji z miejscem i jednocześnie odsłania, że środowisko akustyczne jest polem władzy: dominujące źródła dźwięku często należą do infrastruktury, instytucji, przemysłu, transportu. W psychoperformansie ta świadomość może stać się elementem krytycznym i artystycznym: uczestnik nie tylko „relaksuje się” w soundscape, lecz także rozpoznaje, jak miejsce go kształtuje i gdzie w tym jest przestrzeń oporu.

W obrębie ambientu i praktyk środowiskowych szczególnie ważna jest świadomość, że „spokój” jest produktem kompozycyjnym, a nie cechą samego brzmienia. Ambient w tradycji

muzyki środowiskowej jest narzędziem kształtowania czasu bez narracyjnego przymusu, ale to nie oznacza, że jest zawsze kojący. Ambient o zbyt stałej strukturze, o zbyt długiej ekspozycji i o nieadekwatnym paśmie może stać się narzędziem dominacji, a nawet wywoływać napięcie, bo układ słuchowy męczy się adaptacją do niezmiennego bodźca. Psychoperformans wymaga więc projektowania ambientu jako procesu, a nie jako tapety: mikrozmiany, subtelne modulacje, kontrolowane pauzy, a przede wszystkim znaki przejścia. Jeśli ambient ma kontenerować, musi jednocześnie umożliwiać powrót, czyli zawierać momenty, które sygnalizują „teraz kończymy", „teraz zmieniamy fazę", „teraz wracamy do świata". Brak takich znaków bywa w praktykach rozwojowych jednym z głównych powodów, dla których uczestnik wychodzi z doświadczenia „zawieszony" i nie potrafi domknąć pobudzenia: forma nie posiada interpunkcji.

W pracy z głosem należy w tym miejscu doprecyzować trzy reżimy, które w praktykach warsztatowych bywają mylone. Reżim pierwszy to głos jako rytm i oddech: mruczenie, ton ciągły, samogłoski, proste sylaby, w których najważniejszy jest przebieg czasu i poczucie wibracji we własnym ciele. Reżim drugi to głos jako relacja społeczna: śpiew w grupie, call and response, proste unisona, w których ważne jest zsynchronizowanie, czyli wytworzenie wspólnego czasu. Reżim trzeci to głos jako język: tekst, recytacja, wypowiedź, w których wchodzi symbolizacja i ryzyko ekspozycji. Psychoperformans preferuje w fazach regulacyjnych reżim pierwszy i drugi, a reżim trzeci wprowadza dopiero wtedy, gdy istnieje rama bezpieczeństwa, prawo do milczenia i jasne zasady nieoceny. Rygor tej zasady wynika z rozpoznania, że głos jest jednym z najsilniejszych nośników wstydu. W praktyce artystycznej można wstyd intensyfikować jako materiał, ale w psychoperformansie intensyfikacja wstydu bez mechanizmów powrotu jest błędem etycznym i kompozycyjnym. Jeśli głos ma budować sprawczość, nie może być testem.

W tej części podrozdziału konieczne jest jeszcze jedno kryterium, rzadko nazywane wprost: higiena akustyczna jako element profesjonalizmu. Higiena akustyczna obejmuje kontrolę poziomu głośności, kontrolę pasma (zwłaszcza w zakresie wysokich częstotliwości, które łatwo męczą), kontrolę czasu ekspozycji, kontrolę źródeł nieprzewidywalnych oraz kontrolę odbić w przestrzeni. W psychoperformansie higiena akustyczna jest również etyką: prowadzący ma obowiązek tak ustawić dźwięk, aby nie naruszać progów uczestników, a jeśli plan sytuacyjny zawiera intensyfikację, ma obowiązek wprowadzić ją jawnie, punktowo i z możliwością wycofania. To dotyczy zarówno instrumentów akustycznych, jak i odtwarzanych środowisk. W praktyce wiele nadużyć wynika nie z „złych intencji", lecz z niekompetencji w zakresie akustyki i sceny słuchowej. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką dojrzałą kulturowo, musi tę kompetencję wbudować w swój warsztat tak samo, jak wbudowuje kompetencję pracy z obrazem.

Tak ustawione rozróżnienia pozwalają traktować dźwięk w psychoperformansie jako pełnoprawne medium sztuki: medium, które może być minimalistyczne albo złożone, ceremonialne albo codzienne, wspólnotowe albo intymne, ale które zawsze ma strukturę odpowiedzialności. Dźwięk nie jest tu obietnicą „uzdrawiającej częstotliwości", lecz narzędziem kompozycji przejścia: projektowania progu, projektowania trwania i projektowania powrotu w taki sposób, aby uczestnik mógł wyjść z doświadczenia z większą sterownością uwagi, z większą świadomością granic i z większą zdolnością domknięcia, bez przymusu wiary w jakąkolwiek doktrynę.

Domknięcie podrozdziału o dźwięku wymaga przedstawienia go jako systemu praktyk, które dają się ująć w rygorystycznej typologii operacyjnej. Bez takiej typologii łatwo popaść w dwa błędy: albo w estetyzację, która sprowadza dźwięk do „klimatu", albo w paramedyczną mistyfikację, która sprowadza dźwięk do rzekomej przyczynowości biologicznej. Psychoperformans wybiera trzecią drogę: dźwięk jako narzędzie projektowania sytuacji, w której zachodzą mierzalne i obserwowalne zmiany w organizacji uwagi, w dynamice pobudzenia, w jakości granic oraz w gotowości do symbolizacji. Żeby to było możliwe, trzeba potraktować dźwięk jak aparat: z wejściem, przebiegiem i wyjściem, z parametrami sterowania i z kryteriami ostrożności. Taki aparat może używać instrumentów tradycyjnych, narzędzi rytualnych, głosu, ambientu i soundscape, ale ich funkcje muszą być jednoznacznie rozdzielone.

Najbardziej użyteczna typologia funkcji dźwięku w planie sytuacyjnym obejmuje pięć ról. Rola pierwsza: sygnał progu, czyli marker zmiany fazy, stosowany oszczędnie i przewidywalnie. Tu sprawdzają się szczególnie narzędzia o czytelnym początku i czytelnym wybrzmiewaniu: misa, krótki motyw głosowy, pojedynczy akord, krótki dźwięk kamertonu, czasem także element soundscape, jeśli jest jednoznaczny (na przykład charakterystyczny sygnał miejsca). Rola druga: kontener czasu, czyli środowisko o kontrolowanej gęstości, w którym uczestnik może pracować bez przymusu reakcji na zdarzenia. Tu sprawdza się ambient o mikrodynamice i bez agresywnych transjentów, a także soundscape przetworzony tak, aby utrzymać ciągłość i redukować nieprzewidywalne zdarzenia. Rola trzecia: prowadzenie rytmu, czyli struktura, która umożliwia entrainment motoryczny i oddechowy. Tu sprawdzają się proste pulsy, powtarzalne gesty, unisona głosowe bez tekstu, krótkie sekwencje perkusyjne o niskiej dynamice, a także repetytywne struktury elektroakustyczne, o ile nie mnożą obiektów sceny słuchowej. Rola czwarta: materiał do pracy, czyli sytuacja, w której uczestnik aktywnie tworzy lub przekształca dźwięk: głosem, obiektem, instrumentem, nagraniem, montażem, filtrem. Rola piąta: narzędzie domknięcia, czyli sygnał i proces, który wyprowadza z intensywności, zamyka ramę i pozwala wrócić do świata bez „otwartego transu". Narzędzie domknięcia często jest bardziej procesem niż zdarzeniem: stopniowe wygaszanie, redukcja pasma, przejście z warstw wieloobiektowych do jednego kontenera, następnie do ciszy, a na końcu do krótkiej formuły głosowej lub pojedynczego dźwięku, który pełni funkcję pieczęci.

Ta typologia jest istotna, bo pozwala wprost pokazać, że te same narzędzia mogą pełnić różne role w zależności od parametrów. Misa może być sygnałem progu (jedno uderzenie), ale może być kontenerem czasu (ciągłe tarcie), może być też narzędziem domknięcia (wybrzmiewanie jako proces powrotu). Gong może być sygnałem progu, ale rzadko powinien być kontenerem; jego potencjał przeciążenia jest zbyt duży, jeśli nie ma wybitnej kontroli warunków. Kamerton może być punktem orientacyjnym i narzędziem domknięcia, ale tylko wtedy, gdy nie zostaje obarczony roszczeniem „uzdrawiania częstotliwością". Ambient może być kontenerem i narzędziem prowadzenia, ale jeśli jest zbyt jednorodny, może stać się narzędziem zawieszenia, które utrudnia powrót. Soundscape może być materiałem do pracy i narzędziem orientacji w miejscu, ale jeśli nie jest kontraktowany, może naruszać prywatność i wytwarzać niejawny przymus.

W tym miejscu konieczne jest również doprecyzowanie kryteriów ostrożności, które w psychoperformansie nie są aneksem, lecz częścią estetyki. Pierwsze kryterium: kontrola transjentów i dynamiki. Nagłe ataki, gwałtowne skoki głośności i ostre sygnały wysokoczęstotliwościowe są w praktyce najszybszym sposobem uruchomienia reakcji obronnej

i utrwalenia czuwania. Jeśli mają być użyte, muszą być jawne, punktowe i muszą posiadać alternatywę. Drugie kryterium: kontrola sceny słuchowej. Nadmiar niezależnych obiektów dźwiękowych zwiększa koszt selekcji i może destabilizować. Psychoperformans preferuje sceny o czytelnej hierarchii: prowadzenie, tło, zdarzenia. Trzecie kryterium: kontrola pasma i ekspozycji. Długotrwałe obciążenie w określonych pasmach, zwłaszcza gdy przestrzeń ma silne odbicia, może być męczące i drażniące. Czwarty element: prawo do ciszy. Cisza jest narzędziem powrotu i nie może być traktowana jako „pustka do wypełnienia". Piąty element: prawo do odmowy ekspozycji głosowej. Głos jest materiałem wrażliwym; praktyka musi przewidywać warianty bez głosu i nie może wytwarzać normy „uczestnictwa przez brzmienie".

Równolegle trzeba podkreślić, że psychoperformans nie rezygnuje z tradycji rytuału. Przeciwnie, traktuje rytuał jako technologię przejścia, która w wielu kulturach rozwijała się jako forma zarządzania liminalnością: wejściem w stan inny niż codzienny i powrotem z niego. Rytuał w psychoperformansie nie jest jednak doktryną ani obietnicą „transcendencji". Jest strukturą formalną, w której dźwięk pełni rolę sygnału, kontenera i pieczęci, a więc elementu, który pozwala przejściu zaistnieć w czasie i zakończyć się w czasie. To przesunięcie jest ważne etycznie: psychoperformans może używać narzędzi rytualnych bez roszczeń metafizycznych, a jednocześnie z szacunkiem dla ich kulturowego ciężaru. Szacunek oznacza także unikanie banalizacji i unikanie „pożyczania" form bez rozpoznania ich kontekstu. Tam, gdzie narzędzie ma silne osadzenie kulturowe, psychoperformans musi jawnie zaznaczać, że używa go jako techniki kompozycyjnej, a nie jako reprezentacji cudzej tradycji.

W tej perspektywie szczególnie ważne staje się rozumienie soundscape jako obszaru styku sztuki i kultury. Pejzaż dźwiękowy jest zawsze polityczny: to, co dominuje w środowisku, wynika z infrastruktury, ekonomii i norm społecznych. Praca z soundscape w psychoperformansie może zatem pełnić funkcję krytyczną i emancypacyjną: uczestnik uczy się rozpoznawać, jak jest kształtowany przez środowisko, i gdzie może wprowadzić mikro-gest oporu, choćby przez selektywną uwagę, przez zmianę trasy, przez stworzenie własnego kontenera dźwiękowego, przez świadome wyciszenie. To jest istotne, bo psychoperformans nie ogranicza się do wnętrza sali; jest praktyką, która ma działać w realnym świecie, w jego hałasie, w jego natarczywości, w jego przymusach. Soundscape jest więc nie tylko materiałem, lecz także polem treningu kompetencji cywilizacyjnej: umiejętności życia w złożonej scenie bodźców bez stałego stanu obronnego.

Na poziomie kompozycyjnym domknięcie w psychoperformansie wymaga jeszcze jednej zasady: dźwięk nie może zostawiać uczestnika w stanie niedookreślonej intensywności. Jeśli dźwięk wprowadza zanurzenie, musi też wprowadzić wyjście. Jeśli dźwięk wprowadza rytm, musi też wprowadzić wygaszenie rytmu. Jeśli dźwięk wprowadza wielowarstwowość, musi też wprowadzić redukcję warstw. Ta zasada jest równoległa do zasady domknięcia w rysunku: nie domyka się interpretacji, domyka się przebieg. Dźwięk jest idealnym medium dla takiego domykania, bo posiada naturalne narzędzia: wybrzmiewanie, pauzę, ciszę, stopniowe rozrzedzanie, zmianę pasma, zmianę gęstości. Psychoperformans traktuje te narzędzia nie jako efekty estetyczne, lecz jako interwencje w czas przeżywany.

20.3. Dramaterapia i psychodrama: role, rytuały, katharsis

Dramaterapia i psychodrama są w tym rozdziale kluczowe nie jako „kolejny zestaw technik ekspresyjnych", lecz jako tradycje, które w sposób najbardziej bezpośredni ujawniają, że tożsamość jest procesem inscenizacyjnym, a nie statyczną właściwością osoby. W psychoperformansie to rozpoznanie zostaje przejęte i przekształcone: rola nie jest etykietą społeczną ani maską, którą „nakładamy", lecz dynamiczną konfiguracją zachowań, języka, mikrogestów, afektu i relacji, która w określonej sytuacji organizuje pole działania. Dlatego w praktyce psychoperformansu praca z rolą jest jednocześnie pracą estetyczną i pracą regulacyjną. Estetyczną, bo rola uruchamia formę: rytm, styl, dramaturgię przejść, napięcie i rozładowanie. Regulacyjną, bo rola porządkuje impuls działania, nadaje mu ramę i umożliwia przeniesienie treści psychicznej (często nieuchwytnej w samym opisie) do struktury czynności, która ma początek, rozwinięcie i domknięcie. To jest sedno różnicy między „mówieniem o sobie" a „działaniem w strukturze": w psychoperformansie rola jest interfejsem, który pozwala pracować na doświadczeniu bez redukowania go do narracji deklaratywnej.

Trzeba jednak precyzyjnie odróżnić dwa pola, które bywają wrzucane do jednego worka. Psychodrama, w tradycji wywiedzionej z pracy Jacoba Levy'ego Moreno, jest przede wszystkim metodą grupowej pracy z doświadczeniem, opartą na improwizowanej inscenizacji scen z życia oraz na koncepcjach takich jak spontaniczność, kreatywność, socjometria i relacyjna „tele" (specyficzny typ wzajemnej percepcji i rezonansu międzyosobowego w grupie). Jej język jest językiem działania: scena, protagonist(a), dyrektor (prowadzący), pomocnicze ego (osoby odgrywające role), rozgrzewka, akcja, dzielenie. Dramaterapia jest natomiast szeroką rodziną podejść, które wykorzystują elementy teatru, improwizacji, rytuału, opowieści, maski, obiektu i gry jako narzędzia wspierające proces psychiczny; w wielu wariantach dramaterapia nie wymaga rekonstruowania autobiograficznych scen wprost i nie musi prowadzić do klasycznej „inscenizacji problemu", lecz może pracować przez metaforę, fikcję, strukturę narracyjną, figury archetypowe, a także przez pracę na dystansie estetycznym. W praktyce psychoperformansu to rozróżnienie jest fundamentalne: metoda nie jest terapią kliniczną per se, ale może czerpać z obu tradycji, o ile zachowuje reżim etyczny, jasność roli prowadzącego, prawo odmowy i adekwatność do kontekstu (warsztat artystyczny, praca rozwojowa, praca edukacyjna, praktyka indywidualna). Innymi słowy: psychoperformans może używać aparatu dramatycznego jako technologii przejścia, nie przypisując sobie statusu interwencji medycznej, a jednocześnie respektując, że praca z rolą i sceną może uruchamiać materiał traumatyczny oraz silne transfery relacyjne.

Z perspektywy metodologii psychoperformansu najcenniejszym wkładem psychodramy jest pojęcie „surplus reality", czyli nadwyżkowej rzeczywistości scenicznej, w której można zainscenizować to, co w realnym świecie było niemożliwe, zatrzymane, przerwane albo przemocowo domknięte. Nadwyżkowa rzeczywistość nie jest fantazją w sensie eskapistycznym; jest narzędziem rekonstrukcji sprawczości. To, co nie zostało powiedziane, może zostać powiedziane. To, co nie zostało obronione, może zostać obronione. To, co zostało narzucone, może zostać odmówione. W psychoperformansie ten mechanizm zostaje przepisany na język planu sytuacyjnego: projektuje się warunki, w których możliwe jest „dokończenie" przebiegu, ale nie przez wymuszenie ekspresji, tylko przez ustanowienie procedur. Procedura jest tutaj kluczowa, ponieważ chroni przed dwoma skrajnościami: z jednej strony przed surową ekspozycją, która może przypominać spektakl cierpienia; z drugiej strony przed jałową grą,

która nie dotyka realnego napięcia. W praktyce psychoperformansu nadwyżkowa rzeczywistość jest zatem przede wszystkim konstrukcją formalną: zmiana parametrów sytuacji tak, aby uczestnik mógł doświadczyć alternatywnego przebiegu w bezpiecznej ramie, bez roszczenia, że „to naprawia przeszłość", ale z uznaniem, że może zmieniać relację do pamięci.

Drugim wkładem, równie istotnym, jest role theory w ujęciu dramaterapii, szczególnie rozwijana przez autorów takich jak Robert J. Landy. U Landy'ego rola jest jednostką analizy i interwencji: człowiek nie jest jedną tożsamością, lecz repertuarem ról o różnym stopniu dostępności, sile, elastyczności i integracji. Zaburzenie nie musi polegać na „wadliwej osobowości", lecz na zubożeniu repertuaru, na dominacji jednej roli, na braku przejścia między rolami, na przymusie, na sztywności lub na chaosie przełączeń. Psychoperformans przejmuje tę logikę, bo jest ona kompatybilna z myśleniem o IndywiduAkcji jako serii działań: w IndywiduAkcji można projektować ćwiczenia, które nie „leczą człowieka", lecz poszerzają repertuar ról i uczą przełączania w warunkach kontroli. W tym miejscu rola staje się narzędziem samoregulacji: jeśli potrafię świadomie wejść w rolę i z niej wyjść, potrafię również domknąć stan afektywny. Jeśli potrafię utrzymać rolę przez określony czas i zakończyć ją gestem domknięcia, potrafię przenieść tę kompetencję na sytuacje codzienne. Psychoperformans, z racji swojej artystycznej genezy, może dodatkowo wzmacniać estetyczną stronę roli: rola ma styl, rekwizyt, światło, rytm mowy, sposób chodzenia, a więc posiada formę, która może być kompozycyjnie projektowana i stopniowana.

Pojęcie katharsis, tradycyjnie obciążone wielowiekową historią od Arystotelesa po nowożytne teorie emocji, w obszarze psychodramy i dramaterapii ma status ambiwalentny. W potocznym rozumieniu katharsis bywa utożsamiane z „wyładowaniem" i płaczem, czyli z intensywną ekspresją. Taka interpretacja jest dla psychoperformansu niewystarczająca i potencjalnie ryzykowna, bo może zachęcać do przymusu intensyfikacji. Bardziej adekwatne jest ujęcie katharsis jako procesu reorganizacji: afekt zostaje ujęty w formę, a forma umożliwia przejście od pobudzenia do znaczenia i od znaczenia do domknięcia. W praktyce dramatycznej katharsis nie wynika z samej intensywności, lecz z domknięcia struktury: sceny, która otrzymuje zakończenie, nawet jeśli zakończenie jest symboliczne. Psychoperformans pracuje więc z katharsis jako z funkcją kompozycyjną: czy dana sekwencja umożliwia przejście, czy zostawia uczestnika w otwartej pętli. W tym sensie katharsis może być bardzo ciche: może polegać na wykonaniu jednoznacznego gestu odmowy, na wypowiedzeniu jednego zdania w roli, na zamknięciu obiektu w pudełku, na symbolicznym podpisie, na zmianie światła. W psychoperformansie katharsis jest dowodem sprawczości w formie, a nie dowodem siły emocji.

W tym miejscu trzeba wskazać jeszcze jedną kategorię, która łączy dramaterapię, psychodramę i psychoperformans: rytuał jako technologia ramy. W dramaterapii rytuał jest nie tylko tematem, ale i procedurą: powtarzalność, inauguracja, progi, rekwizyty, role społeczne, role przejściowe, wspólnota świadków. Psychoperformans zachowuje tę logikę, ale wprowadza do niej kryterium jawności i kryterium granicy. Rytuał w tej metodzie nie ma wytwarzać wiary; ma wytwarzać warunki. Warunki to: przewidywalność, możliwość odmowy, możliwość wycofania, możliwość obserwacji zamiast udziału, a także możliwość domknięcia bez ujawniania treści intymnych. Rytuał jest zatem strukturą, która pozwala uczestnikowi „wejść" i „wyjść" w sposób jednoznaczny. W planie sytuacyjnym psychoperformansu rytuał jest konstruowany z tych samych kanałów, które już wcześniej zostały nazwane jako stały zestaw: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Każdy z kanałów może pełnić funkcję progu, ale

dopiero ich kompozycja daje stabilność ramy: dźwięk może sygnalizować wejście, światło może zmienić tryb obecności, gest może ustanowić kontrakt, obiekt może stać się markerem roli, słowo może wprowadzić zasadę, a obraz może wytworzyć pole koncentracji.

W praktyce psychoperformansu istotne jest również odróżnienie roli od persony. Persona, w tradycjach psychologicznych, bywa rozumiana jako społeczna fasada i system autoprezentacji. Rola natomiast, w ujęciu dramatycznym, jest funkcją działania w sytuacji. Psychoperformans nie demonizuje persony, ale traktuje ją jako jeden z możliwych układów ról: persona bywa rolą dominującą, czasem rolą obronną, czasem rolą ochronną. Praca dramatyczna umożliwia przejście od persony jako przymusu do persony jako wyboru. To ma znaczenie w IndywiduAkcji: jeśli człowiek potrafi wejść w rolę społeczną świadomie i ją zakończyć, przestaje być przez nią całkowicie determinowany. To jest jeden z najbardziej praktycznych efektów pracy dramatycznej: nie „naprawa osobowości", lecz odzyskanie przełączalności, czyli zdolności do zmiany trybu działania bez katastrofy.

W dalszym rozwinięciu tego podrozdziału zostaną doprecyzowane konkretne formy pracy: jak budować role przejściowe w planie sytuacyjnym, jak stosować dystans estetyczny (zamiast dosłownego odtwarzania scen) oraz jak projektować grupową strukturę świadkowania, aby uniknąć presji, porównań i niejawnej hierarchii. Zostanie też pokazane, w jaki sposób psychoperformans korzysta z tradycji psychodramy, nie przejmując jej klinicznych roszczeń, lecz przejmując jej aparat sceniczny i etyczne zasady bezpieczeństwa, tak aby „akcja" była równocześnie działaniem artystycznym i działaniem odpowiedzialnym.

W praktyce dramatycznej kluczowe pytanie brzmi nie „co czujesz?", lecz „co robisz, gdy czujesz?". Dramaterapia i psychodrama są metodami, które przenoszą materiał psychiczny z rejestru deklaratywnego do rejestru proceduralnego: zamiast opowiadać o doświadczeniu, człowiek tworzy jego model w działaniu. To przesunięcie jest szczególnie ważne dla psychoperformansu, ponieważ w jego logice transformacja nie jest wynikiem wglądu jako takiego, lecz wynikiem zmiany przebiegu, a więc zmiany sekwencji nawykowych reakcji i zmian w organizacji uwagi, ciała oraz relacji. Dramatyczność nie jest tu metaforą; jest technologią, w której gest, słowo, przestrzeń, rekwizyt i świadkowanie tworzą strukturę możliwego. Innymi słowy: dramatyczność to konstrukcja sytuacji, w której pewne działania stają się wykonalne, a inne tracą swoją automatyczność. Psychoperformans przejmuje tę technologię, bo potrzebuje narzędzi, które umożliwiają „próbowanie" życia w warunkach kontrolowanych, ale bez redukcji do ćwiczenia behawioralnego; potrzebuje narzędzi, które zachowują symboliczny ciężar i artystyczną wieloznaczność, a jednocześnie są proceduralnie bezpieczne.

W psychodramie Moreno centralnym mechanizmem jest improwizacja w strukturze. To pozorny paradoks: improwizacja nie jest chaosem, lecz jest działaniem w ramach. Ramy wyznaczają role (protagonista, pomocnicze ego, dyrektor), przestrzeń (scena), sekwencję (rozgrzewka – akcja – dzielenie) oraz normę etyczną (brak oceniania, prawo odmowy, ochrona granic). Dzięki ramom improwizacja staje się narzędziem spontaniczności rozumianej nie jako „robienie czegokolwiek", ale jako zdolność do adekwatnej odpowiedzi w nowej sytuacji. To właśnie spontaniczność, w sensie Morenowskim, jest w psychoperformansie interesująca jako kompetencja regulacyjna: spontaniczność oznacza, że człowiek nie jest skazany na jedną reakcję, ale potrafi wygenerować alternatywę. W praktykach codziennych brak spontaniczności objawia się często jako przymus: przymus obrony, przymus uniku, przymus tłumaczenia się,

przymus kontroli. Psychoperformans, budując IndywiduAkcję jako serię działań, wykorzystuje dramatyczność do tego, by trenować alternatywy w formie, a nie w deklaracji. Alternatywa może być minimalna: inny ton głosu, inna pozycja ciała, inna odległość, inny gest odmowy, inny rytm mówienia. Z punktu widzenia praktyki są to mikroprzełączenia, ale z punktu widzenia psychiki bywają one przełomowe, bo ujawniają możliwość zmiany bez katastrofy.

Jednym z najbardziej precyzyjnych narzędzi psychodramy jest odwrócenie ról. W potocznym języku brzmi to jak „wejdź w buty drugiej osoby", ale w reżimie metodycznym jest to instrument reorganizacji perspektywy. Odwrócenie roli nie jest moralnym ćwiczeniem empatii; jest techniką zmiany mapy relacyjnej w ciele i w języku. Kiedy uczestnik odgrywa rolę osoby znaczącej lub rolę instytucji, odgrywa zarazem strukturę nacisku, której doświadczał. Gdy następnie wraca do własnej roli, ma możliwość przetestowania innej odpowiedzi, bo lepiej rozumie dramaturgię sytuacji. W psychoperformansie odwrócenie roli może zostać użyte również poza autobiografią: można odwracać role wobec „sił" wewnętrznych (lęku, krytyka wewnętrznego, perfekcjonizmu), wobec obiektu-klucza, wobec samego medium (na przykład wobec dźwięku jako „dominującej obecności"). To rozszerzenie jest istotne, bo psychoperformans często pracuje nie tyle na konflikcie interpersonalnym, ile na konflikcie strukturalnym: między potrzebą kontroli a potrzebą przepływu, między przymusem znaczenia a możliwością formy, między ograniczeniem a wolnością. Odwrócenie roli pozwala uczynić te konflikty widzialnymi i słyszalnymi, a więc pracowalnymi.

Drugim narzędziem, o ogromnym znaczeniu dla bezpieczeństwa, jest podwajanie. W psychodramie podwajanie polega na tym, że osoba wspierająca (podwajająca) staje obok protagonisty i wypowiada możliwe niewypowiedziane treści z pozycji wspólnoty i współodczuwania, ale bez narzucania. W psychoperformansie podwajanie ma szczególną wartość jako technika minimalizacji wstydu i przeciążenia poznawczego. Wstyd, w wielu procesach twórczych i rozwojowych, jest silniejszym hamulcem niż lęk; wstyd blokuje mowę, blokuje gest, blokuje prawo do odmowy. Podwajanie może działać jako „pomost językowy": dostarcza słów, gdy uczestnik ich nie ma, ale nie odbiera mu sprawczości, bo zawsze jest propozycją, nie diagnozą. Jednak w psychoperformansie, który nie jest terapią kliniczną, podwajanie musi być szczególnie ostrożne: nie może wkraczać w obszary interpretacji psychopatologicznej ani w obszary prywatności, do których uczestnik nie zaprasza. Podwajanie w psychoperformansie powinno dotyczyć raczej struktury sytuacji („tu jest trudno", „tu jest próg", „tu można się zatrzymać") niż treści biograficznych („to pewnie z dzieciństwa"). Jest to różnica fundamentalna, bo chroni metodę przed fałszywą autorytatywnością.

Trzecim narzędziem jest zwierciadło (mirror), czyli technika, w której uczestnik obserwuje scenę odgrywaną przez innych, jakby patrzył na własny przebieg z zewnątrz. Z perspektywy psychoperformansu jest to narzędzie nie tylko wglądu, ale i rekonfiguracji afektu. Obserwacja własnego wzorca w wykonaniu innych często obniża intensywność i pozwala zobaczyć strukturę, a nie tylko treść. Zmniejsza się utożsamienie, zwiększa się dystans estetyczny. To prowadzi do jednej z najważniejszych kategorii dramaterapii: aesthetic distance, dystansu estetycznego. Dystans estetyczny oznacza taki stopień oddalenia od materiału, który pozwala mu być doświadczanym bez zalania i bez odrętwienia. Zbyt mały dystans powoduje zalanie emocjonalne i utratę sterowności; zbyt duży dystans powoduje jałowość i brak realnego kontaktu. Psychoperformans świadomie kalibruje dystans estetyczny przez dobór formy: zamiast dosłownej sceny z życia można użyć metafory, maski, obiektu, narracji w trzeciej

osobie, mapy przestrzennej, a nawet samego ruchu bez słów. To jest mechanizm o ogromnej wartości praktycznej, bo pozwala pracować z materiałem trudnym bez nadużywania ekspozycji.

W dramaterapii i w psychodramie rola jest również narzędziem organizacji granicy. To, co w życiu bywa niejasne („czy mam prawo odmówić?", „czy mogę być zły?"), w roli staje się jednoznaczne, bo rola posiada zasady. W psychoperformansie ta jednoznaczność jest pożądana, ale nie w formie moralizmu, tylko w formie formalnej. Rola ma początek i koniec. Rola ma znak wejścia i znak wyjścia. Rola ma rekwizyt, który można odłożyć. Rola ma światło, które można zgasić. Rola ma dźwięk, który może się skończyć. Dzięki temu uczestnik uczy się, że stany psychiczne też mogą mieć koniec, nawet jeśli ich treść jest złożona. To nie jest obietnica, że „lęk zniknie"; to jest trening domknięcia przebiegu. I tu wraca katharsis rozumiane jako reorganizacja przez formę: nie przez wyładowanie, lecz przez zakończenie struktury.

Ważnym aspektem tradycji Morenowskiej jest socjometria, czyli badanie relacji w grupie przez wybory, odległości, preferencje, osie sympatii i napięcia. Psychoperformans, działając często w polu warsztatowym, musi rozumieć, że grupa jest sceną niewidzialną: zanim pojawi się scena jawna, istnieje scena relacyjna. Socjometria nie musi być realizowana jako formalna technika; może być postawą prowadzącego: stałą obserwacją, gdzie powstają koalicje, gdzie powstaje izolacja, gdzie powstaje presja, gdzie powstaje wstyd. Ponieważ psychoperformans używa narzędzi ekspresyjnych, ryzyko porównań i hierarchii jest realne. Rygor etyczny polega na tym, by grupa była wspólnotą świadków, a nie wspólnotą sędziów. To oznacza: jasne zasady nieoceny, brak komentarzy estetycznych typu „to było lepsze", brak przymusu dzielenia się, brak przymusu autobiografii. Dzielenie (sharing) po akcji jest w psychodramie mechanizmem integracji, ale w psychoperformansie musi być szczególnie skalowane: można dzielić się wrażeniem formalnym („co się zmieniło w twojej uwadze?", „co zrobił z tobą gest?") zamiast dzielić się szczegółami biografii.

Wreszcie trzeba umieścić dramaterapię i psychodramę w kontekście rytuału. Rytuał w tych tradycjach nie jest dekoracją; jest mechanizmem, który zabezpiecza przejście. Rozgrzewka jest rytuałem wejścia; akcja jest rytuałem przejścia; dzielenie jest rytuałem powrotu. Psychoperformans przejmuje tę trójfazowość, ale tłumaczy ją na własny język: kontrakt pracy (wejście), plan sytuacyjny (przejście), gest domknięcia (powrót). W każdym z tych etapów kanały obraz–słowo–gest–światło–dźwięk–obiekt są wykorzystywane nie dla efektu, lecz dla jednoznaczności. Dźwięk sygnalizuje próg, światło zmienia tryb obecności, obiekt ustala rolę, gest ustala granicę, słowo ustala zasadę, obraz ustala pole koncentracji. Ten układ jest tym, co odróżnia psychoperformans od improwizacji terapeutycznej bez ramy: rama jest formą odpowiedzialności.

W kolejnej partii podrozdziału doprecyzuję, jak te narzędzia przekładają się na konkretne typy planów sytuacyjnych w psychoperformansie: plan pracy z rolą ochronną, plan pracy z rolą krytyka wewnętrznego, plan pracy z rolą świadka i plan pracy z rolą przejściową, wraz z kryteriami, kiedy pracować przez metaforę i dystans estetyczny, a kiedy dopuszczać elementy dosłownego reenactmentu. Zostanie też wprowadzony reżim ograniczeń: co jest dopuszczalne w praktyce artystyczno-edukacyjnej, a co wymaga kontekstu klinicznego, aby nie mylić odpowiedzialności sztuki z odpowiedzialnością terapii.

Najbardziej praktyczną konsekwencją włączenia dramaterapii i psychodramy do instrumentarium psychoperformansu jest przestawienie akcentu z „treści przeżyć” na „gramatykę przeżyć”, czyli na sposób, w jaki doświadczenie jest organizowane w czasie, w relacji i w ciele. Rola staje się tu jednostką kompozycji, ponieważ jest zarazem strukturą zachowania, strukturą języka i strukturą afektu. To, co w dyskursie psychologicznym bywa opisywane jako schemat, przekonanie, mechanizm obronny czy styl przywiązania, w praktyce dramatycznej pojawia się jako konkretny układ działań: kto stoi bliżej, kto patrzy, kto milczy, kto przyspiesza, kto przerywa, kto wchodzi w kontrolę, kto ucieka w żart, kto zamraża gest. Psychoperformans, trzymając się własnej metodologii, nie „diagnozuje” tych układów w sensie klinicznym, lecz projektuje plan sytuacyjny, w którym układ staje się widzialny jako forma i może zostać przetestowany w wariantach. Wariantowość jest rdzeniem: w dramie nie chodzi o to, by raz „odegrać prawdę”, tylko by wielokrotnie sprawdzić, co się zmienia, gdy zmienia się parametr. Zmiana parametru może być elementarna: odległość o jeden krok, zamiana miejsc, inna wysokość głosu, inny rekwizyt, inny rytm wejścia, inna pauza. W praktyce psychoperformansu takie mikroregulacje są narzędziem IndywiduAkcji, bo uczą przełączalności bez przymusu intensyfikacji; uczą, że alternatywa jest w zasięgu ręki, gdy sytuacja ma ramę.

W tym miejscu warto doprecyzować, co psychoperformans rozumie przez „katharsis” w kontekście dramaterapii i psychodramy, aby nie powielać potocznego mitu o katharsis jako spektakularnym wyładowaniu. W tradycjach dramatycznych katharsis bywa rozumiane wieloznacznie, ale dla psychoperformansu najbardziej użyteczna jest definicja funkcjonalna: katharsis jako reorganizacja afektu poprzez domknięcie struktury, a nie poprzez eskalację ekspresji. Domknięcie struktury oznacza, że scena otrzymuje zakończenie proceduralne, nawet jeśli nie ma „szczęśliwego finału” w sensie narracji. Proceduralne zakończenie może mieć postać jednoznacznego gestu odmowy, symbolicznego podpisu, wyjścia ze światła, odłożenia rekwizytu, zamknięcia obiektu w pojemniku, wypowiedzenia krótkiej formuły w roli albo powrotu do roli świadka. W psychoperformansie katharsis jest mierzone nie intensywnością łez czy krzyku, ale zdolnością do przejścia z pobudzenia do orientacji i z orientacji do spokoju wykonawczego, czyli do stanu, w którym człowiek potrafi wrócić do neutralnej obecności. To ujęcie jest istotne również etycznie, bo chroni metodę przed przymusem „mocnego przeżycia” oraz przed pomyleniem ekspozycji z pracą.

Rytuał w dramaterapii i psychodramie jest technologią ramy, a w psychoperformansie staje się technologią kontraktu. Kontrakt nie jest formalnością administracyjną, lecz narzędziem bezpieczeństwa i przejrzystości: określa, co jest dobrowolne, co jest opcjonalne, gdzie są granice dotyku, głosu i ujawniania treści, jak wygląda prawo do przerwania, jak wygląda prawo do milczenia, jak wygląda prawo do „nie wchodzę w rolę”. W praktyce dramatycznej, zwłaszcza grupowej, istnieje stałe ryzyko niejawnej presji, bo sama scena produkuje hierarchie: ktoś jest odważny, ktoś jest elokwentny, ktoś jest „lepszym aktorem”, ktoś ma łatwość w improwizacji. Psychoperformans musi tę dynamikę rozbrajać poprzez jawne reguły: brak ocen estetycznych, brak porównań, brak komentowania cudzych scen w kategoriach „prawdy o tobie”, brak wymuszania autobiografii, brak przywłaszczania interpretacji. Dzielenie się po scenie jest dopuszczalne, ale w reżimie ograniczeń: można mówić o formie i o zmianach w uwadze („co się przesunęło w twoim ciele”, „co zrobiła pauza”, „co zrobiła zmiana miejsca”), a nie o diagnozowaniu motywów innych osób. To jest zasadnicza różnica między warsztatem artystyczno-edukacyjnym a interwencją kliniczną; psychoperformans pozostaje po stronie warsztatu i praktyki kulturowej, nawet jeśli korzysta z aparatu dramaterapii.

Poniżej przedstawiam cztery modele planu sytuacyjnego, które stanowią rdzeń praktycznego przełożenia dramaterapii i psychodramy na psychoperformans, przy czym każdy model jest skalowalny od pracy indywidualnej po pracę grupową i każdy może być realizowany w pełnym zestawie kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Model pierwszy: rola ochronna. Celem nie jest „pokonanie lęku", tylko zbudowanie roli, która potrafi wykonać minimalny akt ochrony w sytuacji przeciążenia. Rola ochronna jest projektowana formalnie: ma rekwizyt (obiekt), ma prosty gest granicy (gest), ma jedną formułę językową (słowo), ma wyraźny próg wejścia (światło lub dźwięk) oraz ma wizualny znak w przestrzeni (obraz, choćby jako linia na podłodze, karta, kolor). W scenie nie „przerabia się traumy"; testuje się procedurę odmowy, procedurę zatrzymania i procedurę wyjścia ze sceny. Model drugi: rola krytyka wewnętrznego jako figura zewnętrzna. Zamiast walczyć z krytykiem w głowie, uczestnik nadaje mu formę sceniczną: głos, rytm mowy, dystans, miejsce w przestrzeni, charakterystyczny gest, a nawet maskę lub obiekt-klucz. Następnie stosuje się technikę odwrócenia ról: uczestnik wchodzi w krytyka, wypowiada jego logikę, po czym wraca do siebie i wprowadza rolę świadka, który opisuje strukturę tej logiki bez utożsamienia. To nie jest „udowadnianie, że krytyk nie ma racji"; to jest demontaż jego retoryki przez uczynienie jej formą. Model trzeci: rola świadka i wspólnota świadkowania. W psychodramie świadkowanie jest filarem integracji, ale w psychoperformansie świadek ma status techniczny: świadek nie ocenia, nie interpretuje, nie diagnozuje, tylko stabilizuje ramę. Świadek może pracować na prostym protokole: „widzę", „słyszę", „zauważam zmianę", „zatrzymuję". Świadek jest również rolą domknięcia: każda scena wraca do świadka, aby nie zostawiać uczestnika w roli jako jedynej tożsamości. Model czwarty: rola przejściowa, czyli rola, która istnieje wyłącznie po to, by przeprowadzić zmianę stanu. To rola o ograniczonym czasie, ograniczonym słowniku i ograniczonych gestach. Jej siła polega na prostocie: nie „opowiada historii", tylko wykonuje przejście. Rola przejściowa jest szczególnie użyteczna, gdy praca ma dotyczyć domknięcia pętli działania: rozpoczęcia, przerwania, zakończenia. W IndywiduAkcji rola przejściowa bywa tym, co przenosi kompetencję ze sceny do codzienności, bo jest łatwa do powtórzenia.

Krótko: w dramaterapii i psychodramie można się zgubić w atrakcyjności sceny. Psychoperformans temu przeciwdziała przez ograniczenia formalne. Ograniczenie jest tu narzędziem bezpieczeństwa.

Najważniejsze ograniczenia, które psychoperformans powinien utrzymywać przy pracy dramatycznej, mają charakter zarówno etyczny, jak i konstrukcyjny. Po pierwsze, zakaz roszczeń terapeutycznych w sensie klinicznym: warsztat może wspierać dobrostan, ale nie może obiecywać leczenia ani zastępować opieki zdrowotnej. Po drugie, zakaz przemocy bodźcowej: nie używa się krzyku, presji, gwałtownej intensyfikacji ani „szokowania" jako metody. Po trzecie, zakaz wymuszonej autobiografii: materiały biograficzne mogą się pojawić, ale tylko jako wybór uczestnika i tylko w granicach, które sam ustala. Po czwarte, zasada dystansu estetycznego: gdy materiał jest potencjalnie zalewający, pracuje się przez metaforę, obiekt, fikcję, rolę archetypową, opowieść w trzeciej osobie lub przez samą strukturę ruchu, zamiast przez dosłowny reenactment. Po piąte, obowiązek domknięcia: żadna scena nie kończy się na szczycie pobudzenia. Domknięcie jest wpisane w formę: wyjście z roli, powrót do świadka, krótka pauza w ciszy, gest bezpieczeństwa, prosty autoopis, który nie otwiera dalszej eskalacji. Po szóste, kontrola relacji w grupie: prowadzący musi rozumieć dynamikę socjometryczną (izolacje, koalicje, presję, wstyd) i stale ją neutralizować, inaczej scena zaczyna reprodukować przemoc symboliczną. Wreszcie, szczególna ostrożność przy pracy z grupami wrażliwymi: w

psychoperformansie nie zakłada się, że każdy „powinien” wejść na scenę; dopuszcza się udział przez obserwację, przez pracę obiektem, przez pisanie, przez mikrogest, przez rolę techniczną.

Dramaterapia i psychodrama dostarczają więc psychoperformansowi czegoś więcej niż repertuaru ćwiczeń. Dostarczają etosu sceny jako miejsca odpowiedzialnego przejścia. Scena jest laboratorium, ale nie laboratorium przemocy; jest symulatorem, ale nie symulatorem ryzyka bez osłon; jest rytuałem, ale nie rytuałem wiary. Jest kompozycją, w której człowiek może doświadczyć alternatywy w sposób ucieleśniony, a jednocześnie może z tej alternatywy wyjść. Dla IndywiduAkcji to jest fundament: jeśli nie ma wyjścia, nie ma sprawczości; jeśli nie ma formy, nie ma powrotu; jeśli nie ma kontraktu, nie ma bezpieczeństwa. Psychoperformans używa dramaterapii i psychodramy właśnie po to, by przejście nie było jedynie narracją o zmianie, lecz realnym wykonaniem zmiany w ramach, które są czytelne, skalowalne i domykalne.

20.4. Taniec i ruch: techniki somatyczne i świadome praktyki ruchowe

Taniec i ruch w psychoperformansie nie są „dodatkiem cielesnym” do praktyk symbolicznych, lecz centralnym mechanizmem organizacji doświadczenia, ponieważ to właśnie ruch stanowi podstawowy interfejs między intencją a światem. W perspektywie kognitywistyki ucieleśnionej oraz neurofenomenologii (rozumianej jako rygorystyczne łączenie opisu przeżycia z opisem mechanizmów poznawczych) działanie ruchowe jest jednym z głównych sposobów stabilizowania predykcji, modulowania pobudzenia autonomicznego oraz rekonfigurowania schematów uwagi. Psychoperformans przejmuje z tradycji tańca współczesnego i terapii tańcem oraz ruchem (DMT) to, co najbardziej operacyjne: rozumienie, że „zmiana” jest w pierwszej kolejności zmianą wzorca, a wzorzec jest zawsze wzorcem sensomotorycznym. Ruch kształtuje oddech, oddech kształtuje pobudzenie, pobudzenie kształtuje selekcję bodźców, selekcja bodźców kształtuje narrację o sobie. Dlatego praca ruchem bywa w psychoperformansie metodą o wysokiej sile oddziaływania, ale wymaga wyjątkowej dyscypliny: precyzyjnego skalowania intensywności, jawnego kontraktu, uważności na granice, a przede wszystkim projektowania domknięcia. Bez domknięcia ruch staje się eskalacją albo rozproszeniem.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu ruch jest traktowany jako narzędzie regulacji w trzech porządkach jednocześnie. Porządek pierwszy to propriocepcja (czucie ułożenia i napięcia) oraz interocepcja (czucie stanu wewnętrznego), które budują elementarną orientację „gdzie jestem” i „co się ze mną dzieje” bez konieczności natychmiastowej symbolizacji. Porządek drugi to kinestezja (poczucie ruchu) oraz układ przedsionkowy, które odpowiadają za równowagę, orientację w przestrzeni i poczucie stabilności ciała w polu grawitacji; te systemy są szczególnie wrażliwe na stres, przeciążenie i zmęczenie, a zarazem mają ogromny potencjał w budowaniu poczucia bezpieczeństwa, jeśli pracuje się z nimi subtelnie. Porządek trzeci to relacyjność: ruch wprowadza natychmiastową negocjację dystansu, tempa, synchronizacji i asymetrii, czyli dotyka tych samych mechanizmów, które w życiu codziennym bywają źródłem napięcia, wstydu i walki o kontrolę. Psychoperformans nie ucieka od relacyjności, ale traktuje ją jako komponent, który musi być programowany etapami, a nie wrzucany na uczestnika „od razu”, bo ruch relacyjny bez przygotowania może uruchomić reakcje obronne, w tym zamrożenie, unikanie lub przymusową zgodę.

Z tego powodu podrozdział o tańcu i ruchu zaczyna się od technik somatycznych, ponieważ one oferują język „mikroruchu" i „minimalnej zmiany", który jest bezcenny dla psychoperformansu, zwłaszcza w kontekście pracy z osobami wrażliwymi, z historią przeciążeń, a także z ograniczeniami zdrowotnymi. Somatyka nie jest tu rozumiana jako moda, lecz jako praktyka edukacji percepcyjnej: uczenie rozróżnień w czuciu, uczenie ekonomii ruchu, uczenie redukcji zbędnego napięcia, uczenie precyzyjnej intencji. Metoda Feldenkraisa wnosi model uczenia się przez wariantowanie i rozróżnienie: minimalne zmiany w sekwencji ruchowej ujawniają, gdzie jest nadmiar wysiłku, gdzie jest kompensacja, gdzie jest „ślepy punkt" czucia. Alexander Technique wnosi rygor posturalny, ale nie w sensie dyscypliny „prawidłowej postawy", tylko w sensie relacji głowa–szyja–tułów oraz hamowania automatyzmu, czyli zdolności do zatrzymania nawykowej reakcji i wyboru innej organizacji. Body-Mind Centering (BMC) wnosi język systemów ciała jako map doświadczenia: praca z płynami, z tkanką łączną, z układem nerwowym, z oddechem, z narządami, ale w psychoperformansie ta mapa jest używana nie jako doktryna „co jest prawdziwe o człowieku", tylko jako repertuar jakości ruchu i jakości uwagi. Kiedy uczestnik przełącza się z jakości mięśniowej na jakości płynowe, zmienia się nie tylko kinetyka, ale także subiektywna dynamika czasu, granice, a czasem język. To jest operacyjne.

W praktyce artystycznej taniec bywa rozumiany jako ekspresja. Psychoperformans wprowadza rozróżnienie: ekspresja jest tylko jednym z możliwych trybów ruchu i wcale nie zawsze jest najbezpieczniejszym ani najskuteczniejszym. Tryb pierwszy to ruch jako regulacja, czyli sekwencje niskiej intensywności o przewidywalnej strukturze, których celem jest stabilizacja pobudzenia i orientacja. Tryb drugi to ruch jako eksploracja, czyli improwizacja o ograniczonych parametrach, której celem jest poszerzenie repertuaru i wytworzenie tolerancji na niejednoznaczność bez eskalacji. Tryb trzeci to ruch jako performans, czyli działanie o wyraźnej ramie estetycznej, z progami, dramaturgią, relacją do widza lub świadka, w którym ciało staje się nośnikiem znaczeń, ale znaczenie wynika z formy, a nie z deklaracji. Psychoperformans może przełączać się między trybami w obrębie jednej IndywiduAkcji, lecz przełączenie musi być jawne: uczestnik ma wiedzieć, czy jest w reżimie regulacyjnym, eksploracyjnym czy performatywnym. Brak takiej jawności jest jednym z częstych błędów warsztatowych, prowadzących do chaosu: uczestnik myśli, że „ma się uspokajać", a w praktyce zostaje wrzucony w ekspresję, która uruchamia materiał przekraczający jego zasoby.

W tym kontekście wyjątkowo ważna jest praca z uwagą wzrokową i jej relacją do ruchu, zwłaszcza w książce, w której punktem odniesienia jest doświadczenie artysty z chorobą oczu. Ruch i widzenie są sprzężone na poziomie podstawowym: stabilizacja spojrzenia, orientacja przestrzenna, kontrola równowagi i płynność przemieszczania się opierają się między innymi na integracji sygnałów przedsionkowych i wzrokowych. Jeżeli widzenie jest ograniczone, zmienia się strategia ruchu: wzrasta rola dotyku, propriocepcji i pamięci przestrzennej, a także rośnie koszt planowania trajektorii. Psychoperformans może to potraktować nie jako deficyt, lecz jako zmianę reżimu kompozycyjnego: ruch staje się bardziej słuchowy, dotykowy, rytmiczny; przestrzeń staje się bardziej „mapą kinestetyczną" niż mapą wizualną. Jednocześnie wymaga to szczególnej ostrożności w praktykach zawierających szybkie zwroty, pracę na równowadze, zmiany poziomów czy ruch w tłumie. Zasada jest prosta: bezpieczeństwo nie jest ograniczeniem artystycznym, tylko warunkiem formy, bo forma bez bezpieczeństwa staje się przemocą. W praktyce oznacza to projektowanie przestrzeni (przejścia, punkty orientacyjne, brak przeszkód),

projektowanie światła (brak oślepiających kontrastów, brak migotania) oraz projektowanie tempa (narastanie zamiast skoku).

To prowadzi do pytania o to, jak psychoperformans łączy tradycje somatyczne z tradycją tańca współczesnego, w której ruch bywa radykalny, skrajny, „przekraczający". Odpowiedź jest formalna: poprzez parametry. Psychoperformans operuje parametrami takimi jak: amplitude (zakres ruchu), tempo, dynamika, gęstość zdarzeń ruchowych, kierunkowość, stopień kontaktu ze wsparciem (podłoże, ściana, obiekt), stopień relacyjności (solo, duet, grupa), stopień ekspozycji (prywatnie, w obecności świadka, w performansie). Dzięki parametrom możliwe jest projektowanie planu sytuacyjnego, który zachowuje intensywność artystyczną bez ryzyka destabilizacji. Na przykład intensywność nie musi oznaczać dużej amplitudy; może oznaczać wysoką precyzję, wysoką obecność w mikroruchu, wysoką klarowność progu. Z kolei „przekroczenie" nie musi oznaczać naruszenia granic; może oznaczać przekroczenie nawyku przez minimalną zmianę wzorca, co bywa psychologicznie bardziej radykalne niż spektakularna ekspresja.

W tym miejscu wchodzą narzędzia analityczne Laban Movement Analysis (LMA) oraz Bartenieff Fundamentals, które oferują psychoperformansowi język opisu ruchu bez moralizowania i bez interpretacji psychologicznej. LMA pozwala rozróżniać: Body (które części i jak się organizują), Effort (jakości wysiłku: ciężar, czas, przestrzeń, przepływ), Shape (zmiana kształtu ciała w relacji do siebie i otoczenia) oraz Space (trajektorie, kierunki, relacje przestrzenne). Ten aparat jest szczególnie cenny, bo daje możliwość budowania roli jako konfiguracji ruchowej: rola ochronna może mieć Effort o jakości stabilnej, z ograniczonym przepływem i wyraźną orientacją przestrzenną; rola eksploracyjna może poszerzać przestrzeń i przepływ; rola krytyka wewnętrznego może ujawniać się jako gwałtowność czasu i szarpany przepływ. W psychoperformansie nie chodzi o to, by „zdiagnozować", że ktoś ma taki a nie inny Effort, tylko o to, by świadomie przełączać jakość i obserwować konsekwencje dla uwagi, oddechu i relacji. Jest to precyzyjna forma uczenia się, w której ciało staje się laboratorium bez przemocy.

Wreszcie trzeba doprecyzować relację między ruchem a rytuałem. Rytuał jest w psychoperformansie strukturą przejścia; ruch jest nośnikiem tego przejścia. W wielu tradycjach tanecznych ruch rytualny jest narzędziem synchronizacji wspólnoty, a więc narzędziem regulacji zbiorowej. Psychoperformans może z tego czerpać, ale musi utrzymać dystans wobec zawłaszczeń kulturowych i wobec naśladownictwa bez kontekstu. Nie chodzi o „udawanie tradycji", lecz o wykorzystanie formalnych właściwości rytuału: powtarzalność, progowość, wspólne tempo, znaki wejścia i wyjścia, relacja świadka, obiekt jako marker. Te właściwości można projektować w sposób etycznie neutralny, a zarazem skuteczny. W praktyce oznacza to, że ruchowy plan sytuacyjny psychoperformansu ma zawsze trzy elementy: inicjację (wejście w ramę), przejście (sekwencję działania o określonych parametrach) oraz domknięcie (wyjście z roli i powrót do neutralnej obecności). Dopiero w takiej strukturze taniec staje się narzędziem IndywiduAkcji, a nie tylko momentem ekspresji.

W psychoperformansie ruch jest traktowany jako język o własnej składni, a nie jako „przekaz emocji". Składnia ruchu to relacje między napięciem i rozluźnieniem, między inicjacją i podążaniem, między podporą i swobodą, między kierunkiem i zawieszeniem. Jeżeli w dramaterapii i psychodramie rola jest jednostką sceny, to w pracy ruchowej rola jest jednostką

kinestetyczną: jest rozpoznawalnym wzorcem jakości wysiłku, organizacji osi ciała, sposobu użycia oddechu i relacji do przestrzeni. W tym sensie taniec i praktyki somatyczne wnoszą do psychoperformansu coś, czego nie da się zastąpić słowem: możliwość bezpośredniej rekonstrukcji wzorca bez konieczności uprzedniej interpretacji. Człowiek może nie wiedzieć, „dlaczego" jest spięty, ale może nauczyć się, jak redukować napięcie w ramach konkretnego wzorca. Może nie umieć nazwać lęku, ale może nauczyć się, jak w ciele przechodzić z mikrozamrożenia do minimalnego ruchu. Może nie mieć narracji o sprawczości, ale może zbudować ją przez sekwencję ruchową, która ma jasny początek, środek i koniec. To jest zasadnicza różnica między pracą ruchową a pracą interpretacyjną: ruch jest modelem zmiany, który jest dostępny „od razu", o ile jest bezpiecznie skalowany.

W tradycjach somatycznych kluczowym narzędziem jest inhibicja, rozumiana jako zdolność zatrzymania automatycznego odruchu i wprowadzenia pauzy, w której pojawia się wybór. Alexander Technique uczyniła z inhibicji fundament: zanim wykonasz nawyk, zatrzymaj się, pozwól ciału nie „robić", a dopiero potem wybierz reorganizację. Psychoperformans wykorzystuje inhibicję jako mikrotechnologię wolności, bo w praktykach artystycznych łatwo pomylić wolność z nadmiarem. Nadmiar nie jest wolnością; nadmiar często jest przymusem, który ma przykryć niepewność. Inhibicja uczy, że pauza jest działaniem. Pauza w ruchu jest odpowiednikiem ciszy w dźwięku: interpunkcją, która przywraca czytelność. W planie sytuacyjnym inhibicja pojawia się jako wyraźny moment: stop, trzy oddechy, powrót do osi, kontrola stóp na podłożu, rozluźnienie szczęki, ocena pobudzenia. Dopiero potem następuje kontynuacja. Ten prosty protokół bywa kluczowy w pracy z osobami, które mają tendencję do przesterowania lub do kompulsywnego przyspieszania.

Drugim filarem somatyki jest różnicowanie, czyli zdolność do zauważania drobnych zmian w czuciu. Metoda Feldenkraisa jest tu szczególnie wartościowa, bo opiera się na idei, że uczenie się zachodzi przez rozróżnienie, nie przez siłę. W praktyce psychoperformansu różnicowanie jest narzędziem, które umożliwia wejście w ruch bez ryzyka: nie zaczyna się od dużej amplitudy, tylko od minimalnego przesunięcia, które pozwala wyczuć, gdzie ciało „chce" iść, a gdzie stawia opór. W IndywiduAkcji różnicowanie ma jeszcze jeden wymiar: jest praktyką demontażu automatyzmów. Jeżeli człowiek zawsze napina barki, gdy jest obserwowany, można to zauważyć dopiero wtedy, gdy ciało potrafi rozróżnić stopnie napięcia. Jeżeli człowiek zawsze wstrzymuje oddech przed wypowiedzią, można to zmienić dopiero wtedy, gdy pojawia się mikroświadomość wstrzymania. Feldenkraisowski sposób uczenia się przez „łatwiej" jest tu metodologicznie spójny z psychoperformansem: praca ma być skuteczna, a skuteczność w tym kontekście oznacza możliwość powtórzenia bez szkody. Powtórzenie jest kluczowe, bo IndywiduAkcja jest serią, a nie jednorazowym „wydarzeniem".

Trzecim filarem jest orientacja, rozumiana jako zdolność do ustalenia relacji między ciałem a przestrzenią. Orientacja ma wymiar przedsionkowy, wzrokowy, dotykowy i kinestetyczny. W praktyce ruchowej psychoperformansu orientacja jest zawsze pierwsza, bo bez orientacji nie ma bezpieczeństwa. Stąd nacisk na proste mapowanie przestrzeni: gdzie są ściany, gdzie są przejścia, gdzie jest „bezpieczny punkt", gdzie jest miejsce odpoczynku, gdzie jest obiekt-znacznik, który można dotknąć. W tradycjach somatycznych i w pracy z układem nerwowym istnieje pojęcie „grounding" w rozumieniu dosłownym: relacja stóp do podłoża, kontakt z ciężarem, rozkład nacisku. Psychoperformans może to ująć jako element estetyki: ruch zaczyna się od ciężaru, bo ciężar jest realnością. Ciężar jest też antyfantazją: wprowadza człowieka w

grawitację i przez to ogranicza kompulsywne odloty w interpretację. W planie sytuacyjnym praca z ciężarem bywa realizowana przez proste sekwencje: przenoszenie ciężaru, kołysanie, mikrougięcia kolan, kontakt dłoni ze ścianą, praca w niskich poziomach, ale zawsze z kontrolą.

Na tym tle świadome praktyki ruchowe, takie jak joga, qigong czy inne formy pracy z oddechem i ruchem, mają w psychoperformansie status narzędzi, które mogą być użyte, ale muszą być odarte z roszczeń doktrynalnych. Psychoperformans nie potrzebuje metafizyki, aby używać powolnych sekwencji ruchowych. Potrzebuje natomiast rozumieć, jakie parametry czynią sekwencję regulacyjną: powolne tempo, przewidywalność, powtarzalność, synchronizacja z oddechem, ograniczona amplituda, brak gwałtownych zmian pozycji głowy, możliwość wariantowania. W praktyce qigong i tai chi oferują niezwykle precyzyjne modele ruchu, w których płynność, przenoszenie ciężaru i ciągłość przejść budują stan stabilności. W psychoperformansie te modele można wykorzystać jako partytury kinestetyczne, ale trzeba je adaptować do realnych możliwości uczestników i do warunków przestrzeni. Z kolei joga, szczególnie w wariantach o charakterze bardziej statycznym, może być narzędziem pracy z granicą i z wytrzymaniem w niekomfortowym, ale kontrolowanym napięciu. Jednak w psychoperformansie nie jest celem „osiąganie pozycji”; celem jest obserwacja progu: gdzie zaczyna się przymus, gdzie zaczyna się ból, gdzie zaczyna się panika, gdzie można wprowadzić mikrooddech. Zasada ostrożności jest prosta: żadna praktyka ruchowa nie może naruszać progu bólu ani progu destabilizacji. Ból nie jest „oczyszczeniem”; ból jest sygnałem.

Ważnym elementem, który odróżnia psychoperformans od wielu praktyk ruchowych, jest kategoria świadkowania. Świadkowanie w ruchu jest trudniejsze niż w słowie, bo ruch jest natychmiastowy i często uruchamia porównanie. Psychoperformans wprowadza zatem świadkowanie jako rolę techniczną, a nie estetyczną: świadek nie ocenia jakości ruchu, nie interpretuje go, nie komentuje „wyrazu”. Świadek jest stabilizatorem ramy: zauważa progi, zauważa zmiany tempa, zauważa znaki przeciążenia, proponuje pauzę, przypomina o prawie do wycofania. Taka rola jest szczególnie ważna w pracy z grupami, bo chroni przed niejawnie reprodukowaną przemocą porównania, która w ruchu pojawia się natychmiast. Ruch w psychoperformansie nie jest konkursowy. Jest proceduralny.

W praktyce kompozycyjnej ruch w psychoperformansie jest budowany jak utwór: ma motyw, ma wariacje, ma kulminację, ma wyciszenie. Ale kulminacja nie jest konieczna. W wielu planach sytuacyjnych kulminacją jest właśnie „brak kulminacji”: utrzymanie stabilnej jakości ruchu przez określony czas i zakończenie jej bez dramatyzowania. To jest paradoksalnie trudniejsze niż eskalacja, bo wymaga tolerancji na monotonię i na brak fajerwerków. Psychoperformans uczy tej tolerancji, ponieważ wiele cierpienia w kulturze współczesnej jest produktem przymusu intensywności. Ruch o stałej jakości jest praktyką anty-intensyfikacyjną: pokazuje, że obecność może być wystarczająca.

W tym miejscu należy także doprecyzować, czym różni się „świadoma praktyka ruchowa” od „performansu ruchu”. Świadoma praktyka ruchowa jest zorientowana na regulację i na uczenie się; performans ruchu jest zorientowany na formę, na komunikat, na relację z widzem. W psychoperformansie te dwa tryby mogą się przenikać, ale nie mogą być mylone. Jeżeli uczestnik jest w trybie regulacyjnym, nie można go nagle wystawić na ocenę widza. Jeżeli jest w trybie performatywnym, trzeba zapewnić mu narzędzia domknięcia i powrotu. W planie sytuacyjnym oznacza to, że przejście do performansu jest zawsze poprzedzone kontraktem: kto patrzy, jak

patrzy, czy patrzenie jest w ogóle potrzebne, jak długo trwa ekspozycja, jak wygląda wyjście. Bez kontraktu performans ruchu zamienia się w sytuację społecznej presji.

W kolejnych partiach podrozdziału zostaną wprowadzone bardziej szczegółowe narzędzia: praca z osiami i spiralą w ruchu (jako technika reorganizacji wzorca), praca z mikro-tremorem i drżeniem jako zjawiskiem regulacyjnym (ale bez mitologizowania), a także sposoby integrowania ruchu z pozostałymi kanałami psychoperformansu tak, aby ruch nie był izolowany, lecz tworzył spójny układ z obrazem, słowem, światłem, dźwiękiem i obiektem w ramach jednego, domykalnego planu sytuacyjnego.

W psychoperformansie taniec i ruch osiągają pełną funkcjonalność dopiero wtedy, gdy zostaną opisane jako praktyki „przełączania reżimów" w układzie sensomotorycznym, a nie jako jednorazowe „wyrażenie siebie". Reżim sensomotoryczny to sposób, w jaki ciało organizuje percepcję i działanie: jak szybko reaguje, jaką ma tolerancję na niepewność, jak gospodaruje napięciem, jak utrzymuje orientację i jak wchodzi w relacje. Przełączanie reżimów jest kluczowe, bo w kulturze współczesnej wiele osób funkcjonuje w reżimie chronicznego czuwania: mikronapięcia w obrębie barków i przepony, skrócony oddech, nadmierna kontrola ruchu, ograniczona amplituda, wycofanie z przestrzeni. Inni z kolei funkcjonują w reżimie rozproszenia: zbyt szybkie przejścia, brak domknięć, niestabilna orientacja, skoki uwagi, przeskakiwanie z bodźca na bodziec. Psychoperformans nie ocenia tych reżimów moralnie. Traktuje je jako wzorce, które da się rekonfigurować przez pracę na parametrach ruchu, przy czym rekonfiguracja jest zawsze procesem, a nie „efektem jednej sesji". IndywiduAkcja jest tu niezbędna, bo pozwala na stopniowe, powtarzalne wprowadzanie zmian, z zachowaniem kontroli, bez eskalacyjnego przymusu.

W praktyce ruchowej psychoperformansu szczególnie istotne są trzy parametry, które rzadko są nazywane wprost, a decydują o bezpieczeństwie i skuteczności. Pierwszy parametr to rozkład uwagi w ciele. Uwaga w ruchu może być skupiona w jednym obszarze (np. dłonie, stopy) albo rozproszona na całe ciało. Skupienie w jednym obszarze zwiększa precyzję i bywa regulacyjne, ale może też prowadzić do sztywności, jeśli jest utrzymywane zbyt długo. Rozproszenie na całe ciało zwiększa poczucie pełni i „przepływu", ale może destabilizować osoby, które mają tendencję do rozproszenia i braku granic. Psychoperformans projektuje ćwiczenia jako modulacje: najpierw skupienie, potem rozszerzenie, potem powrót do jednego punktu. Drugi parametr to relacja między ruchem a oddechem. Oddech może prowadzić ruch (ruch na wdechu, ruch na wydechu), może być tłem (oddech naturalny), może być narzędziem rytmu (liczenie oddechów), ale może też zostać wciągnięty w przymus (zbyt „kontrolowany oddech"). Psychoperformans preferuje oddech jako wskaźnik progu: jeśli oddech staje się płytki, jeśli pojawia się bezdech, jeśli rośnie napięcie w gardle, to znak, że intensywność jest zbyt duża albo że ruch jest wykonywany w reżimie kontroli. Trzeci parametr to stopień nieprzewidywalności trajektorii. Ruch o stałej trajektorii jest bezpieczniejszy i regulacyjny; ruch o trajektorii improwizowanej jest eksploracyjny i poszerzający, ale może uruchamiać czuwanie. Psychoperformans nie rezygnuje z improwizacji, ale wprowadza ją przez ograniczenia: improwizacja na jednym parametrze, z resztą stałą. Na przykład: zmieniam tylko tempo, ale utrzymuję kierunek i amplitudę; zmieniam tylko kształt dłoni, ale utrzymuję resztę ciała stabilnie; zmieniam tylko poziom, ale utrzymuję rytm. Ograniczenie czyni improwizację domykalną.

W tym miejscu konieczne jest wprowadzenie języka Laban Movement Analysis w sposób praktyczny, jako aparatu umożliwiającego projektowanie planu sytuacyjnego bez psychologizowania. Najbardziej operacyjne w psychoperformansie są dwie części LMA: Effort i Space. Effort pozwala opisać jakość ruchu przez cztery bieguny: czas (nagły–podtrzymany), ciężar (mocny–lekki), przestrzeń (bezpośrednia–pośrednia) i przepływ (wiązany–swobodny). Space natomiast pozwala opisać, czy ruch jest ukierunkowany, czy rozproszony, czy pracuje w osi pionowej, horyzontalnej, diagonalnej, czy w tzw. kinesferze (przestrzeni osobistej). Psychoperformans może wykorzystać Effort jako „przełączniki" reżimu: osoba w czuwaniu często ma przepływ wiązany i czas nagły; osoba w rozproszeniu często ma przepływ zbyt swobodny i przestrzeń pośrednią bez ukierunkowania. Plan sytuacyjny może zatem polegać na świadomym przejściu: z wiązanego przepływu do swobodnego i z powrotem, z czasu nagłego do podtrzymanego, z ciężaru mocnego do lekkiego, z przestrzeni bezpośredniej do pośredniej. Jednak nie robi się tego „na siłę". Robi się to przez mikroruch, przez krótkie sekwencje, przez obserwację oddechu i przez prawo do pauzy. Najważniejsze jest to, że LMA nie jest tu interpretacją osobowości, tylko partyturą jakości. To partytura pozwala tworzyć ruchowy performans o wysokiej precyzji, a jednocześnie o niskim ryzyku.

Równolegle należy wskazać tradycję Bartenieff Fundamentals, która rozwija pojęcie connectivity, czyli wzorców połączeń w ciele: oddech, core–distal (centrum–peryferia), head–tail, upper–lower, body–half, cross-lateral. Psychoperformans może z tego repertuaru czerpać jako z narzędzia reorganizacji wzorca bez narracji. Na przykład: praca core–distal, w której ciało naprzemiennie zbiera się do środka i rozszerza, jest wyjątkowo przydatna w pracy z granicą i ze sprawczością. Zbieranie jest gestem ochrony; rozszerzanie jest gestem obecności. W wielu osobach te dwa gesty są rozłączone: ktoś potrafi tylko się kurczyć, albo tylko się rozszerzać bez granic. Ćwiczenia Bartenieff pozwalają wprowadzić rytm przejść między tymi stanami w sposób bezpieczny i powtarzalny, a następnie przenieść ten rytm na sytuacje społeczne: kiedy się zbieram, kiedy się rozszerzam, kiedy wracam. To jest uczenie się granicy poprzez ciało, nie poprzez deklarację.

W tym miejscu trzeba również powiedzieć o drżeniu i mikro-tremorze, bo w obszarze praktyk somatycznych krąży wiele uproszczeń. Drżenie jest zjawiskiem fizjologicznym, które może towarzyszyć pobudzeniu, zmęczeniu, stresowi, a czasem bywa elementem spontanicznej regulacji. Psychoperformans nie traktuje drżenia jako „dowodu uwalniania traumy" w sensie przyczynowym; traktuje je jako sygnał progu i jako możliwy element procesu, który wymaga obserwacji. Jeśli pojawia się drżenie, plan sytuacyjny powinien wprowadzić stabilizację: kontakt z podłożem, redukcję amplitudy, wydłużenie wydechu, ograniczenie bodźców zewnętrznych, powrót do roli świadka. Drżenie może być włączone jako materiał ruchowy w performansie, ale wyłącznie wtedy, gdy jest to decyzja artystyczna uczestnika, a nie „wymuszone uwalnianie". W przeciwnym razie łatwo o przemoc: ktoś zaczyna drżeć, a grupa interpretuje to jako „proces", co wytwarza presję i wstyd. Psychoperformans nie pozwala na takie przypisywanie znaczeń. Znaczenie jest wyborem, nie narzuconą narracją.

Na poziomie kompozycji ruch w psychoperformansie jest integrowany z pozostałymi kanałami w sposób, który wzmacnia czytelność. Obraz może pełnić funkcję punktu orientacji (np. kolor jako strefa ruchu, linia jako granica, figura jako trajektoria), słowo może pełnić funkcję komendy minimalnej („stop", „wracam", „trzymam"), gest może być znakiem wejścia i wyjścia, światło może ustanawiać tryb (jasne dla orientacji, ciemniejsze dla introspekcji, ale bez ryzyka

dezorientacji), dźwięk może prowadzić tempo lub tworzyć kontener, obiekt może być markerem roli (np. kij jako oś, tkanina jako granica, kamień jako ciężar). Najważniejsze jest to, że integracja kanałów nie może produkować nadmiaru bodźców. W praktykach ruchowych łatwo o „multisensoryczne przeciążenie" w imię atrakcyjności. Psychoperformans preferuje ekonomię: jeśli pracuje ruch, reszta kanałów ma wspierać, nie konkurować. Jeśli wprowadzony jest dźwięk, powinien mieć jasną funkcję (tempo, próg, kontener, domknięcie), a nie być tłem dla tła.

Wreszcie, w kontekście taneczno-ruchowym trzeba doprecyzować kategorię „świadomego praktykowania" jako praktyki kulturowej. Świadome praktykowanie nie oznacza „stałego monitorowania siebie", bo to może wzmacniać kontrolę i napięcie. Oznacza raczej zdolność do okresowego check-in: krótkiego sprawdzenia stanu, a potem powrotu do działania. Psychoperformans może zatem używać protokołu: wejście – działanie – check-in – korekta – działanie – domknięcie. Protokół jest nie tylko narzędziem regulacji, ale i narzędziem uczciwości: pokazuje, że praca ruchem nie jest „magiczna", tylko jest rzemiosłem uwagi, które można trenować, skalować i powtarzać.

W obszarze tańca i ruchu szczególnie ważne jest rozróżnienie między „ruchem jako wykonaniem" a „ruchem jako percepcją". Wykonanie zakłada cel i rezultat, nawet jeśli jest to cel estetyczny: dojść, utrzymać, pokazać, zrobić poprawnie. Percepcja ruchu jest innym reżimem: to sytuacja, w której ruch staje się narzędziem badania warunków własnej obecności, a więc badania granic, progów, mikrozmian i relacji między intencją a rzeczywistym przebiegiem. Psychoperformans zdecydowanie przesuwa praktykę w stronę percepcji ruchu, bo to ona daje kompetencję przenośną na codzienność: umiejętność rozpoznania, że ciało „już" weszło w wzorzec napięcia, zanim pojawi się narracja o napięciu. Na poziomie neurokognitywnym jest to praca na różnicy między automatycznym programowaniem motorycznym a świadomą rekalibracją; na poziomie estetycznym jest to praca na różnicy między gestem „ładnym" a gestem „prawdziwym formalnie", czyli takim, który jest zgodny z własną organizacją, a nie z oczekiwaniem zewnętrznym. Ten zwrot jest istotny również dlatego, że wiele praktyk „świadomościowych" w kulturze popularnej wzmacnia paradoksalnie przymus samokontroli: człowiek nie „czuje", tylko „monitoruje", a monitoring bywa formą lęku. Psychoperformans unika tego błędu przez projektowanie protokołów, które naprzemiennie uruchamiają czucie i działanie, a następnie domykają proces powrotem do neutralnej orientacji.

W praktyce ruchowej szczególnie wartościowe jest podejście ekologiczne do percepcji i działania, wywodzące się z psychologii ekologicznej Jamesa J. Gibsona. W tym ujęciu ruch nie jest reakcją na abstrakcyjne bodźce, lecz odpowiedzią na affordances (możliwości działania oferowane przez środowisko), a więc na realne relacje: podłoże „pozwala" na oparcie, ściana „pozwala" na podtrzymanie, przestrzeń „pozwala" na przejście, obiekt „pozwala" na chwycenie, światło „pozwala" na orientację. Psychoperformans wykorzystuje tę logikę w sposób bardzo konkretny: zamiast „szukać ruchu w sobie" bez punktu odniesienia, buduje się ruch jako dialog z affordancjami miejsca i z affordancjami obiektu. To ma znaczenie praktyczne, bo stabilizuje uwagę i redukuje ryzyko przeciążenia. Ruch staje się wtedy kompozycją relacji: dotyk–odległość–ciężar–linia–próg. Jednocześnie jest to strategia artystyczna: performans ruchu przestaje być ekspresją „wnętrza", a staje się czytelną pracą w polu sił. Tak rozumiany taniec jest kompatybilny z psychoperformansem jako metodą, ponieważ IndywiduAkcja jest zawsze zanurzona w konkretnych warunkach: w mieszkaniu, w mieście, w instytucji, w krajobrazie

społecznym. Zamiast udawać, że istnieje neutralna sala poza światem, psychoperformans ćwiczy ruch jako kompetencję nawigacji w świecie.

Do tego podejścia dołącza perspektywa teorii układów dynamicznych w badaniach ruchu, która traktuje koordynację motoryczną jako samoorganizację w polu ograniczeń: ograniczeń ciała, zadania i środowiska. Zamiast szukać „jednego prawidłowego ruchu", obserwuje się, jak wzorzec wyłania się z relacji parametrów. Psychoperformans w praktyce warsztatowej przekłada to na zasadę: nie uczysz się jednej sekwencji, uczysz się zakresu stabilności. Zakres stabilności to przedział, w którym ruch pozostaje bezpieczny, zorientowany i domykalny, mimo że jest zmienny. To jest szczególnie ważne w pracy z osobami o ograniczonej tolerancji na niepewność, bo pozwala budować elastyczność bez chaosu. W planie sytuacyjnym oznacza to, że prowadzący nie mówi: „rób tak", lecz projektuje ograniczenia, które prowadzą do wyłonienia się wzorca: określa tempo, określa punkt orientacji, określa rodzaj podpory, określa czas trwania, określa znak domknięcia. Uczestnik nie jest wtedy testowany, tylko jest prowadzony przez warunki. W praktyce artystycznej ta sama logika pozwala budować performans, który nie jest reprodukcją formy historycznej, lecz jest formą żywą: organizuje się w czasie i reaguje na warunki, zachowując jednocześnie rygor.

W ramach świadomych praktyk ruchowych szczególne miejsce zajmuje praca z rytmem jako zjawiskiem, które łączy regulację, wspólnotowość i estetykę. Rytm nie jest tu rozumiany jako muzyczna miara, tylko jako porządek czasowy działania: kiedy zaczynam, kiedy kończę, kiedy robię pauzę, kiedy przyspieszam, kiedy zwalniam. Rytm jest jednym z najskuteczniejszych sposobów redukcji niepewności w działaniu, dlatego w wielu tradycjach tanecznych i rytualnych rytm pełni funkcję kontenera. Psychoperformans wykorzystuje rytm w sposób oszczędny i świadomy: rytm ma mieć funkcję, nie ma być przymusem. Zbyt silny rytm może wciągać w automatyzm, a automatyzm bywa dla części osób formą ucieczki, nie integracji. Dlatego w psychoperformansie rytm jest często modulowany: pojawia się, stabilizuje, znika, wraca; tak, aby uczestnik ćwiczył nie tylko „bycie w rytmie", ale również „wychodzenie z rytmu" bez utraty orientacji. W praktyce artystycznej ten zabieg buduje dramaturgię: przejścia między frazami stają się progami, a progi stają się miejscem sensu.

Warto w tym kontekście przywołać tradycje tańca współczesnego, które uczyły, że znaczenie nie wynika z „tematu", lecz z organizacji czasu i z jakości gestu. Martha Graham budowała język ruchu oparty na contract–release, czyli na napięciu i uwolnieniu jako podstawowej dramaturgii ciała; nawet jeśli psychoperformans nie przejmuje tego idiomu dosłownie, przejmuje rozpoznanie, że praca na napięciu i uwolnieniu jest pracą na strukturze przejścia. Merce Cunningham wprowadził radykalne rozdzielenie ruchu i muzyki oraz praktykę przypadku, która pokazywała, że ciało może organizować się poza narracją; psychoperformans może z tego wziąć narzędzie antykompulsywne: czasem warto odpiąć ruch od „sensu" i sprawdzić, czy ciało potrafi istnieć w formie bez natychmiastowej interpretacji. Trisha Brown i tradycje postmodern dance eksponowały codzienność ruchu i ekonomię, co jest szczególnie kompatybilne z psychoperformansem, ponieważ metoda ta nie idealizuje „piękna" w sensie normy, tylko poszukuje sprawczości w realnym ciele. Pina Bausch pokazała, że ruch może być archiwum relacji i przymusów kulturowych; psychoperformans nie kopiuje jej teatru tańca, ale może przejąć jedno: rolę powtórzenia jako narzędzia ujawniania. Powtórzenie gestu obnaża jego przymus i jego strukturę. Gdy struktura staje się widzialna, można ją zrekonfigurować.

Jednym z najważniejszych problemów praktycznych w pracy ruchem jest dysocjacja, czyli stan, w którym doświadczenie traci ciągłość lub „odłącza się" od czucia ciała. W praktykach ruchowych dysocjacja może być wywołana zarówno przez zbyt wysoką intensywność, jak i przez zbyt duże zawieszenie (na przykład monotonne bujanie bez orientacji), a także przez presję społeczną. Psychoperformans nie demonizuje odłączenia jako „porażki", lecz traktuje je jako sygnał progu i jako informację o warunkach. Reakcja metodologiczna jest proceduralna: powrót do orientacji (miejsce, światło, kontakt z podłożem), redukcja parametrów (amplituda, tempo), przywrócenie markerów (dźwięk progu, obiekt jako punkt dotyku), wprowadzenie roli świadka (wewnętrznego lub zewnętrznego) oraz domknięcie w mikrogeste. To jest etyka pracy ruchowej: nie zostawia się człowieka „w procesie". Ruch w psychoperformansie ma kończyć się w stanie, w którym można funkcjonować, nawet jeśli ślad doświadczenia jest intensywny. Jeżeli plan sytuacyjny nie przewiduje takiego powrotu, jest wadliwy kompozycyjnie.

Ważnym elementem świadomych praktyk ruchowych w psychoperformansie jest także praca z liminalnością, czyli ze stanami przejścia, które są zarazem atrakcyjne i ryzykowne. W tańcu liminalność pojawia się w momentach, gdy ciało przestaje być „narzędziem wykonania", a staje się „zdarzeniem": w utracie równowagi, w zawieszeniu, w upadku, w drżeniu, w długiej pauzie, w ciemności, w monotonnym powtarzaniu. Te momenty mogą być artystycznie nośne, ale w praktyce psychoperformansu muszą być zawsze konstruowane z osłoną. Osłona nie oznacza sterylności; oznacza procedurę: kto ma prawo przerwać, jaki jest znak stop, jakie są warianty bezpieczne, gdzie jest wyjście, jaka jest wersja minimalna. To jest szczególnie ważne w pracy grupowej, gdzie liminalność jednej osoby może uruchomić reakcje innych. Psychoperformans projektuje zatem liminalność jako fragment, a nie jako stan totalny: wchodzi się w próg, pozostaje się krótko, wychodzi się. W estetyce może to być bardzo mocne, bo intensywność nie wynika z długości trwania, lecz z precyzji progu.

Należy też wyraźnie powiedzieć, że w psychoperformansie taniec i ruch są praktykami „bezpieczeństwa jako formy". Bezpieczeństwo nie jest tu administracyjnym dodatkiem, tylko kategorią estetyczną: forma jest czytelna wtedy, gdy ma granice. Granice w ruchu to: określony czas trwania, określone parametry intensywności, określone zasady kontaktu, określona przestrzeń, określony znak domknięcia. Wiele amatorskich praktyk ruchowych rozpada się dlatego, że nie ma granic: ludzie tańczą „aż się coś stanie", a potem nie wiedzą, jak wyjść. Psychoperformans, jako metoda mająca działać w realnych warunkach życia i zdrowia, nie może sobie na to pozwolić. Taniec ma być narzędziem przejścia, a przejście ma mieć wyjście.

Wreszcie, trzeba dookreślić, w jaki sposób ruch w psychoperformansie staje się częścią kultury, a nie tylko indywidualnej „praktyki siebie". Ruch jest zawsze włączony w normy: jak wolno się poruszać w przestrzeni publicznej, jak wolno używać ciała w instytucji, jak wolno okazywać emocje, jak wolno zajmować miejsce. Świadome praktyki ruchowe mogą zatem mieć wymiar krytyczny: mogą ujawniać, gdzie ciało jest tresowane do niewidzialności, do grzeczności, do samokontroli. Psychoperformans nie prowadzi rewolucji przez hasła, tylko przez mikrozmiany: ktoś, kto zawsze się kurczy, uczy się rozszerzyć w kontrolowanym zakresie; ktoś, kto zawsze się rozlewa bez granicy, uczy się zebrać. Te mikrozmiany są polityczne w najgłębszym sensie, bo dotyczą dystrybucji miejsca w świecie. Taniec w psychoperformansie jest więc praktyką kulturową: uczy, że ciało może być podmiotem działania, a nie tylko obiektem norm.

Domknięcie podrozdziału o tańcu i ruchu wymaga pokazania, w jaki sposób psychoperformans przekształca praktyki ruchowe w protokoły, które można realnie stosować w IndywiduAkcji, a więc w serii działań rozłożonych w czasie, z określoną intencją i z mierzalnymi kryteriami bezpieczeństwa. Taniec jako sztuka bywa postrzegany jako zdarzenie jednorazowe: spektakl, improwizacja, doświadczenie „tu i teraz". Psychoperformans nie odbiera mu tej jakości, ale wpisuje ją w logikę powtarzalności: jeśli ruch ma działać jako narzędzie, musi być możliwy do powtórzenia bez szkody, a jeśli ma działać jako narzędzie rozwojowe, musi dawać się skalować. Skala w psychoperformansie jest fundamentalna: to, co dziś jest mikrogestem, jutro może stać się frazą; to, co dziś jest frazą, za tydzień może stać się performansem. Jednak żadna skala nie jest narzucona jako norma. Skala jest decyzją opartą na obserwacji.

W tym sensie psychoperformans rozumie praktyki ruchowe jako trzy klasy protokołów. Klasa pierwsza to protokoły stabilizacyjne. Ich celem jest orientacja i regulacja pobudzenia. W protokole stabilizacyjnym ruch jest powolny, przewidywalny, o ograniczonej amplitudzie, osadzony w podporze (podłoże, ściana, obiekt), z wyraźnymi pauzami i z prostym domknięciem. Protokół stabilizacyjny może trwać od kilku minut do kilkudziesięciu minut, ale zawsze posiada znak wejścia i znak wyjścia. Znak wejścia może być gestem (np. dotknięcie podłoża dłońmi), dźwiękiem (krótki sygnał), światłem (zmiana natężenia), obiektem (chwycenie markeru). Znak wyjścia jest równie ważny: odłożenie obiektu, trzy oddechy, powrót do pozycji neutralnej, krótki autoopis. Klasa druga to protokoły eksploracyjne. Ich celem jest poszerzanie repertuaru ruchowego i tolerancji na niejednoznaczność. W protokole eksploracyjnym wprowadza się improwizację, ale w ograniczeniach: tylko jeden parametr się zmienia, reszta jest stabilna. Ograniczenia mogą dotyczyć przestrzeni (poruszam się tylko w kwadracie), czasu (zmieniam tempo co 30 sekund), Effort (pracuję tylko na zmianie ciężaru), Shape (zmieniam tylko kształt dłoni), relacji do obiektu (ruch tylko w kontakcie z tkaniną). Protokół eksploracyjny kończy się zawsze redukcją: powrotem do jednego, znanego wzorca stabilizacyjnego. Klasa trzecia to protokoły performatywne. Ich celem jest kompozycja i komunikat, ale bez naruszenia bezpieczeństwa. Protokół performatywny w psychoperformansie nie jest „występem" w sensie oceny. Jest świadomą konstrukcją formy, w której uczestnik wybiera ekspozycję i kontroluje ją. W protokole performatywnym istnieje zawsze element świadkowania: ktoś patrzy, ale patrzy według reguł. Reguły są częścią kontraktu: brak oceny, brak interpretacji psychologicznej, brak komentarzy porównawczych. Świadek może opisać tylko strukturę formalną i zmianę w polu uwagi: „zauważyłem, że zwolniłeś", „zauważyłem, że zmienił się ciężar", „zauważyłem, że zrobiłaś pauzę", „zauważyłem, że położyłeś obiekt". W ten sposób performans staje się narzędziem integracji, a nie narzędziem wstydu.

Te trzy klasy protokołów są potrzebne, aby ruch nie stał się w psychoperformansie tylko „modułem ekspresji", który działa losowo. Psychoperformans traktuje ruch jak aparat: dobiera protokół do celu, dobiera protokół do stanu, dobiera protokół do warunków środowiskowych. To podejście pozwala też wprowadzić kryteria ewaluacji, które nie są psychologizujące i nie są estetyczne w sensie normatywnym. Kryterium pierwsze: zdolność do domknięcia. Czy po praktyce uczestnik potrafi wrócić do neutralnej orientacji, czy zostaje w rozchwianiu. Kryterium drugie: zdolność do pauzy. Czy uczestnik potrafi wprowadzić inhibicję i nie iść w automatyzm. Kryterium trzecie: zdolność do przełączania jakości ruchu (Effort). Czy potrafi przejść z wiązanego przepływu do swobodnego i z powrotem, z czasu nagłego do podtrzymanego, z ciężaru mocnego do lekkiego. Kryterium czwarte: zdolność do orientacji przestrzennej. Czy uczestnik utrzymuje poczucie miejsca, punktu odniesienia i granic. Kryterium piąte: zdolność do

zachowania granic relacyjnych. Czy w pracy grupowej potrafi sygnalizować „stop”, potrafi utrzymać dystans, potrafi odmówić kontaktu. Te kryteria są w pełni kompatybilne z etyką psychoperformansu, ponieważ dotyczą formy, a forma jest w tej metodzie podstawową jednostką odpowiedzialności.

Warto również doprecyzować, jak psychoperformans rozumie „trans” w praktykach ruchowych, bo taniec od dawna bywa kojarzony z wejściem w stan odmienny. Psychoperformans nie demonizuje stanów odmiennych, ale unika ich idealizowania. Stan odmienny jest po prostu innym reżimem organizacji uwagi i czasu. Może być korzystny, jeśli jest domykalny, jeśli ma progi i jeśli uczestnik zachowuje minimalną sterowność. Może być ryzykowny, jeśli jest otwarty i jeśli jest produkowany przez presję grupową albo przez nadmiar bodźców. Dlatego psychoperformans nie wprowadza transu jako celu, tylko jako możliwy efekt uboczny pewnych struktur: monotonnego rytmu, powtarzania, zawieszenia, pracy z ciężarem i oddechem. Jeśli taki efekt się pojawia, metoda wymaga natychmiastowego przejścia do protokołu domknięcia: redukcji bodźców, przywrócenia orientacji, roli świadka, gestu bezpieczeństwa. W praktyce artystycznej można oczywiście projektować performanse o wyższym stopniu zanurzenia, ale psychoperformans wymaga wtedy zwiększenia osłon: jasnego kontraktu, przewidywalności i obecności osoby odpowiedzialnej za bezpieczeństwo. To jest spójne z ogólną zasadą tej książki: psychoperformans nie myli sztuki z ryzykiem dla ryzyka. Intensywność artystyczna nie wymaga destabilizacji.

Następnie trzeba wskazać, że praca ruchem w psychoperformansie jest zawsze pracą z „pamięcią proceduralną”, czyli z pamięcią wzorców, które nie są przechowywane jako opowieść, lecz jako sposób działania. W tym sensie ruch jest narzędziem, które może obchodzić opór narracyjny: człowiek może nie chcieć mówić, może nie umieć mówić, może nie mieć słów. Ruch pozwala działać bez słów, a jednocześnie wytwarzać ślady, które później mogą zostać nazwane, jeśli jest na to miejsce. To jest szczególnie ważne w psychoperformansie, który jest jednocześnie projektem artystycznym i projektem praktykowania: ruch pozwala pracować bez natychmiastowego zobowiązania do interpretacji. A kiedy interpretacja się pojawia, jest mniej kompulsywna, bo została „zorganizowana” przez formę.

W praktyce IndywiduAkcji ruchowe protokoły mogą być stosowane także jako narzędzia domknięcia innych modułów: po pracy z obrazem, po pracy z dźwiękiem, po pracy z rolą. Domknięcie ruchem jest często bardziej skuteczne niż domknięcie słowem, bo ciało potrzebuje własnego znaku zakończenia. Taki znak może być bardzo prosty: trzy kroki w przód i trzy kroki w tył, dotknięcie ściany, położenie dłoni na klatce piersiowej i na brzuchu, ugięcie kolan i wyprost, powolny skręt głowy. To są drobne gesty, ale pełnią funkcję pieczęci: mówią układowi nerwowemu, że przebieg ma koniec. Psychoperformans wielokrotnie wraca do tej zasady: koniec jest warunkiem bezpieczeństwa.

Domykając podrozdział, trzeba również przypomnieć, że taniec w psychoperformansie jest jednocześnie praktyką kultury. Kultura nie jest neutralna wobec ciała. Kultura uczy ciała, jak ma być widoczne, jak ma być niewidoczne, jak ma zajmować miejsce, jak ma się uspokajać, jak ma się wstydzić. Psychoperformans, włączając taniec i ruch, wprowadza możliwość mikrosprzeciwu wobec tych norm, ale nie poprzez deklaracje, tylko poprzez praktykę: poprzez uczenie granic, uczenie przełączalności, uczenie prawa do pauzy i uczenie prawa do odmowy. W tym sensie taniec w psychoperformansie jest narzędziem emancypacji, ale emancypacji rozumianej bardzo

konkretnie: jako zdolności do dyscyplinowania własnej intensywności bez ulegania zewnętrznym presjom. To jest szczególny rodzaj wolności: wolność proceduralna.

20.5. Sztuka procesualna i praca z materią: trwanie, uleganie, zanikanie

Sztuka procesualna jest dla psychoperformansu nie tyle jednym z nurtów historii sztuki, ile metodologicznym argumentem: jeśli forma ma realnie dotykać życia, musi uwzględniać czas jako materiał, a nie jako tło. „Proces" nie oznacza tu po prostu „robienia czegoś etapami", tylko ontologię dzieła jako zdarzenia rozciągniętego w trwaniu, podatnego na fluktuacje, warunki środowiskowe, błędy, przestoje, zaniechania oraz na nieprzewidywalną „sprawczość materii" (material agency, czyli zdolność materiału do wytwarzania efektów niezależnie od intencji wykonawcy). To przejście jest fundamentalne: w tradycjach modernistycznych dzieło było często stabilizowane jako obiekt o wyraźnych granicach; w sztuce procesualnej granice są negocjowane, a kluczowym parametrem staje się stopień ulegania, czyli to, jak praca dopuszcza oddziaływania świata. W psychoperformansie uleganie nie jest ani kapitulacją, ani romantyczną afirmacją „chaosu"; jest decyzją kompozycyjną i etyczną, która określa, ile niekontrolowanego zostaje dopuszczone, w jakiej ramie, na jak długo oraz jak wygląda domknięcie, gdy materiał zaczyna żyć własnym rytmem.

W historii sztuki zachodniej wyłonienie się myślenia procesualnego w drugiej połowie XX wieku miało kilka mocnych ognisk. Po pierwsze, przejście od rzeźby jako „formy skończonej" do rzeźby jako „pracy w polu sił" (ciężar, grawitacja, tarcie, lepkość, osypywanie), widoczne w praktykach, które krytycy i artyści wiązali z postminimalizmem oraz z pojęciem „anti-form", spopularyzowanym przez Roberta Morrisa w końcu lat sześćdziesiątych. Po drugie, praktyki, w których materiał nie służy reprezentacji, tylko jest samą sytuacją: lateks, włókna szklane, żywice, filc, ołów, ziemia, woda, para, tłuszcz, substancje higroskopijne (wchłaniające wilgoć) i utleniające się. Po trzecie, przesunięcie z „kompozycji przestrzeni" na „kompozycję działania", obecne w happeningu i w tradycji środowiskowej, gdzie dzieło jest łańcuchem czynności, relacji i reakcji, a obiekt bywa pozostałością, dokumentem lub narzędziem. Wreszcie, Arte Povera, nazwane i zdefiniowane przez Germano Celanta pod koniec lat sześćdziesiątych, które uczyniło z ubogich materiałów i z relacji między kulturą a naturą pole napięć: praca nie polegała na produkcji trwałego obiektu o wysokim statusie, lecz na ujawnieniu procesów, energii i przemian.

W psychoperformansie te tradycje są ważne nie dlatego, że dostarczają repertuaru cytatów, lecz dlatego, że wytwarzają etos pracy z materią jako z partnerem, a nie jako z posłusznym medium. Partnerstwo z materią ma konsekwencje techniczne. Każdy materiał ma własną reologię (sposób płynięcia i odkształcania), własną pamięć odkształceń, własną podatność na temperaturę, światło, wilgotność, tlen, obciążenie mechaniczne. Wosk mięknie i zamarza; papier faluje; stal koroduje; pigmenty płowieją; gips wiąże w określonym czasie; glina pęka, jeśli wysycha nierównomiernie; tkanina rozciąga się i strzępi; drewno pracuje; rośliny rosną i obumierają. Jeżeli psychoperformans ma być metodą uczciwą wobec świata, nie może udawać, że istnieje „idealna kontrola". Kontrola jest zawsze lokalna, czasowa i warunkowa. Z tego powodu praca z materią staje się w tej książce modelem pracy z własnym doświadczeniem: zamiast wytwarzać fałszywy obraz sprawczości jako absolutnej dominacji, uczy się sprawczości

proceduralnej, czyli zdolności do projektowania warunków, obserwowania progów i reagowania na zmiany.

Pojęcie trwania w sztuce procesualnej jest zarazem techniczne i egzystencjalne. Techniczne, bo dotyczy realnego czasu wiązania, schnięcia, utwardzania, odparowywania, rozwarstwiania, osadzania się kurzu, utraty elastyczności, degradacji. Egzystencjalne, bo trwanie jest sposobem, w jaki ciało doświadcza świata, gdy nie ma szybkiego rozwiązania. Psychoperformans, jako praktyka rozłożona w czasie, potrzebuje narzędzi, które uczą człowieka pozostawania „w procesie" bez rozpadu i bez przymusu natychmiastowej konkluzji. Praca z materią jest tu wyjątkowo skuteczna, bo materializuje czas: widać, że coś zachodzi niezależnie od woli, a jednocześnie widać, że da się na to wpływać przez warunki. W tym sensie materia jest nauczycielem granicy. Granica nie jest zakazem; jest parametrem. Zbyt szybkie schnięcie można spowolnić; zbyt wolne schnięcie można przyspieszyć; zbyt agresywną reakcję chemiczną można wygasić; zbyt słabą strukturę można wzmocnić; ale nie da się udawać, że materiał nie ma własnej logiki. Ta logika, przełożona na psychoperformans, staje się logiką pracy z sobą: nie wszystko jest kwestią decyzji, ale wiele jest kwestią warunków.

Uleganie ma tu znaczenie precyzyjne. W sztuce procesualnej uleganie oznacza dopuszczenie, by materia ujawniła swoje tendencje: by ciężar osunął formę, by woda rozmyła pigment, by wiatr przemieścił elementy, by czas zmatowił powierzchnię. W psychoperformansie uleganie jest projektowane jako kontrolowana utrata kontroli: fragment planu sytuacyjnego, w którym nie „naprawia się" natychmiast tego, co się dzieje, tylko obserwuje się, jak przebieg się układa, a następnie domyka się go świadomym gestem. To jest ważne, bo wiele cierpienia psychicznego ma strukturę kompulsywnej korekty: człowiek nie wytrzymuje niedoskonałości, opóźnienia, niejednoznaczności, więc natychmiast „naprawia", często kosztem siebie. Praca z materią uczy innego algorytmu: najpierw obserwacja, potem minimalna interwencja, potem ponowna obserwacja. To jest logika uczenia się, nie logika dominacji.

Zanikanie natomiast jest kategorią, której sztuka instytucjonalna przez długi czas się bała, bo zanikanie destabilizuje rynek, konserwację, archiwizację, a więc stabilność wartości. Tymczasem z perspektywy psychoperformansu zanikanie jest jednym z najważniejszych tematów etycznych i kulturowych: jak domykać, jak odpuszczać, jak pozwalać, by coś się skończyło, nie zamieniając końca w katastrofę. W sztuce efemerycznej i procesualnej zanikanie może być intencją: pigment blaknie, papier żółknie, lód topnieje, zapach się ulatnia, zapis dźwiękowy zanika w szumie, struktura rozpada się. W psychoperformansie zanikanie jest praktykowane jako umiejętność rozróżnienia: co wymaga ratunku, a co wymaga zgody na koniec. To rozróżnienie jest trudne, bo kultura często uczy jednego odruchu: utrwalaj, zachowuj, kontroluj. Psychoperformans proponuje drugi odruch: zachowaj wtedy, gdy to ma sens i gdy nie jest to przemoc wobec procesu; pozwól zaniknąć wtedy, gdy utrwalanie jest tylko lękiem.

W tym miejscu pojawia się też istotny kontekst teorii i filozofii materii, które w ostatnich dekadach w humanistyce były opisywane jako „zwrot materialny". Psychoperformans może korzystać z takich ujęć jak myślenie o materii jako aktywnej (Jane Bennett) czy ujęcia relacyjne, w których zjawisko wyłania się z układu oddziaływań, a nie z pojedynczej przyczyny (Karen Barad). Jednak ta książka nie traktuje tych nazwisk jako ornamentu. Przekłada je na praktykę: jeśli materia jest aktywna, to plan sytuacyjny musi uwzględniać, że obiekt nie jest tylko

symbolem, lecz także czynnikiem fizycznym, który wpływa na ciało. Ciężar obiektu zmienia postawę; faktura zmienia dotyk; zapach zmienia uwagę; temperatura zmienia napięcie mięśni; światło zmienia orientację; dźwięk narzędzia zmienia rytm pracy. Materia nie jest więc „nośnikiem znaczenia", tylko środowiskiem, które współtworzy stan psychofizyczny. W psychoperformansie ta współtwórczość jest wykorzystywana świadomie: dobór materiału jest doborem warunków, a dobór warunków jest doborem możliwych jakości doświadczenia.

W kolejnych fragmentach tego podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak sztuka procesualna i praca z materią tworzą w psychoperformansie praktykę, w której obiekt staje się jednocześnie narzędziem, świadkiem i markerem czasu: jak projektować trwanie (czas pracy, czas oczekiwania, czas obserwacji), jak projektować uleganie (kontrolowane pozwolenie na zmianę), jak projektować zanikanie (intencjonalne domknięcie i zgoda na rozpad) oraz jak to wszystko integrować z pozostałymi kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, tak aby materia nie była dekoracją, lecz rdzeniem pracy symbolicznej i somatycznej.

Aby sztuka procesualna mogła stać się w psychoperformansie narzędziem, a nie tylko kontekstem historyczno-artystycznym, trzeba przełożyć ją na język procedur. Procedura jest tutaj fundamentem, ponieważ materia, jak każda rzeczywistość fizyczna, wytwarza konsekwencje niezależnie od intencji: klej może uczulić, pył może podrażnić, ciężar może przeciążyć staw, ostre krawędzie mogą zranić, wilgoć może wytworzyć pleśń. Psychoperformans, wpisując się w rozdziały o bezpieczeństwie i granicach praktyk, musi traktować pracę z materią jako praktykę o podwójnym statusie: jest to praktyka symboliczna, ale zarazem jest to praktyka w świecie realnym, w którym obowiązuje fizyka, chemia i higiena. Dlatego procedury pracy z materią w psychoperformansie są z definicji dwutorowe: mają część kompozycyjną (jak buduję formę w czasie) i część ochronną (jak minimalizuję ryzyko). W tym sensie sztuka procesualna jest paradoksalnie bardziej rygorystyczna niż sztuka obiektowa: wymaga rozumienia czasu i warunków, a nie tylko „umiejętności wykonania".

Pierwszym modułem proceduralnym jest trwanie jako kompozycja temporalna. Trwanie w psychoperformansie nie jest „długim robieniem", tylko planowaniem czasu w segmentach o różnych funkcjach. Segment A to inicjacja: wybór materiału, przygotowanie miejsca, ustanowienie roli i kontraktu (dla pracy indywidualnej kontrakt jest wewnętrzny, ale nadal jawny). Segment B to ekspozycja: pierwsze zetknięcie z materią bez natychmiastowego projektu finalnego. W ekspozycji chodzi o to, by poznać parametry: lepkość, ciężar, opór, temperaturę, podatność na ślad, reakcję na wodę, reakcję na nacisk. Segment C to działanie: wprowadzenie intencji formalnej, ale w trybie minimalnych interwencji. Segment D to oczekiwanie: odłożenie pracy, pozwolenie, by proces zaszedł, czyli by materiał wykonał część pracy „sam". Segment E to obserwacja: powrót i analiza zmian bez natychmiastowego poprawiania. Segment F to korekta: wprowadzenie jednej, celowej interwencji, a następnie ponowne odłożenie. Segment G to domknięcie: decyzja, że proces jest wystarczająco „zamknięty", nawet jeśli obiekt jest niedoskonały. Ten modułowy czas jest w psychoperformansie kluczowy, bo uczy, że działanie ma rytm i że rytm można projektować. W IndywiduAkcji taki rytm staje się narzędziem przeciwko kompulsywności: osoba, która chce natychmiast „doprowadzić do końca", uczy się segmentu oczekiwania; osoba, która ucieka w odkładanie, uczy się segmentu korekty i domknięcia.

Drugi moduł proceduralny to uleganie jako sterowana zmienność. W sztuce procesualnej uleganie bywa traktowane jako gest krytyczny wobec dominacji formy, ale w psychoperformansie ma ono status treningu tolerancji. Tolerancja w tym kontekście nie oznacza biernej zgody; oznacza zdolność do pozostawania w kontakcie z przebiegiem, który nie jest całkowicie przewidywalny, bez natychmiastowego aktu kontroli. Proceduralnie uleganie jest projektowane przez wprowadzenie „okna zmienności": okresu, w którym uczestnik nie ingeruje, mimo że widzi „błąd" albo „rozpad". Jednak okno zmienności zawsze ma granice czasowe i zawsze ma warunek bezpieczeństwa. Przykładowo: pozwalam farbie spłynąć przez pięć minut, ale nie pozwalam jej wlać się na podłogę i stworzyć ryzyka poślizgu; pozwalam papierowi nasiąkać, ale kontroluję, czy nie pojawia się pleśń; pozwalam woskowi stygnąć, ale kontroluję temperaturę, by nie doszło do oparzenia. Tak rozumiane uleganie jest pracą na granicy między „zaufaniem do procesu" a „odpowiedzialnością za warunki". Psychoperformans uczy tej granicy, bo w życiu codziennym ludzie często mylą jedno z drugim: albo kontrolują wszystko, albo „oddają się" bez ramy. Uleganie w psychoperformansie ma ramę, więc jest uczciwe.

Trzeci moduł proceduralny to zanikanie jako etyka domknięcia. Zanikanie ma w praktyce dwie postacie: zanikanie niezamierzone, które wynika z degradacji i entropii, oraz zanikanie zamierzone, które jest częścią kompozycji. Psychoperformans preferuje zanikanie zamierzone, bo tylko ono daje uczestnikowi poczucie sprawczości bez przemocy. Zanikanie zamierzone może polegać na użyciu materiałów efemerycznych (woda, kreda, pigmenty rozpuszczalne, papier niskiej trwałości, tkaniny podatne na rozpad), ale może też polegać na tym, że uczestnik decyduje, że obiekt nie będzie konserwowany, że nie będzie archiwizowany, że nie będzie „ratowany". Ta decyzja jest praktyką psychiczną: jest zgodą na koniec. Jednocześnie psychoperformans musi zachować trzeźwość: nie każde zanikanie jest „dobre". Jeżeli obiekt jest markerem procesu, który jest potrzebny do dalszej pracy, zanikanie może być utratą narzędzia. Dlatego w metodzie pojawia się rozróżnienie: dokumentowanie versus utrwalanie. Dokumentowanie jest często wystarczające: fotografia, krótki zapis w dzienniku, prosty opis parametrów, szkic. Utrwalanie obiektu jest decyzją dodatkową i nie zawsze jest potrzebne. Psychoperformans traktuje dokument jako narzędzie pamięci proceduralnej: nie po to, by obiekt przetrwał, lecz po to, by przebieg był możliwy do rozpoznania w kolejnych etapach IndywiduAkcji.

W tym miejscu pojawia się ważny wątek relacji między pracą z materią a rytuałem. W wielu tradycjach rytuał opiera się na czynnościach powtarzalnych: mieszanie, ucieranie, palenie, wiązanie, rozpuszczanie, układanie, zakopywanie, obmywanie. Psychoperformans nie kopiuje rytuałów jako „obcych tradycji", ale używa ich formalnych właściwości: powtarzalność gestu i jego rytm wytwarzają stan, który jest jednocześnie regulacyjny i symboliczny. Praca z materią może więc pełnić funkcję rytuału bezpieczeństwa: zanim wejdę w trudniejszą część działania, wykonuję serię prostych czynności z materiałem, które stabilizują uwagę. To może być ugniatanie gliny, składanie papieru, przesypywanie piasku, czyszczenie narzędzi, wiązanie sznura. Czynność ma być na tyle prosta, by nie wymagała napięcia, a jednocześnie na tyle konkretna, by utrzymać orientację w ciele. W psychoperformansie rytualność czynności jest zawsze podporządkowana etyce: ma uspokajać i domykać, nie ma wytwarzać presji wiary ani „magicznego" roszczenia.

Ważnym aspektem sztuki procesualnej, który w psychoperformansie jest szczególnie użyteczny, jest możliwość pracy na „błędzie” jako materiale. W tradycjach obiektowych błąd jest czymś, co należy ukryć albo poprawić. W sztuce procesualnej błąd bywa źródłem nowej formy. Psychoperformans traktuje to jako trening elastyczności poznawczej: błąd nie jest końcem, jest informacją o warunkach. Proceduralnie oznacza to, że w planie sytuacyjnym wpisuje się moment „błędu kontrolowanego”: celowo robię coś, co może nie wyjść, ale w warunkach bezpiecznych. Na przykład: pozwalam farbie się rozlać w kontrolowanym obszarze; pozwalam papierowi się zmiąć, a potem próbuję go rozprostować; łączę materiał, który prawdopodobnie pęknie, żeby zobaczyć, jak pęka. Taki błąd kontrolowany uczy, że nieprzewidywalność nie musi być katastrofą. Jest to jedna z najbardziej praktycznych lekcji psychoperformansu.

Sztuka procesualna jest również powiązana z kategorią „entropii” w sensie kulturowym, czyli uznania, że rozpad jest nieunikniony. W sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych motyw entropii był obecny między innymi w refleksjach Roberta Smithsona, który myślał o czasie, krajobrazie i degradacji jako o warunkach pracy artystycznej. Psychoperformans nie przenosi tej refleksji wprost, ale korzysta z jej konsekwencji: jeżeli rozpad jest nieunikniony, sztuka może być praktyką świadomego obchodzenia się z rozpadem, a nie jego zaprzeczaniem. W praktyce oznacza to, że psychoperformans może uczyć „rozpadu kontrolowanego”: pozwalam, by obiekt się rozpadał w określony sposób, w określonym czasie i z określonym domknięciem. Rozpad kontrolowany jest przeciwieństwem katastrofy: katastrofa jest rozpadem bez ramy.

W kolejnej partii podrozdziału doprecyzuję konkretne typy materiałów i ich funkcje w psychoperformansie (materiały plastyczne, organiczne, mineralne, tekstylne, papierowe, metaliczne, światłoczułe, dźwiękowe), ale w ujęciu nie katalogowym, tylko funkcjonalnym: jakie jakości pracy generują, jakie progi uruchamiają, jakie wymagają zabezpieczenia. Zostanie też pokazane, jak praca z materią tworzy „obiekt–świadka” oraz „obiekt–marker czasu” w IndywiduAkcji: obiekt, który nie jest dziełem do podziwu, tylko narzędziem pamięci i narzędziem przejścia.

Jeżeli w psychoperformansie ruch jest językiem ciała, a dramat jest językiem relacji, to praca z materią jest językiem czasu, ponieważ materia zapisuje czas w sposób bezwzględny: w śladzie, w pęknięciu, w wyschnięciu, w skręceniu, w osadzie, w zmatowieniu, w odbarwieniu. Ten zapis jest ważny dla metodologii psychoperformansu z dwóch powodów. Po pierwsze, eliminuje iluzję „czystej intencji”: nawet jeśli intencja jest jasna, zapis materialny pokazuje, jakie były realne warunki, realna siła, realny rytm. Po drugie, tworzy obiekt–świadka, który nie daje się łatwo zmanipulować narracyjnie. Człowiek może sobie opowiadać, że „dobrze sobie radzi”, ale kiedy patrzy na pracę, widzi, gdzie było przyspieszenie, gdzie była agresja, gdzie było wycofanie, gdzie było zaniechanie, gdzie była cierpliwość. Materia jest więc lustrem, ale lustrem bez psychologii: nie interpretuje, tylko pokazuje.

W praktyce psychoperformansu szczególnie cenne są materiały o wyraźnej responsywności, czyli takie, które reagują na dotyk i na warunki w sposób czytelny. Responsywność jest tu parametrem dydaktycznym. Materiały o niskiej responsywności (na przykład twarde, stabilne, trudne do zmiany bez narzędzi) uczą wytrwałości i planowania, ale mogą frustrować, jeśli uczestnik potrzebuje szybkiej informacji zwrotnej. Materiały o wysokiej responsywności (na przykład glina, wosk, pigment w wodzie, papier, tkanina) natychmiast pokazują, co się dzieje,

więc mogą być bardzo skuteczne w pracy regulacyjnej i w pracy nad sprawczością. Jednak wysoka responsywność niesie też ryzyko: łatwo przejść w kompulsywne poprawianie, bo każdy dotyk zmienia ślad. Psychoperformans traktuje to ryzyko jako materiał: jeżeli ktoś nie może przestać dotykać i poprawiać, to znaczy, że w jego relacji do świata działa przymus korekty. Plan sytuacyjny może wtedy wprowadzić protokół: dotyk tylko raz na minutę; dotyk tylko jedną dłonią; dotyk tylko w wyznaczonej strefie. Ograniczenie jest tu nie karą, tylko narzędziem ujawniającym algorytm.

Praca z gliną jest klasycznym przykładem materiału wysokoresponsywnego, ale też materiału, który domaga się czasu. Glina ma własny reżim wilgotności: jeśli wysycha zbyt szybko, pęka; jeśli jest zbyt mokra, traci strukturę; jeśli jest zbyt sucha, kruszy się. To sprawia, że praca z gliną jest praktyką negocjacji z warunkami, a więc jest doskonała dla psychoperformansu. Proceduralnie glina pozwala budować trzy rodzaje doświadczeń: doświadczenie oporu (ugniatanie, ścisk, skręt), doświadczenie formowania (powolne budowanie kształtu, kontrola nacisku), doświadczenie zanikania (celowe pozwolenie na pękanie, kruszenie, rozpad). Każde z tych doświadczeń ma inną dynamikę afektywną. Opór stabilizuje, bo angażuje ciężar i siłę. Formowanie uczy cierpliwości i precyzji. Zanikanie uczy zgody na koniec. W psychoperformansie te trzy dynamiki mogą być włączane sekwencyjnie w IndywiduAkcji: najpierw opór jako regulacja, potem formowanie jako praca nad intencją, potem zanikanie jako domknięcie. Jednocześnie glina wprowadza problem odpowiedzialności i higieny: pyły ceramiczne, dodatki, szkliwa. W psychoperformansie, w reżimie warsztatowym, preferuje się materiały bezpieczne i niskotoksyczne oraz unika się pylenia, ponieważ metoda nie może produkować ryzyka zdrowotnego w imię symboliki.

Papier jest materiałem pozornie prostym, ale w sztuce procesualnej i w psychoperformansie jest narzędziem o niezwykłej subtelności. Papier ma pamięć zagięcia i pamięć wilgoci. Każde zgięcie jest decyzją nieodwracalną w sensie idealnym: można rozprostować, ale ślad zostaje. To czyni papier idealnym medium dla pracy nad decyzją i konsekwencją bez dramatyzowania. Proceduralnie papier pozwala też pracować z granicą: arkusz jest terytorium; krawędź jest granicą; rozdarcie jest transgresją; zszycie jest próbą naprawy. W psychoperformansie papier może funkcjonować jako mapa: mapa emocji, mapa relacji, mapa drogi. Ale istotne jest to, że mapa jest materialna: rysunek na papierze jest śladem, a nie „pomysłem”. W tym sensie papier jest narzędziem przeciwko abstrakcji. Jednocześnie papier pozwala na zanikanie: farba rozmywa się, tusz przebija, kolory bledną. To zanikanie jest częścią pracy, jeśli jest wpisane w plan sytuacyjny. Papier, podobnie jak glina, uczy, że materiał nie jest neutralny: ma włókna, ma kierunek, ma gramaturę, ma absorpcję. W psychoperformansie takie parametry są wykorzystywane jako elementy metody: ktoś, kto potrzebuje kontroli, może pracować na papierze o wysokiej gramaturze i niskiej absorpcji; ktoś, kto potrzebuje ulegania, może pracować na papierze chłonnym, który „bierze” wodę i rozpuszcza kontur.

Wosk i materiały termiczne (w sensie podatne na temperaturę) wprowadzają do psychoperformansu temat progu i ryzyka. Wosk mięknie, płynie, stygnie, kruszy się. Zmiana fazy jest tu fenomenem, który ma ogromny potencjał symboliczny, ale psychoperformans interesuje bardziej jego struktura proceduralna: zmiana fazy wymaga czasu, wymaga uważności na temperaturę, wymaga osłony. W praktyce artystycznej wosk bywa używany jako medium pamięci i śladu (odcisk, zatopienie obiektu, prześwit), ale w psychoperformansie równie ważne jest to, że wosk uczy „powolnej interwencji”: zbyt szybki ruch rozlewa, zbyt słaby nie zostawia

śladu. Wosk, podobnie jak praca z ciepłem, uczy również granicy bezpieczeństwa: nie przekraczam progu, bo próg ma konsekwencje fizyczne. Ta lekcja jest niezwykle użyteczna w IndywiduAkcji, ponieważ przenosi się na inne sfery: nie każda intensywność jest warta ceny. Wosk jest więc materiałem, który uczy decyzji w warunkach realnych.

Tkanina i materiały włókniste są z kolei nośnikami doświadczeń związanych z miękkością, ochroną, granicą i relacją. Tkanina może być osłoną, może być więzią, może być pułapką, może być narzędziem partnerowania, może być przestrzenią. W sztuce procesualnej tkanina często ujawnia ciężar, opadanie, uleganie grawitacji, a więc pracuje w polu „anti-form". W psychoperformansie tkanina jest szczególnie użyteczna, bo pozwala budować obiekt, który jest jednocześnie zewnętrzny i bliski ciału. Proceduralnie tkanina może być używana jako marker roli: zakładam ją, zdejmuję, owijam, rozwiązuję. Ten gest ma funkcję progu. Jednocześnie tkanina wprowadza temat zanikania: strzępienie, zużycie, wycieranie. Zużycie tkaniny może być w psychoperformansie traktowane jako zapis trwania: nie trzeba utrwalać obiektu jako „dzieła", wystarczy obserwować, jak tkanina się zmienia pod wpływem powtarzanej czynności. Zmiana staje się dowodem procesu.

W tym miejscu trzeba doprecyzować, że praca z materią w psychoperformansie ma zawsze także wymiar instytucjonalny i ekonomiczny, nawet jeśli dzieje się w prywatnym mieszkaniu. Instytucje sztuki przez lata budowały systemy konserwacji i archiwizacji, które faworyzują trwałość. Sztuka procesualna i efemeryczna była często problemem dla instytucji, bo wymagała innej logiki dokumentowania. Psychoperformans, jako metoda, która będzie funkcjonować w warsztatach, grantach, instytucjach kultury, musi rozumieć, że „materia" jest też logistyką: transport, ubezpieczenia, odpowiedzialność, sprzątanie, odpady. Z tego powodu plan sytuacyjny psychoperformansu uwzględnia nie tylko gest, ale i zaplecze. Zaplecze nie jest technicznym detalem; jest etyką. Jeśli praca produkuje odpady toksyczne, jest nieetyczna. Jeśli praca produkuje chaos przestrzenny, który obciąża uczestników, jest nieodpowiedzialna. Jeżeli praca wymaga narzędzi niebezpiecznych, musi mieć osłony. W tym sensie sztuka procesualna w psychoperformansie jest „sztuką odpowiedzialną": nie dlatego, że jest grzeczna, tylko dlatego, że jest świadoma konsekwencji.

W kolejnej części podrozdziału zbuduję mapę typów obiektów procesualnych w psychoperformansie: obiekt–kontener (który przechowuje i ogranicza), obiekt–próg (który sygnalizuje wejście i wyjście), obiekt–marker czasu (który rejestruje trwanie), obiekt–świadek (który stabilizuje pamięć), obiekt–narzędzie ulegania (który pozwala na sterowany rozpad) oraz obiekt–pozostałość (który nie jest celem, lecz śladem). Każdy z tych typów zostanie opisany nie jako teoria, lecz jako procedura: jak go zbudować, jak go używać, jak go domknąć, jak go bezpiecznie zarchiwizować lub jak pozwolić mu zaniknąć, gdy to jest celem.

Aby domknąć podrozdział o sztuce procesualnej i pracy z materią, trzeba wykonać ostatni krok metodologiczny: pokazać, że w psychoperformansie materia jest nie tylko „materiałem do pracy", ale strukturą epistemiczną, czyli sposobem wytwarzania wiedzy o sobie i o świecie poprzez działanie. W tym sensie psychoperformans stoi blisko tych tradycji sztuki współczesnej, które traktowały praktykę artystyczną jako formę badań (artistic research), ale jednocześnie zachowuje własne rygory: wiedza ma być możliwa do powtórzenia w sensie proceduralnym i ma być bezpieczna. W pracy z materią wiedza nie jest twierdzeniem; jest skutkiem praktyki: „gdy robię X w warunkach Y, dzieje się Z". Ten model jest niezwykle cenny, bo unika mistyfikacji.

Nie potrzebuje metafizycznego języka, aby opisać przemianę: przemiana jest obserwowalna w śladzie, w czasie, w sposobie dotyku.

Wprowadzone wcześniej kategorie obiektów procesualnych można teraz zebrać jako instrumentarium, które tworzy spójną gramatykę planów sytuacyjnych. Obiekt–kontener to obiekt, którego główną funkcją jest ograniczanie: może przechowywać materiał (fizycznie), może przechowywać ślad (symbolicznie), może przechowywać czas (proceduralnie). Kontenerem może być pudełko, słoik, koperta, worek, skrzynka, ale także obwiednia narysowana na papierze czy wyznaczony obszar na podłodze. Kontener jest narzędziem przeciwko rozlaniu się procesu. W psychoperformansie kontener jest też narzędziem etycznym: mówi, że nie wszystko musi zalać całe życie; proces ma granice. Obiekt–próg to obiekt, który sygnalizuje wejście i wyjście: zakładana tkanina, znak kredą, zapalany element światła, konkretny dźwięk, przedmiot trzymany w dłoni tylko w czasie pracy. Próg jest ważny, bo bez progu praca z materią staje się niekończącą się poprawką albo chaotycznym „zajmowaniem się". Obiekt–marker czasu to obiekt, który rejestruje trwanie: może to być powierzchnia, na której widać osad, może to być glina, która pęka, może to być papier, który żółknie, może to być tkanina, która się wyciera. Marker czasu uczy, że czas jest elementem pracy, a nie przeszkodą. Obiekt–świadek to obiekt, który stabilizuje pamięć procesu: nie chodzi o to, by go idealnie zachować, tylko by pozwolić mu „przypominać" o przebiegu, gdy narracja zaczyna go zniekształcać. Obiekt–narzędzie ulegania to obiekt, który jest zaprojektowany tak, by mógł się zmieniać bez katastrofy: na przykład konstrukcja z materiałów podatnych na osypywanie, kompozycja w wodzie, układ z piasku. Obiekt–pozostałość wreszcie to ślad, który zostaje po domknięciu i nie ma być fetyszem. Pozostałość jest ważna, bo pozwala uznać, że praca się wydarzyła, nawet jeśli nie ma „dzieła" w tradycyjnym sensie.

Teraz kluczowy krok: każdy z tych obiektów musi być powiązany z protokołem domknięcia, ponieważ sztuka procesualna bez domknięcia łatwo przeradza się w permanentną niepewność. Domknięcie w pracy z materią może mieć pięć form, które psychoperformans traktuje jako równorzędne. Domknięcie przez zakończenie czasu: praca trwa dokładnie tyle, ile zakładano, a potem jest przerywana niezależnie od stanu obiektu. Domknięcie przez gest: wykonanie jednoznacznej czynności końcowej, np. zakrycie kontenera, związanie tkaniny, odłożenie narzędzia, podpis, zgaszenie światła. Domknięcie przez transformację: obiekt przechodzi w stan końcowy, np. zostaje rozpuszczony, rozmontowany, zakopany, oddany, przetworzony. Domknięcie przez dokument: obiekt może zaniknąć, ale zostaje zapis przebiegu, który pozwala wrócić do procesu bez fetyszyzacji. Domknięcie przez rezygnację: uznanie, że nie ma potrzeby niczego utrwalać. Rezygnacja jest najtrudniejsza, ale czasem najbardziej adekwatna, zwłaszcza gdy praca dotyczy odpuszczania. Psychoperformans uznaje wszystkie te formy domknięcia, bo jego celem nie jest produkcja dzieł, lecz produkcja kompetencji: umiejętności zaczynania, trwania, ulegania, kończenia.

W tym miejscu trzeba też powiedzieć o relacji sztuki procesualnej do afektu. Materia uruchamia afekt nie tylko symbolicznie, ale fizjologicznie: faktura może uspokajać lub drażnić, zapach może budzić wspomnienia, brud może budzić wstręt, lepkość może budzić lęk, ciężar może budzić poczucie mocy albo przeciążenia. Psychoperformans nie moralizuje tych reakcji. Traktuje je jako dane. Proceduralnie oznacza to, że praca z materią jest równocześnie pracą z tolerancją sensoryczną. Nie każdy materiał jest dla każdego. Metoda wymaga więc doboru materiałów do profilu wrażliwości. Dla jednych glina będzie kojąca, dla innych będzie

wyzwalaczem (ze względu na brud, wilgoć, chłód). Dla jednych tkanina będzie bezpieczna, dla innych będzie dusząca. Psychoperformans nie narzuca materiału; projektuje alternatywy. To jest warunek dostępności i bezpieczeństwa, który zostanie rozwinięty w rozdziale o barierach i projektowaniu uniwersalnym.

W kontekście zanikania trzeba też doprecyzować, jak psychoperformans unika romantyzowania „ruiny" i „rozpadu". Rozpad może być piękny estetycznie, ale może też być symptomem zaniechania, depresji, utraty zasobów. Metoda nie może traktować każdego zanikania jako „poetyckiego". Dlatego w psychoperformansie obowiązuje kryterium intencji i kryterium konsekwencji. Jeżeli zanikanie jest intencją, jest domykalne i jest bezpieczne, może być praktyką. Jeżeli zanikanie jest skutkiem braku zasobów, należy najpierw zbudować kontener i stabilizację, a dopiero potem wprowadzać efemeryczność. To rozróżnienie jest istotne, bo sztuka procesualna bywa czasem nadużywana jako estetyzacja destrukcji. Psychoperformans tego nie robi. Utrzymuje trzeźwość i hierarchię: najpierw bezpieczeństwo, potem eksperyment.

Sztuka procesualna w psychoperformansie ma też wymiar polityczny i instytucjonalny, ale w sensie konkretnym: praca z materią uczy odpowiedzialności za odpady, za zasoby, za środowisko, za energię. Nie jest przypadkiem, że praktyki procesualne często wchodziły w dialog z land artem i z myśleniem o krajobrazie, a więc z realnymi ekosystemami. Psychoperformans, jako projekt artystyczno-badawczy, nie może ignorować tej warstwy. Z tego powodu plan sytuacyjny pracy z materią uwzględnia minimalizację toksycznych materiałów, ponowne użycie, recykling, a także świadome projektowanie „materiałów powolnych", czyli takich, które pozwalają pracować bez generowania śmieci (na przykład wielokrotne użycie tkaniny, obiektu, kontenera, narzędzi). W tym sensie sztuka procesualna staje się w psychoperformansie nie tylko estetyką, ale etyką infrastrukturalną: uczciwą wobec warunków produkcji.

Domykając: trwanie, uleganie i zanikanie są w psychoperformansie trzema kompetencjami, które praca z materią rozwija w sposób najbardziej bezpośredni. Trwanie uczy pozostawania w procesie bez kompulsji. Uleganie uczy tolerancji na nieprzewidywalność w ramach. Zanikanie uczy kończenia i odpuszczania bez katastrofy. Te kompetencje są podstawowe zarówno dla praktyki artystycznej, jak i dla praktyki życia. Dlatego sztuka procesualna w tej części książki nie jest ozdobnikiem, lecz jednym z filarów całego projektu: pokazuje, że psychoperformans jest metodą, która traktuje świat poważnie, a więc traktuje poważnie czas, materię i konsekwencje.

20.6. Kontakt improwizacja i performans ruchu (bezpieczeństwo, dotyk, partnerowanie)

Kontakt improwizacja w kontekście psychoperformansu nie jest „techniką tańca z dotykiem", lecz szczególnym reżimem relacji, w którym cielesna negocjacja staje się jednocześnie medium estetycznym i medium regulacyjnym. Jej specyfika polega na tym, że relacyjność nie jest dopisana do ruchu, tylko stanowi jego warunek wstępny: ruch powstaje z kontaktu, z przenoszenia ciężaru, z mikroprzesunięć punktu styku, z ciągłej adaptacji do sił działających w układzie dwóch ciał i podłoża. Ten typ improwizacji jest równocześnie praktyką somatyczną (bo opiera się na propriocepcji, dotyku, orientacji w grawitacji i ekonomii napięcia) oraz praktyką

społeczną (bo uruchamia normy dotyczące bliskości, granic, wstydu, zgody i władzy). Psychoperformans, jeśli ma w ogóle sięgać po kontakt improwizację, musi potraktować ją jako obszar wysokiej mocy oddziaływania i jednocześnie wysokiego ryzyka błędów metodologicznych: zbyt łatwo pomylić „otwartość" z presją, „swobodę" z przekraczaniem granic, a „wspólnotowość" z rozmyciem odpowiedzialności. Dlatego w tej części książki kontakt improwizacja zostaje opisana nie jako romantyczna przestrzeń „autentycznego spotkania", lecz jako precyzyjny aparat pracy, wymagający protokołów bezpieczeństwa, jasnej etyki i dojrzałej świadomości różnic.

W genealogii kontakt improwizacji kluczowe jest to, że tradycja ta była opisywana jako praktyka badania fizyki ruchu w relacji: spadania, toczenia, podążania za punktem kontaktu, przekierowywania sił, rozluźniania nadmiarowego napięcia, a zarazem jako krytyka hierarchicznej choreografii, w której jeden „prowadzi", a drugi „wykonuje". Z kontakt improwizacją wiąże się nazwisko Steve'a Paxtona, a rozwój formy łączy się też z pracą i refleksją osób takich jak Nancy Stark Smith oraz z szerokim środowiskiem praktyków i praktyczek, dla których jam (otwarta sesja improwizacji) stał się równocześnie treningiem, praktyką społeczną i formatem wydarzenia artystycznego. To jednak nie wystarcza jako kontekst dla psychoperformansu, ponieważ w psychoperformansie każde narzędzie musi przejść przez filtr dwóch pytań: po co to jest używane oraz jak jest domykane. Kontakt improwizacja bywa stosowana w sztuce jako pole intensywnych doświadczeń, ale w psychoperformansie intensywność nie jest wartością samą w sobie. Wartością jest sterowność, domykalność oraz możliwość powtórzenia bez szkody. To oznacza, że kontakt improwizacja w psychoperformansie nie może być kopiowana w formie „pełnej" jamowej anarchii. Musi zostać przetworzona w plan sytuacyjny, w którym dotyk, partnerowanie i ryzyko są parametryzowane.

Podstawową kategorią techniczną kontakt improwizacji jest „punkt kontaktu" rozumiany jako dynamiczny obszar styku, który przemieszcza się po powierzchniach ciała i wyznacza trajektorię ruchu. Punkt kontaktu nie jest tu metaforą relacji; jest realną geometrią i realną mechaniką. Z tego wynika pierwszy warunek bezpieczeństwa: praca na punkcie kontaktu wymaga umiejętności słuchania ciężaru (weight listening), czyli zdolności do wyczuwania, ile realnego obciążenia przechodzi przez kontakt, gdzie jest oś podparcia, gdzie jest linia siły, gdzie zaczyna się ślizg, a gdzie zaczyna się dźwignia. Jeśli te parametry nie są czytelne, kontakt improwizacja przestaje być improwizacją, a staje się przypadkowym ryzykiem. Psychoperformans wprowadza zatem zasadę: kontakt zaczyna się od niskiego ryzyka, czyli od kontaktu w podporze, od niskich poziomów, od pracy przy podłodze, od minimalnych zmian ciężaru, od punktów kontaktu o większej powierzchni (plecy, biodra, ramię), a nie od kontaktu punktowego na stawach. Praktyka w górze, przenoszenia i „podnoszenia" pojawia się tylko wtedy, gdy istnieją kompetencje: stabilny core (stabilizacja centrum), kontrola osi, umiejętność amortyzacji, umiejętność bezpiecznego wychodzenia z równowagi i powrotu.

Drugą kategorią techniczną jest „podążanie za spiralą", czyli wykorzystanie naturalnych spiralnych wzorców ciała do przechodzenia między poziomami bez blokowania stawów. Spiralność w ruchu jest zarówno zjawiskiem biomechanicznym, jak i narzędziem redukcji ryzyka: ciało spiralne lepiej rozprasza siły, ciało sztywne kumuluje je w stawach i w kręgosłupie. Psychoperformans, integrując kontakt improwizację, musi więc uczyć nie „figur" kontaktowych, lecz jakości: miękkości w stawach, ciągłości w przejściach, dystrybucji ciężaru, oddychania w wysiłku, umiejętności amortyzacji upadku. Z tym wiąże się trzecia kategoria: technika upadku.

Upadek w kontakt improwizacji nie jest wypadkiem, tylko elementem języka. Ale tylko wtedy, gdy jest trenowany. W psychoperformansie nie ma miejsca na mitologię „zaufaj i poleć", ponieważ zaufanie bez kompetencji jest przemocą, nawet jeśli nikt nie ma złych intencji. Dlatego protokoły bezpieczeństwa obejmują: naukę bezpiecznego toczenia, naukę ochrony głowy i szyi, naukę przechodzenia przez bark w sposób bezpieczny, naukę „oddawania ciężaru" bez zapadania się w stawy partnera, naukę odmawiania i przerwania kontaktu bez tłumaczeń.

W tym miejscu trzeba wprowadzić rozróżnienie etyczne, które w psychoperformansie jest nienegocjowalne: dotyk w praktyce ruchowej nie jest neutralny. Dotyk jest zdarzeniem społecznym i neurobiologicznym. Może regulować układ nerwowy (poprzez mechanizmy aferentne w skórze i poprzez odruchowe zmiany napięcia), ale może też uruchamiać obrony, wspomnienia, reakcje wstydu, dysocjacji lub agresji. Psychoperformans wymaga zatem protokołu zgody, który wykracza poza jednorazowe „czy mogę". Zgoda jest tu rozumiana jako proces, w którym uczestnik ma prawo do: warunkowania zgody (dotyk tylko w określonych strefach), cofnięcia zgody w dowolnym momencie bez konsekwencji społecznych, odmowy bez uzasadniania, wyboru dystansu, wyboru tempa, wyboru partnera, a także do praktyki w trybie solo, jeśli kontakt jest zbyt obciążający. To nie jest „miękki dodatek". To jest fundament bezpieczeństwa psychicznego, a bezpieczeństwo psychiczne jest warunkiem, by kontakt improwizacja mogła stać się narzędziem, a nie źródłem szkody.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu kontakt improwizacja zaczyna się więc od mapy granic. Mapa granic nie jest listą zakazów, tylko narzędziem precyzji. Uczestnik określa strefy neutralne, strefy warunkowe i strefy wyłączone; określa, czy kontakt ma być przez ubranie, czy dopuszcza kontakt skóra–skóra; określa, czy dopuszcza nacisk, czy tylko powierzchowny dotyk; określa, czy dopuszcza bliskość twarzą w twarz; określa, czy dopuszcza dotyk dłoni, czy woli kontakt przez przedramię lub przez plecy. W praktyce warsztatowej to rozpoznanie może być prowadzone w formie prostych testów: dotyk dłonią własnego przedramienia, dotyk dłonią własnego barku, dotyk przez tkaninę, dotyk obiektu, kontakt plecy–plecy na ścianie. Dopiero potem pojawia się kontakt z drugim człowiekiem i jest on wprowadzany przez struktury o niskiej intensywności, w których łatwo przerwać: kontakt w podporze, kontakt w pozycji stojącej z dłońmi na obiekcie, kontakt plecami przy ścianie, kontakt w ruchu kołysania. W każdym wariancie istnieje znak stop i istnieje procedura wyjścia: odsunąć się o krok, wrócić do orientacji, trzy oddechy, nazwać stan w jednym zdaniu albo pozostać w ciszy.

Psychoperformans musi też jawnie nazwać problem władzy, ponieważ kontakt improwizacja bywa opisywana jako „równa", ale realne ciała nie są równe w sensie siły, masy, doświadczenia, pewności siebie, statusu społecznego. Różnice te produkują asymetrie, które w dotyku mogą się ujawniać szczególnie mocno. W psychoperformansie partnerowanie nie jest więc „oddaniem się przepływowi", tylko praktyką negocjacji asymetrii. Osoba cięższa ma inne konsekwencje dla układu niż osoba lżejsza. Osoba doświadczona może nieświadomie dominować, bo „wie, co robi". Osoba o wysokim statusie społecznym może wytwarzać presję, nawet jeśli milczy. Dlatego w psychoperformansie partnerowanie jest trenowane w sposób, który minimalizuje dominację: rotacja ról, praca na minimalnym ciężarze, praca z obiektem pośredniczącym, praca w parach dobranych nie tylko „na oko", ale według zasady bezpieczeństwa. Wprowadza się też pojęcie „odpowiedzialności za własny ciężar": nie oddaję ciężaru, jeśli nie mam pewności, że partner ma stabilną podporę; nie testuję granic partnera; nie „sprawdzam", czy udźwignie. W kontakt improwizacji te rzeczy bywają czasem

romantyzowane jako „zaufanie”. W psychoperformansie zaufanie jest konsekwencją kompetencji i kontraktu, nie jest gestem wiary.

Jako praktyka artystyczna kontakt improwizacja ma również własną estetykę: płynność, nieprzewidywalność, wspólne frazowanie, „pisanie w czasie” trajektoriami ciał. Psychoperformans korzysta z tej estetyki, ale nie traktuje jej jako normy. Estetyka w psychoperformansie jest podporządkowana funkcji: jeśli celem jest regulacja, estetyka może być niemal niewidoczna, oparta na mikroruchu i pauzie. Jeśli celem jest performans, estetyka może zostać wzmocniona, ale tylko w ramach, które nie naruszają zgody i bezpieczeństwa. Dlatego podrozdział ten będzie równolegle rozwijał dwa wątki: wątek techniczno-somatyczny (jak pracować z dotykiem i ciężarem) oraz wątek performatywny (jak tworzyć sytuację sceniczną z kontaktu bez fetyszyzacji intymności i bez przekraczania granic). W obu wątkach kluczowe będzie pojęcie domknięcia, bo kontakt bez domknięcia zostawia ludzi w stanie niedokończonej relacji, co bywa psychologicznie obciążające bardziej niż sama intensywność dotyku.

W kolejnych fragmentach zostanie doprecyzowany zestaw protokołów bezpieczeństwa: struktury wejścia w kontakt, warunki pracy w jamie, zasady „soft skills” (komunikacja minimalna, sygnały stop, sygnały niezgody, prawo do wycofania), zasady pracy z upadkiem i z przenoszeniem ciężaru, a także procedury reagowania na sytuacje trudne, w tym na nagłe uruchomienie wstydu, lęku, złości lub dysocjacji. Zostanie też pokazane, jak psychoperformans włącza kontakt improwizację w IndywiduAkcję tak, aby relacyjność nie była jednorazowym przeżyciem, tylko stopniowo budowaną kompetencją: zdolnością do negocjacji bliskości, do odczuwania granic, do świadomego partnerowania i do kończenia kontaktu bez gwałtownego odcięcia.

Jeśli kontakt improwizacja ma w psychoperformansie działać jako narzędzie, a nie jako obietnica „głębokiego spotkania”, musi zostać zoperacjonalizowana w postaci protokołów, które są równocześnie somatyczne, komunikacyjne i etyczne. W przeciwieństwie do wielu środowisk jamowych, gdzie normy bywają przekazywane niejawnie i przez naśladownictwo, psychoperformans wymaga jawności reguł, ponieważ jawność jest warunkiem zgody. Zgoda nie może opierać się na domyśle, a dotyk nie może opierać się na presji milczenia. Dlatego kontakt improwizacja zostaje tu potraktowana jako praktyka o strukturze kontraktu, z trzema warstwami. Warstwa pierwsza to warstwa biomechaniczna: jak pracuje ciężar, oś, podpora, tarcie, impuls, moment bezwładności. Warstwa druga to warstwa komunikacyjna: jak sygnalizuje się zamiar, jak sygnalizuje się niezgodę, jak wprowadza się minimalny język negocjacji. Warstwa trzecia to warstwa kulturowa i psychologiczna: jak unika się przemocy symbolicznej, jak rozpoznaje się asymetrie, jak rozbraja się wstyd i jak buduje się prawo do wycofania. Psychoperformans nie uznaje żadnej z tych warstw za „opcjonalną”, ponieważ pominięcie choćby jednej produkuje błąd strukturalny: albo rośnie ryzyko kontuzji, albo rośnie ryzyko naruszenia granic, albo rośnie ryzyko społecznego przymusu.

Najpierw biomechanika, ale w trybie użytecznym, nie akademickim. Kontakt improwizacja jest w istocie praktyką zarządzania siłami, a podstawową siłą jest grawitacja. Grawitacja działa zawsze, więc partnerowanie nie polega na „podnoszeniu”, tylko na dystrybucji ciężaru względem podpory. W psychoperformansie wprowadza się pojęcie minimalnego obciążenia: każdy kontakt zaczyna się tak, jakby dotyk miał zostać natychmiast przerwany, czyli z taką dystrybucją ciężaru, w której żadna ze stron nie jest „uwięziona”. To jest zasadnicze, bo wiele

naruszeń w praktykach dotykowych nie wynika ze złej intencji, tylko z tego, że ciało zostaje ustawione w konfiguracji bez wyjścia. Konfiguracja bez wyjścia jest psychologicznie podobna do sytuacji społecznego przymusu. Psychoperformans nie dopuszcza takich konfiguracji na wczesnych etapach. Zamiast tego buduje się „kontakt z wyjściem" jako normę: stopy w stabilnym rozkroku, kolana miękkie, oś w miarę pionowa, kontakt na dużej powierzchni, brak dźwigni na stawach, brak nacisku na kręgosłup szyjny, brak chwytów, które blokują.

W biomechanice kontaktu kluczowe są trzy praktyki przygotowawcze, które w wielu jamach bywają traktowane jako rozgrzewka, a w psychoperformansie są traktowane jako warunek bezpieczeństwa. Pierwsza praktyka to trening podpory, czyli zdolność utrzymania własnego ciężaru w zmianie. Nie chodzi o siłę sportową, tylko o umiejętność przenoszenia ciężaru bez zapadania się w stawy. Jeśli ktoś nie ma tej kompetencji, oddanie ciężaru drugiej osobie jest nieetyczne, bo przerzuca ryzyko na partnera. Druga praktyka to trening ślizgu i tarcia: zdolność do przesuwania się po podłożu bez gwałtownych szarpnięć. Kontakt improwizacja działa na tarciu: zbyt duże tarcie generuje nagłe zatrzymania i ryzyko skręcenia, zbyt małe tarcie generuje poślizg i upadek. Psychoperformans wymaga więc jasnego doboru podłoża i ubioru, a więc wprowadza parametry środowiskowe jako element planu sytuacyjnego. Trzecia praktyka to trening amortyzacji: umiejętność „przyjęcia" siły w ruchu, co oznacza miękkość w stawach, rozproszenie impulsu na większą powierzchnię, świadome użycie wydechu oraz brak blokad. W praktyce jest to elementarna higiena ruchu, ale w kontekście dotyku staje się higieną relacji: amortyzacja jest formą troski o partnera, bo redukuje gwałtowne impulsy przekazywane przez kontakt.

Obok biomechaniki pojawia się kwestia mapy dotyku, która w psychoperformansie jest traktowana jako norma, nie jako „wrażliwość jednostki". Mapa dotyku jest zbiorem jawnych ustaleń dotyczących stref kontaktu. Wprowadza się trzy kategorie: strefy zielone (kontakt akceptowany), strefy żółte (kontakt warunkowy, zależny od intensywności i okoliczności) oraz strefy czerwone (kontakt wyłączony). To rozróżnienie jest potrzebne, ponieważ w kulturze Zachodu dotyk jest paradoksalnie jednocześnie tabuizowany i nadużywany: ludzie nie mają języka, by rozmawiać o dotyku bez wstydu, więc albo zgadzają się zbyt łatwo, albo odmawiają zbyt gwałtownie, a potem czują winę. Psychoperformans usuwa winę przez formalizację: nie ma tu „obrażania się" o odmowę, bo odmowa jest elementem protokołu. W praktyce warsztatowej mapa dotyku może być wstępnie wypełniana indywidualnie, ale równie ważne jest to, że mapa jest dynamiczna: strefy mogą się zmieniać w trakcie sesji, a zmiana nie wymaga uzasadnienia. To jest istotne, bo ciało reaguje na przebieg: to, co na początku było zielone, po kilku minutach może stać się żółte, bo rośnie napięcie; to, co było żółte, może stać się zielone, gdy pojawi się zaufanie. W psychoperformansie zaufanie jest funkcją warunków, a nie deklaracji.

Warstwa komunikacyjna jest w praktykach kontaktowych najczęściej najsłabsza, bo istnieje mit, że „ciało mówi samo". Ciało mówi, ale nie zawsze w sposób jednoznaczny, a przede wszystkim: ciało bywa unieruchomione przez normy społeczne. W wielu osobach istnieje automatyzm fawn response, czyli tendencja do zadowalania i zgadzania się pod presją relacyjną. Kontakt improwizacja może łatwo stać się polem, w którym ten automatyzm jest wzmacniany, jeśli grupa promuje estetykę „otwartości" bez procedur. Psychoperformans dlatego wprowadza minimalny język sygnałów, który ma być prosty, niewymagający i wolny od negocjacji emocjonalnej. Są to trzy sygnały stopniowe: stop (natychmiastowe przerwanie

kontaktu), soft stop (zmniejszenie intensywności i powrót do niskiego obciążenia) oraz reset (przerwanie i powrót do pozycji neutralnej, ale bez interpretowania tego jako odmowy partnera). Sygnały mogą być werbalne, ale mogą być też gestowe, bo część osób w stresie traci dostęp do słowa. W psychoperformansie dopuszcza się także sygnał przez obiekt: na przykład trzymany marker, który po położeniu oznacza przerwę. To może wydawać się techniczne, ale właśnie o to chodzi: w sytuacji dotykowej trzeba mieć techniczny wyłącznik, bo „rozmowa o uczuciach" w momencie przeciążenia bywa niemożliwa.

Istotnym elementem komunikacji jest też wprowadzenie „mikro-prośby" jako podstawowej jednostki negocjacji. Mikro-prośba jest krótka, konkretna, pozbawiona uzasadnienia i oceny: „wolniej", „mniej ciężaru", „bez twarzy", „przy podłodze", „bez skrętu", „tylko plecy", „tylko przez tkaninę", „na prawo", „stop". Mikro-prośba redukuje ryzyko wstydu, bo nie robi z granicy „problemu relacji". Jest po prostu parametrem. Psychoperformans w ten sposób przesuwa dotyk z obszaru domysłów do obszaru ustawień. Ustawienia można zmieniać bez poczucia winy. To jest fundamentalny warunek, by kontakt improwizacja mogła być praktyką edukacyjną i terapeutycznie użyteczną, choć sama w sobie nie jest terapią.

Następnie warstwa kulturowa: wstyd, seksualizacja i projekcja. Dotyk w kulturze jest silnie obciążony seksualizacją, nawet gdy intencja jest czysto ruchowa. Psychoperformans musi to nazwać, bo nienazwane działa silniej. W planie sytuacyjnym wprowadza się więc zasadę deseksualizacji dotyku poprzez formalizację: dotyk jest definiowany przez parametry ruchowe (powierzchnia, kierunek, intensywność, czas), a nie przez domyślne znaczenia. Jednocześnie metoda uznaje, że deseksualizacja nie oznacza zaprzeczenia: ktoś może poczuć pobudzenie, ktoś może poczuć lęk, ktoś może poczuć wstyd. Te stany nie są „winą", ale są informacją. Procedura jest prosta: jeśli pojawia się stan, który destabilizuje, włącza się reset i powrót do orientacji. Nie wchodzi się w interpretację wobec grupy. Psychoperformans w tym miejscu jest bezwzględnie przeciwko praktykom, które publicznie „przepracowują" czyjeś reakcje dotykowe, bo to jest naruszenie prywatności i źródło wtórnego wstydu.

Asymetrie są kolejnym węzłem. Asymetria może być fizyczna (masa, siła, mobilność), kompetencyjna (doświadczenie w technice), społeczna (wiek, status, płeć kulturowa), a także sytuacyjna (kto prowadzi warsztat, kto jest uczestnikiem). Psychoperformans nie zakłada równości w sensie „wszyscy są tacy sami". Zakłada równość w sensie prawa do granicy i prawa do bezpieczeństwa. W praktyce oznacza to, że osoby o większej masie i sile mają większą odpowiedzialność za minimalizację ciężaru, a osoby prowadzące mają obowiązek nie wchodzić w kontakt, który mógłby być odczytany jako presja. W metodzie przyjmuje się zasadę: prowadzący nie inicjuje kontaktu, prowadzący odpowiada na prośbę albo pracuje w parze z asystą, a w sytuacjach grup wrażliwych w ogóle unika się bezpośredniego kontaktu prowadzący–uczestnik, przenosząc kontakt na obiekt pośredniczący lub na pracę w parach uczestniczących, jeśli to jest bezpieczne. Ta zasada jest twarda, bo dotyk w relacji władzy jest zawsze problematyczny, nawet jeśli jest „dobry". Psychoperformans wybiera w tym miejscu ostrożność.

Ważnym komponentem są protokoły „trybu solo" i „trybu przez obiekt". Kontakt improwizacja w psychoperformansie nie jest obowiązkiem. Dla wielu osób dotyk jest zbyt obciążający albo jest nieadekwatny w danym momencie IndywiduAkcji. Metoda proponuje więc ekwiwalenty funkcjonalne. Tryb solo polega na pracy z wyobrażonym punktem kontaktu: dłoń na ścianie,

plecy na podłodze, przedramię na tkaninie, kontakt z ciężarem własnego ciała. To pozwala ćwiczyć te same kompetencje (słuchanie ciężaru, amortyzację, orientację) bez relacji interpersonalnej. Tryb przez obiekt polega na tym, że kontakt między osobami jest mediowany przez tkaninę, kij, elastyczną taśmę albo inny bezpieczny mediator. Taki mediator redukuje intensywność i jednocześnie zwiększa czytelność granic: łatwiej przerwać, łatwiej utrzymać dystans, łatwiej kontrolować nacisk. W psychoperformansie mediator jest też narzędziem estetycznym: performans ruchu z obiektem pośredniczącym może być równie silny formalnie jak bezpośredni dotyk, a bywa bezpieczniejszy i bardziej dostępny.

Na poziomie kompozycyjnym kontakt improwizacja w psychoperformansie jest prowadzona przez struktury, a nie przez „pełną wolność". Struktura to ograniczenie, które tworzy bezpieczeństwo i czytelność. Klasyczne struktury o niskim ryzyku to: kołysanie w podporze z punktem kontaktu na plecach, praca plecy–plecy w półprzysiadzie, praca ramię–ramię z rotacją wokół osi, praca dłoń–dłoń z minimalnym naciskiem i zmianą kierunku, praca biodro–biodro w bardzo małej amplitudzie. Struktury o średnim ryzyku to: przejścia do podłogi z kontaktem na dużej powierzchni, toczenie w parze, współdzielone przesunięcia ciężaru. Struktury o wysokim ryzyku (podnoszenia, przeniesienia, szybkie upadki) są w psychoperformansie traktowane jako opcjonalne i dostępne tylko przy spełnieniu warunków kompetencyjnych oraz po wyraźnej zgodzie. To jest istotne, bo w kulturze tańca bywa presja na spektakularność. Psychoperformans jest wobec tej presji krytyczny. Spektakularność może być atrakcyjna, ale często jest maską braku granicy.

W tym miejscu konieczne jest wprowadzenie procedur reagowania na sytuacje trudne. Kontakt improwizacja jest polem, w którym mogą uruchomić się reakcje stresowe: zamrożenie, ucieczka, walka, zadowalanie. Psychoperformans nie diagnozuje, nie etykietuje i nie komentuje reakcji wobec grupy. Stosuje protokół. Protokół ma trzy kroki: przerwanie kontaktu bez pytania (stop), przywrócenie orientacji (podłoże, ściana, światło, oddech), oraz minimalna decyzja (czy wracam w tryb solo, czy kończę). Dopiero potem, jeśli uczestnik chce, może nastąpić krótka rozmowa w formie neutralnej: „co było za dużo", „co było ok", „jakie ustawienia zmienić". Nie ma interpretacji. Jest regulacja. To podejście chroni przed wtórnym urazem i przed wytworzeniem sytuacji, w której ktoś staje się „tematem grupy". W psychoperformansie to niedopuszczalne.

Zostaje jeszcze aspekt performatywny: kontakt improwizacja jako performans ruchu. W psychoperformansie performans nie jest automatycznie „publiczny". Performans może być wykonany dla świadka, dla kamery, dla pustej przestrzeni, dla samego siebie. Publiczność jest parametrem, nie obowiązkiem. Jeśli jednak pojawia się publiczność, rośnie ryzyko, że dotyk zostanie seksualizowany, zinterpretowany, albo że partnerzy będą przekraczać własne granice w imię „dobrego występu". Dlatego psychoperformans wprowadza zasadę „pierwszeństwa kontraktu nad estetyką": jeśli w trakcie performansu pojawia się soft stop lub stop, performans się zmienia, a nie jest kontynuowany „bo widzowie". To jest kwestia etyki. W tym sensie psychoperformans lokuje kontakt improwizację po stronie praktyk odpowiedzialnych, a nie po stronie romantycznej mitologii improwizacji jako wolności bez kosztów.

W kolejnej części podrozdziału zostaną opisane konkretne formaty planów sytuacyjnych dla kontakt improwizacji w psychoperformansie: format edukacyjny (nauka protokołów), format regulacyjny (dotyk jako narzędzie stabilizacji), format artystyczny (kontakt jako kompozycja

sceniczna) oraz format domknięcia (procedury wyjścia, dekompresja, przywrócenie granic). Zostanie też doprecyzowana rola prowadzącego jako strażnika ramy, a nie „mistrza improwizacji", oraz zostaną wskazane minimalne warunki organizacyjne: przestrzeń, podłoże, liczba osób, obserwacja, zasady rotacji partnerów, procedury przerwania i minimalne kompetencje wymagane do wejścia w tryby o wyższym ryzyku.

Wprowadzając do psychoperformansu kontakt improwizację, trzeba wykonać ruch podwójny: z jednej strony zakorzenić praktykę w jej realnej genealogii artystycznej i somatycznej, z drugiej strony wyposażyć ją w aparat etyczny, który jest adekwatny do współczesnej wiedzy o zgodzie, traumie, wstydzie, różnicach cielesnych i relacjach władzy. Genealogia kontakt improwizacji jest tu ważna nie w sensie „kanonu", lecz w sensie odpowiedzialności: to, co dziś bywa sprzedawane jako „wolny dotyk", powstało w określonym środowisku, z określonymi założeniami i z określoną praktyką uczenia bezpieczeństwa. Wspomniany Steve Paxton, a także Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff i Lisa Nelson nie rozwijali kontaktu jako estetyki intymności, lecz jako badanie percepcji ciężaru, grawitacji i improwizacyjnej koordynacji w czasie. Ich praca była osadzona w kontekście tańca postmodern, w którym wcześniejsze tradycje — od Marthy Graham, przez Merce'a Cunninghama, po praktyki Judson Dance Theater kojarzone z Yvonne Rainer, Trishą Brown czy Simone Forti — już wcześniej rozbroiły dominację virtuoso i przesunęły uwagę na codzienność ruchu, zadaniowość (task-based work) oraz antyhierarchiczny model autorstwa choreograficznego. Ten historyczny moment miał swoją etykę: ryzyko fizyczne było przedmiotem refleksji, a nie ukrytą ceną „prawdy". W psychoperformansie ta etyka musi zostać wzmocniona i uaktualniona, bo współczesne rozumienie granic i mechanizmów stresu jest bardziej precyzyjne, a grupa warsztatowa bywa bardziej heterogeniczna.

Dlatego psychoperformans włącza kontakt improwizację przez cztery formaty planu sytuacyjnego: format edukacyjny, format regulacyjny, format artystyczno-performatywny oraz format domknięcia. Każdy format ma inne parametry, inne ryzyka i inne kryteria sukcesu. W formacie edukacyjnym celem nie jest „przepływ", tylko kompetencja. Kompetencja obejmuje słuchanie ciężaru (weight listening), orientację w osi, ekonomię napięcia, amortyzację, zdolność do przerwania oraz umiejętność negocjacji. W tym formacie psychoperformans korzysta z języków analizy ruchu i edukacji somatycznej, bo bez nich łatwo popaść w improwizację „na ślepo". Rudolf Laban i jego analiza Effort, a także rozwinięcia Irmgard Bartenieff, dają narzędzia do opisu jakości ruchu bez psychologizowania: ciężar (weight), czas (time), przestrzeń (space) i przepływ (flow) stają się parametrami, które można regulować. Moshe Feldenkrais uczy, że redukcja wysiłku i zwiększenie świadomości różnic (drobnych wariantów) jest kluczem do reorganizacji, a nie „przekraczanie siebie". F. M. Alexander wnosi pojęcie hamowania automatyzmu (inhibition) i świadomego kierowania (direction), czyli umiejętność przerwania nawykowego napięcia zanim wejdzie w ruch. Bonnie Bainbridge Cohen i Body-Mind Centering wnoszą mapy somatyczne — nie jako metafory, lecz jako praktyki uwagi na układy: kostny, mięśniowo-powięziowy, płynowy, nerwowy. Ida Rolf i późniejsze praktyki integracji strukturalnej, a także refleksje Huberta Godarda o tonusie i posturalności, pomagają rozumieć, że „dotyk" jest zawsze dotykiem w polu napięć, a więc ma konsekwencje dla organizacji ciała. W edukacyjnym planie sytuacyjnym nazwiska te nie są po to, by imponować, tylko po to, by utrzymać rygor: praca dotykowa bez języka struktury staje się podatna na nadużycia.

Format regulacyjny jest bardziej specyficzny dla psychoperformansu. Celem nie jest rozwijanie repertuaru kontaktowych figur, tylko użycie kontaktu jako narzędzia regulacji pobudzenia i

odbudowy orientacji. Tu psychoperformans korzysta z wiedzy neurofizjologicznej o układzie autonomicznym i o reakcjach stresowych. Stephen Porges i teoria poliwagalna wprowadzają użyteczną mapę stanów autonomicznych (w sensie funkcjonalnym, nie jako etykiety), Peter Levine i jego ujęcie somatic experiencing przypomina, że powrót z pobudzenia wymaga tytrowania (titration) i pendulacji (oscylacji między pobudzeniem a zasobem), a Pat Ogden i terapia sensomotoryczna podkreślają, że praca z ciałem wymaga jasnych zasobów orientacji i granic. Bessel van der Kolk, niezależnie od debat wokół stylu jego narracji, jest często przywoływany ze względu na popularyzację tezy, że doświadczenie stresu „zostaje" w ciele jako wzorzec reakcji; psychoperformans traktuje to pragmatycznie: jeżeli ciało ma wzorzec reakcji, to potrzebuje wzorca wyjścia. W planie sytuacyjnym format regulacyjny oznacza więc dotyk o niskiej intensywności, o dużej powierzchni, w przewidywalnym rytmie, z pełnym prawem do resetu. Wykorzystuje się tu również rozróżnienie na dotyk „prowadzący" i dotyk „towarzyszący": dotyk prowadzący narzuca trajektorię, dotyk towarzyszący tylko potwierdza obecność i daje informację zwrotną. Psychoperformans preferuje dotyk towarzyszący, bo minimalizuje ryzyko dominacji.

Format artystyczno-performatywny jest najbardziej złożony, bo łączy estetykę z publicznością, a publiczność wytwarza presję. Żeby kontakt improwizacja mogła stać się performansem w psychoperformansie, trzeba rozdzielić „performatywność" od „ekspozycji". Performatywność to zdolność do budowania formy czytelnej w czasie; ekspozycja to ryzyko wystawienia siebie na interpretację, seksualizację lub ocenę. Psychoperformans dopuszcza performans kontaktowy, ale pod warunkiem, że jego forma jest zorganizowana przez kontrakt i przez zasady bezpieczeństwa, a nie przez dążenie do efektu. W tym miejscu przydatne są refleksje o performatywności i ciele, rozwijane w humanistyce (Judith Butler w kontekście performatywności płci jako powtarzalnej praktyki norm), ale psychoperformans przekłada je na praktykę bez ideologizowania: normy są w ciele, więc praca z ciałem ujawnia normy. W estetyce kontakt improwizacji ważna jest także świadomość historii tańca-teatru, choćby Piny Bausch, gdzie relacja i powtórzenie ujawniają przemoc codziennych scenariuszy; psychoperformans może wykorzystać tę logikę, ale bez spektakularnej eksploatacji intymności. W obszarze krytycznej refleksji o kontakt improwizacji ważna jest również praca badawcza Cynthii Novack, która opisywała kontakt improwizację jako zjawisko kulturowe, nie tylko taneczne; oraz refleksje Ann Cooper Albright, które wprowadzają uważność na spojrzenie, płeć, różnice i etykę doświadczenia. Te nazwiska są potrzebne, bo psychoperformans nie udaje, że „dotyk jest czysty": dotyk jest zawsze także kulturą.

W psychoperformansie performans kontaktowy jest budowany najczęściej jako kompozycja ograniczeń. Ograniczenia stają się dramaturgią. Przykładowo: performans „niski" (przy podłodze), gdzie praca odbywa się w toczeniu i w kołysaniu, minimalizuje ryzyko kontuzji i zarazem wytwarza estetykę wspólnego ciężaru. Performans „przez mediator", gdzie partnerzy są połączeni tkaniną albo elastyczną taśmą, ogranicza bezpośredni dotyk i czyni relację widzialną jako napięcie w obiekcie. Performans „z przerwami", gdzie co minutę następuje reset do neutralnej pozycji, tworzy rytm i jednocześnie zabezpiecza przed eskalacją. Performans „z rolami", gdzie jedna osoba jest „podporą", a druga „trajektorią", ujawnia asymetrię jako strukturę formy, ale tylko wtedy, gdy role rotują i są jawne. W tych kompozycjach psychoperformans korzysta też z narzędzi dramaturgicznych znanych z praktyk Jerzego Grotowskiego czy Eugenia Barby w zakresie świadomości fizycznej i energetyki scenicznej, ale robi to ostrożnie: psychoperformans nie przejmuje reżimów przekraczania progu bólu ani

ideologii „ofiarowania ciała”, bo to jest sprzeczne z zasadą bezpieczeństwa. Zamiast tego bierze to, co użyteczne: precyzję, ekonomię gestu, świadomość rytmu, pracę w polu uwagi.

Czwarty format, format domknięcia, jest często pomijany w praktykach kontaktowych, a w psychoperformansie jest rdzeniem. Domknięcie po dotyku ma strukturę dekompresji: wyjście z relacji i powrót do siebie bez gwałtownego odcięcia. Psychoperformans proponuje tu sekwencję, która jest kompatybilna z praktykami uważności somatycznej, ale bez ich mistyfikacji. Najpierw przerwanie kontaktu i zwiększenie dystansu przestrzennego. Potem orientacja na środowisko (wzrok, dźwięk, podłoże). Następnie prosty gest granicy: dłonie na własnych ramionach albo na mostku, jako znak „wracam do siebie”. Potem krótka rekapitulacja parametrów, nie opowieści: „jakie było tempo”, „ile było ciężaru”, „gdzie była granica”, „jakie były sygnały”. Na końcu decyzja: czy kontakt zostaje w pamięci jako zasób, czy wymaga dalszej regulacji. W tym formacie psychoperformans może korzystać z narzędzi rozwijanych w edukacji somatycznej i w praktykach wspierających integrację doświadczenia, ale zawsze utrzymuje neutralność: nie interpretuje cudzych reakcji. Właśnie tu pojawia się szczególna użyteczność modelu minimalnego feedbacku, który w wielu środowiskach CI rozwijał się równolegle do praktyki tańca: opis formalny zamiast oceny.

W tym miejscu trzeba też włączyć perspektywę praktyk inkluzywnych i różnic cielesnych, bo kontakt improwizacja bywa idealizowana jako „dla wszystkich”, a realnie często premiuje określone ciała: sprawne, pewne, o określonym treningu. Psychoperformans nie może akceptować takiej ukrytej selekcji, jeśli ma być metodą edukacyjną i warsztatową. W tradycjach tańca z niepełnosprawnością i praktyk integracyjnych ważne są doświadczenia osób i zespołów, które budowały język partnerowania poza normą ciała, jak choćby środowiska związane z Candoco Dance Company i pracą choreograficzną Adama Benjamina, gdzie partnerowanie nie jest „udźwignięciem”, tylko wspólnym projektowaniem podpór, trajektorii i rytmów. Psychoperformans bierze z tego jedną lekcję fundamentalną: partnerowanie jest zawsze negocjacją możliwości, a nie testem. Dotyk w psychoperformansie ma być dostępny w wersjach o różnej intensywności i z różnymi mediatorami, tak aby nikt nie był wypychany z praktyki przez normę.

Zostaje jeszcze problem erotyzacji i projekcji, który w kontakcie ruchowym jest nieusuwalny, ale sterowalny. Psychoperformans nie moralizuje erotyki i nie robi z niej tematu grupowego; robi z niej parametr ryzyka. Wprowadza więc twardą zasadę: praktyka kontaktowa w kontekście warsztatowym nie jest przestrzenią flirtu ani budowania relacji intymnych, a wszelkie próby przenoszenia tych dynamik do praktyki są przemocą symboliczną wobec innych uczestników. To jest niepopularne w środowiskach, które lubią mitologizować „wspólnotę jamu”, ale psychoperformans stoi po stronie bezpieczeństwa. W tym sensie metoda jest bliższa rygorom pedagogiki i etyki pracy z grupą niż subkulturowej wolności. Ta różnica zostanie jeszcze raz podkreślona: psychoperformans nie jest sceną inicjacyjną, tylko narzędziem.

W kolejnym fragmencie zostaną doprecyzowane konkretne protokoły: „wejście w kontakt w trzech krokach”, „kontakt przez mediator jako standard”, „rotacja partnerów z prawem do odmowy”, „niskie poziomy jako baza”, „brak podnoszeń bez kompetencji”, „praca z jamem jako formatem bezpiecznym” oraz „procedury sytuacji trudnych”. Pojawią się też szczegółowe kryteria ewaluacji, które psychoperformans stosuje do kontakt improwizacji: zdolność do przerwania, zdolność do prośby, zdolność do odmowy, zdolność do utrzymania minimalnej osi,

zdolność do amortyzacji i zdolność do domknięcia bez wtórnego przeciążenia. Dopiero spełnienie tych kryteriów uprawnia do rozszerzania repertuaru, bo w psychoperformansie nie ma skrótu: najpierw etyka i bezpieczeństwo, potem estetyka.

Domknięcie kontakt improwizacji w psychoperformansie wymaga przejścia od opisu etycznych i technicznych zasad do konstrukcji kompletnego planu sytuacyjnego, który można powtarzać w IndywiduAkcji bez eskalacji ryzyka. W tej metodzie nie wystarczy powiedzieć: „dbamy o zgodę" albo „słuchamy ciała". To są deklaracje. Psychoperformans potrzebuje operacyjnych mechanizmów, które wprowadzają zgodę w strukturę ruchu, a słuchanie ciała w strukturę decyzji. Dlatego proponuję cztery warstwy planu sytuacyjnego dla kontakt improwizacji: warstwę warunków (środowisko, podłoże, liczebność, czas), warstwę protokołów (wejście, rozwinięcie, reset, wyjście), warstwę komunikacji (sygnały, mikro-prośby, prawo do odmowy) oraz warstwę ewaluacji (kryteria bezpieczeństwa, kryteria domknięcia, kryteria użyteczności). Te warstwy tworzą aparat, w którym kontakt nie jest spontaniczną obietnicą, lecz świadomie sterowaną relacją.

Warstwa warunków jest pierwszą linią bezpieczeństwa i często bywa lekceważona. Kontakt improwizacja wymaga podłoża, które minimalizuje urazy: stabilnego, nieśliskiego, amortyzującego, bez przeszkód. W tradycjach rozwijanych przez środowiska Paxtona, Nancy Stark Smith czy Daniela Lepkoffa warunki przestrzeni i rozgrzewki były częścią praktyki, nawet jeśli nie zawsze formalizowaną w języku „safeguarding". Psychoperformans formalizuje to bez wstydu. Jeżeli grupa jest heterogeniczna, zwiększa się margines ostrożności: więcej pracy przy podłodze, mniejsza amplituda, więcej resetów, krótsze interwały kontaktu. Jeśli pojawiają się osoby z ograniczeniami ruchowymi, inspiracją nie jest model „wyrównania do normy", tylko model partnerowania adaptacyjnego znany z praktyk inkluzywnych oraz z tradycji integracyjnych, które kojarzy się między innymi z doświadczeniami środowisk związanych z Candoco Dance Company i choreografią Adama Benjamina: partnerowanie ma powstawać z realnych możliwości, nie z ideologii równości. Z perspektywy psychoperformansu ta zasada jest również epistemiczna: ciało nie jest przeszkodą, jest warunkiem formy.

Warstwa protokołów to serce metody. Protokół wejścia w kontakt w psychoperformansie ma trzy kroki. Krok pierwszy: ustanowienie dystansu i wyboru. To nie jest moment „kto z kim", tylko moment jawnego sprawdzenia ustawień: czy dzisiaj pracuję w trybie bez dotyku, w trybie przez mediator, czy w trybie bezpośredniego kontaktu. Krok drugi: kontakt minimalny, czyli kontakt na dużej powierzchni i w podporze, bez przenoszenia ciężaru. Krok trzeci: dopiero wtedy wprowadza się mikrotransfer ciężaru i ruch w przestrzeni. W każdym kroku obowiązuje zasada Paxtona, która w praktyce kontaktu jest bardziej fizyką niż filozofią: grawitacja już pracuje, więc nie muszę jej „dodawać" ryzykiem. Transfer ciężaru ma być wynikiem czytelnej osi i czytelnej podpory, a nie wynikiem impulsu albo brawury. Ten rygor jest zgodny z logiką edukacji somatycznej: Feldenkrais, Alexander, a także tradycje analizy ruchu Labana i Bartenieff uczą, że jakości ruchu można projektować, a nie „odgrywać".

Protokół rozwinięcia w psychoperformansie jest zawsze strukturalny, nigdy anarchiczny. Kontakt improwizacja w stylu jamowym bywa przestrzenią, gdzie pojawia się presja estetyczna i presja społeczna, nawet jeśli nikt jej nie nazywa. Psychoperformans, mając ambicję edukacyjną i kulturową, woli struktury. Struktura to ograniczenie, które chroni granice. Przykładowe struktury w planie sytuacyjnym są dobierane według intensywności: struktury niskiej

intensywności (kołysanie, toczenie, przesunięcia ciężaru na podłodze), struktury średniej intensywności (przejścia między poziomami z dużą powierzchnią kontaktu), struktury wysokiej intensywności (podnoszenia i przeniesienia) — te ostatnie w psychoperformansie są domyślnie wyłączone, dopóki nie ma kompetencji i dopóki nie ma wyraźnego powodu. W praktyce artystycznej wysoka intensywność bywa kusząca, bo daje natychmiastowy „efekt". Psychoperformans odwraca tę logikę: efekt jest wtórny wobec bezpieczeństwa, a bezpieczeństwo jest wtórne wobec zgody.

Protokół resetu jest w psychoperformansie tak samo ważny jak protokół wejścia. Reset to nie „porażka" ani „wycofanie". Reset to narzędzie sterowania intensywnością. W tradycjach kontaktu wiele osób uczy się resetu intuicyjnie, ale psychoperformans robi z niego formalny mechanizm, bo formalizacja usuwa wstyd. Reset ma trzy elementy: przerwanie kontaktu, powrót do orientacji (podłoże, wzrok, oddech) oraz decyzję o trybie (wracam w niższej intensywności, przechodzę na mediator, przechodzę do solo, kończę). Ta procedura jest kompatybilna z nowoczesnymi modelami regulacji, które w praktykach somatycznych i w obszarze pracy z reakcjami stresowymi opisywano różnymi językami: Porges (mapy stanu autonomicznego), Levine (tytrowanie i pendulacja), Ogden (zasoby orientacji i granice), ale psychoperformans nie potrzebuje psychoterapeutycznej narracji, żeby używać prostych mechanizmów regulacji. Wystarczy uznać, że układ nerwowy reaguje na dotyk i że reakcje bywają szybkie. Reset jest więc formą higieny.

Protokół wyjścia domyka pracę i chroni przed „otwartą relacją", która zostaje w ciele jako niezamknięty węzeł. Wyjście ma mieć znak końca: zwiększenie dystansu, gest granicy (dłonie na własnym ciele jako znak powrotu do siebie), krótki neutralny autoopis parametrów (tempo, ciężar, granica), a dopiero potem ewentualna wymiana dwóch zdań z partnerem w języku formalnym, nie w języku ocen. Tu wraca lekcja minimalnego feedbacku, którą środowiska improwizacyjne rozwijały równolegle do praktyki: opis bez interpretacji. Psychoperformans jest w tym miejscu konsekwentny: opis jest bezpieczny, interpretacja bywa przemocą, zwłaszcza w grupie.

Warstwa komunikacji to minimalny język zgody. W praktykach dotykowych kluczowe jest zrozumienie, że „brak sprzeciwu" nie jest zgodą. To nie jest slogan, to jest fakt kulturowy: wiele osób pod presją relacji automatycznie się zgadza, a potem odczuwa wstyd albo złość. Psychoperformans temu przeciwdziała przez mikro-prośby, sygnały stop i prawo do odmowy bez uzasadnienia. Wprowadza też zasadę antyromantyczną, ale konieczną: nikt nie ma prawa „uczyć" czyichś granic przez ich testowanie. Testowanie granic jest nadużyciem. Granice się respektuje. Jeżeli mają się zmienić, zmienia je osoba, do której należą, we własnym tempie, w warunkach bezpieczeństwa. Ten rygor jest zgodny z etyką pracy z grupą, a jednocześnie jest zgodny z krytycznymi refleksjami nad praktykami performatywnymi i cielesnymi, które w humanistyce rozwijały osoby takie jak Judith Butler (performatywność jako powtarzalna praktyka norm), Susan Leigh Foster (ciało w choreografii jako konstrukcja kulturowa), Ann Cooper Albright (ucieleśnienie, spojrzenie, różnice), czy Cynthia Novack (kontakt improwizacja jako praktyka społeczna). Psychoperformans bierze z tych ujęć jedno: dotyk jest zawsze także normą, a normę trzeba uczynić widzialną, bo niewidzialna norma działa przemocą.

Warstwa ewaluacji w psychoperformansie jest szczególnie ważna, bo odróżnia metodę od spontanicznego „doświadczenia". Ewaluacja w kontakcie nie dotyczy jakości tańca, tylko jakości

bezpieczeństwa i domknięcia. Podstawowe kryteria są następujące. Kryterium pierwsze: zdolność do przerwania w dowolnym momencie bez tłumaczenia. Kryterium drugie: zdolność do mikro-prośby bez lęku przed oceną. Kryterium trzecie: zdolność do odmowy bez poczucia winy. Kryterium czwarte: zdolność do utrzymania minimalnej osi i minimalnej podpory w kontakcie. Kryterium piąte: zdolność do amortyzacji i redukcji impulsu. Kryterium szóste: zdolność do domknięcia i powrotu do orientacji w czasie kilku minut. Dopiero gdy te kryteria są spełnione, psychoperformans dopuszcza rozszerzanie repertuaru. To podejście jest zgodne z logiką edukacji i praktyk somatycznych: kompetencja jest warunkiem swobody, a nie odwrotnie.

Włączenie kontakt improwizacji do IndywiduAkcji wymaga jeszcze jednego elementu: jasnego rozdzielenia praktyki warsztatowej od życia prywatnego. W psychoperformansie kontakt jest narzędziem, nie obietnicą wspólnoty. Dlatego plan sytuacyjny zawiera zasadę: praktyka nie jest miejscem budowania relacji intymnych ani rozgrywania napięć interpersonalnych. Jeżeli relacje powstają, powstają poza praktyką i poza jej ramą, z pełną odpowiedzialnością osób dorosłych, ale nie mogą „wracać" do przestrzeni warsztatowej jako presja. Ta zasada bywa kontrowersyjna w subkulturach jamowych, ale psychoperformans jest metodą, a nie subkulturą. Metoda musi chronić osoby wrażliwe i musi minimalizować ryzyko nadużyć, zwłaszcza gdy pracuje z grupami o różnym doświadczeniu, różnym statusie i różnym stopniu podatności na presję.

Domykając podrozdział: kontakt improwizacja może być w psychoperformansie jednym z najsilniejszych narzędzi pracy nad granicą, ponieważ granica w tej praktyce jest stale negocjowana w czasie rzeczywistym. To, co w teorii bywa abstrakcją, tu staje się gestem: stop, reset, mikro-prośba, dystans, powrót do osi. Jednocześnie właśnie dlatego narzędzie to wymaga rygoru. Psychoperformans nie idealizuje dotyku. Traktuje go jako zdarzenie o wysokiej mocy, które może stabilizować i może ranić. Metoda wybiera stabilizację. W tym sensie kontakt improwizacja staje się w psychoperformansie praktyką etycznej sprawczości: zdolnością do bycia w relacji bez utraty siebie.

20.7. Muzykoterapia (receptywna i aktywna) — praktyki i protokoły

Muzykoterapia w psychoperformansie nie jest „ładnym tłem", dodatkiem do nastroju ani estetyczną dekoracją praktyki. Jest dyscypliną kliniczno-artystyczną o własnych standardach, języku metodycznym i rygorze etycznym, która historycznie wykształciła się na styku medycyny rehabilitacyjnej, psychologii klinicznej, pedagogiki specjalnej, psychiatrii, neuronauk słuchu oraz praktyk muzycznych rozumianych jako relacyjne zdarzenie w czasie. Jeżeli psychoperformans ma korzystać z muzykoterapii, musi jasno rozdzielać trzy porządki: muzykoterapię jako zawód regulowany standardami kształcenia i superwizji; praktyki artystyczno-edukacyjne inspirowane muzykoterapią; oraz potoczne „samoleczenie muzyką", które może być wspierające, lecz nie ma statusu interwencji terapeutycznej. To rozróżnienie nie jest formalizmem. Jest warunkiem bezpieczeństwa, bo dźwięk potrafi modulować pobudzenie autonomiczne, wzmacniać pamięć epizodyczną, uruchamiać reakcje traumatyczne, prowokować objawy u osób z nadwrażliwością sensoryczną, a w rzadkich konstelacjach – wchodzić w interakcje z objawami psychotycznymi (np. nasilając przeżycia urojeniowe poprzez mechanizmy znaczeniowania i synchronizacji afektywnej). Muzykoterapia jest więc w tej części książki opisana jako narzędzie wysokiej mocy, które wymaga protokołów.

Klasyczny podział na muzykoterapię receptywną i aktywną jest przydatny, ale zbyt prosty, jeśli nie uwzględnia się osi dodatkowych: stopnia struktury (od ustrukturyzowanej ekspozycji do swobodnej improwizacji), stopnia interakcji (od słuchania w obecności terapeuty do dialogu muzycznego), modalności (głos, instrumenty, elektronika, soundscape, ambient), a także celu klinicznego (regulacja pobudzenia, ekspresja i mentalizacja, trening funkcji wykonawczych, rehabilitacja neurologiczna, wzmacnianie kompetencji społecznych, praca z żałobą, praca z bólem przewlekłym). W literaturze anglojęzycznej te osie porządkuje się między innymi w pracach Kennetha E. Bruscii, który zaproponował szeroko używaną mapę metod i technik muzykoterapeutycznych, pozwalającą odróżnić interwencję (treatment) od aktywności (activity) oraz wskazującą, że „muzykoterapia" nie jest jednolita: inne protokoły stosuje się w psychiatrii, inne w neurologii, inne w pedagogice specjalnej, inne w opiece paliatywnej. W tym samym duchu Tony Wigram, Sue Bunt czy Mercédès Pavlicevic budowali język muzykoterapii jako praktyki relacyjnej, w której muzyka działa nie tylko poprzez parametry akustyczne (tempo, wysokość, głośność), ale przez relację, uważność i współtworzenie formy.

Muzykoterapia receptywna, w sensie ścisłym, obejmuje interwencje oparte na ukierunkowanym słuchaniu i towarzyszącym mu procesie psychologicznym: regulacji, wyobrażenia, asocjacji, narracji, refleksji, często z elementami pracy z oddechem i uważnością. Najbardziej znanym, wysoko zoperacjonalizowanym podejściem receptywnym jest metoda Guided Imagery and Music (GIM), rozwijana przez Helen Lindquist Bonny, w której sekwencje muzyki klasycznej lub współczesnej (dobierane według kryteriów dramaturgii afektywnej) prowadzą proces wyobrażeniowy, a terapeuta działa jako przewodnik i „kontener" (w sensie winnikottowskim i bionowskim: utrzymujący ramę i regulujący intensywność). Psychoperformans może czerpać z logiki GIM, ale tylko w wariantach ostrożnych: skróconych, o niższej intensywności, z wyraźnym „wyjściem", bez roszczenia do rekonstrukcji treści nieświadomych i bez eskalowania wątku „wglądu", jeśli nie ma kompetencji klinicznych. W praktyce warsztatowej psychoperformansu receptywność oznacza przede wszystkim protokół ekspozycji dźwiękowej: dobór materiału, głośność, czas trwania, warunki sensoryczne (światło, pozycja ciała), oraz protokół integracji: krótki zapis doznań, nazwanie jakości (np. napięcie–rozluźnienie, przyspieszenie–uspokojenie), bez forsowania interpretacji symbolicznej. Ten minimalizm jest zgodny z podejściami opartymi na regulacji i na zasobach, które w polu terapeutycznym kojarzy się z pracami Stephena Porgesa (mapy stanów autonomicznych), Petera Levine'a (titration i pendulation), Pat Ogden (orientacja i granice) – przy czym psychoperformans korzysta tu z ich konsekwencji praktycznych, a nie z języka obietnic.

Receptywność w muzykoterapii ma również wariant bardziej neurorehabilitacyjny, gdzie słuchanie i rytm są wykorzystywane do wpływu na funkcje motoryczne i poznawcze. W tej linii badań i praktyk ważną postacią jest Michael H. Thaut, związany z Neurologic Music Therapy (NMT), gdzie rytmiczna stymulacja słuchowa bywa używana do treningu chodu (Rhythmic Auditory Stimulation), a struktury rytmiczne i melodyczne stosuje się w pracy nad mową i funkcjami wykonawczymi. Psychoperformans nie jest rehabilitacją neurologiczną, ale może przejąć jedną zasadę NMT, niezwykle użyteczną w pracy warsztatowej: rytm jako zewnętrzny regulator czasu może stabilizować ruch i uwagę, o ile jest dobrany do możliwości i nie przeciąża sensorycznie. Oznacza to praktykę o bardzo konkretnych parametrach: tempo w zakresie tolerancji uczestnika, możliwość przerwania, brak nagłych skoków głośności, unikanie pasm drażniących w nadwrażliwości słuchowej, a także świadome gospodarowanie ciszą, bo cisza bywa równie regulacyjna jak dźwięk.

Muzykoterapia aktywna stanowi drugi biegun: tutaj dźwięk jest wytwarzany przez uczestnika, a więc interwencja opiera się na sprawczości i na dialogu. Kluczowe jest, że „aktywna" nie znaczy „głośna" ani „energetyczna". Aktywność może być minimalna: pojedynczy ton głosu, pojedyncze uderzenie, powtarzalny puls, szmer. Aktywność może być też strukturalna: improwizacja, wspólne granie, songwriting (komponowanie i pisanie piosenki), soundpainting (system gestów do kierowania improwizacją zespołu, kojarzony z Walterem Thompsonem, choć w psychoperformansie używany raczej jako narzędzie kompozycji niż jako popis dyrygencki). W historii muzykoterapii aktywność improwizacyjna jest szczególnie silnie związana z nurtem Nordoff-Robbins Creative Music Therapy, rozwijanym przez Paula Nordoffa i Clive'a Robbinsa, gdzie improwizacja jest językiem relacji: terapeuta „odpowiada" muzycznie na gest, głos, rytm pacjenta, a podstawową jednostką jest musical dialogue (dialog muzyczny), nie utwór jako obiekt. To podejście bywało rozwijane w pracy z dziećmi, także neuroróżnorodnymi, i jest istotne dla psychoperformansu, ponieważ uczy, że muzyka może być komunikacją przedjęzykową, regulującą i integrującą, bez presji „poprawnego wykonania". Inną ważną tradycją jest Analytical Music Therapy Mary Priestley, osadzona w myśleniu psychodynamicznym, gdzie improwizacja staje się polem projekcji i pracy nad relacją. Psychoperformans może inspirować się tą tradycją w sensie formalnym (improwizacja jako „materiał"), ale musi w praktyce warsztatowej odrzucić roszczenie interpretacyjne: bez przygotowania klinicznego interpretacja projekcyjna jest ryzykiem, nie zasobem.

Istnieją też modele muzykoterapii silnie osadzone w kulturze i społeczności, które są szczególnie zgodne z etosem psychoperformansu jako praktyki sztuki i kultury, a nie tylko „techniki regulacji". W tym obszarze ważne są prace i postawy Brynjulf Stige, Kari Kvamme Rolvsjord czy Ansdell (często przywoływany jako praktyk i autor tekstów o community music therapy), które podkreślają, że muzyka nie jest neutralna kulturowo: ma style, tożsamości, kody prestiżu, a także mechanizmy wykluczenia. Psychoperformans, jeśli używa muzykoterapeutycznych protokołów w instytucjach kultury, musi brać to pod uwagę: inaczej dźwięk staje się narzędziem narzucenia normy estetycznej. Dlatego w tej książce muzykoterapia jest opisywana zarówno jako interwencja jednostkowa, jak i jako praktyka wspólnotowa o wysokiej wrażliwości na różnice.

Z poziomu praktycznego protokoły muzykoterapii – receptywnej i aktywnej – w psychoperformansie zaczynają się od czterech zasad bezpieczeństwa, które są niezależne od stylu muzyki. Zasada pierwsza: dawka, czyli czas trwania i intensywność, muszą być skalowane, a nie „przeżywane do końca". Zasada druga: przewidywalność, czyli uczestnik ma prawo wiedzieć, co się wydarzy w ciągu kilku minut, i ma prawo przerwać bez tłumaczenia. Zasada trzecia: granice sensoryczne, czyli głośność, barwa, pasmo i przestrzenność dźwięku są traktowane jak parametry środowiska, a nie jak artystyczna fanaberia. Zasada czwarta: integracja, czyli każda ekspozycja lub aktywność musi mieć procedurę wyjścia, by nie zostawiać uczestnika w stanie „otwartego pobudzenia". Te cztery zasady są fundamentem, na którym dopiero można budować bardziej złożone techniki, takie jak improwizacja dialogowa, praca z głosem, kompozycja tekstu, soundscape czy ambient.

Na tym etapie ważne jest też doprecyzowanie roli instrumentarium, o którym mowa w poprzednich podrozdziałach części V: głos, miski, gongi, kamertony, ambient, soundscape. Psychoperformans nie przypisuje tym narzędziom właściwości cudownych ani „energetycznych" w sensie roszczeń medycznych. Traktuje je jako źródła bodźca akustycznego

o konkretnych charakterystykach: widmo częstotliwości, czas wybrzmiewania, dynamika ataku, bogactwo alikwotów, możliwość regulacji głośności i tempa. Miski i gongi mają długie wybrzmiewanie i złożone widma, co może sprzyjać uważności, ale może też przeciążać osoby wrażliwe. Kamertony dają wąskie pasmo i wysoką przewidywalność, co bywa regulacyjne, ale u części osób może generować irytację sensoryczną. Ambient i soundscape dają możliwość projektowania środowiska, ale wymagają ostrożności, bo środowisko może uruchamiać pamięć autobiograficzną. Głos jest narzędziem najbardziej intymnym i jednocześnie najbardziej relacyjnym; w tradycjach muzykoterapii praca z głosem jest traktowana jako praca z tożsamością i z autonomią (kto ma prawo brzmieć), a nie tylko jako ćwiczenie oddechowe. W tej części książki głos będzie opisywany jako narzędzie łączące kanał dźwięku z kanałem słowa i gestu, ale zawsze w reżimie zgody i bez presji performatywnej.

W tym fragmencie zostały zbudowane fundamenty pojęciowe: czym jest muzykoterapia, czym jest receptywność i aktywność, jakie tradycje są tu kluczowe (Bruscia, Bonny, Nordoff, Robbins, Priestley, Thaut, Stige, Rolvsjord, Wigram, Bunt, Pavlicevic), oraz jakie zasady bezpieczeństwa psychoperformans przenosi do własnych planów sytuacyjnych. To jest niezbędne, bo bez tej precyzji muzyka w praktykach rozwojowych bywa fetyszem: ma „działać", choć nikt nie definiuje, co to znaczy i jak mierzyć ryzyko. Psychoperformans wybiera drogę przeciwną: najpierw protokół, potem estetyka, a dopiero na końcu – jeśli jest na to miejsce – symbolika.

W obrębie muzykoterapii aktywnej najszybciej ujawnia się zasadnicza różnica między „graniem" a interwencją: interwencja jest zawsze zorganizowana wokół celu i mechanizmu, a nie wokół wartości estetycznej. To, co w psychoperformansie jest szczególnie użyteczne, to przeniesienie ciężaru z produktu (utworu) na proces (działania w czasie), przy jednoczesnym zachowaniu rygoru, że proces nie może stać się przemocą ani wobec uczestnika, ani wobec grupy. Właśnie dlatego tradycje improwizacyjne w muzykoterapii – Nordoff-Robbins (Paul Nordoff, Clive Robbins), podejścia relacyjne rozwijane w różnych wariantach przez Tony'ego Wigrama, Mercédès Pavlicevic czy Sue Bunt – są w tej książce przywoływane jako źródło logiki dialogu muzycznego: terapeuta lub prowadzący nie „wyciąga" ekspresji, tylko współtworzy warunki, w których ekspresja może być minimalna, bezpieczna i w pełni odwracalna. Najmniejszą jednostką muzykoterapii aktywnej jest bowiem nie improwizacja jako rozległa forma, lecz mikrogest dźwiękowy: jedno uderzenie, jeden ton, jedna sylaba, jeden oddech, jeden puls, jedna pauza. Jeśli mikrogest jest respektowany, może stać się językiem. Jeśli mikrogest jest ignorowany, praktyka staje się presją.

W psychoperformansie, gdzie praca odbywa się często w kontekstach instytucji kultury i edukacji, a nie w gabinecie klinicznym, szczególnie potrzebne są techniki o wysokiej przewidywalności i niskim ryzyku eskalacji. Do takich technik należy praca z pulsem (pulse-based work) i z prostą synchronizacją (entrainment), czyli dopasowaniem się do stabilnego bodźca czasowego. Badania nad synchronizacją słuchowo-ruchową i jej konsekwencjami dla koordynacji, uwagi oraz regulacji pobudzenia rozwijały się na styku muzykoterapii i neurokognicji, co kojarzy się m.in. z linią Neurologic Music Therapy (Michael H. Thaut) oraz z szerzej rozumianymi badaniami nad rytmem i mózgiem, w których ważne są nazwiska takie jak Jessica Grahn, Edward Large czy Aniruddh Patel. Psychoperformans nie przejmuje z tego „neuro-aury", lecz praktyczny wniosek: rytm zewnętrzny może stabilizować przebieg działania, ale tylko wtedy, gdy jest skalowany do możliwości uczestnika i gdy nie zamienia się w przymus. Rytm w psychoperformansie jest więc parametrem ostrożnym: preferuje się tempa

umiarkowane, wyraźne, bez agresywnego ataku, z możliwością wyłączenia bodźca, z przestrzenią na ciszę. Cisza jest tu nie „brakiem", lecz narzędziem domknięcia i resetu.

Drugą grupą technik aktywnych są techniki głosowe, które w muzykoterapii mają rangę podstawową, ale w praktykach rozwojowych bywały trywializowane do roli „oddechu" lub „wibracji". Psychoperformans traktuje głos jako instrument tożsamości i relacji: głos jest jednocześnie dźwiękiem i znakiem społecznym. W muzykoterapii praca z głosem może dotyczyć autonomii (kto ma prawo brzmieć), granicy (jak głośno, jak blisko, jak długo), regulacji (jak tempo i wysokość wpływają na pobudzenie) oraz narracji (jak głos przenosi słowo). Z perspektywy neuronauk słuchu i muzyki ważne są tu także prace Isabelle Peretz (muzykalność i jej komponenty), Niny Kraus (wpływ treningu muzycznego na przetwarzanie słuchowe) czy Daniela Levitina (muzyka jako zjawisko poznawcze i emocjonalne), ponieważ przypominają, że głos i dźwięk są przetwarzane przez układy o wysokiej plastyczności, ale też o wysokiej wrażliwości na przeciążenie. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że protokoły głosowe nie zaczynają się od śpiewu „pełnym głosem", tylko od fonacji minimalnej: mruczenie, półgłos, pojedyncze samogłoski, krótkie frazy, a dopiero potem ewentualnie rozszerzanie zakresu. Dla wielu osób samo pozwolenie sobie na minimalny dźwięk jest wydarzeniem psychologicznym, bo dotyka wstydu i lęku przed oceną; metoda nie ma prawa tego nadużyć.

Trzecia grupa technik aktywnych to praca na instrumentarium prostym i przewidywalnym: instrumenty perkusyjne o miękkim ataku, dzwonki, cymbałki, proste idiofony, a także obiekty codzienne jako źródła soundscape. Tu pojawia się wątek, który w muzykoterapii jest stale obecny, choć nie zawsze nazywany: ekologiczność interwencji. Dźwięk może być zbyt „bogaty", zbyt gęsty, zbyt nasycony alikwotami; może też być zbyt ubogi i nudny. Psychoperformans korzysta z zasady minimalnej złożoności: wybieram taki bodziec, który jest wystarczający do regulacji lub ekspresji, ale nie wywołuje przeciążenia. W praktyce oznacza to, że miski, gongi czy intensywne drony nie są „domyślnym narzędziem"; są narzędziem o wysokim potencjale dysregulacji i muszą być dawkowane. W tradycjach muzykoterapeutycznych, które pracują w warunkach klinicznych, ta ostrożność jest często oczywista; w praktykach paramedycznych bywa ignorowana. Psychoperformans lokuje się po stronie klinicznej ostrożności.

Czwarta grupa technik aktywnych to songwriting i praca z tekstem, czyli komponowanie piosenki, pisanie i porządkowanie materiału werbalnego w strukturę muzyczną. W muzykoterapii songwriting jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych technik, bo pozwala łączyć ekspresję emocjonalną z porządkiem formy: zwrotka, refren, powtórzenie, domknięcie. To domknięcie ma znaczenie psychologiczne, ponieważ „utwór" jest w tym kontekście kontenerem, w którym można bezpiecznie umieścić afekt. W literaturze muzykoterapii istnieją różne ujęcia tej techniki, a psychoperformans – jako praktyka sztuki, rytuału i kultury – traktuje songwriting jako narzędzie przejścia: od stanu surowego do stanu uformowanego. Jednocześnie w tej książce podkreślam, że songwriting w kontekście warsztatowym nie może być presją na „wyznanie". Tekst może być metaforyczny, może być nieosobisty, może być nonsensowny, może być wyłącznie fonetyczny. Z punktu widzenia metody liczy się akt wyboru i akt powtórzenia, a nie „prawda autobiograficzna". To podejście jest spójne z etyką neutralności instruktora, która będzie rozwinięta w rozdziałach o kodeksie pracy i granicach.

Kiedy muzykoterapia – receptywna i aktywna – wchodzi w psychoperformans, konieczne staje się także omówienie ryzyk klinicznych bez demonizowania, ale i bez banalizowania. Dźwięk jest

bodźcem silnym, a muzyka potrafi być „wyzwalaczem” (trigger) w sensie neurobiologicznym i autobiograficznym. U części osób muzyka uruchamia pamięć epizodyczną i afekt w sposób gwałtowny; u części osób – zwłaszcza z historią przeciążenia sensorycznego – głośność i określone pasma mogą wywołać reakcje obronne. W populacjach neuroróżnorodnych (np. autyzm) dźwięk bywa zarówno zasobem, jak i źródłem przeciążenia, co wymaga precyzyjnego skalowania bodźca oraz prawa do wycofania. W psychiatrii istnieją też szczególne sytuacje, w których intensywne bodźce muzyczne mogą wchodzić w niepożądane interakcje z objawami: na przykład w epizodach maniakalnych nadmiar stymulacji może podtrzymywać wzrost pobudzenia, a w epizodach psychotycznych muzyka bywa włączana w system znaczeń w sposób, który wzmacnia urojenia. Psychoperformans nie diagnozuje i nie „leczy” tych stanów; natomiast jako metoda odpowiedzialna musi uwzględniać kryteria ostrożności. Kryterium ostrożności oznacza: niska głośność, wysoka przewidywalność, krótkie interwały, szybka możliwość przerwania, brak presji grupowej, możliwość pracy w trybie solo oraz obecność procedury orientacji w rzeczywistości (podłoże, światło, kontakt wzrokowy z otoczeniem), jeśli ktoś zostanie poruszony nadmiernie. To są narzędzia podstawowe, a ich brak jest błędem metodologicznym.

W tym miejscu pojawia się też zasadniczy wymiar prawno-etyczny: muzykoterapia jako dyscyplina ma struktury profesjonalne i standardy, które w wielu krajach reprezentują organizacje zawodowe i federacje; psychoperformans, sięgając po język muzykoterapii, nie ma prawa podszywać się pod interwencję kliniczną. Dlatego w książce przyjmuję konsekwentną nomenklaturę: jeśli osoba prowadząca nie jest muzykoterapeutą z odpowiednim wykształceniem i superwizją, mówimy o praktykach inspirowanych muzykoterapią, o protokołach dźwiękowych, o edukacji muzycznej w funkcji regulacyjnej, o działaniach performatywnych, ale nie o terapii. Ta transparentność jest częścią bezpieczeństwa. W psychoperformansie bezpieczeństwo nie jest wyłącznie sprawą ciała; bezpieczeństwo jest także sprawą języka. Język, który obiecuje „leczenie”, wytwarza presję i wytwarza ryzyko nadużycia, nawet jeśli intencje są dobre.

W psychoperformansie muzykoterapia – w sensie inspiracji metodą i protokołami – zostaje włączona do sześciu kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Dźwięk jest tu kanałem szczególnym, bo jest niemal zawsze środowiskiem: działa wokół, przenika, wchodzi w ciało przez słuch i przez dotyk (w sensie wibracji), a więc łatwo przekracza granice. Dlatego plan sytuacyjny zawsze ustala dźwięk jako parametr środowiskowy: gdzie jest źródło, jaka jest głośność, czy można wyjść, czy są słuchawki, czy jest cisza alternatywna, jaki jest czas trwania. Następnie, dopiero w drugim kroku, dźwięk staje się działaniem: uczestnik wybiera, czy słucha, czy gra, czy tworzy, czy milczy. Milczenie jest w psychoperformansie pełnoprawną decyzją, nie brakiem uczestnictwa.

W warstwie metodologicznej psychoperformans korzysta też z pojęcia „dawki interwencji” znanego z praktyk klinicznych: dawka to nie tylko czas, ale i intensywność oraz złożoność. Dla jednych dawką regulacyjną będzie pięć minut prostego pulsu i ciszy; dla innych dawką regulacyjną będzie krótka improwizacja głosowa. Dla jednych dawką ekspresyjną będzie uderzenie w bębenek; dla innych dawką ekspresyjną będzie napisanie czterech wersów. Muzykoterapia uczy, że nie ma „jednej muzyki, która działa”. Są parametry i są osoby. Psychoperformans bierze z muzykoterapii tę elementarną antydogmatyczność i przenosi ją na swoje procedury.

Istotne jest również podkreślenie, że w muzykoterapii – szczególnie w jej nurtach relacyjnych – muzyka jest traktowana jako relacja, a nie jako „bodziec". To rozróżnienie jest kluczowe, bo praktyki rozwojowe często redukują muzykę do bodźca, który ma wytworzyć stan. Muzykoterapia (Bruscia, Nordoff, Robbins, Pavlicevic, Wigram) konsekwentnie przypomina, że stan nie jest produktem, tylko efektem relacji i kontekstu. Psychoperformans w tym miejscu jest spójny: jeśli dźwięk ma działać jako narzędzie, musi być osadzony w kontrakcie, w ramie, w możliwości przerwania i w procedurze domknięcia. Tylko wtedy muzyka może być nie tylko piękna, ale i odpowiedzialna.

Aby muzykoterapia mogła zostać włączona do psychoperformansu jako źródło praktyk i protokołów, a nie jako mitologia „uzdrawiającej muzyki", trzeba ją opisać w języku operacyjnym: jakie są jednostki działania, jakie są mechanizmy, jakie są ryzyka, jakie są kryteria zakończenia. W tym ujęciu muzyka nie jest ani „wibracją", ani „energią" w sensie roszczeń paramedycznych, tylko złożonym bodźcem czasowym, który sprzęga się z układami przewidywania i synchronizacji w mózgu, z układem autonomicznym, z pamięcią autobiograficzną oraz z relacyjną regulacją afektu. W neuronauce muzyki to sprzężenie bywa opisywane przez prace Stefana Koelscha (muzyka i emocje), Patrika Juslina i Johna Slobody (psychologia emocji muzycznych), Davida Hurona (oczekiwanie i napięcie), Sandry Trehub (wczesny rozwój percepcji muzycznej), Aniruddha Patela (muzyka i język), Edwarda Large'a (dynamika rytmu), Jessiki Grahn (sieci rytmu i ruchu), Isabelle Peretz (komponenty muzykalności), Niny Kraus (trening muzyczny i przetwarzanie słuchowe) czy Daniela Levitina (muzyka jako zjawisko poznawcze). Psychoperformans nie „neurotyzuje" praktyki, ale korzysta z konsekwencji: muzyka działa, bo mózg i ciało są organizmami czasowymi, które stale modelują przewidywania, a dźwięk jest jednym z najsilniejszych narzędzi modulacji czasu subiektywnego.

W muzykoterapii klasyczny problem brzmi: jak dobrać muzykę i jak dobrać działanie, żeby interwencja była adekwatna, a nie przypadkowa. Jedną z historycznie ważnych zasad doboru jest tzw. zasada izomorficzna (iso principle), kojarzona z pracą Iry Altshulera: zaczynam od muzyki zgodnej ze stanem (podobnej w tempie i dynamice), a dopiero potem prowadzę w stronę pożądanego kierunku regulacji. Ta logika nie jest „magiczna", jest pragmatyczna: nagły kontrast bywa dla części osób dysregulujący. Psychoperformans przejmuje tę zasadę w wersji ostrożnej i jawnej: uczestnik wie, że przez kilka minut dźwięk będzie bliski jego aktualnemu stanowi, a dopiero potem może się zmieniać. Jest to szczególnie ważne w pracy grupowej, gdzie stany uczestników są rozbieżne. Dlatego w psychoperformansie zasada izomorficzna jest łączona z zasadą wyboru: uczestnik może wybrać wariant A (bardziej stymulujący), wariant B (bardziej stabilizujący), albo wariant C (cisza lub solo). Ten trójpodział nie jest wygodą prowadzącego, tylko zabezpieczeniem przeciwko przemocy normy.

W obszarze receptywności psychoperformans używa pięciu protokołów, które są zgodne z logiką muzykoterapii, ale nie udają terapii klinicznej, jeśli nie ma do tego kompetencji. Protokół pierwszy to ukierunkowane słuchanie z parametryzacją bodźca: ustalony czas (krótki), ustalona głośność (niska), brak nagłych skoków dynamiki, z góry przewidziany sposób wyjścia. Protokół drugi to słuchanie z orientacją somatyczną: słucham, ale równocześnie utrzymuję kontakt z podłożem, oddechem i granicą ciała; muzyka nie ma „wciągać", tylko ma być środowiskiem, w którym da się pozostać obecnym. Protokół trzeci to słuchanie z minimalnym zapisem: zamiast interpretować symbole, zapisuję parametry doświadczenia (napięcie, tempo oddechu, pobudzenie, obrazowość, skojarzenia) w języku neutralnym. Protokół czwarty to słuchanie

dialogowe: krótka wymiana zdań po muzyce, ale w reżimie opisu, nie psychologizowania; tu psychoperformans korzysta z muzykoterapeutycznej dyscypliny opisu i z rozróżnienia Kennetha E. Bruscii między aktywnością muzyczną a interwencją terapeutyczną. Protokół piąty to słuchanie domknięciowe: muzyka jako rytuał końca, ale bez metafizycznego naddatku; domknięcie jest procedurą, nie obietnicą przemiany. W każdym z tych protokołów zasada nadrzędna brzmi: brak przymusu głębokiego wglądu. Jeśli pojawia się treść autobiograficzna, jest traktowana jak materiał prywatny, nie jak temat grupy.

W obszarze aktywności psychoperformans przejmuje z muzykoterapii szczególnie trzy typy działań: dialog muzyczny, praca zadaniowa na parametrach oraz kompozycja domknięcia. Dialog muzyczny jest rdzeniem tradycji Nordoff–Robbins, gdzie improwizacja jest relacją, a nie „występem". W psychoperformansie dialog jest minimalny i bezpieczny: jeden impuls odpowiada jednemu impulsowi, z dużą przestrzenią na pauzę, bez eskalacji głośności i bez „nakręcania" energii. Prowadzący utrzymuje funkcję ramy, analogiczną do tego, co w muzykoterapii opisywano jako holding, choć psychoperformans nie używa tego języka w sposób kliniczny; utrzymuje natomiast to samo zadanie: nie dopuścić do przekroczenia progu, po którym uczestnik traci sprawczość. Praca zadaniowa na parametrach opiera się na analizie: reguluję tempo, reguluję dynamikę, reguluję gęstość, reguluję spektrum. Ten typ pracy jest spójny z myśleniem o muzyce jako systemie parametrów, a nie jako talizmanie. Trzecia kategoria, kompozycja domknięcia, obejmuje krótką formę, która ma wyraźny koniec: może to być pętla rytmiczna zamykana ciszą, może to być trójdźwięk, może to być krótki refren, może to być pojedyncze wspólne uderzenie końcowe. W muzykoterapii domknięcie jest elementem higieny procesu; w psychoperformansie domknięcie jest elementem IndywiduAkcji: uczy kończenia bez katastrofy.

W tej metodzie szczególną rolę pełni dźwięk jako środowisko, czyli praca soundscape i ambientem, ponieważ te formy często są nadużywane w obszarze praktyk duchowych. Psychoperformans, korzystając z tradycji ekologii akustycznej i badań pejzażu dźwiękowego, traktuje soundscape jako narzędzie uważności na kontekst, nie jako „kąpiel w wibracjach". W tym miejscu istotne są nazwiska R. Murraya Schafera (soundscape, acoustic ecology) oraz Stevena Felda (akustemologia, sound as a way of knowing), bo przypominają, że dźwięk jest sposobem bycia w świecie, a nie wyłącznie bodźcem wewnętrznym. W praktyce warsztatowej oznacza to protokoły: mapowanie dźwięków otoczenia, świadome rozróżnienie tła i figury, praca z ciszą jako elementem krajobrazu, oraz świadome projektowanie środowiska akustycznego w przestrzeni instytucji. To jest szczególnie ważne w instytucjach kultury, gdzie dźwięk często „zanieczyszcza" przestrzeń i staje się narzędziem przymusu. Psychoperformans odwraca tę logikę: dźwięk ma być wybieralny, a nie narzucony.

Równolegle trzeba jasno opisać ograniczenia dowodowe i granice zastosowań. W literaturze istnieją obszerne przeglądy dotyczące muzyki w bólu, lęku, depresji, rehabilitacji neurologicznej, demencji, a także w opiece paliatywnej; jednak efekty są zależne od kontekstu, dawki, doboru materiału i jakości relacji. Psychoperformans nie obiecuje efektów klinicznych i nie nadużywa wyników badań jako marketingu. Wspomina natomiast o dojrzałych liniach metodycznych: Neurologic Music Therapy (Thaut) w zakresie rytmu i rehabilitacji, GIM (Bonny) w zakresie receptywności i obrazowania, Nordoff–Robbins w zakresie improwizacji relacyjnej, community music therapy (Stige, Rolvsjord, Ruud, Ansdell) w zakresie pracy wspólnotowej i

kulturowej. Te nazwiska są tu istotne, bo porządkują mapę: muzykoterapia nie jest jedną techniką. Jest rodziną podejść, które mają odmienne epistemologie i odmienne ryzyka.

W psychoperformansie szczególnie ważny jest problem „różnic słuchowych", czyli tego, że słuch nie jest jednolity: istnieją różnice w tolerancji głośności, w wrażliwości na wysokie pasma, w reakcjach na niskie częstotliwości, w reaktywności na powtarzalne impulsy, w skłonności do przeciążenia. W grupach neuroróżnorodnych oraz w grupach wrażliwych to jest krytyczny parametr. Dlatego protokół muzykoterapeutycznie inspirowany w psychoperformansie zawiera stałe elementy: możliwość słuchawek ochronnych, możliwość wyjścia, możliwość pozostania w strefie ciszy, a także zasadę „brak zaskoczeń" dotyczących nagłych wejść dźwięku. Jednocześnie metoda traktuje głośność jako element etyki: dźwięk, którego nie da się uniknąć, staje się przemocą środowiskową. To dotyczy także instrumentów takich jak gongi czy miski, które w kulturze popularnej bywają przedstawiane jako uniwersalnie kojące. W psychoperformansie nie ma narzędzi uniwersalnych. Są narzędzia, których użycie trzeba skalować.

Istotny jest również problem przeniesienia i znaczeniowania, czyli tego, że muzyka bywa nośnikiem projekcji i narracji. W tradycjach analitycznych, jak Analytical Music Therapy Mary Priestley, improwizacja bywała traktowana jako materiał do pracy nad relacją i treściami nieświadomymi. Psychoperformans nie przejmuje interpretacyjnej ambicji tego podejścia w trybie warsztatowym, ale przejmuje ważną ostrożność: muzyka może uruchamiać silne treści. Z tego powodu plan sytuacyjny zawiera kryteria przerwania: jeżeli uczestnik traci orientację, jeżeli narasta dyskomfort, jeżeli pojawia się poczucie przymusu, praca jest przerywana i następuje procedura orientacji. Metoda jest tu świadomie konserwatywna: bezpieczeństwo jest ważniejsze niż „przejście przez proces". Takie podejście jest spójne z nowoczesnymi standardami pracy z grupami wrażliwymi, choć psychoperformans nie używa języka psychoterapii jako dekoracji.

Na koniec trzeba osadzić muzykoterapię w strukturze kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W praktyce integracyjnej psychoperformans najczęściej łączy muzykoterapeutycznie inspirowany protokół dźwięku z gestem i obiektem. Przykładowo: prosty puls na idiofonie sprzęga się z gestem granicy (ręce na mostku) i z obiektem–kontenerem (karta pracy), a światło jest stabilne i nieprzebodźcowujące. Albo: słuchanie krótkiego fragmentu ambientu sprzęga się z rysunkiem parametru (linia napięcia) i z krótkim zapisem słowa, bez dyskusji. Albo: improwizacja głosowa w parze sprzęga się z zasadą mikro-prośby, co łączy dźwięk z etyką relacji. W każdym wariancie muzykoterapia jest tu nie „muzyką do czegoś", lecz aparatem pracy nad czasem: nad wejściem, trwaniem, zmianą i wyjściem. To właśnie czyni ją zgodną z IndywiduAkcją, która jest procesem rozłożonym w czasie i wymagającym narzędzi sterowalnych.

Domykając podrozdział, podkreślam zasadę nadrzędną: psychoperformans może korzystać z muzykoterapii jako zasobu metodycznego tylko wtedy, gdy utrzymuje transparentność kompetencji, protokoły bezpieczeństwa, prawo do odmowy oraz procedury domknięcia. W przeciwnym razie muzyka staje się narzędziem sugestii i presji, a to jest przeciwieństwo sztuki odpowiedzialnej. Muzykoterapia uczy, że muzyka jest relacją i dawką, a nie fetyszem. Psychoperformans przyjmuje tę lekcję i przekłada ją na praktykę kulturową: dźwięk jest jednym z najsilniejszych kanałów działania, więc wymaga najwyższej ostrożności, najwyższej precyzji i najwyższej etyki.

W ramach psychoperformansu podrozdział o muzykoterapii musi zostać domknięty w sposób, który jednocześnie pozostawia narzędzie użyteczne i nie przekracza granic kompetencji. Dlatego na sam koniec precyzuję zestaw minimalnych protokołów, które można stosować jako praktyki inspirowane muzykoterapią w kontekście sztuki, edukacji i kultury, bez wchodzenia w obszar interwencji klinicznej. Każdy protokół jest skonstruowany tak, aby spełniał warunki: przewidywalność, skalowanie dawki, prawo do odmowy, bezpieczne wyjście, neutralny język integracji oraz brak presji interpretacyjnej. Ten rygor nie jest „zubożeniem" muzykoterapii; jest jej uczciwą translacją do pola praktyk artystycznych, gdzie stawka jest inna: nie „leczenie" w sensie medycznym, lecz tworzenie warunków dla regulacji, ekspresji i domknięcia doświadczeń.

Protokół A: Receptywna regulacja w czterech fazach. Faza 1, orientacja: uczestnik wybiera pozycję ciała, sprawdza kontakt z podłożem, określa swoją tolerancję głośności i dystans do źródła dźwięku; prowadzący ustala czas ekspozycji oraz zapowiada sposób zakończenia. Faza 2, ekspozycja: krótkie słuchanie materiału o kontrolowanej dynamice i widmie, z możliwością natychmiastowego przerwania; preferowane są struktury o przewidywalności temporalnej, bez gwałtownych wejść. Faza 3, integracja formalna: 60–120 sekund zapisu w języku parametrów (tempo oddechu, napięcie, pobudzenie, obrazowość, wrażenia somatyczne), bez interpretacji symbolicznej. Faza 4, wyjście: cisza, trzy oddechy, gest granicy, powrót orientacji na otoczenie. Logika tego protokołu jest spójna z praktycznymi konsekwencjami pracy Bonny w GIM (bez kopiowania intensywności klinicznej), z mapowaniem metod Bruscii (interwencja versus aktywność), a także z konserwatywną ostrożnością typową dla środowisk muzykoterapeutycznych opisujących integrację jako warunek higieny procesu.

Protokół B: Aktywna mikro-improwizacja dialogowa. Zasada jest prosta i wywiedziona z tradycji improwizacji relacyjnej Nordoff–Robbins (Nordoff, Robbins), rozwijanej później w refleksjach takich autorów jak Wigram czy Pavlicevic: jeden impuls muzyczny jest ofertą, nie naciskiem. Uczestnik wybiera instrument o niskim ryzyku przeciążenia (najczęściej prosty idiofon, miękka perkusja, głos w trybie półgłosu), wykonuje jeden impuls, a partner odpowiada jednym impulsem. Następnie pauza. Pauza nie jest „pustką", tylko mechanizmem zapobiegania eskalacji pobudzenia i mechanizmem wzmacniania sprawczości. Po trzech–pięciu wymianach następuje reset: przerwanie, cisza, orientacja. Dopiero wtedy można ewentualnie powtórzyć cykl. W psychoperformansie ten protokół służy nie „wyrażeniu emocji" jako spektaklu, tylko treningowi negocjacji intensywności i treningowi prawa do przerwania relacji w sposób bezpieczny.

Protokół C: Puls jako regulator czasu i uwagi. Ten protokół czerpie z rygoru podejść neurologicznych (Thaut i NMT) oraz z badań nad synchronizacją rytmu i ruchu (Grahn, Large, Patel), ale w psychoperformansie jest stosowany wyłącznie jako praktyka edukacyjna i regulacyjna: stabilny puls o umiarkowanym tempie, prosty, bez agresywnej artykulacji, z jasnym początkiem i końcem. Uczestnik może dołączyć ruchem minimalnym (kiwanie, mikrokrok, lekkie uderzenie dłonią o udo) albo pozostać w trybie receptywnym. Kluczowe jest to, że puls ma być „narzędziem zewnętrznym", a nie przymusem; w każdej chwili uczestnik ma prawo się odłączyć. Protokół jest szczególnie użyteczny w pracy grupowej, gdzie dźwięk i czas mogą porządkować wspólne trwanie bez wchodzenia w treści osobiste.

Protokół D: Soundscape i ekologia uwagi. Ten protokół osadza dźwięk w kulturze i miejscu, zgodnie z logiką ekologii akustycznej (Schafer) i akustemologii (Feld). Uczestnik przez krótki czas

mapuje dźwięki otoczenia, rozróżniając tło, figurę i zdarzenia graniczne (nagłe). Następnie, jeśli powstaje działanie aktywne, jest ono minimalne: dodanie jednego dźwięku obiektu, jednego szmeru, jednego impulsu, a potem wycofanie i powrót do słuchania. Celem jest budowa kompetencji rozróżniania, a nie tworzenie gęstego pejzażu. Ten protokół jest szczególnie istotny w instytucjach kultury, gdzie dźwięk bywa narzucany jako stała stymulacja. Psychoperformans wykorzystuje soundscape jako narzędzie odzyskiwania sprawczości percepcyjnej.

Protokół E: Songwriting jako forma domknięcia bez ekshibicji. Z literatury muzykoterapii wiadomo, że songwriting może działać jako kontener formy, w którym afekt jest porządkowany przez powtórzenie i strukturę. Psychoperformans przyjmuje tę logikę, ale usuwa przymus autobiograficzny. Tekst może być abstrakcyjny, może być metaforyczny, może być zbudowany z pojedynczych słów, może być wyłącznie fonetyką. Forma jest krótka: dwa wersy i refren, albo cztery zdania w rytmie, albo prosta pętla brzmieniowa i jedno zdanie. Najważniejszy jest znak końca: ostatni wers, ostatni akord, ostatni impuls i cisza. Ten protokół łączy kanały: dźwięk i słowo, ale w psychoperformansie jest zawsze osadzony w neutralności prowadzącego oraz w prawie uczestnika do zachowania treści dla siebie.

Każdy z tych protokołów ma również listę przeciwwskazań sytuacyjnych, które w psychoperformansie trzeba traktować serio. Przeciwwskazanie pierwsze: brak warunków środowiskowych (niemożność wyjścia, zbyt głośno, brak strefy ciszy, brak kontroli źródła dźwięku). Przeciwwskazanie drugie: presja grupowa i brak kontraktu zgody (uczestnik nie ma realnej możliwości odmowy). Przeciwwskazanie trzecie: zbyt wysoka intensywność bodźca w populacji wrażliwej sensorycznie (szczególnie wysokie pasma, nagłe ataki, długie wybrzmiewania bez możliwości przerwania). Przeciwwskazanie czwarte: sytuacja psychiczna, w której stymulacja może nasilać dezorganizację (wysokie pobudzenie, utrata orientacji, rozkręcenie w kierunku manii, silna dysocjacja). Psychoperformans nie rozpoznaje klinicznie tych stanów, ale rozpoznaje funkcjonalne sygnały ryzyka: narastająca panika, dezorientacja, niemożność przerwania, gwałtowne wycofanie, agresja, płacz bez możliwości regulacji. W takich sytuacjach dźwięk przestaje być narzędziem i staje się obciążeniem; protokół przewiduje przerwanie, orientację i powrót do ciszy, bez komentarzy i bez interpretacji.

Wreszcie, konieczne jest doprecyzowanie dokumentacji procesu, bo muzykoterapia jest dziedziną, w której etyka i metodologia są w dużej mierze etyką i metodologią zapisu. Psychoperformans, nawet jeśli działa w polu sztuki, powinien prowadzić notację minimalną: jaki protokół, jaka dawka (czas, głośność w przybliżeniu, intensywność subiektywna), jaki był cel (regulacja, ekspresja, domknięcie), jakie były sygnały bezpieczeństwa (możliwość przerwania, reset), jakie były reakcje w języku parametrów (bez diagnozy), czy nastąpiło domknięcie. Ten zapis jest formą odpowiedzialności, a także narzędziem ewaluacji, które w kolejnych rozdziałach książki zostanie powiązane z wskaźnikami dobrostanu i z zasadami pracy z grupą.

Tym samym muzykoterapia w psychoperformansie zostaje zamknięta w sposób uczciwy wobec jej tradycji i wobec jej ograniczeń. Zostają wskazane podstawowe nurty i nazwiska porządkujące mapę (Bruscia, Bonny, Nordoff, Robbins, Priestley, Wigram, Pavlicevic, Bunt, Thaut, Stige, Rolvsjord, a w tle także Koelsch, Juslin, Sloboda, Patel, Grahn, Large, Peretz, Kraus, Levitin, Schafer, Feld, Altshuler), ale równie mocno zostaje wskazane, że psychoperformans nie jest skrótem do terapii. Jest praktyką sztuki, rytuału i kultury, która korzysta z metodycznych

narzędzi wtedy, gdy potrafi udźwignąć ich etykę. W tej części książki to właśnie etyka protokołu jest najważniejszym „dźwiękiem" muzykoterapii: nie gong, nie miska, nie ambient, lecz prawo do przerwania, prawo do dawki, prawo do ciszy i prawo do domknięcia.

20.8. Terapia tańcem i ruchem (DMT) — analiza procesów i badań

Terapia tańcem i ruchem (Dance/Movement Therapy, DMT) włączona do psychoperformansu wymaga potraktowania jej nie jako „praktyki ruchowej o działaniu terapeutycznym", lecz jako dyscypliny klinicznej i badawczej, która posiada własną metodologię, język procesu oraz wypracowane standardy etyczne. W odróżnieniu od wielu współczesnych praktyk somatycznych o profilu rozwojowym, DMT operuje na skrzyżowaniu psychopatologii, teorii przywiązania, psychologii rozwojowej, neuronauki ucieleśnienia, antropologii rytuału, teorii performansu oraz pedagogiki ruchu. W psychoperformansie to skrzyżowanie jest użyteczne tylko wtedy, gdy zostaje zrekonstruowane w postaci protokołów, a nie deklaracji. Z perspektywy praktycznej oznacza to konieczność zdefiniowania: co jest interwencją, co jest ekspresją artystyczną, co jest treningiem somatycznym, a co jest procesem symbolicznym. DMT pracuje bowiem jednocześnie na trzech poziomach: poziomie regulacji (autonomicznej i afektywnej), poziomie relacyjnym (koordynacja, dostrajanie, mentalizacja) oraz poziomie znaczenia (symbolizacja, narracja, transformacja figury w formę). Psychoperformans przejmuje tę trójwarstwowość, ale wprowadza ją do planów sytuacyjnych tak, aby nie produkować pseudoterapii: interwencja jest tu definiowana przez mechanizm i bezpieczeństwo, nie przez obietnicę „uzdrowienia".

W genealogii DMT szczególnie ważne jest to, że jej początki nie wynikają z jednej szkoły ani z jednego „założyciela", lecz z konwergencji kilku nurtów. Z jednej strony mamy modern dance i jego kliniczny rezonans: przeniesienie uwagi z reprezentacji na ekspresję, z „tańca jako formy" na „taniec jako proces" oraz z virtuoso na komunikację afektu i relacji. W tym polu fundamentalne znaczenie mają pionierki, które budowały język terapeutyczny na bazie praktyki scenicznej i pracy z grupą, takie jak Marian Chace, Mary Starks Whitehouse, Trudi Schoop, Liljan Espenak czy Blanche Evan. Z drugiej strony mamy rozwój psychologii dynamicznej i psychologii relacji z obiektem, gdzie ciało i gest zaczęto rozumieć jako nośnik nie tylko popędów, lecz również wzorców przywiązania, obron i mechanizmów regulacji. W tym kontekście istotne są ramy konceptualne rozwijane w psychoanalizie i psychologii rozwojowej (Donald Winnicott, Wilfred Bion, Melanie Klein, John Bowlby, Mary Ainsworth), a także późniejsze ujęcia mentalizacji (Peter Fonagy) i teorii afektu (Silvan Tomkins) oraz kliniczne prace nad dysocjacją i traumą (Pierre Janet, a w nowszych dekadach m.in. Bessel van der Kolk, Pat Ogden, Peter Levine) – przy czym psychoperformans korzysta tu z konsekwencji metodycznych, a nie z psychoterapeutycznych obietnic. Trzeci nurt jest stricte analityczno-ruchowy: rozwój systemów opisu i obserwacji ruchu, które umożliwiają operacjonalizację procesu, a więc przeniesienie go w reżim badań i superwizji. Tu kluczowe są narzędzia wywiedzione z myślenia Rudolfa Labana (Laban Movement Analysis, Effort–Shape), rozwinięte m.in. przez Irmgard Bartenieff (Bartenieff Fundamentals) oraz dalsze profile rozwojowo-kliniczne, takie jak Kestenberg Movement Profile (Judith Kestenberg), które pozwalają mówić o ruchu nie w języku metafor, lecz w języku

parametrów: czasu, ciężaru, przestrzeni, przepływu, organizacji posturalnej, segmentacji, rytmu i jakości przejść.

Z perspektywy psychoperformansu to właśnie możliwość parametryzacji jest warunkiem włączenia DMT do repertuaru praktyk. Psychoperformans opiera się na sterowalności: działanie ma być powtarzalne, skalowalne i odwracalne. DMT daje do tego narzędzia, bo uczy, że „ruch" w interwencji nie jest dowolną ekspresją, tylko sekwencją regulacji. Najpierw ciało musi odzyskać orientację (kontakt z podłożem, oś, oddech, tonus posturalny), potem może wejść w relację (dostrojenie, rytm wspólny, koordynacja spojrzenia i dystansu), a dopiero potem może pojawić się materiał symboliczny (motyw, figura, temat, transformacja). W praktyce klinicznej ta kolejność bywa intuicyjna; w psychoperformansie musi być jawna, ponieważ jawność jest warunkiem zgody i bezpieczeństwa. Z tego powodu DMT w tej książce jest traktowana jako zestaw procesów, nie jako styl tańca. Styl jest wtórny. Proces jest pierwotny.

Procesy DMT można opisać w pięciu kategoriach mechanizmów, które mają jednocześnie status psychologiczny, neurofizjologiczny i kulturowy. Mechanizm pierwszy to ucieleśniona regulacja (embodied regulation): zmiana stanu afektywnego i autonomicznego przez pracę z tonusem, rytmem, oddechem, amplitudą i wzorcem wysiłku. W neuronauce i psychofizjologii jest to spójne z myśleniem o interocepcji (A. D. Craig), allostazie (Peter Sterling) i markerach somatycznych (Antonio Damasio), a także z modelem przewidywania i błędu predykcyjnego (Karl Friston) w ujęciu ucieleśnionym, gdzie ciało jest częścią systemu predykcyjnego, a ruch jest jednym z najszybszych sposobów aktualizacji przewidywań. Mechanizm drugi to dostrajanie relacyjne (attunement) i synchronizacja (entrainment): wspólny rytm i wspólna dynamika porządkują interakcję bez konieczności natychmiastowego użycia języka. Klinicznie jest to bliskie rozumieniu regulacji współdzielonej znanej z teorii przywiązania (Bowlby, Ainsworth) i późniejszych badań nad „afektywnym strojem" opiekuna (Daniel Stern), a neurobiologicznie koresponduje z badaniami nad rytmem, koordynacją i sprzężeniem percepcyjno-ruchowym. Mechanizm trzeci to kinestetyczna empatia i rezonans: zdolność „odczuwania" jakości ruchu drugiej osoby jako informacji o stanie. Ten mechanizm bywa łączony z badaniami nad systemami lustrzanymi (Giacomo Rizzolatti), ale w psychoperformansie jest opisywany ostrożnie: nie jako metafizyka „przenikania", tylko jako zjawisko sprzężenia percepcji, uwagi i mikroruchu, które może wspierać relację, o ile istnieją granice i możliwość resetu. Mechanizm czwarty to symbolizacja: ruch staje się figurą, a figura staje się narracją. W tym miejscu DMT spotyka teorię rytuału i performansu: Victor Turner, Richard Schechner, Mary Douglas, Catherine Bell, a także wątek gestu i mimesis w antropologii (Michael Taussig). Psychoperformans wykorzystuje symbolizację, ale bez mistyfikacji: symbol jest narzędziem porządkowania doświadczenia, nie dowodem „prawdy duchowej". Mechanizm piąty to integracja i domknięcie: każda interwencja musi zakończyć się powrotem do orientacji i do granicy, aby materiał nie pozostał w stanie „otwartym". Tu DMT łączy się z etyką procesu, którą w psychoperformansie uznaję za nadrzędną wobec efektu estetycznego.

Kiedy mówi się o DMT, łatwo popaść w błąd kategorii: utożsamić terapię tańcem z dowolnym tańcem, który „poprawia nastrój". To błąd równie poważny jak utożsamienie muzykoterapii z „muzyką relaksacyjną". DMT jest praktyką kliniczną, ponieważ jej podstawową jednostką jest obserwacja procesu w czasie i reakcja na proces, a nie instrukcja ruchu jako takiego. W tradycji Marian Chace kluczowe były elementy: obserwacja, dostrajanie i „odpowiedź" (mirroring w szerokim sensie relacyjnego odzwierciedlenia), a także praca z grupą, w której wspólna

struktura ruchowa staje się matrycą bezpieczeństwa. W tradycji Mary Whitehouse pojawia się wątek ruchu autentycznego (authentic movement), z mocną rolą świadka i z uważnością na impuls; w psychoperformansie ta tradycja jest istotna, ale wymaga szczególnej ostrożności, bo praca na impulsie może być dla części osób drogą do dysregulacji, jeśli nie ma ramy. W tradycji Trudi Schoop silny jest wątek ekspresji i obrazu ciała (body image), gdzie gest i postawa ujawniają wzorce relacyjne; w psychoperformansie to zostaje ujęte w plan sytuacyjny jako praca na parametrach, nie jako teatr „wyznania". Każda z tych tradycji pokazuje inny aspekt DMT, ale wspólnym mianownikiem jest to, że ruch jest rozumiany jako język, a język wymaga gramatyki: bezpieczeństwa, ramy, czasu, domknięcia.

W psychoperformansie terapia tańcem i ruchem zostaje osadzona w sześciu kanałach działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. DMT przede wszystkim intensyfikuje kanał gestu, ale nie może działać w izolacji, bo izolacja wzmacnia ryzyko przeciążenia. Dlatego plan sytuacyjny dla DMT w psychoperformansie zawsze zakłada przynajmniej dwa kanały wspierające: dźwięk jako regulator czasu (puls, cisza, przewidywalność) oraz obiekt jako mediator granicy (mata, krzesło, tkanina, kij, rekwizyt o jasnej funkcji). Obraz może pełnić rolę orientacji (punkt skupienia, stały element przestrzeni), słowo rolę minimalnej negocjacji (mikro-prośby, stop, reset), a światło rolę stabilizacji środowiska (brak nagłych zmian, brak „teatralizacji", która wzmacnia presję performatywną). W tym sensie DMT staje się w psychoperformansie narzędziem pracy nie tylko nad ruchem, lecz nad ramą ruchu: jak wchodzić, jak trwać, jak wyjść. Dopiero w tej ramie można sensownie mówić o „procesach i badaniach", ponieważ bez ramy nie ma powtarzalności, a bez powtarzalności nie ma weryfikowalności.

W klasycznej praktyce DMT proces bywa organizowany przez sekwencję faz, które w różnych szkołach mają inne nazwy, lecz wykazują podobną logikę: orientacja i bezpieczeństwo, aktywizacja i eksploracja, relacja i dostrajanie, symbolizacja i transformacja, integracja i domknięcie. W tradycji Marian Chace fazy te były często realizowane przez pracę grupową z prostą strukturą rytmiczną, w której „wspólne trzymanie formy" tworzyło bezpieczny kontener. W tradycji, która wyrasta z autentycznego ruchu Mary Starks Whitehouse, proces miewał inną dramaturgię: więcej ciszy, więcej uważności na impuls, większa rola świadka. W tradycji Trudi Schoop pojawia się większa elementarność gestu i większa troska o obraz ciała oraz o ekspresję w relacji. Psychoperformans nie wybiera jednej szkoły jako „prawdy"; wybiera elementy, które dają sterowalność i redukują ryzyko. Sterowalność oznacza: jasny próg wejścia, jasny próg intensywności, jasny próg wyjścia oraz procedury resetu.

Proces DMT, w ujęciu planu sytuacyjnego psychoperformansu, jest więc opisywany nie jako „sesja" w sensie psychoterapeutycznym, lecz jako moduł działania (90–180 minut lub krócej), w którym ruch pełni funkcję narzędzia regulacji i znaczenia. Moduł zaczyna się od orientacji, która jest zawsze czynnością somatyczną i środowiskową. W praktykach klinicznych ta faza bywa domyślna, ale w psychoperformansie jest jawna: punkt skupienia w przestrzeni, kontakt z podłożem, rytm oddechu, zdefiniowanie granic miejsca i granic między uczestnikami. Użyteczne są tu narzędzia wywiedzione z edukacji somatycznej (Feldenkrais, Alexander, Bartenieff), ale również proste procedury z pedagogiki ruchu i uważności. Ta faza nie jest „rozgrzewką" w sensie sportowym. Jest budowaniem orientacji. Orientacja jest przeciwwagą dla dysocjacji i dla nadmiernego pobudzenia.

Następnie pojawia się faza aktywizacji, gdzie psychoperformans preferuje działania o niskiej amplitudzie i wysokiej przewidywalności: mikroruch, przenoszenie ciężaru, praca na osi, ruch w małej przestrzeni. To jest moment, w którym można wprowadzić język parametrów Labana i Bartenieff: ciężar, czas, przestrzeń, przepływ, kształtowanie w przestrzeni, łączność segmentów, organizacja centrum. Zamiast mówić „ruch ma być swobodny", mówi się: zmieniamy ciężar z lekkiego na ciężki, zmieniamy czas z nagłego na podtrzymany, zmieniamy przestrzeń z bezpośredniej na pośrednią, zmieniamy przepływ z wiązanego na swobodny. Taki język jest nie tylko techniczny, ale i etyczny: pozwala regulować intensywność bez oceniania uczestnika. W tym sensie analiza ruchu staje się narzędziem neutralności instruktora.

Kolejna faza to relacja i dostrajanie. W DMT jest to często przestrzeń pracy grupowej: synchronizacja, prowadzenie–podążanie, odzwierciedlanie (mirroring), dialog ruchowy. W psychoperformansie ta faza jest krytycznie ważna, ale obarczona ryzykiem, bo relacja ruchowa łatwo staje się presją i łatwo wprowadza dynamiki władzy. Dlatego plan sytuacyjny wprowadza tu protokoły zgody analogiczne do tych, które wcześniej opisywałem w kontekście kontakt improwizacji. Odzwierciedlanie nie jest „naśladowaniem" w sposób nachalny. Jest odpowiedzią w tej samej jakości, ale z zachowaniem dystansu. Prowadzenie–podążanie jest rotacyjne, czasowo ograniczone, a prawo do odmowy jest jawne. Synchronizacja może być „obok siebie", a nie „na siebie", aby uniknąć naruszania granic. W tym miejscu przywołanie badań nad przywiązaniem i współregulacją (Bowlby, Ainsworth, Stern) jest zasadne, bo przypomina, że dostrajanie jest mechanizmem regulacyjnym, ale tylko wtedy, gdy nie narusza autonomii. Psychoperformans traktuje dostrajanie jako umiejętność, nie jako „naturalną wspólnotę".

Faza symbolizacji i transformacji jest tym, co odróżnia DMT od zwykłych praktyk ruchowych: ruch zaczyna coś „znaczyć" i może być przekształcany. W tradycjach psychodynamicznych DMT symbolizacja bywała mocno interpretacyjna, ale psychoperformans wybiera ścieżkę bardziej antropologiczno-performatywną: symbol jest figurą przejścia, która porządkuje doświadczenie w formę. Tutaj ważne są nazwiska z antropologii rytuału i performansu (Victor Turner, Richard Schechner, Catherine Bell), ale także wątki z teorii obrazu i gestu, gdzie figura nie jest „treścią ukrytą", lecz narzędziem przejścia. Psychoperformans korzysta z symbolizacji tak, jak sztuka procesualna korzysta z formy: symbol jest po to, by coś domknąć i przenieść, nie po to, by udowodnić „prawdę o psychice". W planie sytuacyjnym symbolizacja jest więc zadaniem: wybierz jeden gest, który reprezentuje granicę; wybierz jeden gest, który reprezentuje ciężar; wybierz jeden gest, który reprezentuje otwarcie; wybierz jeden gest, który reprezentuje domknięcie. Te zadania są wykonywane bez interpretacji, ale z możliwością krótkiego, neutralnego opisu. W ten sposób symbol staje się praktyką, a nie dogmatem.

Potem przychodzi faza integracji i domknięcia, która w psychoperformansie jest obowiązkowa, a w wielu środowiskach ruchowych bywa marginalizowana. Domknięcie w DMT jest procesem przywrócenia orientacji i granicy. To może obejmować: obniżenie amplitudy ruchu, spowolnienie, powrót do punktu skupienia, kontakt z podłożem, krótki zapis, a czasem prosty rytuał końca (w sensie proceduralnym, nie religijnym). W tym miejscu psychoperformans łączy DMT z praktykami regulacyjnymi opisanymi wcześniej: prawo do ciszy, prawo do przerwania, prawo do zachowania treści dla siebie. Jeśli DMT jest narzędziem wysokiej mocy, domknięcie jest bezpiecznikiem.

Drugi blok tej części podrozdziału dotyczy badań, bo tytuł wymaga „analizy procesów i badań". W DMT problem badań jest historycznie trudny: interwencje są często wieloskładnikowe, proces jest relacyjny, a rezultaty bywają jakościowe. Jednak dyscyplina przez dekady rozwijała strategie walidacji: od studiów przypadku i badań jakościowych, przez badania mieszane, po próby randomizowanych badań kontrolowanych w określonych populacjach. W tym kontekście istotne jest rozróżnienie między dowodem skuteczności a dowodem użyteczności. Dowód skuteczności (efficacy) dotyczy warunków kontrolowanych, dowód użyteczności (effectiveness) dotyczy warunków realnych. W praktykach ekspresyjnych często ważniejsze jest pytanie: dla kogo, w jakich warunkach i przy jakiej dawce to działa, niż pytanie: czy działa „w ogóle". Psychoperformans przyjmuje ten realizm: w instytucjach kultury i edukacji interesuje nas przede wszystkim bezpieczeństwo, dobrostan i kompetencje regulacyjne, a nie obietnica „leczenia".

W obszarze metod oceny procesu DMT wykorzystuje się narzędzia obserwacyjne i profilowe, co koresponduje z rozwojem Laban Movement Analysis, Bartenieff Fundamentals oraz Kestenberg Movement Profile. Te narzędzia służą do opisu zmian w jakości ruchu, w organizacji posturalnej, w rytmie, w przejściach, w zakresie repertuaru. Są to miary pośrednie, ale ważne, bo w praktykach ruchowych subiektywne poczucie poprawy może być mylące, a z kolei twarde miary kliniczne mogą nie uchwycić zmiany w relacji i w sprawczości. Psychoperformans, jeśli ma być metodą odpowiedzialną, musi wprowadzić choćby minimalne wskaźniki: zdolność do przerwania, zdolność do powrotu do orientacji, zdolność do utrzymania osi, zdolność do negocjacji dystansu, zdolność do wyboru intensywności. Te wskaźniki są spójne z etyką, a zarazem są mierzalne w sensie obserwowalnym.

W praktyce psychoperformansu DMT nie jest „tańcem z intencją", tylko modułem pracy, w którym ruch zostaje potraktowany jak język regulacji i relacji, a dopiero potem jak nośnik znaczenia. To rozróżnienie jest krytyczne, bo w polu kultury łatwo o estetyzację cierpienia, o teatralizację ekspresji i o presję „autentyczności", która w grupie bywa formą przemocy symbolicznej. Terapia tańcem i ruchem uczy, że ekspresja nie jest równoznaczna z katharsis, a intensywność nie jest równoznaczna z efektem. W tym sensie DMT jest w psychoperformansie przede wszystkim dyscypliną dawkowania.

W związku z tym proponuję zestaw protokołów opartych na zasadach, które można odnaleźć w dojrzałych tradycjach DMT (Chace, Whitehouse, Schoop, Espenak, Evan), w narzędziach obserwacji ruchu (Laban, Bartenieff, Kestenberg), w refleksji o ucieleśnieniu (Damasio, Craig, Friston, Gallagher, Sheets-Johnstone), a także w antropologii performansu i rytuału (Turner, Schechner, Bell), ale przepisanych na język bezpieczeństwa grupowego i neutralności instruktora. Każdy protokół ma stałe elementy: kontrakt, skalowanie, reset, domknięcie, zapis neutralny. Bez tych elementów praktyka przestaje być DMT-inspirowana, a staje się improwizacją bez odpowiedzialności.

Protokół 1: Oś i orientacja. Jest to protokół bazowy, szczególnie ważny w grupach wrażliwych i heterogenicznych. Zaczyna się od pracy z podłożem i osią: mikroprzeniesienia ciężaru, minimalne ugięcia kolan, delikatne przesunięcia w płaszczyźnie czołowej i strzałkowej, bez rotacji o dużej amplitudzie. Następnie wprowadza się punkt skupienia w przestrzeni jako kotwicę uwagi oraz proste przejścia: zatrzymanie–ruch–zatrzymanie. Celem jest wytworzenie poczucia sterowalności, a nie rozbudzenie ekspresji. W języku Labana i Bartenieff oznacza to

świadome operowanie przepływem (wiązany zamiast swobodnego, dopóki nie ma stabilności), czasem (podtrzymany zamiast nagłego), przestrzenią (bezpośrednia zamiast pośredniej) i ciężarem (lekki do średniego). Ten protokół jest kompatybilny z podejściami edukacji somatycznej (Feldenkrais, Alexander), ale w DMT ma dodatkowy sens: oś i orientacja są warunkiem relacji oraz warunkiem symbolizacji. Bez osi relacja staje się zalewająca, a symbolizacja staje się dysregulacyjna.

Protokół 2: Rytm jako wspólny kontener. W praktykach DMT rytm grupowy bywa „trzymaniem" procesu, szczególnie w tradycjach pracy grupowej kojarzonych z podejściem Chace. W psychoperformansie rytm jest narzędziem minimalnym: prosta struktura czasowa, którą można podjąć ruchem, oddechem albo dźwiękiem o niskiej intensywności. Najpierw powstaje puls z wyraźną możliwością wyjścia. Następnie wprowadza się dwa warianty: wariant stabilizujący i wariant lekko aktywizujący. Uczestnik wybiera. To rozwiązuje klasyczny problem pracy grupowej: nie wszyscy mają ten sam próg pobudzenia. Rytm nie jest tu „rozkręcaniem energii", tylko wspólnym zegarem. Jeśli pojawia się nadmierna synchronizacja, która zaczyna działać jak przymus, protokół nakazuje celowe rozluźnienie: pauza, rozproszenie, powrót do orientacji. W tym miejscu warto pamiętać, że synchronizacja ma podwójne oblicze: może wspierać więź, ale może też wzmacniać konformizm. DMT jest skuteczna wtedy, gdy więź nie zabiera autonomii.

Protokół 3: Odzwierciedlanie z granicą. Mirroring w DMT bywa rozumiany błędnie jako proste naśladowanie. W tradycjach klinicznych jest raczej formą dostrojenia i potwierdzenia: „widzę cię" bez wchodzenia w twoje ciało. Psychoperformans wprowadza tu rygor trzech dystansów: dystans przestrzenny (ustalony i stabilny), dystans intensywności (odpowiadam w tej samej jakości, ale w mniejszej amplitudzie) oraz dystans czasowy (opóźnienie, które redukuje wrażenie przejęcia kontroli). Ten protokół jest szczególnie istotny w pracy z osobami z historią naruszeń granic, z wysoką reaktywnością wstydu, a także w grupach, gdzie istnieją różnice statusu. Mirroring bez granicy może stać się dominacją. Mirroring z granicą staje się komunikacją.

Protokół 4: Prowadzenie–podążanie jako trening zgody. W wielu praktykach ruchowych prowadzenie jest romantyzowane jako „zaufanie". DMT uczy, że zaufanie jest funkcją warunków, nie cechą charakteru. W psychoperformansie prowadzenie–podążanie jest więc miniaturowe, czasowo ograniczone, rotacyjne i zawsze z prawem do odmowy bez uzasadnienia. Prowadzenie ma formę propozycji, podążanie ma formę wyboru. Ruch jest prosty, najlepiej w jednym wymiarze (np. tylko przesunięcie w bok, tylko krok w przód i w tył, tylko uniesienie i opuszczenie rąk). W tej prostocie ujawnia się kluczowa kompetencja: czy potrafię powiedzieć stop, czy potrafię zostać przy swoim tempie, czy potrafię nie przyspieszać tylko dlatego, że druga osoba przyspiesza. W tym sensie protokół jest treningiem regulacji współdzielonej, o której pisali Bowlby, Ainsworth i Stern, ale realizowanym bez języka terapii: w języku gestu i decyzji.

Protokół 5: Gest jako figura przejścia. To protokół symbolizacji, który jest bliski antropologii rytuału, ale nie wymaga żadnej doktryny. Uczestnik wybiera jeden gest, który oznacza wejście, jeden gest, który oznacza trwanie, i jeden gest, który oznacza wyjście. Gesty są proste, powtarzalne, bez ekspozycji. Następnie gesty są transformowane przez zmianę parametru: tempo, ciężar, kierunek, poziom, przepływ. W ten sposób uczestnik doświadcza, że znaczenie

nie jest „w środku” jako tajemnica, tylko powstaje w relacji między formą a zmianą formy. Ten protokół jest szczególnie kompatybilny z myśleniem o performansie jako zdarzeniu kulturowym (Schechner) i o liminalności (Turner): przejście jest zrobione z powtórzeń i różnic, a nie z objawienia. Psychoperformans wykorzystuje to jako narzędzie IndywiduAkcji: gest staje się podpisem procesu, a nie teatrem emocji.

Protokół 6: Obiekt jako mediator granicy. DMT w środowiskach klinicznych często pracuje z rekwizytem, ponieważ obiekt stabilizuje dystans i redukuje lęk w relacji. W psychoperformansie obiekt ma funkcję techniczną, nie symboliczną: jest buforem między ciałami i jednocześnie miernikiem intensywności. Może to być tkanina, kij, piłka, kartka, krzesło, mata. Uczestnicy pracują ruchem, ale relacja jest „przez obiekt”. To zmniejsza ryzyko dotykowej eskalacji, zmniejsza ryzyko seksualizacji, a także ułatwia odmowę, bo można odmówić kontaktu cielesnego, nie odmawiając relacji jako takiej. W protokole obiektowym szczególnie ważna jest praca na granicy: obiekt zbliża się i oddala, a uczestnik ćwiczy prawo do regulacji odległości. Ta praktyka jest zaskakująco skuteczna w pracy z wstydem, ponieważ przenosi ciężar decyzji z „ja versus ty” na „ja i przestrzeń”.

Wszystkie powyższe protokoły mają wspólną logikę: minimalna ekspozycja, maksymalna sterowalność. To jest zasadnicza różnica między DMT-inspirowaną praktyką psychoperformansu a niekontrolowaną improwizacją ekspresyjną. Niekontrolowana improwizacja może być wartościowa artystycznie, ale w kontekście warsztatowym i w grupach wrażliwych jest ryzykiem, ponieważ nie posiada wbudowanych hamulców.

W tym miejscu trzeba też wprost nazwać typowe pułapki, które w praktykach ruchowo-terapeutycznych powracają globalnie, niezależnie od środowiska. Pierwsza pułapka to presja ekspresji: przekonanie, że uczestnik „powinien coś uwolnić”. W DMT dojrzałej ekspresja jest wyborem, nie obowiązkiem. Jeśli ekspresja staje się obowiązkiem, metoda zamienia się w przemoc. Druga pułapka to seksualizacja ruchu: szczególnie w praktykach, które mieszają taniec, improwizację i bliskość, łatwo o przesunięcie znaczeń, które dla części osób jest naruszeniem. DMT uczy, że ciało jest polem znaczeń społecznych; psychoperformans dodaje do tego zasadę ochrony grupy: ruch nie może stać się przestrzenią flirtu ani testowania granic. Trzecia pułapka to fałszywa wspólnotowość: grupa jest przedstawiana jako „bezpieczna rodzina”, co bywa narzędziem kontroli. DMT profesjonalna nie obiecuje wspólnoty; oferuje ramę procesu. Czwarta pułapka to interpretacja symboliczna bez kompetencji: prowadzący zaczyna „czytać” czyjś ruch jako prawdę psychologiczną. To jest szczególnie niebezpieczne, bo nadaje prowadzącemu władzę nad znaczeniem ciała uczestnika. W psychoperformansie znaczenie jest własnością uczestnika, a prowadzący operuje parametrami i protokołami.

Piąta pułapka jest subtelna: estetyzacja cierpienia. W środowiskach sztuki łatwo pomylić „mocne” z „prawdziwe”. Tymczasem DMT, a szerzej praktyki ekspresyjne, pokazują, że przepracowanie nie musi wyglądać dramatycznie. Zmiana może być minimalna: ktoś po raz pierwszy zatrzymuje się bez paniki, ktoś po raz pierwszy odmawia bez wstydu, ktoś po raz pierwszy wybiera ciszę bez poczucia winy. Psychoperformans uznaje te minimalne zmiany za pełnoprawne. To jest etyka anty-spektaklu.

Jeśli chodzi o badania i dowody, w DMT istotne są dwa poziomy: poziom efektów (zmiany w objawach lub dobrostanie) i poziom mechanizmów (jak zmiana zachodzi). W literaturze

pojawiają się metaanalizy i przeglądy systematyczne, kojarzone między innymi z pracami Sabine Koch, Vicky Karkou, Bonnie Meekums, a także badania kliniczne i jakościowe rozwijane w różnych populacjach. Zamiast przywoływać pojedyncze „wyniki", które łatwo nadinterpretować, ważniejsze jest uchwycenie, jakie obszary są relatywnie najlepiej opisane. DMT jest badana w kontekstach zaburzeń nastroju i lęku, w pracy z traumą, w rehabilitacji i neurologii, w populacjach osób starszych (w tym w kontekstach otępiennych), a także w pracy z dziećmi i młodzieżą, włączając neuroróżnorodność. Jednak niezależnie od obszaru, wspólnym problemem metodologicznym jest heterogeniczność interwencji: „DMT" oznacza wiele protokołów, a więc porównywanie badań wymaga ostrożności. Dojrzałe podejście jest takie: nie „czy DMT działa", tylko „które protokoły, w jakiej dawce, dla jakich osób, w jakich warunkach, z jakimi kryteriami bezpieczeństwa".

W psychoperformansie, który funkcjonuje na styku kultury i praktyk wspierających, szczególnie użyteczna jest metodologia oceny procesów, a nie tylko oceny efektów. W tym zakresie ważna jest tradycja obserwacji ruchu: Laban i Bartenieff jako język parametrów, Kestenberg jako profil rozwojowy rytmów i jakości, a także praktyki notacji i opisu, które pozwalają wprowadzić intersubiektywność. Psychoperformans proponuje więc minimalny model ewaluacji: obserwacja zdolności do regulacji intensywności, obserwacja zdolności do resetu, obserwacja zdolności do negocjacji dystansu, obserwacja zdolności do domknięcia. Te wskaźniki są jednocześnie etyczne i metodologiczne. Jeżeli ktoś nie potrafi domknąć, interwencja była za mocna albo źle poprowadzona. Jeśli ktoś nie potrafi odmówić, rama zgody była niewystarczająca. To są „wyniki" podstawowe, bez których nie ma sensu mówić o subtelniejszych efektach.

Na poziomie teorii ucieleśnienia warto też przywołać, że ruch nie jest dodatkiem do psychiki, tylko jednym z podstawowych kanałów organizacji doświadczenia. W filozofii i kognitywistyce ucieleśnienia to stanowisko rozwijali między innymi George Lakoff i Mark Johnson (metafory ucieleśnione), Shaun Gallagher (ucieleśnione ja i agency), Maxine Sheets-Johnstone (pierwotność ruchu), a w psychologii i neurobiologii emocji Damasio, Craig czy Panksepp. Psychoperformans nie redukuje DMT do „neuronów lustrzanych" ani do jednego mechanizmu. Uznaje natomiast, że ruch jest formą poznania: ciało wytwarza wiedzę o granicy, o czasie, o relacji i o możliwości. Z tego punktu widzenia DMT jest w psychoperformansie narzędziem epistemicznym: pozwala poznać własną sterowalność w działaniu, a nie tylko „poczuć coś mocnego".

Pozostaje jeszcze wątek profesjonalny i etyczny: DMT jako dyscyplina wykształciła standardy kształcenia, superwizji i kodeksy etyczne w ramach środowisk zawodowych. Psychoperformans, włączając protokoły DMT do warsztatów w instytucjach kultury, musi te standardy respektować przynajmniej na poziomie zasad: zgoda informowana, ochrona danych i wizerunku, procedury sytuacji trudnych, unikanie obietnic terapeutycznych, jasne granice relacji prowadzący–uczestnik. W tym miejscu szczególnie ważne są praktyki podejścia traumoinformowanego, rozwijane w wielu nurtach pracy z ciałem i w psychoterapii (Janet, Ogden, Levine, van der Kolk) oraz w badaniach nad stanami autonomicznymi (Porges), ale w psychoperformansie przekładane na język procedur: niska intensywność na starcie, prawo do wycofania, brak zaskoczeń, stabilne światło i dźwięk, jasne końce, brak dotyku bez zgody, brak interpretacji, brak „wywoływania przełomu".

DMT, w tym ujęciu, staje się w psychoperformansie praktyką o najwyższej użyteczności wtedy, gdy jest skromna. Skromność oznacza: mniej ekspresji, więcej kompetencji; mniej dramaturgii, więcej orientacji; mniej interpretacji, więcej parametrów; mniej obietnic, więcej protokołu; mniej spektaklu, więcej domknięcia.

W domknięciu podrozdziału o terapii tańcem i ruchem (DMT) trzeba wykonać jeszcze jeden krok: zsyntetyzować, jakie typy rezultatów i jakie typy danych są w tej dyscyplinie realistycznie osiągalne, a następnie przełożyć to na język psychoperformansu jako praktyki sztuki, rytuału i kultury. Bez tej syntezy łatwo o dwa skrajne błędy: albo o redukcję DMT do „przyjemnego ruchu", albo o nadużycie DMT jako zasobu prestiżu, który ma legitymizować wszystko, co robi się z ciałem. DMT nie potrzebuje ani banalizacji, ani fetyszyzacji. Potrzebuje precyzji.

Po stronie wyników badawczych i klinicznych w DMT najczęściej raportuje się zmiany w obszarach, które dają się uchwycić w narzędziach psychologicznych, psychiatrycznych i rehabilitacyjnych: zmniejszenie napięcia i dysregulacji, poprawa dobrostanu, lepsza zdolność do samoobserwacji i autokontroli, poprawa funkcjonowania społecznego, redukcja objawów depresyjnych i lękowych, czasem poprawa komponentów obrazu ciała i poczucia sprawczości. Jednak w dojrzałej refleksji metodologicznej (Karkou, Koch, Meekums, Payne) podkreśla się, że rezultaty te są zależne od protokołu, dawki, kontekstu oraz jakości ramy relacyjnej. W DMT nie ma jednego „czynnika aktywnego" w stylu farmakologicznym. Są konfiguracje mechanizmów: regulacja ucieleśniona, dostrajanie, symbolizacja, integracja. Dlatego lepszym pytaniem niż „czy DMT działa" jest pytanie: „jakie mechanizmy zostały uruchomione i czy zostały domknięte w sposób bezpieczny". To podejście jest kompatybilne z psychoperformansem, ponieważ psychoperformans jako metoda zakłada sterowalność i ewaluację procesów, a nie tylko „doświadczenie".

W tym miejscu istotne jest rozróżnienie między miarami efektu a miarami procesu. Miary efektu to typowe kwestionariusze, skale dobrostanu, miary funkcjonowania, a w rehabilitacji także miary motoryczne. Miary procesu to narzędzia, które opisują zmianę w jakości ruchu i w jakości relacji. DMT jest szczególnie silna w obszarze miar procesu, bo posiada tradycję analizy i obserwacji ruchu: Laban Movement Analysis (Laban), Bartenieff Fundamentals (Bartenieff), Kestenberg Movement Profile (Kestenberg) oraz liczne adaptacje i metody notacji, które umożliwiają opis zmian w czasie, ciężarze, przestrzeni, przepływie, w segmentacji i w organizacji posturalnej. Ta tradycja jest dla psychoperformansu fundamentalna, bo pozwala oprzeć się na parametrach, a nie na interpretacjach. Zamiast mówić: „ta osoba się otworzyła", można mówić: „ta osoba zwiększyła repertuar jakości czasu i przepływu, potrafi przejść z przepływu wiązanego do swobodnego i wrócić, potrafi przerwać i domknąć". To jest język, który chroni przed nadużyciem władzy interpretacyjnej.

W praktyce psychoperformansu proponuję więc przyjąć minimalny model wskaźników DMT-inspirowanych, możliwy do stosowania w instytucjach kultury, bez pozoru diagnozy klinicznej. Wskaźnik pierwszy: zdolność do orientacji (podłoże, oś, punkt skupienia) przed rozpoczęciem działania i po jego zakończeniu. Wskaźnik drugi: zdolność do skalowania intensywności (amplituda, tempo, ciężar) bez eskalacji. Wskaźnik trzeci: zdolność do resetu w relacji (przerwanie, dystans, powrót do siebie) bez wstydu i bez konfliktu. Wskaźnik czwarty: zdolność do negocjacji dystansu i roli (prowadzenie–podążanie) bez presji. Wskaźnik piąty: zdolność do domknięcia (jasny gest końca, spadek pobudzenia, powrót orientacji) w czasie kilku minut. Te

wskaźniki są spójne z etyką, a jednocześnie są obserwowalne. Co więcej, są zgodne z tym, co w teorii przywiązania i regulacji współdzielonej opisywali Bowlby, Ainsworth i Stern, a w nowszych ujęciach Fonagy (mentalizacja) i Porges (mapy stanów autonomicznych): bezpieczeństwo i sprawczość nie są deklaracją, tylko zdolnością do regulacji i powrotu.

W obszarze mechanizmów neurokognitywnych należy zachować ostrożność, ale nie wolno uciekać od faktu, że DMT operuje na sprzężeniach percepcyjno-ruchowych i afektywnych. Ucieleśnione modele poznania (Lakoff, Johnson; Gallagher; Sheets-Johnstone) przypominają, że znaczenie jest zakotwiczone w działaniu, a działanie jest zakotwiczone w ciele. W neurobiologii emocji Damasio i Panksepp wskazywali, że afekt nie jest dodatkiem do poznania, lecz jego warunkiem energetycznym, a interocepcja (Craig) jest podstawą poczucia stanu. W modelach predykcyjnych Fristona ruch jest jednym z podstawowych sposobów redukcji niepewności i błędu przewidywania. Te ramy teoretyczne nie są ozdobą. One wyjaśniają, dlaczego w DMT tak ważne są: przewidywalność, powtarzalność, możliwość przerwania, a także rola rytmu i orientacji. Jeśli ciało jest systemem predykcyjnym, to ruch bez ramy może zwiększać niepewność; ruch w ramie może ją redukować. Psychoperformans stoi po stronie redukcji niepewności w sposób, który nie niszczy artystycznej wolności, lecz nadaje jej bezpieczny kształt.

Jednocześnie trzeba uczciwie wskazać ograniczenia DMT i ograniczenia badań nad DMT. Po pierwsze, interwencje są heterogeniczne, co utrudnia porównywanie wyników; dlatego przeglądy i metaanalizy bywają obciążone problemem „porównywania nieporównywalnego". Po drugie, wiele badań dotyczy populacji i warunków, które nie są tożsame z praktykami kultury i edukacji; ekstrapolacja jest więc ryzykowna. Po trzecie, praca z ruchem jest silnie zależna od osoby prowadzącej, jej kompetencji, jej etyki i jej zdolności do utrzymania ramy; w tym sensie „czynnik prowadzącego" jest kluczowy. W muzykoterapii analogiczne problemy opisywali Bruscia, Wigram czy Pavlicevic; w DMT ten problem jest równie ważny. Psychoperformans odpowiada na to przez formalizację: plan sytuacyjny ma minimalizować arbitralność prowadzącego. Formalizacja nie likwiduje relacji, ale ogranicza możliwość nadużycia.

W tym miejscu szczególne znaczenie ma jeszcze jedna oś: różnica między praktyką indywidualną a grupową. W DMT praktyka grupowa ma ogromną wartość, bo wspólny rytm i wspólna struktura potrafią budować kontener bezpieczeństwa; jednocześnie praktyka grupowa jest miejscem ryzyka: presji ekspresji, konformizmu, rywalizacji, seksualizacji, a także niejawnych hierarchii. Dlatego psychoperformans, korzystając z DMT, wymaga od prowadzącego kompetencji grupowych, a nie tylko „ruchowych". W polu psychologii grupy i dynamiki społecznej istnieją liczne opisy mechanizmów presji i sugestii, które w praktykach cielesnych mogą działać szczególnie silnie. DMT profesjonalna przeciwdziała temu przez ramę i kontrakt. Psychoperformans przejmuje ten rygor, bo w instytucjach kultury odpowiedzialność jest podwójna: za dobrostan jednostki i za bezpieczeństwo grupy.

W perspektywie sztuki i rytuału DMT wnosi do psychoperformansu jeszcze jeden wymiar: pozwala rozumieć gest jako figurę przejścia, ale bez mistyfikacji. Turner pisał o liminalności jako stanie progu, Schechner opisywał performans jako powtarzalną strukturę zachowań, a Bell analizowała rytuał jako praktykę porządkowania relacji i władzy. Psychoperformans korzysta z tych tradycji, by uniknąć dwóch pułapek: po pierwsze pułapki „spontanicznej prawdy ciała", po drugie pułapki „rytuału bez kryteriów". DMT jest w tej książce przedstawiana jako narzędzie,

które może wspierać przejścia, o ile przejścia są proceduralne, dobrowolne i domknięte. Wtedy gest staje się narzędziem kulturowej pracy nad granicą, a nie niekontrolowanym wybuchem.

Najważniejsza konkluzja podrozdziału brzmi więc następująco: DMT daje psychoperformansowi aparat pojęciowy i protokolarny do pracy z ruchem jako językiem regulacji, relacji i symbolizacji, ale tylko wtedy, gdy utrzymuje się rygor dawki, zgody, resetu i domknięcia. W takiej postaci DMT przestaje być „terapią tańcem" jako sloganem, a staje się rzetelną matrycą praktyk: od osi i orientacji, przez rytm i dostrajanie, po gest jako figurę przejścia i obiekt jako mediator granicy. W psychoperformansie jest to bezpośrednio użyteczne, bo IndywiduAkcja wymaga narzędzi, które są powtarzalne i nie eskalują ryzyka. DMT w tej wersji jest sztuką precyzyjnego prowadzenia w czasie.

20.9. Sztuki wizualne w terapii — kolaż, mandala, autoportret, photo-voice

Sztuki wizualne w terapii stanowią jedną z najdojrzalszych, najlepiej opisanych i jednocześnie najczęściej banalizowanych gałęzi praktyk ekspresyjnych. Z jednej strony mamy tu twardą tradycję profesjonalną arteterapii (art therapy) oraz psychoterapii przez sztukę, której początki w XX wieku wiążą się z próbą włączenia obrazu w aparat kliniczny i diagnostyczny bez redukowania go do „testu", z drugiej strony mamy pole instytucji kultury i edukacji, gdzie obraz bywa traktowany jako bezpieczny substytut rozmowy albo jako estetyczny dodatek do „pracy nad sobą". Psychoperformans lokuje się pomiędzy tymi reżimami: korzysta z rygoru metod i protokołów, ale nie udaje interwencji klinicznej tam, gdzie jej nie ma; wykorzystuje sztukę jako narzędzie poznawcze i regulacyjne, a zarazem jako pole gry kulturowej, w której obrazy są nośnikami władzy, norm, wykluczeń i pragnień. Dlatego w tym podrozdziale kolaż, mandala, autoportret i photovoice nie są opisane jako „techniki plastyczne", lecz jako cztery odmienne technologie symbolizacji, każda z własną epistemologią (czyli sposobem wytwarzania wiedzy o doświadczeniu), własną dynamiką afektywną oraz własnymi ryzykami etycznymi.

W historii arteterapii kluczowe jest rozróżnienie między „sztuką jako terapią" a „sztuką w psychoterapii", które w literaturze bywało na różne sposoby problematyzowane. Margaret Naumburg rozwijała w Stanach Zjednoczonych podejście silniej związane z psychologią dynamiczną i z ideą symbolicznego materiału obrazowego jako drogi do treści nieuświadamianych, podczas gdy Edith Kramer akcentowała terapeutyczny potencjał samego procesu twórczego, sublimacji oraz pracy formy jako sposobu organizacji impulsywności i afektu. Elinor Ulman współtworzyła przestrzeń profesjonalizacji, w której arteterapia zaczęła funkcjonować jako odrębna dziedzina z własnym językiem i etyką. W późniejszych dekadach rozwój praktyki i refleksji wyznaczali autorzy tacy jak Judith Rubin, Cathy Malchiodi, Shaun McNiff, Pat B. Allen, Bruce Moon czy Harriet Wadeson, a w obszarze badań i konceptualizacji procesu znaczące miejsce zajmują także ujęcia neuropsychologiczne i rozwojowe, które próbowały opisać, jak obraz „przenosi" regulację, uwagę i pamięć poprzez kanały sensoryczno-motoryczne. Psychoperformans korzysta z tych tradycji w sposób selektywny: przejmuje kryterium profesjonalnej ostrożności oraz rozróżnienie między aktywnością ekspresyjną a interwencją, natomiast odrzuca pokusę interpretacji jako władzy nad znaczeniem obrazu

uczestnika. W tej książce znaczenie obrazu jest własnością autora obrazu, a rola prowadzącego polega na utrzymaniu ramy, dawki i domknięcia.

Włączenie sztuk wizualnych do psychoperformansu wymaga dodatkowo uwzględnienia perspektywy kulturoznawczej i antropologicznej obrazu. Obraz nie jest neutralny: posiada genealogie stylów, hierarchie estetyczne, kody klasowe, a także politykę reprezentacji. W refleksji o obrazach i widzeniu ważne są wątki rozwijane przez takich autorów jak W. J. T. Mitchell, Hans Belting, Nicholas Mirzoeff, a w tradycji historycznej również Aby Warburg i jego myślenie o obrazach jako nośnikach afektu i pamięci kulturowej; w tle pozostaje też psychoanalityczna tradycja myślenia o obrazie jako ekranie projekcji (Freud, a później w odmienny sposób Lacan). W psychoperformansie ta wiedza pełni funkcję zabezpieczenia: prowadzący nie może udawać, że obraz jest „czystym wyrazem wnętrza", bo obraz jest również produktem kultury, dostępnych narzędzi, przyswojonych ikonografii oraz aktualnych relacji władzy. To szczególnie ważne w pracy z grupami, gdzie różnice kapitału kulturowego i kompetencji wizualnych wpływają na to, kto „umie zrobić obraz", a kto zostaje zepchnięty do roli „niemającego talentu". Psychoperformans neutralizuje tę hierarchię przez zmianę kryterium: nie liczy się talent, liczy się sterowalność procesu i możliwość domknięcia.

W modelu psychoperformansu sztuki wizualne są wbudowane w sześć kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Kanał obrazu jest tu dominantą, ale jego sens ujawnia się dopiero w relacjach z pozostałymi. Słowo działa jako minimalna notacja (opis parametrów doświadczenia, nie interpretacja), gest jako regulator napięcia i granicy (postawa, oddech, mikroprzerwy), światło jako element środowiskowy (stabilność i brak teatralizacji), dźwięk jako regulator czasu (cisza albo dyskretny puls, bez presji nastroju), obiekt jako mediator relacji z materiałem (papier, nożyczki, klej, fotografia, aparat, tektura). Psychoperformans, jako metoda IndywiduAkcji, potrzebuje wizualnych praktyk, które dają się powtarzać w serii i które pozwalają obserwować zmianę nie przez „wielkie przeżycie", tylko przez drobne przesunięcia w wyborze, kompozycji, granicy i domknięciu. Z tego powodu techniki takie jak kolaż i mandala są szczególnie użyteczne, bo operują na wyborze, cięciu, układzie, powtórzeniu i kontenerze formy, czyli na procesach, które są jednocześnie estetyczne i regulacyjne.

Kolaż jest w tym zestawie technik narzędziem o wyjątkowej sile, ponieważ wprowadza wprost logikę fragmentu i montażu. W historii sztuki kolaż jest związany z awangardą i modernizmem, od praktyk Pabla Picassa i Georges'a Braque'a, przez dadaistyczne fotomontaże Hannah Höch, Johna Heartfielda i Raoula Hausmanna, po surrealistyczne gry asocjacyjne Maxa Ernsta, a w późniejszych dekadach po krytyczne strategie aproprjacji i remiksu. Ta genealogia nie jest ciekawostką, bo uczy, że kolaż jest techniką polityczną: pozwala zestawiać elementy tak, aby ujawnić ukryte relacje, przemoc symboli, a także mechanizmy pragnienia. W terapii i praktykach wspierających kolaż bywa traktowany jako „łatwy", bo nie wymaga rysunku, lecz w sensie psychologicznym jest wymagający, ponieważ uruchamia decyzje dotyczące selekcji, granicy i usunięcia. Cięcie jest gestem granicy, klejenie jest gestem wiązania, a kompozycja jest gestem porządkowania. W tym sensie kolaż jest praktyką regulacji: pozwala przenieść chaos doświadczenia na płaszczyznę operacji technicznych, które są kontrolowalne.

W arteterapii kolaż funkcjonuje zarówno jako narzędzie projekcyjne, jak i jako narzędzie strukturyzujące. W języku Expressive Therapies Continuum, rozwijanym przez Vija Lusebrink oraz kontynuowanym przez Lisę Hinz, kolaż może aktywować różne poziomy przetwarzania:

sensoryczno-kinestetyczny (kontakt z materiałem, rytm cięcia), percepcyjno-afektywny (kolor, kontrast, nasycenie, figura–tło), poznawczo-symboliczny (znaczenia i narracje elementów) oraz kreatywny (integracja, transformacja). Psychoperformans korzysta z tego modelu nie jako z teorii do imponowania, lecz jako z mapy dawkowania: jeśli grupa jest przeciążona, praca odbywa się na poziomie sensoryczno-kinestetycznym i percepcyjnym, bez eskalacji symbolizacji; jeśli grupa ma zasób, można wejść w poziom poznawczo-symboliczny, ale nadal bez interpretacyjnej dominacji prowadzącego. To jest kluczowe: kolaż może stać się miejscem narzucenia znaczeń, jeśli prowadzący zacznie „czytać obrazy" jakby były transparentnym dokumentem psychiki. Psychoperformans tego unika, bo wie, że w kulturze obraz jest również maską, stylizacją i autoedytowaniem.

W praktyce planu sytuacyjnego kolaż w psychoperformansie przyjmuje postać protokołu, w którym nacisk pada na trzy operacje: wybór, granica, domknięcie. Wybór oznacza ograniczenie: uczestnik nie pracuje z nieskończoną pulą obrazów, tylko z wyraźnie zredukowanym zestawem, aby nie wywołać przeciążenia decyzyjnego. Granica oznacza, że elementy kolażu są umieszczane w kontenerze formy: karta, rama, koło, pas, moduł. Domknięcie oznacza, że kolaż ma znak końca: ostatni element, podpis symboliczny, odłożenie narzędzi, krótki zapis słowa. Ten znak końca jest szczególnie ważny w pracy z osobami, które mają tendencję do perfekcjonizmu lub do rozpadania uwagi: kolaż uczy, że forma może być niepełna, a jednak zakończona. W sensie psychologicznym jest to trening tolerancji niedomknięcia w treści przy jednoczesnym domknięciu procesu, co w IndywiduAkcji ma wagę fundamentalną.

Jednocześnie kolaż w psychoperformansie jest miejscem, gdzie wprost ujawnia się problem wizerunku i prywatności. Praca na fotografiach, wizerunkach z mediów, wycinkach z prasy czy z internetu ma implikacje prawne i etyczne. W praktyce warsztatowej oznacza to, że materiał wizualny powinien być tak dobierany, aby nie prowadzić do ujawnienia danych wrażliwych, nie wytwarzać przemocy reprezentacji oraz nie naruszać godności uczestnika poprzez publiczne „omawianie" jego obrazu. To jest jeden z powodów, dla których psychoperformans preferuje język opisu parametrów i procedur, a nie język interpretacji treści. Zamiast pytać „co to znaczy", pyta się „jak to działa": jaką rolę pełni kontrast, jaką rolę pełni nasycenie, jaką rolę pełni punkt skupienia, jaką rolę pełni figura i tło. Ten typ pytań pozwala pozostać w obszarze kompetencji edukacyjnej i artystycznej, jednocześnie uruchamiając głęboką pracę nad uwagą i wyborem.

W dalszej części podrozdziału konieczne stanie się omówienie mandali jako kontenera symbolicznego i regulacyjnego, autoportretu jako praktyki tożsamości i spojrzenia, oraz photovoice jako metody partycypacyjnej i politycznej, osadzonej w badaniach jakościowych i w pedagogice krytycznej. Jednak już na poziomie kolażu widać podstawową tezę: sztuki wizualne w psychoperformansie są narzędziem sterowalnej transformacji, w której obraz jest nie tyle „ekspresją wnętrza", ile konstrukcją relacji między decyzją, materiałem i granicą. To właśnie czyni je jednym z najbezpieczniejszych, a zarazem najostrzejszych instrumentów pracy kulturowej nad sobą.

Mandala w arteterapii bywa przywoływana tak często, że stała się kliszą, a klisza jest zawsze ryzykiem: ukrywa złożoność pod pozorem oczywistości. Tymczasem mandala jako forma ma co najmniej trzy równoległe genealogie, które w praktyce terapeutycznej i warsztatowej nieustannie się nakładają, czasem twórczo, czasem w sposób mylący. Pierwsza genealogia jest antropologiczno-religioznawcza: mandala jako diagram kosmologiczny i narzędzie kontemplacji

w tradycjach Azji, przede wszystkim w hinduizmie i buddyzmie, w szczególności w praktykach wadżrajany, gdzie mandala funkcjonuje jako mapa relacji, hierarchii, energii i przejść, a nie jako „ładny wzór". Druga genealogia jest psychologiczna i zachodnia: Carl Gustav Jung wprowadził mandalę do języka psychologii analitycznej jako figurę porządkującą, wyraz dążenia do integracji i symboliczne narzędzie pracy nad całością psychiki. Trzecia genealogia jest dydaktyczno-formalna: mandala jako kontener kompozycyjny, który umożliwia sterowalne operacje na polu uwagi, symetrii, rytmu i domknięcia, niezależnie od jakiejkolwiek metafizyki. Psychoperformans korzysta z trzeciej genealogii jako podstawy, drugą traktuje jako źródło języka symbolicznego, ale bez narzucania interpretacji, a pierwszą przywołuje wyłącznie w trybie krytycznej świadomości kulturowej, żeby nie wpaść w mechanizm aproprjacji i uproszczeń.

W praktyce mandala jest w psychoperformansie przede wszystkim narzędziem regulacji uwagi. Koło jest formą, która ogranicza pole działania, a ograniczenie jest techniką, nie karą. W modelach poznawczych uwagi i obciążenia wykonawczego (Baddeley, Kahneman, Posner, a w nowszej refleksji również w ramach predykcyjnych modeli umysłu kojarzonych z Fristonem) ograniczenie liczby możliwych decyzji redukuje przeciążenie i sprzyja stabilizacji. Mandala działa jak „ramka" dla systemu poznawczego: zmusza do pracy w granicy, ułatwia powtarzalność, a przez powtarzalność umożliwia obserwację zmiany. Z perspektywy neuroestetyki i psychologii percepcji (Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich; współcześnie również Semir Zeki w kontekście neuronalnych korelatów percepcji) symetrie, rytmy i powtórzenia nie są neutralne: modulują oczekiwanie, porządkują skanowanie wzrokowe, stabilizują relację figura–tło. Psychoperformans nie potrzebuje „dowodzić" tego neurojęzykiem, ale korzysta z wniosku praktycznego: mandala może być techniką przywracania ciągłości uwagi w świecie rozproszonym.

Jednocześnie mandala jest narzędziem kontroli intensywności symbolicznej. W wielu praktykach rozwojowych mandala bywa traktowana jako „wejście w głębię", co często prowadzi do presji interpretacji: kolor znaczy to, kształt znaczy tamto, centrum znaczy jeszcze coś innego. Psychoperformans unika takiej hermeneutycznej dominacji. Jeśli pojawia się znaczenie, jest ono traktowane jako własność autora, a prowadzący pozostaje przy parametrach formalnych: rozkład mas, kontrast, nasycenie, rytm, dystrybucja elementów, relacja centrum–peryferia, granica koła, kierunek napięć w kompozycji. Tego typu język pozwala utrzymać jednocześnie głębię i neutralność. Jest to analogiczne do etyki interpretacji w arteterapii, którą w różny sposób akcentowali Naumburg, Kramer, Rubin, McNiff i Malchiodi: obraz może być materiałem, ale nie może zostać przejęty przez czyjąś władzę interpretacyjną.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego mandala w psychoperformansie ma trzy najczęstsze protokoły. Pierwszy to mandala regulacyjna: ograniczona paleta, ograniczona liczba elementów, krótki czas, nacisk na powtarzalność gestu i na końcowy znak domknięcia. Drugi to mandala relacyjna: praca w parach lub w małej grupie, gdzie mandala jest przestrzenią negocjacji granicy, rytmu i podziału pola, bez wchodzenia w treści osobiste. Trzeci to mandala przejścia: mandala wykonywana w dwóch etapach, z przerwą i z powrotem, aby zobaczyć, jak zmienia się organizacja pola po doświadczeniu z innego kanału działania, na przykład po krótkiej pracy dźwiękiem albo po module ruchu. W każdym wariancie mandala jest kontenerem procesu, a nie „oknem do duszy". Taka definicja jest spójna z logiką IndywiduAkcji: seria działań powtarzalnych, obserwowalnych, domykanych.

Autoportret otwiera zupełnie inną warstwę problemów, bo dotyka wprost relacji między widzeniem a tożsamością. W historii sztuki autoportret był narzędziem autoprezentacji, negocjacji statusu, pracy nad wizerunkiem i nad rolą artysty, od tradycji renesansowych i barokowych, przez modernizm, aż po praktyki współczesne, gdzie autoportret bywa zarówno krytyką reprezentacji, jak i narzędziem politycznym. Wystarczy przywołać długą linię historii, w której autoportret jest laboratorium „ja" i spojrzenia: Rembrandt jako archiwista własnej twarzy w czasie, Frida Kahlo jako przeniesienie cierpienia i tożsamości w obraz, Claude Cahun jako dekonstrukcja płci i roli, Cindy Sherman jako strategia maski i performowania tożsamości, a równolegle współczesne praktyki postkolonialne i feministyczne, gdzie autoportret bywa narzędziem odzyskiwania reprezentacji. Psychoperformans nie potrzebuje wchodzić w pełną historię sztuki, ale musi uznać podstawowy fakt: autoportret jest zawsze relacją z widzem, nawet jeśli widzem jest sam autor. To oznacza, że autoportret jest polem potencjalnego wstydu, presji normy, porównań i przemocy estetycznej.

W arteterapii autoportret bywa narzędziem pracy nad obrazem ciała, granicą, narracją autobiograficzną oraz nad relacją z własnym wizerunkiem. Ale jest to narzędzie wysokiego ryzyka, jeśli nie zostanie osadzone w ramie neutralności. W psychoperformansie autoportret nie jest zadaniem „pokaż siebie". Jest zadaniem formalnym, które pozwala pracować nad relacją z własnym widzeniem i byciem widzianym w trybie bezpiecznym, często pośrednim. Stosuje się tu kilka wariantów, które redukują przemoc bezpośredniej reprezentacji. Autoportret sylwetkowy: zamiast twarzy, kontur, cień, figura. Autoportret jako mapa: zamiast podobieństwa, diagram cech, obszarów napięcia, stref ciszy i stref energii, przy czym mapa jest językiem formalnym, nie medycznym. Autoportret fragmentaryczny: oko, dłoń, kark, włosy, linia profilu, czyli praca na części, która nie wymusza totalności. Autoportret jako maska: obraz nie jest „prawdą", tylko świadomą konstrukcją roli. Ten wariant jest szczególnie ważny, bo chroni przed przymusem autentyczności. W psychologii kultury i teorii performatywności tożsamości ważne są wątki rozwijane przez Ervinga Goffmana (role społeczne), Judith Butler (performatywność), a w psychoanalizie i filozofii obrazu również refleksje o spojrzeniu i identyfikacji (Lacan) czy o reprezentacji i władzy (Foucault). Psychoperformans korzysta z tych nazwisk jako z ostrzeżeń: autoportret nie jest neutralny, bo spojrzenie jest zawsze uwikłane.

W praktyce protokołu psychoperformansu autoportret ma kilka stałych zabezpieczeń. Po pierwsze: prawo do niepokazywania pracy. To zabezpieczenie jest fundamentalne. Po drugie: opis w języku parametrów, nie treści. Prowadzący może pytać o kontrast, o wybór kadru, o decyzję o granicy, o relację figury i tła, o ciężar kompozycji, o to, co zostało usunięte, ale nie pyta o „znaczenie psychologiczne" w trybie diagnozy. Po trzecie: domknięcie, czyli znak końca, który nie wymaga ekspozycji. Autoportret może zostać złożony, schowany, podpisany symbolem prywatnym. W tym sensie autoportret staje się narzędziem pracy nad autonomią: „mogę zobaczyć siebie i nie muszę się ujawniać".

Photovoice jest w tym zestawie technik najbardziej jednoznacznie osadzoną metodą badawczo-partycypacyjną, a nie tylko „zabawą w fotografowanie". Photovoice jako praktyka została rozwinięta w obszarze badań jakościowych, zdrowia publicznego i pedagogiki krytycznej, a jej kluczową ideą jest oddanie uczestnikom narzędzia dokumentowania własnego doświadczenia i własnego środowiska w sposób, który może przełożyć się na głos społeczny. W literaturze metodologicznej photovoice łączy się z tradycjami badań partycypacyjnych (Kurt Lewin jako źródłowa figura action research, Paulo Freire jako źródło pedagogiki ucisku i

świadomości krytycznej), a także z antropologią wizualną i socjologią obrazu. Psychoperformans włącza photovoice nie jako „technikę terapeutyczną", tylko jako narzędzie kulturowe: obraz staje się dowodem doświadczenia i medium opowieści, ale w sposób, który musi być objęty rygorem etycznym, bo fotografia dotyka wizerunku, prywatności i relacji władzy.

W praktyce photovoice psychoperformans używa trzech poziomów: poziomu obserwacji, poziomu narracji i poziomu sprawczości. Poziom obserwacji to fotografia jako trening widzenia: co wybieram, co pomijam, jaki kadr uznaję za „swój". Poziom narracji to fotografia jako pretekst do opowieści, ale w reżimie, który nie wymusza ekshibicji: można opowiadać o miejscu, o przedmiocie, o świetle, o śladzie, o braku, niekoniecznie o sobie wprost. Poziom sprawczości to fotografia jako element komunikacji społecznej: seria zdjęć może stać się mapą problemu, mapą zasobu, mapą dostępności, mapą wykluczenia. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z praktykami sztuki społecznej i partycypacyjnej, z których ważne są refleksje Suzanne Lacy o sztuce publicznej, a także liczne tradycje dokumentu i fotografii społecznej. Jednak zasadą jest tu nie spektakl cierpienia, lecz etyka reprezentacji: nie fotografuje się ludzi bez zgody, nie ujawnia się danych wrażliwych, nie produkuje się materiału, który może kogoś narazić.

W drugiej części podrozdziału zostały więc wprowadzone trzy osie: mandala jako kontener formalny i regulator uwagi, autoportret jako laboratorium spojrzenia i tożsamości, photovoice jako metoda partycypacyjna i społeczna, wymagająca rygoru etycznego. Każda z tych technik działa inaczej: mandala stabilizuje, autoportret konfrontuje, photovoice uwspólnia. W psychoperformansie ich sens ujawnia się dopiero wtedy, gdy zostają włączone do planów sytuacyjnych jako narzędzia sterowalne, domykane i odporne na nadużycie interpretacji.

Włączenie kolażu, mandali, autoportretu i photovoice do psychoperformansu wymaga jeszcze jednego doprecyzowania: jak te techniki lokują się w polu „terapii", kiedy są jedynie praktykami wspierającymi, a kiedy stają się narzędziami krytyki kulturowej i emancypacji. Bez tego doprecyzowania powstaje fałszywa jednorodność: wszystko, co ma papier i obraz, zaczyna być nazywane „arteterapią". Tymczasem arteterapia jako dziedzina profesjonalna jest związana z kompetencją kliniczną, superwizją, kodeksem etycznym i odpowiedzialnością za ryzyko, podobnie jak DMT czy muzykoterapia. Psychoperformans, będąc metodą sztuki i praktyką w instytucjach kultury, musi posługiwać się pojęciami z chirurgiczną precyzją: jest różnica między interwencją terapeutyczną a praktyką autopracy, między diagnozą a opisem procesu, między interpretacją a analizą formy.

W literaturze arteterapii i terapii ekspresyjnych powracają dwa pojęcia, które porządkują tę różnicę: proces i produkt. Edith Kramer akcentowała, że terapeutyczna może być sama praca formy – to, co robi się z materiałem i jak się to robi – a nie tylko „treść" obrazu. Shaun McNiff rozwijał myślenie o sztuce jako procesie transformacji, gdzie kluczowa jest relacja z materiałem i dialog z obrazem, natomiast Cathy Malchiodi wielokrotnie podkreślała znaczenie kontekstu klinicznego, traumy i ostrożności w pracy z obrazem. Judith Rubin przypominała, że sztuka w terapii nie jest „zajęciami plastycznymi" i że prowadzący musi rozumieć dynamikę przeniesienia, granic oraz znaczenia relacji. Te nazwiska są tu przywołane nie po to, by budować autorytet, tylko po to, by jasno oddzielić poziomy: psychoperformans może uczyć procesu,

może projektować warunki bezpieczeństwa, może oferować protokoły pracy z formą, ale nie powinien przejmować języka kliniki, jeśli nie posiada klinicznej odpowiedzialności.

W psychoperformansie sztuki wizualne są więc przede wszystkim technologią regulacji i symbolizacji w polu kultury. Oznacza to, że punkt ciężkości przesuwa się z diagnozy na kompetencję. Nie pytamy: „co ci jest", tylko pytamy: „jak potrafisz sterować uwagą, granicą, wyborem, domknięciem". W praktyce kolażu kompetencją jest zdolność do selekcji i do cięcia, czyli do powiedzenia „tak" i „nie" w sposób materialny. W praktyce mandali kompetencją jest zdolność do trwania w powtórzeniu i do domknięcia bez perfekcjonizmu. W autoportrecie kompetencją jest zdolność do zobaczenia siebie w wybranej formie bez przemocy wobec siebie, a także zdolność do utrzymania prywatności. W photovoice kompetencją jest zdolność do uważnej obserwacji świata i do przekształcenia tej obserwacji w narrację, która może stać się komunikatem społecznym. Te kompetencje mają charakter psychologiczny, ale są wyrażane w języku sztuki i kultury, a więc są mniej stygmatyzujące i częściej dostępne w praktyce instytucji.

W tym miejscu szczególnie przydatne jest rozpoznanie, że obraz działa jednocześnie na poziomie percepcyjnym, afektywnym i społecznym. Rudolf Arnheim pisał o myśleniu wzrokowym jako o sposobie rozumowania, gdzie forma nie jest ozdobą, tylko strukturą poznawczą. Ernst Gombrich analizował mechanizmy widzenia i oczekiwania, pokazując, że percepcja jest zawsze „hipotezą" i że obraz działa poprzez korektę przewidywań. Współczesne teorie kultury wizualnej, rozwijane przez Nicholasa Mirzoeffa, podkreślają politykę widzialności: kto jest widziany, kto jest niewidoczny, kto kontroluje obraz. Hans Belting i W. J. T. Mitchell przypominają, że obrazy są aktorami kultury: krążą, pracują, organizują pragnienia, strachy i hierarchie. Dla psychoperformansu wniosek jest jednoznaczny: praca z obrazem jest zawsze pracą z władzą, nawet jeśli dzieje się na małej kartce papieru. W związku z tym protokoły sztuk wizualnych muszą mieć komponent krytyczny, choćby minimalny: świadomość, że wybór obrazów, stylów, kolorów i symboli nie jest neutralny.

Kolaż jest w tym sensie techniką szczególnie adekwatną do współczesności, ponieważ współczesność jest kulturą montażu. W praktykach awangardowych fotomontaż był narzędziem demaskacji propagandy i przemocy symboli (Heartfield), w dadaizmie był narzędziem rozbijania sensów (Höch), w surrealizmie narzędziem ujawniania połączeń nieoczywistych (Ernst), a w sztuce późniejszej narzędziem krytyki konsumpcji i spektaklu. Psychoperformans wykorzystuje ten potencjał kolażu na dwa sposoby. Pierwszy jest regulacyjny: montaż pozwala porządkować doświadczenie bez konieczności opowiadania go wprost. Drugi jest krytyczny: montaż pozwala ujawnić, jak obrazy kultury kolonizują wyobraźnię i jak można tę kolonizację przekształcić. W tym miejscu kolaż spotyka się z tradycją edukacji krytycznej Freirego: obraz staje się narzędziem świadomości, a świadomość jest warunkiem sprawczości.

Mandala, w tej samej logice, jest ambiwalentna. Może być narzędziem stabilizacji i kontenera, ale może też stać się narzędziem normy: „mandala ma być harmonijna", „mandala ma być ładna", „mandala ma być pełna". To jest pułapka estetyczna, która przenosi przemoc na uczestnika. Psychoperformans przeciwdziała temu przez redefinicję kryterium: mandala nie jest „ładna" ani „brzydka", jest narzędziem organizacji pola uwagi. Dlatego w protokołach mandali wprowadza się czasowe ograniczenia, ograniczenia palety, ograniczenia liczby elementów, a także procedury domknięcia niezależne od produktu. Mandala może być niedokończona i

zarazem zakończona. To rozróżnienie jest treningiem domknięcia w IndywiduAkcji: uczę się kończyć proces, nawet gdy treść nie daje mi „satysfakcji perfekcji".

Autoportret jest natomiast przestrzenią najbardziej wrażliwą, bo dotyka relacji między jaźnią a wizerunkiem. W historii autoportretu widać, że to narzędzie jest zawsze polityczne: Rembrandt negocjował status i czas, Kahlo negocjowała cierpienie i tożsamość, Cahun negocjowała płeć i maskę, Sherman negocjowała kulturę obrazów i stereotypy. W psychoperformansie autoportret jest rozumiany jako performans wizerunku: nie ma „prawdziwej twarzy", jest wybrana rama widzenia. Ta perspektywa jest bliska socjologii ról Goffmana oraz teorii performatywności Butler, ale również krytycznym ujęciom spojrzenia w kulturze. Dzięki temu autoportret przestaje być testem szczerości, a staje się treningiem sprawczości: mogę wybrać, jak się pokażę, mogę wybrać, czy w ogóle się pokażę, mogę wybrać maskę, mogę wybrać fragment. W praktyce psychoperformansu autoportret jest więc narzędziem odzyskiwania kontroli nad reprezentacją, co ma szczególną wartość w świecie, w którym wizerunek jest nieustannie eksploatowany.

Photovoice domyka ten zestaw, bo przenosi pracę z obrazu w obszar relacji społecznych i instytucjonalnych. Photovoice powstało jako metoda, która łączy dokumentację wizualną z rozmową i z działaniem, a więc jest formą praktyki partycypacyjnej. W psychoperformansie photovoice staje się narzędziem, które pozwala przejść od „pracy nad sobą" do „pracy nad światem". To przejście jest ważne, bo w wielu dyskursach rozwojowych cierpienie jest prywatyzowane: masz „pracować nad sobą", zamiast widzieć, że cierpienie bywa produktem warunków społecznych. Freire pisał o tym jako o problemie świadomości krytycznej. Psychoperformans wykorzystuje photovoice, by tworzyć mapy dostępności, mapy wykluczenia, mapy przeciążeń sensorycznych, mapy bezpieczeństwa w przestrzeni miasta i instytucji. To jest praca artystyczna i zarazem praca obywatelska, która wymaga rygoru etycznego: zgody na wizerunek, ochrony prywatności, unikania stygmatyzacji, a także odpowiedzialności za to, jak obraz krąży.

Z punktu widzenia integracji multimodalnej sztuki wizualne mają w psychoperformansie jeszcze jedną funkcję: są medium translacji między kanałami. Kolaż może być odpowiedzią na dźwięk (sound-to-image), mandala może być stabilizatorem po module ruchu (movement-to-image), autoportret może być domknięciem po module słowa (word-to-image), photovoice może być rozszerzeniem obiektu w przestrzeni (object-to-image). Ta translacja jest narzędziem epistemicznym: pokazuje, że doświadczenie nie jest jednokanałowe, a zmiana często zachodzi poprzez przeniesienie. W tradycjach terapii ekspresyjnych integracja kanałów była wielokrotnie opisywana jako rdzeń pracy, ale w psychoperformansie integracja jest podporządkowana sterowalności. Kanały nie są łączone po to, by było „bogato", tylko po to, by uczestnik mógł znaleźć swój tryb regulacji i domknięcia.

W tym fragmencie podrozdziału najważniejsze stało się więc doprecyzowanie, że sztuki wizualne w psychoperformansie są zarówno praktyką regulacyjną, jak i praktyką krytyczną. Kolaż uczy decyzji i montażu, mandala uczy trwania i domknięcia, autoportret uczy sprawczości reprezentacji, photovoice uczy widzenia świata i mówienia o nim obrazem. Cztery techniki tworzą spójną mapę: od pracy nad granicą w materiale, przez pracę nad kontenerem formy, po pracę nad wizerunkiem i po pracę nad wspólnotą. Dopiero w takiej mapie można powiedzieć,

że sztuki wizualne w terapii przestają być sloganem, a stają się operacyjną częścią psychoperformansu.

Domknięcie podrozdziału o sztukach wizualnych w terapii wymaga teraz przejścia z poziomu mapy i krytyki do poziomu operacyjnego: jak te cztery techniki funkcjonują w planie sytuacyjnym psychoperformansu jako moduły, które można powtarzać, skalować, ewaluować i archiwizować bez produkowania fałszywej obietnicy terapeutycznej. W tym miejscu najważniejsze stają się: protokoły, kryteria bezpieczeństwa, typowe błędy prowadzenia oraz sposób dokumentacji procesu. To jest obszar, w którym praktyka artystyczna musi spotkać się z dyscypliną metodyczną, bo obraz jest narzędziem wysokiej mocy: może stabilizować, ale może też destabilizować; może budować sprawczość, ale może też wzmacniać wstyd; może otwierać narrację, ale może też utrwalać przemoc reprezentacji.

Zaczynam od zasad wspólnych. Zasada pierwsza: ograniczenie jako konstrukcja bezpieczeństwa. W każdej z technik – kolażu, mandali, autoportretu, photovoice – psychoperformans wprowadza ograniczenia materiału, czasu, liczby decyzji i liczby kroków. Ograniczenie jest odpowiednikiem dawki w praktykach klinicznych: zapobiega eskalacji i przeciążeniu. Zasada druga: prawo do prywatności. Uczestnik ma prawo nie pokazywać pracy, a prowadzący ma obowiązek tak zorganizować przebieg, aby „dzielenie się" nie było warunkiem uczestnictwa. Zasada trzecia: język parametrów. Opisujemy to, co da się nazwać formalnie: kontrast, nasycenie, punkt skupienia, relację figury i tła, rytm powtórzeń, gęstość, dystrybucję mas, granicę kompozycji, wybór kadru, a nie „prawdę psychologiczną" obrazu. Zasada czwarta: domknięcie proceduralne. Każda praca ma znak końca: ostatni ruch, odłożenie narzędzi, gest domknięcia, krótki zapis słowa, podpis symboliczny. Zasada piąta: brak interpretacji roszczącej sobie władzę. Prowadzący może zapraszać do refleksji, ale nie może „rozszyfrowywać" obrazów. Ta zasada jest spójna z etyką profesjonalnych nurtów arteterapii (Naumburg, Kramer, Rubin, Malchiodi) i jest kluczowa w polu kultury, gdzie autorytet prowadzącego bywa fetyszyzowany.

Na tej bazie można opisać protokoły. Protokół kolażu w psychoperformansie ma postać trzystopniową: selekcja, montaż, domknięcie. Selekcja jest radykalnie ograniczona: uczestnik wybiera na przykład trzy elementy i jeden kolor tła, albo pięć elementów i jedną figurę centralną. W praktyce jest to trening decyzyjności i tolerancji utraty: wybierając, rezygnuję. Montaż odbywa się w kontenerze: prostokąt, koło, pas, siatka. Kontener redukuje chaos i daje przewidywalność. Domknięcie następuje niezależnie od „satysfakcji estetycznej": podpis symboliczny i odłożenie narzędzi. Wersja zaawansowana tego protokołu wprowadza serię: trzy kolaże po 12–15 minut każdy, każdy z innym parametrem przewodnim (kontrast, nasycenie, punkt skupienia), co pozwala zobaczyć, jak zmienia się wybór i napięcie kompozycji w czasie. Ta seryjność jest jednym z najważniejszych elementów IndywiduAkcji: zmiana jest widoczna w sekwencji, nie w pojedynczym dziele.

Protokół mandali w psychoperformansie jest protokołem regulacyjnym i ma strukturę czterech faz: orientacja, rytm, wariacja, domknięcie. Orientacja to krótkie wejście: koło jako granica, centrum jako punkt, oddech jako tempo. Rytm to powtórzenie gestu w obrębie koła: kreska, punkt, łuk, plama, element modularny. Wariacja to świadoma zmiana jednego parametru: gęstość, skala, odległość od centrum, intensywność koloru. Domknięcie to znak końca: obwiedzenie granicy, wzmocnienie centrum, albo przeciwnie – zaznaczenie przerwy jako

świadomej decyzji. Mandala, w tym ujęciu, jest treningiem tolerancji powtarzalności i treningiem utrzymania uwagi, a nie testem „harmonii". W protokole grupowym mandala staje się narzędziem negocjacji: każda osoba ma określony sektor, ale sektor może być „pożyczany" na zasadach zgody. To ćwiczy granice bez konfrontacji, bo konflikt przenosi się na pole formalne: gdzie kończy się mój sektor, jak sygnalizuję wejście, jak sygnalizuję stop.

Protokół autoportretu jest najbardziej wymagający etycznie. W psychoperformansie zaczyna się od wersji pośredniej: autoportret bez twarzy, autoportret z fragmentu, autoportret jako mapa, autoportret jako maska. Kluczowe jest to, że uczestnik wybiera poziom ekspozycji. Prowadzący nie sugeruje „prawdziwego autoportretu", bo to byłoby przemocą normy autentyczności. Proces jest oparty na trzech pytaniach formalnych: jaki jest kadr (co wchodzi, co nie wchodzi), jaki jest kontrast (co jest ostre, co znika), gdzie jest punkt skupienia (co jest centrum, co jest peryferią). To są pytania o widzenie, a nie o diagnozę. Wersja rozszerzona protokołu wprowadza serię autoportretów roli: trzy autoportrety w trzech rolach kulturowych (na przykład rola publiczna, rola prywatna, rola ukryta), ale bez wymogu ujawniania treści. Dzięki temu autoportret staje się ćwiczeniem sprawczości reprezentacji, a nie wstydliwym egzaminem z „szczerości".

Protokół photovoice ma strukturę badawczo-partycypacyjną i dlatego wymaga jasnego kontraktu. Uczestnik otrzymuje temat, ale temat jest operacyjny, nie psychologizujący: „miejsca, które wspierają orientację", „miejsca, które przeciążają", „obiekty, które pomagają", „światło, które uspokaja", „dźwięki, które przeszkadzają", „ścieżki, które są dostępne". Następnie powstaje seria zdjęć, która jest omawiana w języku opisu i konsekwencji: co to jest, gdzie to jest, co to robi, jaki ma skutek. Dopiero na końcu może pojawić się wątek narracyjny, ale bez przymusu autobiografii. Photovoice w psychoperformansie jest narzędziem praktyki krytycznej: uczestnik uczy się, że doświadczenie ma wymiar środowiskowy, a środowisko jest projektowalne. To łączy się z myśleniem o projektowaniu uniwersalnym i o dostępności, które w tej części książki będą rozwinięte w rozdziale etycznym i organizacyjnym. Photovoice staje się więc jednocześnie praktyką sztuki i praktyką obywatelską.

Najczęstsze błędy prowadzenia w obszarze sztuk wizualnych są powtarzalne. Błąd pierwszy: fetyszyzacja produktu. Prowadzący zaczyna oceniać, komplementować, porównywać, a uczestnicy natychmiast wchodzą w hierarchię. To niszczy neutralność i podcina bezpieczeństwo. Błąd drugi: zbyt duża wolność na starcie. Materiał, czas i temat są nieograniczone, co prowadzi do przeciążenia decyzyjnego. Błąd trzeci: interpretacja symboliczna, zwłaszcza publiczna. Prowadzący „czyta" czyjś obraz, a grupa staje się trybunałem. To jest przemoc. Błąd czwarty: przymus dzielenia się. Uczestnik, który nie chce pokazywać pracy, zostaje zawstydzony. Błąd piąty: brak domknięcia. Prace zostają „otwarte", a uczestnicy wychodzą z aktywacją bez procedury wyjścia. Błąd szósty: nieuważność etyczna w photovoice i w pracy z fotografią. Pojawia się wizerunek osób trzecich, dane lokalizacyjne, dokumentacja sytuacji wrażliwych. Psychoperformans traktuje ten obszar jako graniczny: brak kontraktu oznacza brak praktyki.

Na koniec pozostaje dokumentacja. W psychoperformansie dokumentacja sztuk wizualnych nie służy budowaniu portfolio, tylko ewaluacji procesu. Zapis minimalny obejmuje: typ protokołu, czas, ograniczenia (paleta, liczba elementów), temat operacyjny, poziom ekspozycji (czy praca była prywatna), oraz obserwacje w języku parametrów: gdzie był punkt skupienia,

jak działał kontrast, czy pojawiła się zdolność domknięcia, czy uczestnik potrafił przerwać, czy potrafił wybrać. Jeśli pojawia się zapis słowny uczestnika, jest on dobrowolny i może mieć charakter czysto formalny: „dziś wybrałem mniej", „dziś zostawiłem pustkę", „dziś domknąłem bez poprawiania". Ten zapis jest materiałem IndywiduAkcji: pozwala zobaczyć serię zmian bez naruszania prywatności.

W ten sposób sztuki wizualne w terapii zostają w psychoperformansie osadzone jako cztery protokoły pracy z obrazem: kolaż jako technologia decyzji i montażu, mandala jako technologia kontenera i regulacji uwagi, autoportret jako technologia sprawczości reprezentacji, photovoice jako technologia widzenia społecznego i głosu. Każdy protokół ma mechanizmy, granice i ryzyka; każdy wymaga domknięcia i neutralności. To czyni z nich narzędzia realnie użyteczne w praktyce kultury, a nie dekorację języka terapii.

20.10. Biblioterapia i poezjoterapia — czytanie, głos, pisanie jako domknięcie

Biblioterapia i poezjoterapia w psychoperformansie nie pełnią funkcji „miłego zakończenia zajęć", lecz działają jak precyzyjnie skalibrowany moduł domknięcia: mają zdolność przeprowadzenia doświadczenia z rejestru pobudzenia (somatycznego i afektywnego) do rejestru formy (językowej, narracyjnej, symbolicznej), a następnie do rejestru decyzji (co z tego zabieram, co zostawiam, co nazywam, co przemilczam). W wielu tradycjach terapii ekspresyjnych domknięcie bywa rozumiane jako wyciszenie; w psychoperformansie domknięcie jest rozumiane jako odzyskanie sterowności i granicy przez minimalny akt sensotwórczy. Słowo – czytane, mówione i pisane – ma tu status narzędzia technicznego, nie ornamentu. To narzędzie działa jednak w sposób szczególny, ponieważ język nie jest tylko nośnikiem treści: jest środowiskiem poznawczym, w którym porządkuje się czas, sprawczość i relacje, co w psychologii narracyjnej i w kognitywistyce języka opisywali między innymi Jerome Bruner, Dan McAdams, Paul Ricoeur, a z innej strony George Lakoff i Mark Johnson. Psychoperformans korzysta z tego wniosku w sposób pragmatyczny: po działaniach intensywnych (ruch, obraz, dźwięk, praca z obiektem) język jest narzędziem reintegracji, ale tylko wtedy, gdy nie staje się przesłuchaniem ani egzaminem z wrażliwości.

Warto zacząć od uporządkowania pojęć, bo biblioterapia i poezjoterapia są terminami obciążonymi zarówno historią instytucjonalną, jak i potocznymi nadużyciami. „Biblioterapia" jako termin został spopularyzowany w pierwszych dekadach XX wieku, a często przywołuje się tekst Samuela McCorda Crothersa z 1916 roku jako ważny moment w historii nazewnictwa tej praktyki. W kolejnych dekadach biblioterapia rozwijała się w środowiskach bibliotekarskich, edukacyjnych i klinicznych, z czasem wypracowując rozróżnienia na biblioterapię rozwojową (stosowaną w edukacji i wsparciu rozwojowym) oraz biblioterapię kliniczną (stosowaną w kontekście opieki zdrowotnej i psychoterapii). W literaturze przedmiotu istotne są ujęcia, które nadały biblioterapii strukturę procesu – zwłaszcza triada identyfikacji, katharsis i wglądu, kojarzona z pracami Caroline Shrodes – ponieważ ta triada pokazuje, że biblioterapia nie jest „czytaniem dla poprawy nastroju", tylko protokołem zmiany, w którym tekst staje się mediatorem między doświadczeniem a jego symboliczną organizacją. Jednocześnie nowoczesne ujęcia biblioterapii i praktyk czytelniczych, rozwijane m.in. przez badaczy recepcji literatury i teorii czytania, takie jak Louise Rosenblatt (reader-response), Wolfgang Iser czy Stanley Fish, przesuwają akcent z „właściwej interpretacji tekstu" na relację czytelnik–tekst–

kontekst. To przesunięcie jest fundamentalne dla psychoperformansu, bo usuwa presję poprawnej odpowiedzi: tekst ma uruchomić proces, a nie dowieść kompetencji interpretacyjnych.

Poezjoterapia jest pojęciem węższym, ale często intensywniejszym w działaniu. W świecie anglojęzycznym ukształtowała ją praktyka kliniczna i edukacyjna, z której wyłaniają się takie nazwiska jak Eli Greifer (jeden z pionierów instytucjonalizacji poetry therapy), Jack J. Leedy (autor klasycznych ujęć poezjoterapii) oraz Nicholas Mazza, który wprowadził wpływowy model trójdzielny: poezja receptywna (czytanie), poezja ekspresyjna (pisanie) i poezja symboliczno-performatywna (dzielenie się, performowanie głosu). Ten model jest szczególnie kompatybilny z psychoperformansem, bo mapuje trzy tryby pracy w kanale słowa: odbiór, produkcja i akt wykonania, czyli przejście od tekstu jako obiektu do tekstu jako działania. W praktykach grupowych, które są osadzone w kulturze, a nie w klinice, poezjoterapia jest też bliska tradycjom warsztatów pisarskich, spoken word i performansu głosowego; tu jednak psychoperformans wprowadza rygor bezpieczeństwa: głos nie może stać się narzędziem presji, a dzielenie się nie może stać się warunkiem przynależności.

Mechanizmy oddziaływania biblioterapii i poezjoterapii można opisać w sposób, który łączy psychologię, teorię literatury, neuronaukę języka i antropologię rytuału, ale bez uciekania w pseudoobiektywizm. Pierwszym mechanizmem jest identyfikacja, rozumiana nie jako naiwne „to o mnie", lecz jako chwilowe przyjęcie perspektywy, które umożliwia regulację afektu przez dystans estetyczny. Ten dystans estetyczny bywa opisywany w dramaterapii i teatroterapii, ale w literaturze działa analogicznie: tekst tworzy bezpieczną ramę pośredniości, w której można dotknąć trudnego materiału bez jego bezpośredniej ekspozycji. Drugim mechanizmem jest uniwersalizacja: doświadczenie jednostkowe zostaje zobaczone jako część wzoru ludzkiego, co redukuje izolację i wstyd. Trzecim mechanizmem jest reorganizacja narracyjna: tekst staje się matrycą dla opowieści o sobie, a opowieść jest narzędziem tożsamości, co w psychologii narracyjnej podkreślali Bruner i McAdams. Czwartym mechanizmem jest regulacja uwagi i tempa: rytm zdania, przerzutnia, pauza, powtórzenie, a nawet typografia i układ strony działają jak metronom układu nerwowego. Tu szczególnie widać, że biblioterapia i poezjoterapia są praktykami intermodalnymi: słowo ma aspekt dźwiękowy (głos), kinestetyczny (oddech, artykulacja), wizualny (układ tekstu), a nawet obiektowy (książka jako rzecz, kartka jako narzędzie granicy). W psychoperformansie ten aspekt jest wzmacniany świadomie: tekst nie jest tylko semantyką, jest także zdarzeniem w ciele.

W tym miejscu potrzebne jest doprecyzowanie, jak psychoperformans włącza biblioterapię do sześciu kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Słowo jest oczywiście osią, ale pozostałe kanały stanowią jego aparat bezpieczeństwa. Obraz to nie tylko ilustracja, lecz także typografia, interlinia, rytm akapitów, kontrast druku, czyli warunki widzenia, które mogą wspierać albo przeciążać. Gest to mikroczynności czytania: trzymanie książki, przewracanie stron, zaznaczenie fragmentu, zatrzymanie dłoni – gesty, które budują rytuał pracy i stabilizują uwagę. Światło jest parametrem środowiskowym: zbyt ostre lub migające światło zwiększa pobudzenie; stabilne, przewidywalne światło sprzyja domknięciu. Dźwięk to głos, tempo, cisza między zdaniami, a także wybór, czy tekst jest czytany w ciszy, czy na głos; ten wybór jest elementem dawki. Obiekt to książka, kartka, długopis, a w praktykach poezjoterapeutycznych również „karta domknięcia" jako materialny znak zakończenia, który w IndywiduAkcji ma znaczenie proceduralne: kończę, odkładam, podpisuję, wracam. Dzięki temu

biblioterapia w psychoperformansie nie jest „rozmową o tekście", lecz planem sytuacyjnym, który prowadzi od pobudzenia do formy, a od formy do granicy.

Szczególnie ważne jest też rozróżnienie dwóch trybów pracy z tekstem, które w praktyce często się miesza, generując niepotrzebne ryzyko. Tryb pierwszy to biblioterapia receptywna: tekst jest dobierany i czytany jako obiekt wspierający regulację, identyfikację lub dystans, bez wymuszania wypowiedzi osobistej. Tryb drugi to biblioterapia dialogiczna: tekst staje się pretekstem do rozmowy, ale rozmowa jest prowadzona w języku wyboru i formy, a nie w języku spowiedzi. W psychoperformansie tryb receptywny jest domyślny w grupach wrażliwych, ponieważ redukuje presję. Tryb dialogiczny pojawia się wtedy, gdy grupa ma zasób i gdy istnieje jasny kontrakt: prawo do milczenia, prawo do odmowy, brak interpretacji cudzych wypowiedzi. W tle tej decyzji jest etyka pracy z grupą, znana z tradycji psychologii relacji i psychoterapii grupowej, ale tutaj implementowana w postaci prostych procedur, a nie języka klinicznego.

Do poezjoterapii dochodzi jeszcze jeden wymiar: kondensacja języka. Poezja działa przez skrót, obrazowanie, rytm i wieloznaczność, czyli przez mechanizmy, które łatwo intensyfikują afekt. To jest siła, ale i ryzyko. Dlatego psychoperformans traktuje poezjoterapię jako narzędzie wysokiej mocy, które wymaga precyzyjnego dawkowania. W praktyce oznacza to wybór krótkich tekstów, praca na fragmencie, a przede wszystkim praca na oddechu i pauzie. W tym sensie poezjoterapia w psychoperformansie spotyka się z tradycją głosu jako narzędzia regulacji – tradycją, którą w różnych rejestrach opisywali badacze komunikacji i performansu, a także praktycy pracy z głosem w teatrze. Jednak w psychoperformansie głos jest przede wszystkim narzędziem domknięcia: tekst wypowiedziany na głos może być jak klamra, ale tylko wtedy, gdy nie jest przedstawieniem.

Jeżeli biblioterapia i poezjoterapia mają stać się w psychoperformansie modułem domknięcia, muszą zostać opisane w języku protokołów, a nie w języku abstrakcyjnych korzyści. W praktykach ekspresyjnych największym błędem jest pomylenie „dobrego tekstu" z „dobrym działaniem". Dobry tekst może być destrukcyjny w złym momencie, a tekst przeciętny może działać znakomicie, jeśli jest właściwie osadzony w czasie, w dawce i w ramie. Dlatego w psychoperformansie dobór materiału literackiego jest wtórny wobec konstrukcji przebiegu. W tym rozumieniu biblioterapia jest techniką kompozycji sytuacji, a nie „leczenia literaturą".

Zacznę od doboru tekstów, bo tu najłatwiej o banalizację. Istnieje pokusa, by wybierać teksty „motywacyjne", „pozytywne", „pokrzywiające rzeczywistość w stronę nadziei". To bywa kuszące w instytucjach kultury, ale z perspektywy psychoperformansu jest metodologicznie słabe, ponieważ generuje dysonans między doświadczeniem a narzuconym nastrojem. Zamiast tego stosuje się kryteria formalne i regulacyjne. Kryterium pierwsze: długość i gęstość. Tekst ma być krótki, ale nie banalny; ma mieć przestrzeń pauzy. Kryterium drugie: rytm. Tekst ma dawać się czytać w tempie, które wspiera powrót do orientacji, a nie pcha do kulminacji. Kryterium trzecie: ambiwalencja. Tekst nie powinien zamykać interpretacji w jednej emocji; ma zostawiać miejsce na własną odpowiedź. Kryterium czwarte: dystans. Tekst ma umożliwiać identyfikację, ale nie ma zmuszać do obnażenia. Kryterium piąte: bezpieczeństwo tematyczne. W grupach wrażliwych unika się treści, które mogą działać jak wyzwalacze. W tym miejscu kluczowa jest etyka prowadzącego, którą w kontekstach traumoinformowanych opisywali różni autorzy i praktycy pracy z ciałem i psychiką, ale w psychoperformansie przekłada się to na prostą zasadę: nie prowokuje się głębokiego materiału bez zasobów domknięcia.

Dalej: konstrukcja sekwencji. Model, który proponuję, opiera się na trzech aktach: czytanie, głos, pisanie. Jest to praktyczna adaptacja trójtrybu pracy opisywanego w poezjoterapii (Mazza), ale przepisana na język sześciu kanałów działania. Akt pierwszy, czytanie, jest fazą receptywną, a więc fazą o niskiej ekspozycji. Może być czytaniem cichym, może być słuchaniem czytanego tekstu, ale kluczowe jest, że uczestnik nie jest zmuszany do wypowiedzi. Akt drugi, głos, jest fazą pośrednią: tekst jest wypowiadany, ale w sposób, który jest regulacyjny, nie performatywny. Akt trzeci, pisanie, jest fazą produkcyjną, w której uczestnik generuje minimalny zapis, który ma status domknięcia, a nie dzieła. W tej sekwencji można pracować zarówno w grupie, jak i indywidualnie, ale za każdym razem wprowadza się zabezpieczenia: prawo do milczenia, prawo do odmowy czytania na głos, prawo do zachowania notatki dla siebie.

Akt pierwszy: czytanie. W praktyce psychoperformansu czytanie jest projektowane jako działanie somatyczne i środowiskowe. Uczestnik ma pozycję, która sprzyja orientacji; światło jest stabilne; przestrzeń jest przewidywalna; bodźce są redukowane. Czytanie jest krótkie. Prowadzący może zaproponować jeden fragment i dwie wersje: wersję „miękką” (łatwiejszą) oraz wersję „gęstą” (bardziej metaforyczną), a uczestnik wybiera. Wybór jest elementem sprawczości. Następnie pojawia się pytanie formalne, nie psychologiczne. Pytanie formalne może brzmieć: gdzie w tekście jest pauza, gdzie jest napięcie, gdzie jest punkt skupienia, jakie słowo jest ciężarem, jakie słowo jest światłem. Te pytania uruchamiają uważność, ale nie żądają zwierzenia. W tle pracuje tu teoria czytania i recepcji (Rosenblatt, Iser), która podkreśla aktywność czytelnika, ale w psychoperformansie jest to narzędzie etyczne: aktywność czytelnika jest dobrowolna.

Akt drugi: głos. Głos ma w psychoperformansie status instrumentu regulacji czasu i napięcia. Czytanie na głos nie jest tu ani egzaminem, ani przedstawieniem. Jest praktyką oddechu i pauzy. W tym miejscu warto przywołać tradycje pracy z głosem, które w teatrze rozwijały osoby takie jak Konstanty Stanisławski i Jerzy Grotowski, a w obszarze techniki głosu również liczni pedagodzy emisji. W psychoperformansie nie implementuje się tych tradycji w formie teatralnej, lecz bierze z nich jeden wniosek: głos jest działaniem ciała. Oznacza to, że praca z głosem musi mieć dawkę. Prowadzący może zaproponować dwa tryby: tryb szeptu i tryb mowy zwykłej, albo tryb „jednego zdania” zamiast całego tekstu. Często najbardziej skuteczna jest praktyka minimalna: uczestnik wybiera jedno zdanie i wypowiada je tylko raz, a następnie robi pauzę. Pauza jest równie ważna jak słowo. Jeśli grupa jest wrażliwa, głos może być kolektywny: wszyscy mówią razem jedno słowo, co redukuje lęk ekspozycji. Jeśli grupa ma zasób, głos może być indywidualny, ale bez komentarzy oceniających.

Akt trzeci: pisanie. Pisanie w biblioterapii i poezjoterapii bywa mylone z „pisaniem ekspresyjnym”, które w psychologii zdrowia było badane w różnych konfiguracjach, kojarzonych między innymi z pracami Jamesa Pennebakera. W psychoperformansie pisanie ekspresyjne nie jest celem samym w sobie. Celem jest domknięcie i zapis decyzji, a nie „wyrzucenie treści”. W związku z tym preferowane są formaty krótkie i formalne. Przykład pierwszy: trzy zdania. Pierwsze zdanie opisuje formę: „W tekście zatrzymało mnie słowo…”. Drugie zdanie opisuje ruch: „Zabrałem ze sobą gest…”. Trzecie zdanie opisuje granicę: „Zostawiam na kartce…”. Przykład drugi: pięć słów. Uczestnik wybiera pięć słów, które są „kieszenią” domknięcia, i zapisuje je w ustalonej strukturze, na przykład w linii albo w okręgu. Przykład trzeci: list bez adresata. Uczestnik pisze trzy zdania do „kogoś”, ale nie musi ujawniać,

do kogo; list jest narzędziem formy, nie komunikatem. Przykład czwarty: przepisanie. Uczestnik przepisuje jedno zdanie z tekstu, ale zmienia jeden wyraz, co jest miniaturową praktyką sprawczości: przekształcam, a nie tylko przyjmuję.

Ważny jest też aspekt performatywny pisania jako gestu. Kartka jest obiektem, długopis jest obiektem, zapis jest śladem. To łączy biblioterapię z wcześniejszymi modułami pracy z obiektem i obrazem. W psychoperformansie zapis może być także gestem zamknięcia, który nie wymaga treści. Uczestnik może postawić znak, linię, inicjał, może złożyć kartkę i odłożyć ją do koperty, może zamknąć notes. Te mikroczynności mają znaczenie rytualne w sensie proceduralnym: sygnalizują układowi nerwowemu koniec. W antropologii rytuału Turner i Bell opisywali rytuał jako praktykę przejścia i porządkowania; w psychoperformansie jest to implementowane jako etyka końca: proces kończy się znakiem, a znak ma materialną formę.

W ramach protokołów biblioterapeutycznych i poezjoterapeutycznych należy jeszcze opisać mechanizmy grupowe. Grupa może wzmacniać regulację przez wspólny rytm i wspólną pauzę, ale może też zwiększać presję przez porównania i ocenę. Dlatego psychoperformans wprowadza zasadę „braku komentarza oceniającego". Jeśli uczestnik czyta albo mówi, grupa nie ocenia treści. Reakcja może mieć formę neutralną: „słyszę", „zatrzymało mnie", „wybrałem". To są wypowiedzi o własnym procesie, nie o cudzym tekście. Ta zasada jest spójna z etyką pracy w grupie, ale w psychoperformansie jest wyrażona w prostych procedurach.

Najczęstsze błędy w biblioterapii i poezjoterapii są analogiczne do błędów w innych praktykach ekspresyjnych. Błąd pierwszy: narzucenie interpretacji, w tym interpretacji moralnej. Prowadzący mówi, „co to znaczy", a uczestnicy tracą sprawczość. Błąd drugi: nadużycie emocji. Tekst jest dobierany tak, by „wycisnąć łzy" i wytworzyć złudzenie intensywnego efektu. Błąd trzeci: presja czytania na głos. To bywa traumatyzujące. Błąd czwarty: brak domknięcia i brak powrotu do orientacji. Błąd piąty: brak świadomości różnic kompetencji językowych i kulturowych, co produkuje hierarchię. Psychoperformans przeciwdziała temu przez formalizację zadań: minimalne formaty, wybór, prawo do milczenia, neutralność.

Domknięcie biblioterapii i poezjoterapii w psychoperformansie wymaga jeszcze jednego doprecyzowania, które w praktyce decyduje o jakości i bezpieczeństwie: jak słowo ma zamykać, a nie otwierać; jak ma integrować, a nie eskalować; jak ma chronić autonomię, a nie produkować wspólnotową presję. W polu kultury zbyt często traktuje się słowo jako naturalne medium „wglądu" i „prawdy", a przez to łatwo wpaść w mechanizm przesłuchania: uczestnik ma mówić o sobie, ma wyjaśniać, ma interpretować. Psychoperformans odwraca tę logikę. Słowo w tej praktyce jest narzędziem technicznym domknięcia, a domknięcie jest funkcją procedury, nie szczerości. To jest zasadnicza różnica.

Najpierw trzeba wprost opisać, dlaczego słowo bywa narzędziem eskalacji. Język posiada moc przywoływania i rekonsolidacji pamięci; w psychologii poznawczej i klinicznej wielokrotnie wskazywano, że opowiadanie o zdarzeniach może zmieniać ich ślad pamięciowy, a nie tylko go relacjonować. W praktykach grupowych opowieść może też uruchamiać mechanizmy porównania, rywalizacji w cierpieniu, a czasem contagion afektywny. Z tego powodu biblioterapia i poezjoterapia w psychoperformansie pracują na zasadzie „minimalnej wystarczalności": tyle słowa, ile potrzeba do domknięcia, nie więcej. Ta zasada jest spójna z

etyką traumoinformowaną, ale w psychoperformansie jest implementowana przez bardzo konkretne rozwiązania: krótkie formaty, ograniczone czasowo, z prawem do milczenia i bez interpretacji.

W ramach IndywiduAkcji słowo ma jeszcze jedną funkcję: jest narzędziem ciągłości w czasie. Obraz, ruch i dźwięk są efemeryczne; tekst może stać się śladem, który przenosi doświadczenie przez dni i tygodnie. Ale właśnie dlatego ten ślad musi być bezpieczny. W praktyce oznacza to, że zapis nie może stać się zobowiązaniem moralnym ani „dowodem postępu". Zapis ma być narzędziem orientacji: przypominać o decyzji, a nie oceniać. W psychologii narracyjnej McAdams opisywał, że tożsamość jest w dużej mierze opowieścią o sobie, a Ricoeur podkreślał, że narracja organizuje czas i sprawczość. Psychoperformans korzysta z tego wniosku tak: zapis ma organizować czas w skali mikro, nie produkować wielkich mitologii. Dlatego preferowany jest zapis fragmentaryczny i proceduralny.

W tym miejscu wprowadzam „kartę domknięcia" jako standardowy obiekt protokołu psychoperformansu, szczególnie w instytucjach kultury. Karta domknięcia jest materialnym narzędziem, które łączy kanał słowa z kanałem obiektu i obrazu. Ma stały format, aby uczestnik nie musiał wymyślać struktury. Karta zawiera trzy pola, które są obowiązkowo formalne, a nie spowiednicze. Pole pierwsze: „Jedno zdanie, które zatrzymuję" – może to być cytat z czytanego tekstu albo własne zdanie, ale krótkie. Pole drugie: „Jeden gest, który pamiętam" – gest może być minimalny, może dotyczyć oddechu, postawy, pauzy; nie musi być ujawniany. Pole trzecie: „Jeden znak końca" – może to być symbol, inicjał, linia, data, punkt, dowolny znak. Karta może zawierać opcjonalne pole czwarte: „Jedna rzecz, której nie robię dziś" – to pole jest narzędziem granicy i redukcji presji. Dzięki temu biblioterapia i poezjoterapia nie stają się „otwieraniem tematów", tylko domykaniem procesu w formie, która jest przenośna i dyskretna. W praktyce grupowej karta domknięcia jest też narzędziem równości: każdy ma tę samą strukturę, niezależnie od kompetencji językowych.

Kolejnym elementem jest protokół „czytanie jako rytuał bezpieczeństwa". To sformułowanie nie oznacza żadnej mistyki; oznacza procedurę, w której tekst wytwarza przewidywalny rytm końca. Protokół ma pięć kroków. Krok pierwszy: wybór fragmentu (krótki, z miejscem na pauzę). Krok drugi: czytanie w ciszy lub słuchanie, z uprzednim zaznaczeniem prawa do przerwania. Krok trzeci: pauza, która jest równie długa jak czytany fragment; pauza jest integralną częścią protokołu. Krok czwarte: jedno zdanie na głos, ale w formie wyboru, nie wypowiedzi osobistej, na przykład „wybrałem słowo…". Krok piąte: wpis na karcie domknięcia i fizyczne odłożenie materiału (książka zamknięta, kartka schowana). Ten protokół jest szczególnie skuteczny po działaniach ruchowych i wizualnych, bo przenosi uczestnika z trybu ekspresji do trybu orientacji. W tym sensie słowo działa jak klamra czasowa.

Następnie pojawia się kwestia doboru gatunków i rejestrów języka. Psychoperformans nie preferuje jednego kanonu literackiego. Wręcz przeciwnie: stosuje zasadę pluralizmu rejestrów, aby nie reprodukować hierarchii kapitału kulturowego. Tekst może być fragmentem literatury wysokiej, ale równie dobrze może być krótką formą użytkową: aforyzmem, listem, notatką, instrukcją, a nawet krótkim opisem zjawiska. Tu ważna jest inspiracja z teorii czytania Rosenblatt: tekst działa w relacji z czytelnikiem, a ta relacja jest zawsze sytuacyjna. Psychoperformans idzie dalej: relacja jest projektowana przez plan sytuacyjny. W praktyce oznacza to, że w jednej serii IndywiduAkcji uczestnik może pracować raz na poezji, raz na

fragmencie eseju, raz na krótkim opisie obserwacji, a raz na własnym minimalnym tekście. To buduje elastyczność i chroni przed dogmatyzmem.

Jednocześnie trzeba jasno wskazać granice. Poezjoterapia i biblioterapia w psychoperformansie nie są narzędziem „wydobywania traum" ani „analizowania problemów rodzinnych". Nie dlatego, że takie obszary są nieważne, tylko dlatego, że wymagają innego reżimu kompetencji i odpowiedzialności. W instytucjach kultury granicą jest bezpieczeństwo i brak obietnic terapeutycznych. Z tego powodu w protokołach domknięcia unika się pytań typu „co to mówi o twoim życiu", „co ci się przypomniało", „co przeżyłeś". Zastępuje się je pytaniami formalnymi: „jakie słowo wybrałeś", „gdzie był rytm", „jaką pauzę zrobiłeś", „co domknąłeś". Jeżeli uczestnik sam wnosi treści osobiste, prowadzący nie pogłębia ich interpretacyjnie; potwierdza granicę, wraca do procedury i oferuje możliwość przerwania. To jest etyka prowadzenia, która chroni uczestnika i prowadzącego.

Pozostaje jeszcze archiwizacja, która w IndywiduAkcji jest kluczowa, ale nie może naruszać prywatności. Psychoperformans proponuje trzy poziomy archiwizacji słowa. Poziom pierwszy: archiwum prywatne uczestnika (karta domknięcia, notatka, zeszyt), do którego prowadzący nie ma dostępu. Poziom drugi: archiwum procesowe prowadzącego, które nie zawiera treści osobistych, tylko parametry: typ protokołu, czas, obecność domknięcia, obserwacja zdolności do pauzy, zdolności do wyboru, zdolności do odmowy. Poziom trzeci: archiwum instytucji, jeśli powstaje, dotyczy wyłącznie metody i przebiegu, nie treści uczestników. Ten model jest spójny z późniejszym rozdziałem o RODO, wizerunku i zgodach, ale już tutaj widać, że biblioterapia i poezjoterapia są obszarem wrażliwym: tekst jest nośnikiem danych o człowieku. Dlatego psychoperformans archiwizuje głównie procedurę, a nie zwierzenia.

Na poziomie warsztatowym biblioterapia i poezjoterapia są też najlepszym miejscem do wprowadzenia minimalnego aktu „domknięcia symbolicznego", który w psychoperformansie nie jest gestem metafizycznym, tylko gestem końca. Może to być podpis symboliczny na karcie, może to być wypowiedzenie jednego słowa, może to być zamknięcie książki i odłożenie jej w jedno, stałe miejsce. Ten gest jest analogiczny do rytuałów końca w wielu tradycjach kulturowych, ale tu zostaje przepisany na język bezpieczeństwa: uczestnik sygnalizuje sobie i grupie, że proces się zakończył. W tym sensie biblioterapia i poezjoterapia są w psychoperformansie nie tyle pracą „nad treścią", ile pracą nad granicą czasu.

W rezultacie biblioterapia i poezjoterapia zostają tu zdefiniowane jako moduł, który zamyka praktykę w trzech krokach: tekst jako obiekt (czytanie), tekst jako zdarzenie (głos) i tekst jako ślad (pisanie). Każdy krok ma dawkę, każdy ma prawo do odmowy, każdy ma procedurę domknięcia. W IndywiduAkcji moduł ten jest szczególnie ważny, bo pozwala przenosić doświadczenie przez czas bez eskalacji i bez presji „wielkich opowieści". Słowo nie ma tu udowadniać wglądu. Ma domykać proces.

20.11. Język sztuk wizualnych w psychoperformansie – bogactwo środków wizualnych i kodów, zasady kompozycji (punkt, linia, płaszczyzna, proporcje), strategie relacyjne (hierarchie, napięcia, dynamiki, rytmy, kontrasty), oraz media i reżimy ekspozycyjne (wydruki, projekcje, emisje ekranowe, mapping i nowe media) jako instrumentarium podstawowe.

Język sztuk wizualnych jest w psychoperformansie nie tylko „warstwą estetyczną", lecz pełnoprawnym aparatem operacyjnym: systemem reguł, odchyleń, kodów i parametrów, dzięki którym doświadczenie może zostać ujęte w formę, a forma może zwrotnie modulować doświadczenie. Ta zwrotność jest kluczowa. W praktykach ekspresyjnych często zakłada się, że obraz „wyraża" wnętrze; w psychoperformansie obraz przede wszystkim organizuje relację pomiędzy uwagą, decyzją i granicą. Stąd konieczność szczegółowego omówienia środków wizualnych jako narzędzi sterowania dynamiką pobudzenia, stabilizacji percepcyjnej, a także uruchamiania sensu przez strukturę, nie przez deklarację. Język wizualny jest zarazem cielesny i kulturowy: jest zakotwiczony w psychofizjologii widzenia, ale równocześnie historycznie ukształtowany przez kanony, instytucje, technologie obrazu, hierarchie klasowe i politykę reprezentacji. To napięcie pomiędzy „tym, co widzenie robi z nami" a „tym, co kultura robi widzeniu" będzie w tym podrozdziale stale podtrzymywane, bo właśnie ono umożliwia psychoperformansowi uniknięcie dwóch błędów: naiwnego naturalizmu (jakoby forma działała identycznie zawsze i wszędzie) oraz czystego relatywizmu (jakoby forma była całkowicie dowolna i nie miała żadnych prawidłowości oddziaływania).

Najniższym poziomem, od którego trzeba zacząć, są elementy elementarne: punkt, linia i płaszczyzna. To nie są „zabawki formalistów", lecz minimalne jednostki organizacji pola widzenia. Wassily Kandinsky, rozwijając w ramach Bauhausu refleksję o gramatyce obrazu, opisał punkt jako zdarzenie napięcia, a linię jako ruch i kierunek, które materializują się na płaszczyźnie i wytwarzają wektorowe relacje. Paul Klee, w swojej pedagogice formy, traktował linię jako procesualny ślad „który wychodzi na spacer" – co można rozumieć zarazem metaforycznie i technicznie: linia jest czasem wprowadzonym do obrazu, zatem niesie narrację, nawet gdy przedstawieniowo „nic nie opowiada". Ten aspekt jest dla psychoperformansu fundamentalny, bo IndywiduAkcja potrzebuje narzędzi, które wiążą ruch i czas z widzeniem: rysunek nie jest „zapisem" gotowego stanu, tylko mikrologią decyzji podejmowanych w czasie. Płaszczyzna jest zaś nie tylko tłem, lecz polem sił. Na płaszczyźnie powstają relacje: centrum i peryferia, figura i tło, granica i przenikanie, stabilność i rozpad. Każdy punkt i każda linia, nawet minimalna, jest w tej perspektywie interwencją w pole sił, a więc potencjalnym narzędziem regulacji: wzmacnia orientację albo ją destabilizuje, zagęszcza uwagę albo ją rozprasza, domyka albo otwiera.

Zanim przejdzie się do zasad kompozycji w sensie klasycznym, trzeba zrozumieć, że „kompozycja" nie jest jedną regułą, tylko wielowarstwowym systemem porządkowania: percepcyjnym, poznawczym i kulturowym. Po stronie percepcyjnej działają prawidłowości badane przez psychologię postaci: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler i Kurt Koffka opisywali, że umysł spontanicznie organizuje bodźce według zasad takich jak bliskość, podobieństwo, domknięcie, dobra kontynuacja, wspólny los. To oznacza, że nawet gdy autor „nie planuje"

kompozycji, kompozycja i tak się wydarza, bo widzenie jest organizacją. Rudolf Arnheim, rozwijając myślenie o myśleniu wzrokowym, pokazał, że forma jest sposobem rozumowania: ciężar wizualny, równowaga, napięcie i kierunek nie są ozdobami, tylko strukturami, przez które obraz wytwarza znaczenie. Ernst Gombrich z kolei akcentował rolę oczekiwania i korekty: widzenie jest hipotezą, a obraz działa poprzez grę między tym, co przewidywane, a tym, co rozpoznane. W praktyce psychoperformansu ten poziom jest wykorzystywany w sposób rygorystyczny: prowadzący nie „interpretuje" symboli, tylko projektuje warunki, w których organizacja pola widzenia wspiera zamierzoną funkcję procesu – na przykład stabilizację uwagi, uruchomienie decyzji, tolerancję pustki, domknięcie.

W tym miejscu trzeba wprowadzić pojęcie parametryzacji obrazu. Psychoperformans nie operuje obrazem jako „dziełem", lecz jako układem parametrów, które można świadomie modulować. Parametr pierwszy: punkt skupienia, czyli miejsce, gdzie oko jest przyciągane, a uwaga wiązana. Punkt skupienia może być pojedynczym elementem, kontrastem, przerwą, zmianą skali, nagłym zagęszczeniem lub przeciwnie – wyraźną pustką. Parametr drugi: wektorowość, czyli kierunki napięć i przepływ skanowania wzrokowego, które tworzą linie, układy osiowe, nachylenia, łuki, układy diagonalne lub horyzontalno-wertykalne. Parametr trzeci: rytm, rozumiany jako powtarzalność z odchyleniem – modulacja interwałów, odstępów, wielkości, gęstości. Parametr czwarty: kontrast i nasycenie, które nie są „efektem", lecz narzędziem sterowania pobudzeniem i hierarchią percepcyjną. Parametr piąty: relacja figura–tło, czyli to, co wchodzi na pierwszy plan jako obiekt uwagi, oraz to, co zostaje tłem, a więc rezerwuarem potencjalności. Parametr szósty: granica, czyli sposób, w jaki elementy są odcięte, rozmyte, przenikające, ostre lub niedomknięte. Parametr siódmy: skala i proporcja, czyli relacja części do całości, która nie tylko porządkuje przestrzeń, ale również ustawia „ton" obrazu: monumentalność, intymność, agresję, spokój.

Kultura wizualna nowoczesności nauczyła nas, że te parametry nie są neutralne ideologicznie. Bauhaus (Kandinsky, Klee, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers) rozwijał język formy jako uniwersalny alfabet, ale równolegle historia sztuki i antropologia obrazu przypomina, że „uniwersalność" bywa narzędziem hegemonii. Dlatego psychoperformans wprowadza korektę: parametry formalne mogą być opisywane precyzyjnie i stosowane skutecznie, ale zawsze w świadomości kontekstu, w którym uczestnik żyje i widzi. Albers, analizując interakcje koloru, pokazywał, że kolor jest relacją, nie substancją: zależy od sąsiedztwa, światła, kontrastu, nasycenia, a więc od całego układu. Ten wniosek jest jednocześnie techniczny i antropologiczny: to, co wydaje się „moim kolorem", bywa skutkiem kontekstu, a zmiana kontekstu zmienia odczucie. W psychoperformansie taki wgląd zostaje przełożony na praktykę: zamiast pytać, co kolor „znaczy", pyta się, co kolor „robi" w relacji do innych elementów oraz do stanu uczestnika. W ten sposób język wizualny staje się narzędziem nie tyle interpretacji, ile regulacji i projektowania doświadczenia.

Warto na tym etapie doprecyzować jeszcze jedną oś, która porządkuje całość: różnicę między kodem przedstawieniowym a kodem formalnym. Kod przedstawieniowy dotyczy tego, co obraz „pokazuje" – postacie, miejsca, przedmioty, symbole ikonograficzne. Kod formalny dotyczy tego, jak obraz działa niezależnie od przedstawienia – przez linię, masę, rytm, kontrast, kompozycję, proporcję, fakturę, światło, głębię. Psychoperformans opiera się przede wszystkim na kodzie formalnym, bo ten kod jest bardziej skalowalny, mniej obciążony różnicami kulturowymi interpretacji i mniej ryzykowny w pracy z grupami wrażliwymi. Nie oznacza to

ucieczki od sensu; oznacza przesunięcie sensu w stronę działania. Obraz może być nieprzedstawieniowy i zarazem głęboko znaczący, bo znaczenie rodzi się z relacji, napięć i decyzji, a nie wyłącznie z rozpoznania obiektu.

Dopiero z tej bazy można przejść do pełnego katalogu zasad kompozycji i strategii języka wizualnego: od klasycznych kanonów proporcji po relatywizm i świadome łamanie reguł; od harmonii po dysonans; od statyki po kinetykę; od rytmu do zakłócenia; od punktów silnych po rozproszenie; od kontrastu do gradacji; od układu zamkniętego do otwartego; od form prostych do złożonych; od jednorodności do heterogeniczności. Jednak dla psychoperformansu najważniejsze jest to, że każdy z tych wyborów może stać się elementem planu sytuacyjnego, jeśli zostanie zoperacjonalizowany: opisany jako parametr, ustawiony w ograniczeniu i domknięty jako proces. Wtedy język sztuk wizualnych nie jest teorią o sztuce, lecz narzędziownikiem działania.

Jeżeli język sztuk wizualnych ma służyć psychoperformansowi jako narzędziownik, nie może pozostać zamknięty w tradycyjnej definicji „obrazu na płaszczyźnie". W psychoperformansie elementy formalne – punkt, linia, płaszczyzna, bryła, światło, kolor, faktura, rytm, kompozycja – muszą zostać potraktowane jako operatory, które da się realizować w dowolnym medium i w dowolnej skali, od rysunku ołówkiem po interwencję w przestrzeni, od kartki po architekturę, od pigmentu po dźwięk widziany jako figura. W tym sensie psychoperformans jest praktyką transmedialną: język wizualny nie opisuje tu dzieła, lecz organizuje sytuację. Jeśli linia jest ruchem w czasie, to może powstać z grafitu, ale równie dobrze z napiętego sznurka, taśmy malarskiej, światła latarki, śladu kredy na chodniku, drutu w przestrzeni, ścieżki na mapie, trajektorii ciała, a nawet z sekwencji dźwięków układanych w rytmiczny „rysunek" słuchowy. To rozszerzenie nie jest metaforą, tylko strategią: psychoperformans przenosi parametry formalne z zakresu reprezentacji do zakresu działania.

Linia w trójwymiarze jest tu szczególnie dobrym przykładem, bo ujawnia przejście od „rysunku" do „konstrukcji sytuacyjnej". Gdy rysuję linię grafitem, tworzę ślad na płaszczyźnie; gdy rozwieszam sznurek, tworzę linię jako obiekt, który ma napięcie, ciężar, punkt zakotwiczenia, relację z grawitacją, relację z ciałem poruszającym się w przestrzeni. Taka linia może być statyczna, ale może też zostać wprowadzona w ruch, co natychmiast uruchamia dynamikę percepcji: linia przestaje być tylko kształtem, staje się trajektorią i staje się ryzykiem, bo wchodzi w relację z bezpieczeństwem i z granicą. Dlatego linia obiektowa w psychoperformansie jest jednocześnie narzędziem wizualnym i narzędziem etycznym: wymaga protokołu, który określa dystanse, przejścia, prawo do przerwania, a także zasady partnerowania, jeśli linia jest elementem pracy grupowej. W ten sposób język wizualny wchodzi w obszar kina percepcji i choreografii przestrzeni.

Warto tu przywołać genealogię sztuki, która już dawno zdemontowała przekonanie, że linia należy do kartki. Konstruktywizm i awangardy XX wieku pokazały, że linia może być osią, drutem, rusztowaniem, relacją, a nie tylko znakiem. W sztuce powojennej i współczesnej linia bywała realizowana jako interwencja w przestrzeń, jako minimalna architektura, jako zapis ruchu, jako system. W polu edukacji artystycznej i pedagogiki formy – od Bauhausu po różne szkoły projektowe – linia była traktowana jako narzędzie organizacji relacji, nie tylko kontur. To wszystko jest dla psychoperformansu ważne, bo pozwala traktować język wizualny jako język

środowiska: to, co widzę, jest tym, w czym się poruszam, a to, w czym się poruszam, moduluje moje stany.

Jeżeli linia jest operatorem, to równie dobrze punkt musi zostać wyjęty z kartki i przeniesiony w świat. Punkt w psychoperformansie może być znakiem na papierze, ale może być też fizycznym markerem w przestrzeni: kamieniem położonym na podłodze, małym obiektem, źródłem światła, miejscem o określonej temperaturze barwowej, dźwiękiem dochodzącym z jednego punktu, a nawet punktem w ciele – miejscem dotyku, napięcia, uwagi. Punkt w przestrzeni organizuje orientację i jest narzędziem regulacji: w sytuacjach przeciążenia punkt działa jak kotwica uwagi, w sytuacjach stagnacji punkt może działać jak wyzwanie, bo wymusza decyzję zbliżenia lub oddalenia. W planie sytuacyjnym punkt jest więc parametrem sterowania zachowaniem: gdzie stoisz, gdzie patrzysz, gdzie kończysz gest. Punkt może być pojedynczy albo wielokrotny; może tworzyć konstelacje; może tworzyć rytm w przestrzeni. W takiej perspektywie praca z punktami jest już nie tylko kompozycją wizualną, lecz praktyką organizacji ruchu i relacji. Psychoperformans wykorzystuje to jako narzędzie minimalnego rytuału: punkt początkowy, punkt przejścia, punkt końca.

Płaszczyzna również nie musi być kartką. Płaszczyzna w psychoperformansie może być stołem roboczym, ścianą, podłogą, tkaniną, ekranem, mapą miasta, a także płaszczyzną świetlną: obszarem o określonym natężeniu i barwie. Płaszczyzna jest wtedy polem działania, które ma granice i które może być dzielone. Podział płaszczyzny jest jednym z najprostszych, a zarazem najskuteczniejszych narzędzi regulacji społecznej w praktykach grupowych, bo wyznacza terytoria bez konieczności negocjowania ich słowami. Zamiast mówić „tu jest moje”, uczestnik widzi granicę. Granica może być miękka (przenikanie), może być twarda (taśma), może być negocjowalna (sznurek przesuwany). To są strategie kompozycyjne, ale równocześnie strategie etyczne: uczą, że granica jest konstruktem, który można ustanowić i zmienić, nie tylko przeżyć.

W tym miejscu pojawia się kluczowe pojęcie: kompozycja jako dyspozytyw. W tradycji Foucaulta dyspozytyw oznacza układ relacji, który produkuje pewne zachowania, widzialności i możliwości. W psychoperformansie kompozycja jest dyspozytywem w skali mikro: układ punktów, linii, płaszczyzn, obiektów i świateł produkuje określone trajektorie uwagi i ruchu. To znaczy, że prowadzący nie „wymyśla ćwiczeń”, tylko projektuje dyspozytyw, w którym uczestnik może dokonywać wyborów w sposób bezpieczny. To jest fundamentalna różnica między improwizacją bez ramy a improwizacją w planie sytuacyjnym. Język wizualny jest tu językiem ramy.

Kiedy poszerzymy definicję narzędzi wizualnych, natychmiast rośnie katalog parametrów, które psychoperformans może wykorzystywać. Pojawia się masa i ciężar wizualny: obiekt ciężki wizualnie może stabilizować, ale może też przytłaczać; obiekt lekki może otwierać, ale może też rozpraszać. Pojawia się napięcie grawitacyjne: linia opadająca inaczej działa niż linia napięta. Pojawia się relacja skali: mikrointerwencja na kartce daje intymność, interwencja w przestrzeni daje monumentalność i może wzmacniać poczucie sprawczości, ale też może wywołać lęk. Pojawia się faktura i materia: papier, tkanina, drewno, metal, plastik, glina, pigment, taśma, sznurek – każda materia ma inną oporność, inny opór, inny rodzaj śladu, a więc inny „profil regulacyjny”. W arteterapii opisywano różnice w oddziaływaniu materiałów, ale psychoperformans dopisuje do tego wymiar performatywny: materiał jest obiektem, który wchodzi w relację z ciałem i z grupą.

W tym sensie język sztuk wizualnych w psychoperformansie obejmuje nie tylko gramatykę znaku, ale też gramatykę środowiska. W praktyce oznacza to, że „rysunek" może być choreografią punktów w sali, „kompozycja" może być układem obiektów do przejścia, „kontrast" może być zestawieniem światła i cienia, „linia" może być napiętym sznurkiem, „płaszczyzna" może być rozwieszoną tkaniną, a „kolor" może być filtrem na źródle światła lub barwą materiału, z którym pracuje dłoń. Ta transpozycja jest dla psychoperformansu wyjątkowo cenna, bo pozwala dopasować praktykę do możliwości uczestników: jeśli ktoś nie może rysować drobno, może pracować linią w przestrzeni; jeśli ktoś ma trudność z tekstem, może pracować z kompozycją obiektów; jeśli ktoś ma przeciążenie wzrokowe, może pracować na niskiej saturacji; jeśli ktoś potrzebuje silnej orientacji, może pracować z wyraźnym punktem skupienia w przestrzeni.

Na końcu trzeba jeszcze podkreślić, że takie poszerzenie języka wizualnego natychmiast wprowadza kwestie bezpieczeństwa i odpowiedzialności. Linia w przestrzeni może stać się przeszkodą, może wymagać oznaczenia, może wymagać protokołu przejścia. Obiekty mogą być niebezpieczne, materiały mogą uczulać, światło może męczyć. Psychoperformans nie romantyzuje „kreatywności", tylko ją uściśla: każdy operator wizualny ma parametry techniczne, a parametry techniczne mają konsekwencje dla ciała, uwagi i relacji. Dlatego w kolejnych fragmentach konieczne będzie rozwinięcie zasad kompozycji i dynamik wizualnych już w pełnym spektrum mediów: od rysunku i koloru, przez instalację i obiekt, po światło, projekcję, fotografię, wideo i praktyki interaktywne. Język wizualny stanie się wtedy kompletną mapą operacyjną, na której psychoperformans może planować działania równie precyzyjnie, jak planuje pracę z ruchem czy z dźwiękiem.

Kiedy język wizualny zostaje w psychoperformansie rozszerzony na przestrzeń, obiekt i sytuację, zasady kompozycji przestają być „regułami ładnego obrazka", a stają się teorią sterowania uwagą i zachowaniem w środowisku. Kompozycja w tym ujęciu jest organizacją hierarchii: co ma zostać zobaczone jako pierwsze, co ma pozostać tłem, gdzie ma się zatrzymać skanowanie wzrokowe, jaką drogą ma poprowadzić oko, kiedy ma nastąpić rozproszenie, a kiedy stabilizacja. W klasycznych ujęciach projektowych i artystycznych hierarchia bywa opisywana w języku „dominanty" i „akcentu"; w psychoperformansie to samo zjawisko opisuje się jako modulację pobudzenia oraz jako projektowanie punktu orientacji. Z perspektywy praktyki ważne jest, że hierarchia nie musi być osiągana przedstawieniem. Może być osiągnięta kontrastem skali, intensywności, gęstości, faktury, kierunku, światła, rytmu lub pustki. W tym sensie zasady kompozycji są przenośne: można je zastosować do kartki, do stołu, do ściany, do układu obiektów w sali, do fotografii, do wideo, a nawet do konstrukcji sytuacji w przestrzeni publicznej.

Kluczowym pojęciem jest tu „silny punkt kompozycyjny", rozumiany jako miejsce, w którym zbiegają się wektory uwagi. W tradycji warsztatowej istnieją liczne heurystyki: reguła trójpodziału, złoty podział, siatki modułowe, symetria i asymetria. Psychoperformans nie traktuje ich jako dogmatów, tylko jako narzędzia dawkowania. Reguła trójpodziału jest użyteczna, bo tworzy przewidywalne punkty napięcia bez tyranii centralności. Złoty podział i związane z nim proporcje, historycznie kojarzone z refleksją od czasów antycznych (Vitruwiusz), renesansowych teorii perspektywy i proporcji (Leon Battista Alberti), aż po nowożytne i modernistyczne próby matematyzacji ładu, bywają użyteczne w roli „ramy uspokajającej", ale tylko wtedy, gdy nie stają się przesądem. W pedagogice projektowania i w praktykach

modernizmu pojawiały się również systemy proporcji o ambicjach normatywnych, jak Modulor Le Corbusiera, które łączyły proporcje ciała z porządkiem architektonicznym. Psychoperformans może korzystać z tych ram, ale z nieufnością wobec ich „uniwersalizmu": ciało uczestnika nie jest abstraktem antropometrycznym, a porządek nie jest neutralny kulturowo. W praktyce oznacza to, że proporcja jest parametrem, który może stabilizować, lecz bywa też narzędziem opresji, gdy narzuca „właściwy" kształt i „właściwe" piękno.

Dlatego obok kanonów trzeba wprowadzić relatywizm operacyjny. Relatywizm w tym kontekście nie oznacza „wszystko jedno", tylko uznanie, że kompozycja działa w polu zależności: zależy od kontekstu kulturowego, od medium, od skali, od oświetlenia, od percepcyjnych nawyków, od stanu uczestnika oraz od celu planu sytuacyjnego. Historia sztuki uczy, że kanony proporcji i kompozycji były zawsze związane z instytucjami i ideologią: Erwin Panofsky analizował perspektywę jako formę symboliczną, Michael Baxandall opisywał „oko epoki" i społeczne uwarunkowania widzenia, a Gombrich wielokrotnie przypominał, że schemat i korekta są podstawą reprezentacji. W semiotyce obrazu Roland Barthes, Umberto Eco i Nelson Goodman pokazali, że znaczenie jest konwencją, a obraz jest systemem znaków, nie oknem do świata. Psychoperformans bierze z tego konsekwencję: kompozycja i proporcja są narzędziami działania, ale nie wolno ich absolutyzować jako prawdy o człowieku.

Aby móc świadomie operować kompozycją, trzeba rozróżnić dwa poziomy struktury: strukturę statyczną i strukturę dynamiczną. Struktura statyczna opiera się na równowadze, symetrii, stabilnych osiach, przewidywalnym podziale przestrzeni. W praktyce psychoperformansu struktura statyczna jest używana wtedy, gdy celem jest regulacja i ugruntowanie: gdy grupa jest pobudzona, gdy uwaga jest rozproszona, gdy dominuje chaos sensoryczny. Struktura dynamiczna opiera się na przekosach, diagonalach, spiralach, rytmach z odchyleniem, przesuniętych centrach ciężkości, napięciach między elementami. W praktyce psychoperformansu struktura dynamiczna jest używana wtedy, gdy celem jest uruchomienie procesu: pobudzenie ciekawości, wyjście z bezruchu, przerwanie sztywności, wytworzenie ruchu w polu decyzji. Rudolf Arnheim opisywał napięcia kompozycyjne jako realne siły percepcyjne: ciężar wizualny i wektory są doświadczane, nawet jeśli nie potrafimy ich nazwać. Kandinsky i Klee w pedagogice Bauhausu traktowali dynamikę formy jako podstawę „muzyczności" obrazu: obraz ma rytm i frazę. Dla psychoperformansu wniosek jest praktyczny: jeśli obraz jest narzędziem, to dynamika jest dawką.

Kiedy mówimy o dynamice, pojawia się pojęcie rytmu wizualnego. Rytm to nie tylko powtórzenie, lecz powtórzenie z różnicą: modulacja interwału, zmiana skali, wahanie gęstości, zmiana intensywności, naprzemienność pustki i zagęszczenia. W teorii kompozycji rytm bywa łączony z pojęciem „pattern", a w praktykach projektowych z „systemem modularnym". Josef Albers, analizując relacyjność koloru, uczył, że nawet minimalna zmiana sąsiedztwa zmienia percepcję całości. Johannes Itten opisywał kontrasty koloru jako zjawiska o silnym oddziaływaniu, ale jednocześnie osadzał je w praktyce ćwiczeń, w których oko uczy się relacji. Z punktu widzenia psychoperformansu rytm jest narzędziem autosterowania: powtarzam gest (kreska, punkt, ułożenie obiektu), obserwuję odchylenie, domykam. Rytm wizualny może być też przeniesiony w przestrzeń: rytm słupków z taśmy na podłodze, rytm punktów świetlnych, rytm obiektów na stole. Taki rytm działa jak środowiskowy metronom uwagi.

Kontrast w języku wizualnym trzeba rozumieć szeroko, jako różnicę między parametrami, nie tylko jako różnicę jasności. Kontrast może być tonalny (jasne–ciemne), chromatyczny (barwa–barwa), termiczny w sensie percepcji barw ciepłych i zimnych, ale może być też kontrastem skali (małe–duże), kontrastem faktury (gładkie–szorstkie), kontrastem materiału (miękkie–twarde), kontrastem kierunku (pion–poziom–diagonal), kontrastem tempa (gęste–rzadkie), kontrastem ostrości (wyraźne–rozmyte), kontrastem stabilności (symetryczne–rozchwiane). W praktyce psychoperformansu kontrast jest jednym z najważniejszych regulatorów pobudzenia. Zbyt silny kontrast może eskalować napięcie i przeciążenie, ale zbyt słaby kontrast może wytworzyć bezruch i apatię percepcyjną. Dlatego psychoperformans traktuje kontrast jak gałkę: można go przykręcać i odkręcać, zamiast uważać za „styl".

Kierunki i zestawienia form wprowadzają wektory. Wektor to „zachęta do ruchu oka". Linie horyzontalne często stabilizują, wertykalne budują poczucie osiowości i „podniesienia", diagonalne uruchamiają dynamikę i niepokój. Krzywizny wprowadzają płynność, spirale wprowadzają ruch w głąb, zygzaki wprowadzają napięcie i puls. Klee traktował linię jako narrację i czas; w psychoperformansie ta narracyjność zostaje rozszerzona: linia w przestrzeni jest ścieżką. Może być ścieżką dosłowną, którą się idzie, albo ścieżką spojrzenia, którą się podąża. W planie sytuacyjnym można zaprojektować „czytanie przestrzeni": uczestnik przechodzi wzdłuż linii ze sznurka, zatrzymuje się na punktach, dokonuje minimalnych przesunięć. Taka praca jest jednocześnie wizualna i somatyczna: oko i ciało są zsynchronizowane, a to jest ważny mechanizm regulacyjny.

W tym miejscu trzeba włączyć jeszcze jedną kategorię, często pomijaną w dydaktyce formalnej: pustkę i negatyw. W projektowaniu mówi się o negative space; w psychoperformansie lepiej mówić o „przestrzeni oddechu". Pustka nie jest brakiem, tylko parametrem. Może być zasobem, gdy uczestnik ma tendencję do przeładowania i kompulsywnego domykania; może być wyzwaniem, gdy uczestnik boi się niedookreślenia. Pustka może też pełnić rolę punktu skupienia: „silny punkt" nie musi być obiektem, może być przerwą. W tradycjach minimalizmu i w sztuce konceptualnej pustka bywała narzędziem intensyfikacji świadomości percepcyjnej. Psychoperformans wykorzystuje to bez estetycznego dogmatu: pustka jest techniką regulacji.

Zbiory, układy, zestawy i relacje to kolejna warstwa języka wizualnego: nie pojedynczy znak, lecz relacja wielu znaków. Tu wchodzą strategie takie jak: klaster (zagęszczenie), dyspersja (rozproszenie), siatka (grid), układ osiowy, układ radialny, układ modularny, układ seryjny, układ warstwowy. W sztuce i projektowaniu siatka jest narzędziem porządkowania, ale w psychoperformansie siatka może być narzędziem bezpieczeństwa: wprowadza przewidywalność i redukuje lęk decyzji. Jednocześnie dyspersja może być narzędziem otwarcia: uczy tolerancji nieciągłości i wielości. Relacje między elementami można opisywać w języku Gestalt: bliskość, podobieństwo, domknięcie, kontynuacja. To nie jest teoria do cytowania, tylko mapa praktyki: jeśli chcę zwiększyć spójność, wzmacniam podobieństwo i bliskość; jeśli chcę uruchomić różnicę, wzmacniam kontrast i rozproszenie.

W tym fragmencie podrozdziału najważniejsze było ustanowienie dwóch równoległych osi: kanony i proporcje jako narzędzia stabilizacji oraz relatywizm operacyjny jako warunek etycznej i kulturowej adekwatności. Kompozycja została opisana jako dyspozytyw uwagi, a parametry – jako gałki sterowania dynamiką, rytmem, kontrastem, kierunkiem i pustką. W kolejnym

fragmencie konieczne będzie przejście do jeszcze bogatszego katalogu mediów i form, bo język wizualny w psychoperformansie obejmuje nie tylko rysunek i instalację, ale także fotografię, film, projekcję, światło, druk, obiekt, interfejs, mapę, a nawet praktyki danych i obrazów generowanych proceduralnie, o ile służą one celom regulacji, sprawczości i domknięcia w IndywiduAkcji.

Język sztuk wizualnych w psychoperformansie obejmuje nie tylko repertuar elementów formalnych, lecz również repertuar nośników, technik reprodukcji, technologii emisji i protokołów ekspozycyjnych, które radykalnie modyfikują parametry percepcji. Ten sam układ linii i kontrastów działa inaczej jako rysunek w szkicowniku, inaczej jako wielkoformatowy wydruk, inaczej jako projekcja, inaczej jako mapping na architekturze, inaczej jako obraz na ekranie o wysokiej luminancji, inaczej jako sekwencja wideo z modulacją klatkażu, a jeszcze inaczej jako obraz interaktywny reagujący na gest. W konsekwencji „medium" nie jest dodatkiem do kompozycji, lecz częścią gramatyki: zmienia dystrybucję światła, zakres kontrastu, dynamikę ruchu oka, czas ekspozycji, stopień immersji, a więc zmienia funkcję regulacyjną i afektywną działania. Psychoperformans, operując językiem wizualnym jako narzędziem podstawowym, traktuje nośnik i emisję jako parametry równorzędne wobec punktu, linii, płaszczyzny, proporcji i rytmu.

W tym ujęciu należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy trzema reżimami obrazu: obrazem materialnym, obrazem projekcyjnym i obrazem ekranowym. Obraz materialny jest związany z obiektem: pigment na papierze, druk na tkaninie, fotografia na papierze, kolaż jako assemblage, obiekt jako rzeźbiarski znak. Obraz projekcyjny jest obrazem świetlnym: istnieje jako strumień, jest zależny od powierzchni projekcyjnej, od natężenia i temperatury barwowej źródła, od zewnętrznego oświetlenia, od geometrii przestrzeni. Obraz ekranowy jest obrazem emisyjnym: ma własne światło, własną luminancję i gamut, działa w logice pikselowej, jest poddany parametrom odświeżania i kompresji, często jest elementem infrastruktury sieciowej i interfejsowej. Każdy z tych reżimów wytwarza odmienną „fizjologię widzenia" i odmienną politykę uwagi. Dla psychoperformansu jest to krytyczne: narzędzie wizualne nie jest „tym samym", gdy zmienia się reżim obrazu, ponieważ zmienia się jego charakter pobudzający, jego zdolność do domknięcia, a także jego zdolność do przeciążenia.

W obszarze obrazu materialnego podstawowym parametrem jest faktura oraz materialność śladu. Faktura działa jako informacja haptyczna dla oka: widzenie czyta ziarno papieru, ślad grafitu, nasycenie farby, grubość impastu, porowatość tkaniny, załamania w kolażu. Ten wymiar materialny, opisywany w historii sztuki i w teorii percepcji obrazu, jest jednocześnie narzędziem regulacyjnym: faktura bywa stabilizująca, bo wprowadza mikrorytmy i „ziarnistość", które rozpraszają sztywne fiksacje uwagi. W psychoperformansie faktura jest wykorzystywana także jako parametr granicy: powierzchnie śliskie i gładkie prowokują inne tempo gestu niż powierzchnie oporne i chropowate, a to zmienia narrację linii i rytm decyzji. Rysunek staje się więc nie tylko kompozycją wizualną, lecz także zapisem oporu materii.

W obszarze obrazu projekcyjnego podstawowym parametrem jest światło jako medium. Projekcja wzmacnia język wizualny przez skalę oraz przez możliwość operowania luminancją i kontrastem w czasie. To wprowadza do kompozycji parametr temporalny o wysokiej rozdzielczości: obraz może się zmieniać, zanikać, pulsować, przechodzić w gradacje, budować sekwencje rytmiczne. W praktykach psychoperformansu projekcja nie jest traktowana jako

„efekt”, tylko jako narzędzie kompozycji dynamicznej. Projekcja może realizować linię jako tor świetlny, może realizować punkt jako źródło światła, może realizować płaszczyznę jako pole luminancji, może realizować rytm jako sekwencję pojawiania się i znikania elementów. W takim ujęciu klasyczne pojęcia kompozycji – dominanty, akcentu, równowagi, rytmu, kontrastu – zostają przepisane na parametry czasowe: czas wejścia elementu, czas trwania, tempo zmiany, częstotliwość pulsacji, amplituda luminancji.

Mapping (projection mapping) jest szczególnym przypadkiem obrazu projekcyjnego, ponieważ przenosi kompozycję na geometrię obiektu i architektury. Mapping nie tylko „wyświetla obraz”, ale rekonfiguruje relację figura–tło: tłem staje się bryła, a figura jest światłem podporządkowanym topologii powierzchni. W psychoperformansie mapping może pełnić funkcję intensywnej orientacji przestrzennej, ponieważ obraz zostaje „przyklejony” do świata, nie do ekranu. To umożliwia pracę z relacją między linią i krawędzią, między płaszczyzną i załamaniem, między punktem i narożem, między rytmem i powtarzalnością elementów architektonicznych. Jednocześnie mapping ma wysoki potencjał przeciążenia, bo operuje światłem, skalą i immersją. Z tego powodu w planie sytuacyjnym mapping musi mieć jasno określone parametry: czas ekspozycji, poziom kontrastu, częstotliwość zmian, stopień migotania, zakres jasności. W praktykach z grupami wrażliwymi minimalizuje się flicker, gwałtowne flashe i nadmierną dynamikę, utrzymując obraz w trybie gradacyjnym i rytmicznym, a nie stroboskopowym.

W obszarze obrazu ekranowego kluczowym parametrem jest emisja światła wprost do oka oraz infrastruktura interfejsu. Ekran wprowadza kompozycję w reżim modulacji pikselowej: linia staje się zbiorem pikseli, krawędzie podlegają aliasingowi, kontrast zależy od ustawień, a kolor zależy od gamutu, kalibracji, profili barwnych i warunków oświetleniowych otoczenia. W psychoperformansie obraz ekranowy może być narzędziem bardzo precyzyjnym, ponieważ umożliwia kontrolę parametrów w sposób parametryczny i powtarzalny: jasność, kontrast, nasycenie, temperatura barwowa, tempo animacji, przezroczystość warstw, maskowanie, blend modes, framerate. Dzięki temu język wizualny może być traktowany jak instrument: możliwe staje się modulowanie dominanty i akcentu w czasie, możliwe staje się wprowadzanie rytmów i pauz, możliwe staje się operowanie negatywem i pustką przez wygaszanie elementów.

Jednak ekran ma również własną politykę uwagi: jest medium, które historycznie sprzęgło się z ekonomią bodźca, scrollowaniem, powiadomieniem, fragmentacją i hiperprzełączaniem. Psychoperformans, wykorzystując ekran, musi świadomie przeciwdziałać temu reżimowi: wprowadzać niską częstotliwość zmian, stabilne kompozycje, ograniczone palety, powolne gradacje, rytmy oparte na oddechu, a nie na dopaminowym „event”. W tym sensie język wizualny na ekranie wymaga strategii anty-bodźcowej: redukcji, kontenera, stałych punktów orientacji. Te strategie są spójne z wcześniejszymi rozważaniami o pustce i negatywie: ekran nie musi być maksymalnie wypełniony, aby działał; często działa lepiej, gdy jest kontrolowany w kierunku minimalizmu funkcjonalnego.

Wydruk i reprodukcja stanowią osobną klasę narzędzi, bo wprowadzają powtarzalność i dystrybucję. W psychoperformansie wydruki mogą pełnić rolę map, kart pracy, modularnych elementów układanki, partytur wizualnych, matryc do kolażu, a także obiektów o funkcji rytuału końca (karta domknięcia). Język wizualny zostaje wtedy osadzony w protokole: wydruk jest identyczny dla wszystkich, co redukuje presję „talentu”, a jednocześnie umożliwia różnicowanie

decyzji w ramach tej samej struktury. W teorii projektowania nazywa się to pracą na systemach: siatki, moduły, szablony. W psychoperformansie jest to narzędzie równości i bezpieczeństwa: każdy ma ten sam kontener, różnicę wnosi decyzja, nie dostęp do kompetencji.

Wideo i animacja poszerzają język wizualny o parametry czasu, montażu i ruchu. W tym miejscu wraca wątek Klee'go i narracyjności linii: jeśli linia jest czasem, to animacja jest linią rozszerzoną na sekwencję. W psychoperformansie animacja może służyć do prowadzenia uwagi przez powolne transformacje: przesunięcia punktu skupienia, rotacje osi, przejścia między stanami kontrastu, modulacje nasycenia, przekształcenia figur w tło i tła w figurę. Montaż wideo – w sensie organizacji ujęć, cięć, rytmu – jest odpowiednikiem kompozycji na osi czasu. To umożliwia precyzyjne planowanie pobudzenia: cięcia szybkie eskalują, cięcia długie stabilizują; rytm powtórzeń i wariacji tworzy poczucie ciągłości albo nieciągłości. Psychoperformans, stosując wideo, traktuje je jako narzędzie kompozycji temporalnej, a nie jako dokumentację.

Interfejsy i obrazy generowane proceduralnie stanowią kolejną warstwę nowych mediów, która może zostać włączona do psychoperformansu, o ile pozostaje podporządkowana celom regulacji, sprawczości i domknięcia. Generatywność proceduralna w sensie projektowym nie musi oznaczać autonomii maszyny; może oznaczać system reguł, w którym uczestnik kontroluje parametry, a nie jest tylko odbiorcą losowości. Parametryzacja obrazu – zmiana kontrastu, gęstości, skali, rytmu, kierunku – może zostać przepisana na interfejs suwaków, przycisków, matryc, sensorów dotyku. Wtedy język wizualny staje się językiem sterowania: uczestnik widzi, że zmiana jednego parametru zmienia całe pole relacji. To jest uczenie relacyjności w sensie formalnym i psychologicznym zarazem: decyzja ma konsekwencję. W praktyce jest to implementacja zasady Albersa o relacyjności koloru oraz zasad Gestalt o organizacji pola, ale przeniesiona w interaktywny reżim działania.

Mimo rozbudowy repertuaru mediów, rdzeń pozostaje niezmienny: język wizualny jest systemem parametrów organizujących pole widzenia i pole działania. Punkt skupienia, kontrast, rytm, kierunek, proporcja, relacja figura–tło, gęstość, pustka, skala, faktura, warstwowość, modulacja w czasie – te kategorie są wspólnym mianownikiem rysunku, wydruku, projekcji, mappingu, emisji ekranowej, wideo i interfejsu. Psychoperformans traktuje je jako alfabet, z którego buduje się zdania planu sytuacyjnego. W kolejnych fragmentach konieczne będzie wejście jeszcze głębiej w mikroparametry: gradacje kontra ostrość, ciągłość kontra dyskretność, symetria kontra przesunięcie, hierarchia kontra równoważność, redundancja kontra informacyjna oszczędność, a także w strategie kodowania: symboliczne, indeksalne, ikoniczne, diagramatyczne, kartograficzne. Tylko wtedy język wizualny stanie się kompletną gramatyką psychoperformansu.

W języku sztuk wizualnych kluczowe jest rozpoznanie, że „forma" nie jest wyłącznie konstrukcją estetyczną, lecz systemem kodowania, który posiada własną semantykę, pragmatykę i syntaktykę. Semantyka dotyczy tego, jakie znaczenia i skojarzenia wytwarzają relacje formalne; pragmatyka dotyczy tego, co obraz robi z odbiorcą w konkretnej sytuacji (uwaga, pobudzenie, orientacja, decyzja, granica); syntaktyka dotyczy tego, jak elementy układu łączą się w strukturę (hierarchia, rytm, dystrybucja, spójność, redundancja). W psychoperformansie te trzy porządki nie są opisywane abstrakcyjnie, lecz przekładane na parametry planu sytuacyjnego: jeśli celem jest ugruntowanie i domknięcie, syntaktyka i pragmatyka muszą prowadzić ku przewidywalności i redukcji dysonansu; jeśli celem jest

uruchomienie procesu, dopuszcza się kontrolowaną dysharmonię, zaburzenie równowagi i wzrost napięcia, ale w granicach bezpieczeństwa.

W tym miejscu przydatne staje się rozróżnienie typów znaków oraz rejestrów reprezentacji. W semiotyce Charles Sanders Peirce wprowadził triadę ikon–indeks–symbol, która pozwala opisać, jak obraz wiąże się z tym, co reprezentuje: przez podobieństwo, przez ślad przyczynowy, albo przez konwencję. Ferdinand de Saussure, rozwijając semiologię, wskazał arbitralność znaku językowego; w odniesieniu do obrazu arbitralność jest ograniczona przez podobieństwo i percepcję, ale nie znika – dlatego tak istotna jest konwencja. Roland Barthes odróżniał poziom denotacji i konotacji, pokazując, że obraz nie jest niewinny, bo wprowadza mity kulturowe. Umberto Eco rozwijał analizę kodów i ich wielopiętrowości, a Nelson Goodman zaproponował myślenie o reprezentacji jako o systemie notacyjnym, w którym liczy się sposób odniesienia, a nie „podobieństwo". W psychoperformansie te tradycje są użyteczne o tyle, o ile pozwalają projektować obraz bez roszczenia do prawdy psychologicznej: w planie sytuacyjnym preferowane są rozwiązania diagramatyczne, indeksalne i formalne, ponieważ ograniczają ryzyko narzucania interpretacji osobistej, a jednocześnie oferują wysoką zdolność organizacji uwagi.

Istotne jest także rozróżnienie między obrazem przedstawieniowym, obrazem diagramatycznym i obrazem notacyjnym. Obraz przedstawieniowy działa przez rozpoznanie obiektów i scen; obraz diagramatyczny działa przez relacje (wektory, proporcje, korelacje, zależności); obraz notacyjny działa przez reguły odczytu (siatki, skale, symbole, legendy). Jacques Bertin, tworząc semiologię grafiki, opisywał „zmienne wizualne" jako parametry kodowania informacji (kształt, wielkość, wartość tonalna, faktura, orientacja, barwa), co w psychoperformansie można rozumieć jako katalog dźwigni kompozycyjnych: te same zmienne mogą kodować nie tylko dane, lecz także napięcie, rytm i hierarchię procesu. Edward Tufte, analizując wizualizację informacji, kładł nacisk na integralność i ekonomię przedstawienia; w psychoperformansie „ekonomia" jest równocześnie narzędziem regulacyjnym: redukcja redundancji i szumu wizualnego pomaga w domykaniu pobudzenia, natomiast kontrolowana redundancja pomaga w orientacji, gdy uwaga jest chwiejna. W obszarze mapowania i języka kartograficznego istotne są również krytyczne ujęcia Briana Harleya, które przypominają, że mapa jest narzędziem władzy i selekcji; w psychoperformansie ten wniosek przekłada się na ostrożność w doborze „map" doświadczenia: narzędzie ma wspierać autonomię uczestnika, a nie narzucać jeden model siebie.

Na poziomie percepcyjnym język wizualny opiera się na mechanizmach uwagi selektywnej i saliencji (wyróżnialności), które zostały intensywnie badane w psychologii eksperymentalnej i neuronauce widzenia. Badania Anne Treisman nad integracją cech (feature integration) oraz prace Richarda Gregory'ego nad konstrukcyjnym charakterem percepcji wskazują, że oko nie jest pasywnym odbiornikiem, lecz systemem hipotez i selekcji. Alfred Yarbus, analizując ruchy sakadowe, pokazał, że trajektorie spojrzenia zależą od zadania i intencji, a nie tylko od bodźca; to jest fundamentalne dla psychoperformansu, ponieważ intencja planu sytuacyjnego (orientacja, regulacja, domknięcie, eksploracja) staje się parametrem, który można sprzęgnąć z kompozycją. W projektowaniu komunikacji wizualnej i w teorii percepcji obrazu często mówi się o „preattentive features" (cechach przeduwagowych) – takich jak kolor, orientacja, wielkość, ruch, migotanie – które automatycznie przyciągają uwagę. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że część decyzji kompozycyjnych działa „podprogowo", a więc

musi być projektowana odpowiedzialnie: zbyt agresywne cechy przeduwagowe mogą eskalować pobudzenie i rozpraszać, natomiast kontrolowane cechy przeduwagowe mogą stabilizować orientację i prowadzić ku domknięciu.

W tym kontekście szczególnie ważna jest kategoria „hierarchii wizualnej" oraz „czytelności strukturalnej". Hierarchia wizualna to sposób, w jaki układ rozstrzyga priorytety percepcyjne: co jest dominantą, co jest akcentem, co jest tłem, co jest szumem, co jest rezerwą. Czytelność strukturalna to stopień, w jakim odbiorca może zrekonstruować regułę organizującą układ: siatkę, oś, moduł, serię, rytm, gradient, symetrię lub kontrolowaną asymetrię. W praktykach projektowych kategoria ta jest rozwijana w ramach grid systems i typografii (Jan Tschichold, Josef Müller-Brockmann), ale w psychoperformansie ma zastosowanie terapeutyczne w sensie funkcjonalnym: czytelność strukturalna obniża koszt poznawczy (cognitive load) i wspiera poczucie kontroli, natomiast nieczytelność strukturalna może być narzędziem eksploracji tylko wtedy, gdy uczestnik ma zasób i istnieją procedury domknięcia.

Obok hierarchii pojawia się pojęcie „retoryki wizualnej", czyli sposobu, w jaki obraz argumentuje, sugeruje, perswaduje, a czasem manipuluje. W tradycji studiów nad kulturą wizualną W. J. T. Mitchell akcentował, że obrazy „chcą" – mają funkcje społeczne i polityczne; Norman Bryson analizował spojrzenie jako relację władzy; Susan Sontag pisała o etyce obrazowania, zwłaszcza w kontekście fotografii. Te ujęcia przypominają, że język wizualny jest zawsze spleciony z relacjami społecznymi. Psychoperformans, pracując w polu kultury i edukacji, wykorzystuje retorykę wizualną w sposób ograniczony i jawny: zamiast budować obrazy o wysokim ładunku perswazyjnym, preferuje obrazy proceduralne, które wzmacniają sprawczość odbiorcy. Retoryka ma dotyczyć procesu („można wybrać", „można domknąć"), a nie oceny osoby.

W praktyce psychoperformansu szczególnie użyteczne są strategie diagramatyczne i kartograficzne, ponieważ umożliwiają przełożenie doświadczenia na relacje bez konieczności tworzenia opowieści autobiograficznej. Diagram w sensie Charlesa Minarda czy w tradycji infografiki jest narzędziem relacji; w sensie Peirce'a jest znakiem, który odwzorowuje strukturę zależności. Psychoperformans może wykorzystywać diagram w formie prostych układów: osie, sieci, konstelacje punktów, mapy przepływu, matryce intensywności, wykresy gradientowe, diagramy warstw. Tego typu język wizualny pozwala pracować na parametrach: intensywność–czas, napięcie–przestrzeń, gęstość–pustka, centrum–peryferia, bez konieczności ujawniania treści wrażliwych. Jednocześnie diagram jest kompatybilny z nowymi mediami: może być drukowany, wyświetlany na ekranie, mapowany na ścianie, animowany jako stopniowa transformacja, a nawet sterowany interaktywnie, jeśli celem jest trening relacyjności i konsekwencji wyboru.

Z punktu widzenia języka wizualnego szczególną rolę odgrywają też strategie warstwowości i przezroczystości, które są charakterystyczne dla grafiki cyfrowej, projekcji i ekranów. Warstwa jest kategorią syntaktyczną: porządkuje relacje pierwszego planu i tła, pozwala wprowadzać półprzezroczyste pola, maski, negatywy, nakładki, ślady, palimpsesty. W malarstwie warstwowość istniała od dawna (laserunki), ale w mediach cyfrowych stała się parametrem sterowalnym i natychmiastowym. Psychoperformans może wykorzystywać warstwowość jako model relacji: warstwa „bazowa" stabilizuje orientację, warstwa „interwencyjna" wprowadza zmianę, warstwa „domykająca" wygasza lub porządkuje. W projekcji i mappingu warstwowość

może być używana do stopniowego odsłaniania reguły kompozycji, co sprzyja uczeniu się języka wizualnego przez doświadczenie, nie przez wykład.

W tym miejscu należy też odnotować, że w kulturze popularnej funkcjonują liczne próby przypisywania kształtom i kolorom stałych „znaczeń” – w tym kompendia tworzone w różnych krajach, także w Kanadzie – jednak ich status metodologiczny jest zróżnicowany, często bardziej ezoteryczny niż naukowy. Psychoperformans, dążąc do wysokiej rzetelności, traktuje takie przypisania nie jako prawdy, lecz jako materiał kulturowy: mogą być wykorzystywane wyłącznie w trybie krytycznym, jako przykład konwencji i projekcji znaczeń, nigdy jako narzędzie diagnozy. Znacznie bardziej operacyjne jest podejście relacyjne, rozwijane w pedagogice koloru i kompozycji: kolor działa przez sąsiedztwo (Albers), przez kontrast i adaptację (Chevreul), przez porządek percepcyjny i systematyzację (Munsell), a nie przez rzekomo uniwersalny słownik emocji.

Podsumowując ten etap: język wizualny w psychoperformansie jest traktowany jako system kodowania i sterowania, zbudowany na semiotyce, psychofizjologii percepcji, teorii kompozycji oraz krytyce kultury wizualnej. Diagram, mapa, siatka, hierarchia, saliencja, warstwowość, retoryka, redundancja i ekonomia przedstawienia – te kategorie stanowią aparat, który można zastosować w rysunku, wydruku, projekcji, mappingu, emisji ekranowej i wideo, bez utraty spójności metodologicznej. W kolejnym fragmencie konieczne będzie przejście do jeszcze drobniejszej analizy mikroparametrów formalnych: ostrości i rozmycia, gradacji i progów, ciągłości i dyskretności, szumu i porządku, a także do zestawu strategii kompozycyjnych, które psychoperformans może stosować jako powtarzalne moduły planu sytuacyjnego w pracy indywidualnej i grupowej.

W miarę jak język sztuk wizualnych zostaje w psychoperformansie uporządkowany jako instrumentarium sterowania uwagą i organizacji doświadczenia, konieczne staje się zejście na poziom mikroparametrów percepcyjnych. Na tym poziomie rozstrzygają się nie tylko kwestie „estetyki”, lecz przede wszystkim kwestie obciążenia poznawczego, tolerancji niejednoznaczności, stabilizacji orientacji i dynamiki pobudzenia. Mikroparametry nie są neutralne: są wprost powiązane z fizjologią widzenia, z architekturą przetwarzania wczesnowzrokowego oraz z prawami integracji cech. W konsekwencji plan sytuacyjny psychoperformansu, oparty na narzędziach wizualnych, powinien uwzględniać takie kategorie jak ostrość i rozmycie, częstotliwości przestrzenne, progi kontrastu, gradacje tonalne, poziomy szumu, dyskretyzacja i aliasing, artefakty kompresji, pasmowanie (banding), migotanie, synchronizacja ruchu i luminancji, a także adaptacja chromatyczna i zjawiska kontrastu jednoczesnego.

Ostrość i rozmycie należą do najpotężniejszych regulatorów percepcji, ponieważ wiążą się z rozkładem informacji w pasmach częstotliwości przestrzennej. Z perspektywy neurofizjologii widzenia mechanizmy detekcji krawędzi i orientacji, opisywane w klasycznych pracach Davida Hubela i Torstena Wiesela, wskazują, że oko i kora wzrokowa są wyspecjalizowane w rejestracji kontrastów, krawędzi i zmian, nie „obiektów jako takich”. Z kolei ujęcia Davida Marra, rozwijające model wczesnych reprezentacji (primal sketch) i kolejnych etapów opisu sceny, pomagają rozumieć, że ostrość jest nie tylko parametrem optycznym, lecz parametrem dostępności cech dla procesów grupowania i rozpoznania. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że wyostrzona krawędź i wysoki kontrast lokalny wzmacniają saliencję i mogą

narzucać punkt skupienia, natomiast kontrolowane rozmycie może wygaszać przymus fiksacji i ułatwiać przejście w tryb bardziej globalny, co w psychologii percepcji bywa wiązane z relacją przetwarzania lokalnego i globalnego (m.in. koncepcje Davida Navona). Ostrość może stabilizować orientację, ale bywa także bodźcem eskalującym; rozmycie może łagodzić napięcie, ale bywa również czynnikiem niepokoju, gdy odbiorca potrzebuje jednoznacznej struktury.

Kontrast powinien być traktowany jako zestaw parametrów, a nie pojedyncza właściwość. Kontrast globalny (różnica między obszarami jasnymi i ciemnymi w całym polu) wpływa na tonację i dynamikę kompozycji, natomiast kontrast lokalny (różnice na granicach i w mikrostrukturach) steruje czytelnością krawędzi, a więc steruje dominacją figury nad tłem. W badaniach widzenia opisuje się funkcję wrażliwości kontrastowej, która wskazuje, że system wzrokowy jest najbardziej czuły na określone pasma częstotliwości przestrzennej; historycznie ważne są tu prace Johna G. Robsona i Fergusa W. Campbella, wiążące widzenie z analizą pasmową. Dla psychoperformansu wniosek jest operacyjny: kontrast nie powinien być tylko „mocny" albo „słaby"; powinien być rozmieszczony w polu i dobrany do celu. Wysoki kontrast lokalny w jednym obszarze i niski w pozostałych obszarach tworzy hierarchię bez nadmiaru bodźca. Równomiernie wysoki kontrast w całym polu tworzy przeciążenie, ponieważ eliminuje tło jako przestrzeń oddechu. Z kolei zbyt niski kontrast w całym polu może powodować rozlanie uwagi i wzrost niepewności percepcyjnej, szczególnie w pracy z osobami o wysokiej potrzebie struktury.

Gradacja tonalna i progi przejścia (thresholding) są kolejną kategorią o ogromnym znaczeniu praktycznym. Gradacja wprowadza ciągłość: oko może „płynąć" po polu, a różnice są odczuwane jako przejście. Próg wprowadza dyskretność: różnica staje się zdarzeniem, cięciem, granicą. W psychoperformansie gradacje są narzędziem łagodnych przejść i domknięć, natomiast progi są narzędziem decyzji i wyodrębnienia. W grafice cyfrowej progi bywają realizowane przez posterization, maski i clipping; w druku przez ograniczenie liczby tonów, raster, wycinanki; w projekcji przez skok luminancji. Każdy z tych zabiegów zmienia „psychologię pola": gradacja buduje poczucie ciągłości, próg buduje poczucie porządku przez separację. W teorii kompozycji te efekty da się opisać jako strategię konturu versus strategię plamy, ale w psychoperformansie istotniejsze jest ich oddziaływanie: kontur porządkuje i dzieli, plama wiąże i scala.

Szorstkość, szum i „ziarnistość" stanowią osobny zestaw mikroparametrów. W obrazie materialnym szum jest często rezultatem faktury podłoża, włókien papieru, pigmentu, gestu; w obrazie fotograficznym i filmowym może być skutkiem ziarna, czułości, niedoświetlenia; w obrazie cyfrowym może być skutkiem ISO, szumu matrycy, ditheringu, kompresji. Z perspektywy kompozycji szum może pełnić funkcję stabilizującą, ponieważ rozprasza nadmiernie dominujące krawędzie i redukuje „kliniczność" obrazu; jednak zbyt wysoki szum zwiększa koszt poznawczy, bo utrudnia selekcję figury. W praktyce psychoperformansu szum jest parametrem „tła sensorycznego": bywa wykorzystywany jako bezpieczna gęstość, która chroni przed nadmierną ostrością bodźca, ale wymaga świadomego dawkowania, szczególnie w pracy na ekranach o wysokiej luminancji. W teorii informacji wizualnej można mówić o relacji sygnał–szum, ale w planie sytuacyjnym ważniejsze jest to, czy szum wspiera oddech pola, czy rozsadza hierarchię.

Dyskretyzacja i aliasing wprowadzają do języka wizualnego problem, który jest specyficzny dla nowych mediów i emisji cyfrowej. Krawędź w obrazie ekranowym jest krawędzią pikselową; diagonalne linie mogą generować schodkowanie, drobne wzory mogą generować mory (moiré), a kompresja może produkować blokowanie i smużenie. Te artefakty nie są tylko „wadą techniczną": są elementami mikroestetyki, które mogą wywoływać drażnienie, zmęczenie lub przeciążenie. W psychoperformansie oznacza to konieczność pracy na parametrach renderingu: antyaliasing, odpowiednia rozdzielczość, kontrola wzorów wysokoczęstotliwościowych, unikanie agresywnych tekstur w dużym powiększeniu, kontrola bitrate'u i kodeków w wideo. W mappingu dochodzi jeszcze deformacja geometryczna i zróżnicowanie materiału powierzchni, co wprowadza „aliasing topologiczny": linia projektowana na chropowatej ścianie staje się linią o zmiennej grubości, a rytm projekcji ulega lokalnym zaburzeniom. To może być twórczo wykorzystane jako kontrolowane „odchylenie", ale wymaga świadomości, że uczestnik nie doświadcza czystej kompozycji, tylko kompozycji przepuszczonej przez materię.

Migotanie i temporalna dynamika emisji są mikroparametrami o podwyższonym ryzyku, ponieważ bezpośrednio wiążą się z fizjologią percepcji i tolerancją układu nerwowego. Ruch w obrazie ekranowym i projekcyjnym jest funkcją klatkażu, odświeżania i sposobu kodowania ruchu; zbyt szybkie, ostre zmiany luminancji mogą być męczące, a w skrajnych przypadkach stanowić czynnik niebezpieczny. W praktyce psychoperformansu preferowane są przejścia o niskiej częstotliwości, gradacyjne modulacje, stabilne źródła światła, ograniczenie gwałtownych flashów, unikanie stroboskopii oraz świadome projektowanie „pauz temporalnych", czyli fragmentów, w których obraz pozostaje stały. W języku kompozycji temporalnej jest to odpowiednik pustki i negatywu: brak zmiany jest również znakiem, który domyka frazę.

Kolejna warstwa mikroparametrów dotyczy chromatyki rozumianej nie jako „barwa sama w sobie", lecz jako system relacji oraz adaptacji. Klasyczne modele fizjologii koloru – trichromatyczna teoria Younga i Helmholtza oraz teoria procesów przeciwstawnych Ewalda Heringa – pokazują, że kolor jest przetwarzany w mechanizmach różnicujących, a nie absolutnych. Z tego wynikają zjawiska kontrastu jednoczesnego i następczego, opisywane w klasyce teorii barwy i praktyce koloru (Michel Eugène Chevreul, a później pedagogika koloru Bauhausu: Itten, Albers). W psychoperformansie jest to bezpośrednio przekładalne na protokoły: barwa nie powinna być dobierana jako etykieta emocji, lecz jako relacja w polu. Paleta o wysokiej saturacji i wysokim kontraście chromatycznym może eskalować pobudzenie, natomiast paleta ograniczona, z kontrolą nasycenia i temperatury barwowej, może wspierać stabilizację. W mappingu i emisji ekranowej dochodzi kwestia gamutu i kalibracji: ta sama wartość RGB może dawać różne odczucie w zależności od urządzenia i warunków oświetlenia, dlatego język barwy w psychoperformansie musi być projektowany w odniesieniu do konkretnego reżimu ekspozycyjnego, a nie abstrakcyjnej „teorii koloru".

Relacja ostrości, kontrastu i chromatyki prowadzi do kategorii saliencji, czyli wyróżnialności. Modele saliencyjne, rozwijane w badaniach uwagi wzrokowej (m.in. Laurent Itti i Christof Koch), wskazują, że układ wzrokowy buduje mapy priorytetów na podstawie różnic w kolorze, jasności, orientacji i ruchu. W języku kompozycji oznacza to, że akcent nie jest tylko decyzją autora, lecz wynikiem interakcji bodźca z mechanizmami uwagi. Psychoperformans wykorzystuje to w sposób „inżynieryjny": projektuje akcent tak, by był jednoznaczny, ale nie agresywny; projektuje hierarchię tak, by tło pozostało tłem; projektuje ścieżkę skanowania tak, by zawierała pauzy. W

ten sposób mikroparametry stają się makrostrategią: kontrola saliencji jest kontrolą pobudzenia i kontrolą orientacji.

Istotne są również mikroparametry geometrii: krzywizna, węzły, przecięcia, złącza typu T i Y, relacje konturu i zakrycia. W teorii rozpoznawania obiektów Irving Biederman opisywał rolę komponentów i relacji krawędziowych (recognition-by-components), a w psychologii postaci od dawna podkreślano znaczenie domknięcia i dobrej kontynuacji. W praktyce języka wizualnego oznacza to, że przecięcie dwóch linii jest zdarzeniem o wysokiej energii semantycznej: wprowadza węzeł, punkt decyzji, a więc może pełnić rolę operatora „cięcia" lub „węzła procesu". Krzywizna z kolei wprowadza płynność i miękkość trajektorii skanowania, podczas gdy ostre załamania i zygzaki wprowadzają napięcie i puls. Te właściwości są przenośne na obiekt i przestrzeń: węzeł sznurka w instalacji jest węzłem semantycznym i percepcyjnym, nie tylko technicznym.

Z poziomu mikroparametrów wynika bezpośrednio kwestia strategii: jak konstruować zestawy reguł, które są powtarzalne i skalowalne. Język wizualny w psychoperformansie może operować na „modułach kompozycyjnych", które są zestawami parametrów, a nie pojedynczymi ćwiczeniami. Przykładowo: moduł stabilizacji opiera się na osiowości, ograniczonej palecie, kontrolowanym kontraście, wysokiej czytelności strukturalnej i obecności pustki; moduł uruchomienia opiera się na przesunięciu osi, wprowadzeniu diagonal, wzroście rytmu, kontrolowanym dysonansie i pracy na progach; moduł domknięcia opiera się na wygaszaniu saliencji, redukcji liczby akcentów, przejściu z progu do gradacji, a w mediach ekranowych na stabilizacji temporalnej. W każdym module mikroparametry są „pokrętłami": można je stroić w zależności od kontekstu i wrażliwości grupy.

W tym fragmencie zasadnicza teza brzmi następująco: język sztuk wizualnych w psychoperformansie musi obejmować nie tylko elementy formalne i reguły kompozycji, lecz także mikroparametry percepcyjne i technologiczne, które decydują o fizjologii odbioru w druku, projekcji, mappingu, ekranie i wideo. Ostrość, rozmycie, pasma częstotliwości, kontrast globalny i lokalny, gradacje i progi, szum i faktura, aliasing i artefakty kompresji, migotanie i dynamika temporalna, adaptacja chromatyczna, saliencja i geometria węzłów – to są narzędzia podstawowe w sensie operacyjnym. W kolejnym fragmencie konieczne będzie przejście od mikroparametrów do strategii syntaktycznych wyższego rzędu: serialności, wariacji, permutacji, repetycji, modulacji, transpozycji i rekontekstualizacji, czyli do metod budowania wieloelementowych układów, które mogą wspierać IndywiduAkcję w dłuższym horyzoncie czasowym.

Poziom strategii syntaktycznych wyższego rzędu stanowi w języku sztuk wizualnych tę warstwę, w której pojedyncze elementy formalne przestają być opisywane jako „środki wyrazu", a zaczynają funkcjonować jako operacje na zbiorach: serialność, repetycja, wariacja, permutacja, modulacja, transpozycja, rekontekstualizacja, iteracja i dyferencjacja. To jest obszar szczególnie istotny dla psychoperformansu, ponieważ IndywiduAkcja jest procesem rozłożonym w czasie, a zatem wymaga narzędzi, które potrafią utrzymać ciągłość przy jednoczesnym dopuszczeniu zmiany. Strategia syntaktyczna jest w tym ujęciu „metodą konstrukcji czasu" w obrębie języka wizualnego: to, jak elementy są powtarzane i przekształcane, tworzy narrację bez słów, a jednocześnie tworzy strukturę uczenia się przez różnicę.

Serialność jest podstawową techniką organizacji doświadczenia przez sekwencję. W sztuce XX wieku serialność była rozwijana zarówno w minimalizmie, jak i w konceptualizmie, a w projektowaniu i w grafice użytkowej stała się fundamentem systemowości. Serialność oznacza, że tożsamość układu jest utrzymywana przez stały zestaw reguł, a różnica jest wprowadzana przez jedną kontrolowaną zmienną. W psychoperformansie serialność pozwala redukować lęk decyzji: uczestnik nie musi każdorazowo wymyślać wszystkiego od nowa, ponieważ baza jest stabilna. Jednocześnie serialność umożliwia precyzyjną obserwację zmiany: jeśli w serii zmienia się tylko kontrast, tylko gęstość, tylko punkt skupienia albo tylko kierunek linii, to różnica staje się czytelna. To jest narzędzie metapoznawcze: widzialna staje się konsekwencja parametru.

Repetycja i wariacja stanowią parę operacji, które w języku wizualnym odpowiadają rytmowi i frazie. Repetycja bez wariacji bywa hipnotyczna i stabilizująca, ale może też wytwarzać sztywność; wariacja bez repetycji bywa kreatywna i eksploracyjna, ale może też wytwarzać chaos i rozproszenie. Psychoperformans wykorzystuje tę parę jako regulator: w fazach stabilizacji wzmacnia repetycję i ogranicza wariację, w fazach uruchomienia procesu stopniowo zwiększa wariację, ale utrzymuje stałą ramę repetycyjną. W praktyce rysunkowej może to oznaczać serię linii o stałej długości z kontrolowaną zmianą kąta nachylenia; w praktyce obiektowej serię układów punktów w siatce z kontrolowaną zmianą jednego punktu; w praktyce projekcyjnej serię obrazów z kontrolowaną modulacją luminancji. W każdym przypadku repetycja pełni funkcję kotwicy, a wariacja funkcję ruchu.

Permutacja jest operacją, w której te same elementy zmieniają miejsce w strukturze. Jest to strategia o szczególnym potencjale poznawczym: pokazuje, że znaczenie wynika z relacji, nie z „istoty" elementu. W psychoperformansie permutacja może być realizowana przez przestawianie obiektów na płaszczyźnie (układanie zestawów), przez reorganizację modułów w siatce, przez zmianę kolejności warstw w grafice cyfrowej, przez przestawianie punktów w konstelacji. Permutacja jest kompatybilna z pracą na wydrukach i kartach: elementy są materialne, można je przestawiać bez konieczności „rysowania od nowa". W projekcji i mappingu permutacja może zostać zautomatyzowana jako sekwencja transformacji, ale w psychoperformansie preferowana jest permutacja, w której uczestnik zachowuje sprawczość: zmiana miejsca elementu jest decyzją, nie działaniem systemu. Permutacja w planie sytuacyjnym może pełnić rolę ćwiczenia elastyczności poznawczej: „to samo" w innym miejscu nie jest tym samym.

Modulacja jest operacją ciągłą, w której parametr zmienia się stopniowo, a nie skokowo. W języku wizualnym modulacja może dotyczyć gęstości, grubości linii, nasycenia, kontrastu, skali, przejść tonalnych, przezroczystości. Modulacja jest strategią preferowaną w fazach domknięcia, ponieważ wprowadza gradację zamiast progu. W mediach cyfrowych modulacja jest szczególnie dostępna: suwak jasności, animacja przezroczystości, płynna zmiana koloru, interpolacja. Jednak modulacja działa także w praktykach materialnych: seria odcisków o coraz mniejszym nacisku, seria linii o coraz mniejszej energii, gradient tworzony przez stopniowe rozcieńczanie pigmentu. Modulacja jest w psychoperformansie narzędziem regulacji napięcia: uczy, że zmiana może być łagodna, a nie wyłącznie skokowa.

Transpozycja oznacza przeniesienie reguły z jednego medium do innego. To jest kluczowa operacja psychoperformansu, ponieważ pozwala utrzymać spójność języka wizualnego przy zmianie narzędzi. Jeśli regułą jest rytm punktów w siatce, transpozycja może polegać na

przeniesieniu tej reguły z rysunku na układ obiektów, z układu obiektów na układ świateł, z układu świateł na sekwencję projekcyjną, z projekcji na ekranową animację. Transpozycja jest narzędziem integracji kanałów działania, ale w tym podrozdziale jest przede wszystkim narzędziem pokazania, że język wizualny jest niezależny od konkretnego nośnika. W konsekwencji psychoperformans może budować „ciągłość formalną" w czasie: uczestnik rozpoznaje tę samą regułę, mimo że zmienia się medium, co wzmacnia poczucie orientacji i kompetencji.

Rekontekstualizacja jest operacją kulturową: ten sam element formalny lub ten sam obraz zostaje osadzony w innym kontekście, przez co zmienia się jego pragmatyka i konotacje. W sztuce współczesnej rekontekstualizacja była jednym z głównych narzędzi krytyki instytucjonalnej i praktyk aproprjacji. W psychoperformansie rekontekstualizacja ma funkcję bardziej ostrożną: służy do pokazania, że znaczenia nie są „wrodzone", tylko zależne od ramy. To jest istotne z punktu widzenia autonomii uczestnika: jeśli znaczenie zależy od ramy, to rama może zostać zmieniona. Rekontekstualizacja może być realizowana przez zmianę tła, zmianę skali, zmianę sposobu ekspozycji (druk vs ekran vs projekcja), zmianę oświetlenia, zmianę sąsiedztwa elementów, zmianę podpisu lub brak podpisu. W planie sytuacyjnym rekontekstualizacja może działać jako narzędzie deautomatyzacji: obraz przestaje być „oczywisty", a staje się polem decyzji.

Iteracja i dyferencjacja stanowią fundament procesualności. Iteracja oznacza powtarzanie działania w kolejnych cyklach, a dyferencjacja – wprowadzanie różnicy w każdym cyklu. W psychoperformansie iteracja nie jest mechanicznym ćwiczeniem, tylko sposobem budowania odporności na niedoskonałość: kolejna wersja nie musi być lepsza, ma być inna. Dyferencjacja może dotyczyć jednego parametru: w jednej iteracji zmienia się tylko skala, w innej tylko kontrast, w innej tylko punkt skupienia. Takie podejście jest spójne z praktykami edukacji artystycznej, które traktują szkic jako narzędzie myślenia, ale w psychoperformansie szkic jest narzędziem regulacji: iteracja uczy, że proces jest ważniejszy niż wynik. W praktykach cyfrowych iteracja może być wsparta przez wersjonowanie: zapis kolejnych stanów pliku, archiwizacja wariantów. W praktykach materialnych iteracja może być wsparta przez serię kart, serii wydruków, serii małych formatów.

Wszystkie te strategie syntaktyczne – serialność, repetycja, wariacja, permutacja, modulacja, transpozycja, rekontekstualizacja, iteracja, dyferencjacja – powinny zostać ujęte jako moduły planu sytuacyjnego, ponieważ każdy moduł można opisać parametrycznie, dawkować i domykać. W tym sensie język sztuk wizualnych nie jest zbiorem „technik plastycznych", lecz systemem operacji na strukturach, które mogą być realizowane w rysunku, kolażu, obiekcie, projekcji, mappingu, emisji ekranowej, wideo i interfejsie.

Następny krok wymaga wejścia w zagadnienie strategii kompozycyjnych typowych dla różnych tradycji: od klasycznego porządku i perspektywy, przez modernistyczną abstrakcję i systemowość, po postmodernistyczną hybrydyczność, a także włączenia pojęć takich jak intertekstualność wizualna, cytat, palimpsest, archiwum, a w nowych mediach – pętla, glitch jako artefakt (kontrolowany i bezpieczny), oraz montaż warstwowy. W kolejnym fragmencie zostanie przedstawiony katalog tych strategii jako narzędzi psychoperformansu, wraz z ich potencjałem oddziaływania, ryzykami i protokołami ograniczania przeciążenia.

Katalog strategii kompozycyjnych, które psychoperformans może wykorzystywać w oparciu o język sztuk wizualnych, powinien obejmować zarówno tradycje „klasyczne” (porządek, perspektywa, kanon, harmonia), jak i tradycje nowoczesne i współczesne (abstrakcja, systemowość, montaż, palimpsest, archiwum, intertekstualność, hybrydyzacja, postprodukcja). Jednak w psychoperformansie nie chodzi o rekonstrukcję historii sztuki, lecz o operacjonalizację: każda strategia ma zostać opisana jako zestaw parametrów, które można dobrać do celu planu sytuacyjnego. Z tego powodu strategia jest tu rozumiana jako „makroskładnia” języka wizualnego: reguła organizacji pola, która determinuje hierarchię, rytm, relację figura–tło, sposób prowadzenia uwagi, a w nowych mediach także dynamikę temporalną i stopień immersji.

Strategia porządku klasycznego opiera się na stabilnych osiach, równowadze i czytelnej organizacji przestrzeni. Perspektywa linearna, rozwijana w renesansie jako technologia widzenia, jest narzędziem centralizacji: ustanawia punkt zbiegu i hierarchizuje przestrzeń. W historii sztuki perspektywa była analizowana jako narzędzie epistemiczne i ideologiczne (Panofsky), ale w psychoperformansie może być traktowana czysto operacyjnie: wytwarza silny punkt orientacji i poczucie porządku. W praktykach z osobami o wysokiej potrzebie przewidywalności porządek perspektywiczny może stabilizować, ponieważ redukuje wieloznaczność. Jednocześnie perspektywa może wytwarzać presję „jednego właściwego punktu widzenia”, dlatego w planie sytuacyjnym należy dopuszczać strategie alternatywne: perspektywę wieloogniskową, perspektywę odwróconą, izometrię, planimetrię. W kategoriach języka wizualnego oznacza to przejście od dominacji jednego punktu skupienia do rozproszonej orientacji.

Strategia modernistycznej abstrakcji i autonomii formy opiera się na priorytecie relacji formalnych nad przedstawieniem. W psychoperformansie abstrakcja jest szczególnie cenna, ponieważ ogranicza ryzyko interpretacyjnego narzutu. Abstrakcja umożliwia pracę na parametrach: rytm, kontrast, dystrybucja, gęstość, pustka, wektorowość. Pedagogika Bauhausu, rozwijana przez Kandinsky’ego, Klee’go, Ittena, Albersa, Moholy-Nagy’ego, zawierała narzędzia, które w psychoperformansie mogą zostać przepisane jako protokoły: ćwiczenia na relacjach barwnych, na napięciach kierunkowych, na równowadze mas, na wariacjach modułowych. Abstrakcja w ujęciu systemowym łączy się z siatką, modułem, serią i permutacją; to jest obszar szczególnie zgodny z IndywiduAkcją, ponieważ umożliwia procesualność bez dramatyzowania treści.

Strategia systemowości i modularności polega na budowie układu na bazie reguły generującej: siatki, modułu, serii, matrycy. W projektowaniu graficznym i architekturze siatka jest narzędziem porządku i reprodukowalności, ale w psychoperformansie staje się narzędziem „kontenera poznawczego”: ogranicza przestrzeń możliwych decyzji, przez co zmniejsza lęk przed chaosem. Systemowość może być realizowana w rysunku (modułowy znak w polu), w obiekcie (modułowe elementy układane na stole), w projekcji (modułowe pola świetlne), w ekranie (interfejs matrycowy). Systemowość ma jednak ryzyko: może zamienić proces w mechanikę. Dlatego w planie sytuacyjnym systemowość powinna być sprzęgnięta z dyferencjacją: w każdym cyklu pojawia się jeden kontrolowany wyjątek, jedno odchylenie, jedna zmiana parametru. To pozwala utrzymać żywotność formy.

Strategia montażu i kolażu jest strategią relacyjną, w której całość powstaje z zestawienia fragmentów. W tradycji awangardowej montaż był narzędziem krytyki i dysonansu; w psychoperformansie może być narzędziem integracji i negocjacji różnorodności. Kolaż działa na relacjach skali, faktury, kontrastu, granicy, nakładania; montaż działa na relacjach rytmu, cięcia, sekwencji. W ujęciu języka wizualnego jest to strategia pracy na granicach: łączenie tego, co nieprzystające, w ramach kontenera. W praktyce psychoperformansu strategia kolażowa jest szczególnie użyteczna, gdy celem jest praca z wielością bez konieczności tworzenia jednej narracji. Fragment może pozostać fragmentem; całość może być mozaiką. W nowych mediach montaż i kolaż rozszerzają się o compositing, warstwowanie, maskowanie, blending, a w mappingu o nakładanie obrazów na topologię bryły.

Strategia palimpsestu i archiwum polega na gromadzeniu śladów, nakładaniu warstw i ujawnianiu czasu jako struktury obrazu. Palimpsest wytwarza szczególną dynamikę: obecność tego, co było, w tym, co jest. W psychoperformansie palimpsest może działać jako narzędzie pamięci proceduralnej: kolejne iteracje nie kasują poprzednich, lecz je zawierają. Archiwum natomiast wprowadza kategorię selekcji i kuracji: wybór fragmentów, uporządkowanie, indeksowanie. W praktyce IndywiduAkcji archiwum może przyjąć formę zestawu kart, serii wydruków, kolekcji małych formatów, a w mediach cyfrowych – folderów wariantów, timeline'u, listy wersji. Język wizualny archiwum opiera się na systemach indeksalnych: etykietach, kodach, kolorach, numeracji, siatkach. To jest obszar, w którym spotykają się sztuki wizualne i projektowanie informacji: archiwum wymaga czytelności strukturalnej.

Strategia intertekstualności wizualnej i cytatu polega na wprowadzaniu odniesień do istniejących obrazów, stylów, kodów ikonograficznych, formatów medialnych. W sztuce współczesnej cytat bywa narzędziem krytycznym; w psychoperformansie może być narzędziem rozpoznania i orientacji kulturowej, ale tylko pod warunkiem, że nie narzuca interpretacji. Intertekstualność wprowadza też ryzyko: obraz cytowany może uruchamiać silne konotacje i afekty, które eskalują proces. Z tego powodu psychoperformans preferuje cytat formalny, a nie treściowy: przejęcie siatki, rytmu, proporcji, palety, faktury, a nie konkretnych tematów. Cytat formalny jest bezpieczniejszy, bo działa na poziomie syntaktyki, nie na poziomie narracji.

Strategia hybrydyzacji i postprodukcji jest specyficzna dla późnej nowoczesności i nowych mediów: praca polega na łączeniu formatów, remiksie, korekcji, re-ekspozycji, zmianie kontekstu dystrybucji. W teorii sztuki współczesnej Nicolas Bourriaud opisywał postprodukcję jako operowanie na istniejących formach; w psychoperformansie postprodukcja może zostać przepisana jako praktyka „drugiego przebiegu": wzięcie materiału (rysunek, fotografia, wideo, skan, wydruk) i poddanie go kontrolowanej transformacji, która ma jasny cel regulacyjny. Transformacja może dotyczyć kontrastu, nasycenia, kadrowania, rozmycia, redukcji, powiększenia, warstwowania. Postprodukcja jest tu narzędziem domknięcia: materiał pierwotny może być chaotyczny, a postprodukcja wprowadza strukturę. Jednocześnie postprodukcja może być narzędziem uruchomienia: materiał pierwotny może być sztywny, a postprodukcja wprowadza odchylenie.

W ramach nowych mediów trzeba wyodrębnić strategię pętli (loop) oraz strategię minimalnej animacji. Pętla jest narzędziem rytmu i stabilizacji: powtarza sekwencję, tworzy poczucie przewidywalności. Minimalna animacja, oparta na powolnych zmianach, działa jak modulacja: wprowadza ruch bez eskalacji. Obie strategie są kompatybilne z emisją ekranową, projekcją i

mappingiem, a także z interfejsami. Jednak pętla i animacja muszą być projektowane z uwzględnieniem mikroparametrów: unikanie gwałtownych fluktuacji luminancji, unikanie nadmiernej częstotliwości zmian, kontrola kontrastu i saturacji, wprowadzenie pauz temporalnych. W praktykach mappingu pętla może tworzyć „architekturę rytmu": budynek staje się partyturą wizualną.

Glitch, rozumiany jako artefakt, powinien zostać w psychoperformansie potraktowany wyłącznie jako narzędzie kontrolowane i ostrożne. Glitch może być estetyką zaburzenia, ale jednocześnie może być bodźcem drażniącym, męczącym, destabilizującym. Jeśli glitch jest stosowany, powinien przyjmować postać niskiej intensywności, krótkich odchyleń, nieagresywnej tekstury, bez gwałtownych flashów i bez nadmiernego migotania. Funkcyjnie glitch może działać jako znak „odklejenia" od perfekcji i jako narzędzie tolerancji niedoskonałości, ale tylko wtedy, gdy jest wpisany w plan sytuacyjny i domknięty jako epizod, a nie jako dominanta. W praktyce języka wizualnego glitch jest odmianą dyferencjacji: jeden kontrolowany błąd w systemie.

Każda z tych strategii – porządek, abstrakcja, system, montaż, palimpsest, archiwum, cytat formalny, hybryda, postprodukcja, pętla, minimalna animacja, glitch kontrolowany – może zostać opisana jako zestaw parametrów i protokołów ekspozycyjnych. To właśnie czyni język sztuk wizualnych podstawowym narzędziem psychoperformansu: jest w stanie organizować proces bez konieczności opowiadania i bez konieczności interpretacji, a jednocześnie jest kompatybilny z rysunkiem, wydrukiem, projekcją, mappingiem, emisją ekranową i wideo.

Pozostaje jeszcze dopełnienie katalogu o „formy i media", czyli materialny i technologiczny repertuar, którym psychoperformans może operować: grafika, fotografia, wideo, instalacja, obiekt, tekst jako obraz (typografia i liternictwo w sensie formalnym), mapy, diagramy, interfejsy, sensory, a także praktyki środowiskowe w przestrzeni publicznej. Ostatni fragment tego podrozdziału powinien zebrać te formy w spójny system: od elementu formalnego, przez mikroparametr, strategię syntaktyczną, aż po medium i ekspozycję, z wyraźnym wskazaniem, jak dobierać narzędzia do celów IndywiduAkcji, z uwzględnieniem ryzyk przeciążenia oraz z zasadą minimalnej wystarczalności.

Zamknięcie języka sztuk wizualnych jako narzędzia podstawowego psychoperformansu wymaga spięcia czterech poziomów w jeden aparat operacyjny: elementu formalnego, mikroparametru percepcyjno-technicznego, strategii syntaktycznej oraz reżimu medialno-ekspozycyjnego. Dopiero taka integracja pozwala traktować środki wizualne nie jako „inspiracje" lub „tematy", lecz jako sterowalne operatory, które w sposób powtarzalny wytwarzają orientację, modulują pobudzenie, wspierają sprawczość i umożliwiają domknięcie. W tym sensie język wizualny staje się odpowiednikiem partytury: nie opisuje psychiki, tylko organizuje warunki jej pracy poprzez strukturę bodźca i strukturę decyzji.

Poziom elementu formalnego obejmuje punkt, linię, płaszczyznę, bryłę, granicę, relację figura–tło, rytm, kontrast, proporcję, skalę, gęstość, pustkę, warstwowość, a także relacje kierunkowe i wektorowe. W praktyce psychoperformansu element formalny jest zawsze „włączony" w sytuację: punkt może być obiektem w przestrzeni, źródłem światła, markerem dotykowym, ogniskiem projekcji; linia może być rysunkiem, ale też napiętą taśmą, sznurkiem, trasą przejścia, krawędzią światła, osią mappingu; płaszczyzna może być kartką, stołem, ścianą,

tkaniną, ekranem, polem świetlnym, mapą. Każda z tych realizacji jest równoważna pod względem gramatyki, lecz nie równoważna pod względem oddziaływania, dlatego konieczny jest poziom drugi.

Poziom mikroparametru obejmuje ostrość i rozmycie, kontrast globalny i lokalny, gradacje i progi, szum i fakturę, częstotliwości przestrzenne, aliasing i mory, artefakty kompresji, dynamikę temporalną, migotanie, luminancję, gamut, adaptację chromatyczną, saliencję, a także parametry ergonomii ekspozycyjnej: dystans, kąt widzenia, czas ekspozycji, warunki oświetleniowe otoczenia. W mediach materialnych mikroparametrem staje się opór narzędzia i podłoża, ziarnistość, grubość śladu, absorpcja pigmentu, połysk i mat. W druku mikroparametr obejmuje raster, rozdzielczość, profil barwny, papier, skalę i sposób oprawy, ponieważ te czynniki realnie kształtują czytelność i saliencję. W projekcji i mappingu mikroparametr obejmuje strumień świetlny, kontrast w zastanych warunkach, deformację topologiczną, a także poziom dynamiki zmian. W emisji ekranowej mikroparametr obejmuje odświeżanie, luminancję, temperaturę barwową, ustawienia systemowe, kompresję wideo i interfejsowość. Psychoperformans traktuje te parametry jako warunek bezpieczeństwa sensorycznego i jako narzędzie strojenia: ta sama kompozycja może działać stabilizująco lub drażniąco w zależności od mikroparametrów emisji.

Poziom strategii syntaktycznej jest pomostem między formą a procesem. Serialność, repetycja, wariacja, permutacja, modulacja, transpozycja, rekontekstualizacja, iteracja i dyferencjacja są tutaj narzędziami budowania czasu, a więc narzędziami IndywiduAkcji. Strategia syntaktyczna rozstrzyga, czy język wizualny pracuje jako kontener bezpieczeństwa (wysoka czytelność strukturalna, kontrolowana repetycja, minimalna liczba zmiennych), czy jako generator ruchu w polu decyzji (kontrolowana wariacja, przesunięcie osi, praca na progach, montaż i dysonans w granicach tolerancji). Strategia nie jest „stylem”, lecz protokołem: określa, ile zmiennych wolno poruszyć naraz, jak długo utrzymywać stałą ramę, kiedy wprowadzić wyjątek, kiedy wprowadzić pauzę, a kiedy wygasić saliencję.

Poziom reżimu medialno-ekspozycyjnego obejmuje materialność, dystrybucję i sytuację widzenia. W ujęciu archeologii mediów i teorii percepcji kulturowej (Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Jonathan Crary, Friedrich Kittler, Paul Virilio, Lev Manovich) obraz nie jest wyłącznie treścią, ale urządzeniem, które organizuje czas, uwagę i relacje społeczne. Psychoperformans wykorzystuje ten wniosek pragmatycznie: reżim ekspozycji nie jest neutralny, dlatego narzędzia wizualne dobiera się według kryterium funkcji, nie według prestiżu technologii. Wydruk jest narzędziem stabilizacji i powtarzalności, bo działa offline, jest skalowalny, umożliwia pracę w tempie własnym i redukuje presję bodźca. Projekcja jest narzędziem rytualizacji i skali, bo umożliwia wspólnotowe pole widzenia i kontrolę luminancji w czasie, ale wymaga ostrożności wobec dynamiki zmian. Emisja ekranowa jest narzędziem precyzyjnej parametryzacji, ale niesie ryzyko wciągnięcia w reżim interfejsu, dlatego musi być projektowana w logice antybodźcowej: redukcja powiadomień, minimalna animacja, pauzy temporalne, stabilne punkty orientacji.

W praktyce psychoperformansu repertuar form i mediów jest celowo szeroki, ponieważ język wizualny ma być translacyjny i inkluzywny. Obejmuje to rysunek, malarstwo, kolaż, frottage, monotypię, druk, książkę artystyczną, partyturę wizualną, obiekt i assemblage, instalację stołową i przestrzenną, fotografię i fotogram, skan i reprografię, typografię jako strukturę

formalną (nie jako literacką narrację), mapę, diagram, wykres i matrycę. Obejmuje to także media ruchome i emisyjne: wideo, animację, sekwencje poklatkowe, projekcję wielokanałową, mapping na obiektach i architekturze, emisję na monitorach i ścianach LED, a także środowiska immersyjne, jeśli spełniają kryteria bezpieczeństwa i minimalnej wystarczalności. W obszarze nowych mediów dopuszczalne są interfejsy reagujące na gest i dotyk, systemy warstwowe, praca z kamerą jako lustrem sytuacyjnym, a także rozwiązania mieszanej rzeczywistości, pod warunkiem że nie narzucają nadmiaru bodźca i nie przejmują sterowania procesem.

Najbardziej podstawowa zasada doboru mediów w psychoperformansie brzmi: minimalna wystarczalność operacyjna. Narzędzie wizualne powinno być tak proste, jak to możliwe, i tak złożone, jak to konieczne. Złożoność technologiczna nie jest tu wartościowana jako „postęp"; jest kosztem poznawczym i kosztem logistycznym. Jeśli cel planu sytuacyjnego można osiągnąć przez pracę na punkcie i linii w układzie modularnym, nie ma potrzeby wprowadzać mappingu. Jeśli celem jest praca na przejściu i domknięciu, drukowana seria i modulacja kontrastu mogą być skuteczniejsze niż animacja. Jeśli jednak potrzebna jest praca na skali i wspólnotowości, projekcja może zapewnić jedno pole orientacji dla grupy, a mapping może związać kompozycję z topologią przestrzeni, wzmacniając poczucie zakotwiczenia w „tu i teraz". Każdy wybór technologiczny powinien być rozumiany jako wybór w zakresie dyspozytywu uwagi.

Równolegle obowiązuje zasada kompatybilności percepcyjnej. Język wizualny nie może ignorować zróżnicowania wrażliwości: różnic w tolerancji kontrastu, migotania, nasycenia, złożoności wzorów, a także różnic w sposobie skanowania i w potrzebie struktury. Z tego powodu narzędzia wizualne psychoperformansu są projektowane tak, by umożliwiały strojenie parametrów: ograniczenie palety, redukcję saliencji, wprowadzenie pustki, spowolnienie dynamiki, stabilizację punktów orientacji, zwiększenie czytelności strukturalnej. W praktyce oznacza to również świadome stosowanie protokołów ekspozycji: dystans, czas, przerwy, możliwość odwrócenia wzroku, możliwość wygaszenia projekcji, alternatywne wersje materiałów (wydruk zamiast ekranu lub odwrotnie), a także redukcję elementów wysokiego ryzyka, takich jak agresywne flashe, stroboskopowa animacja, wysoka częstotliwość zmian i nadmierna saturacja.

Język sztuk wizualnych w psychoperformansie ma więc status narzędzia podstawowego, ponieważ jest jednocześnie precyzyjny i transponowalny: te same operatory (punkt, linia, rytm, kontrast, hierarchia, pustka, warstwowość, modulacja) mogą zostać zrealizowane w dowolnym medium i nadal pozostają tym samym alfabetem oddziaływania. Ten alfabet jest kompatybilny z edukacją artystyczną, z projektowaniem informacji, z teorią percepcji, z semiotyką obrazu i z krytyką kultury wizualnej, ale w psychoperformansie zostaje podporządkowany praktyce: chodzi o działanie w sytuacji, a nie o opis dzieła. W rezultacie język wizualny staje się nie tylko „bogactwem środków", lecz rygorystyczną techniką budowania relacji między strukturą bodźca a strukturą decyzji. To właśnie ta relacja stanowi rdzeń psychoperformansu: forma jako narzędzie sprawczości, a nie jako ornament.

20.12. Integracja terapii ekspresyjnych — scenariusze multimodalne i ewaluacja

Integracja terapii ekspresyjnych w psychoperformansie nie polega na mechanicznym „dokładaniu" kolejnych mediów, lecz na projektowaniu spójnego układu operacyjnego, w którym różne modalności ekspresji pełnią odmienne, jasno rozdzielone funkcje regulacyjne,

poznawcze i relacyjne. W ujęciu metodycznym jest to praca na architekturze procesu: najpierw ustanowienie kontenera (ramy), następnie aktywacja (uruchomienie materiału), potem transformacja (przetworzenie relacji), a na końcu domknięcie (integracja i stabilizacja). Taki porządek jest wspólny dla wielu tradycji klinicznych i edukacyjnych, choć bywa nazywany inaczej: w psychodramie Jacoba L. Moreno odpowiada mu klasyczna struktura rozgrzewka–działanie–dzielenie się; w dramaterapii Roberta Landy'ego i Renée Emunah funkcjonuje jako przejście od dystansu estetycznego do wglądu i powrotu; w muzykoterapii Kennetha Bruscii, Juliette Alvin, Tony'ego Wigrama czy w modelu Nordoff–Robbins (Paul Nordoff, Clive Robbins) widoczny jest jako cykl wejścia w relację muzyczną, rozwinięcia i wygaszenia; w DMT (dance movement therapy) u Marian Chace, Mary Whitehouse czy w ujęciach Labanowsko–Bartenieffowskich (Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff) analogicznie odpowiada mu wejście w kinestetyczną świadomość, eksploracja motywów i integracja przez ugruntowanie.

Psychoperformans, operując na styku sztuki i praktyk wspierających dobrostan, przyjmuje integrację ekspresyjną jako projektowanie przejść intermodalnych (intermodal transfer), czyli kontrolowanych translacji materiału doświadczenia pomiędzy kanałami działania. Kanały te – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie są w takim modelu równoważnymi dekoracjami, tylko różnymi „językami" kodowania i rekonfiguracji. Obraz stabilizuje pole przez strukturę i relacje formalne; słowo porządkuje przez nazywanie, narratywizację i metakomunikację; gest przenosi decyzję w sprawczość somatyczną; światło moduluje saliencję i napięcie środowiskowe; dźwięk pracuje na rytmie, synchronizacji i afekcie; obiekt wprowadza materialny punkt odniesienia, granicę i możliwość negocjacji. Integracja polega na tym, że każdy kanał ma w planie sytuacyjnym precyzyjną rolę, a przejścia między kanałami są narzędziem transformacji: to, co „utknęło" w jednym rejestrze (np. przeciążenie werbalne albo przeciążenie sensoryczne), zostaje przełożone na inny rejestr, w którym można odzyskać kontrolę nad parametrami.

W literaturze terapii ekspresyjnych szczególnie użyteczne jest rozumienie intermodalności rozwijane w expressive arts therapy przez Paolo J. Knilla, Stephena K. Levine'a i Ellen G. Levine, a także w podejściu Natalie Rogers (person-centered expressive arts) i w pracach Shauna McNiffa, który konsekwentnie podkreślał rolę procesu twórczego jako nośnika zmiany, nie tylko jako produkcji artefaktu. W tych tradycjach integracja nie jest sumą technik, lecz logiką „przejścia", w której medium pośredniczy w relacji do doświadczenia: czasem zwiększa dystans (by umożliwić bezpieczeństwo), czasem zmniejsza dystans (by umożliwić kontakt), czasem reorganizuje znaczenia (przez rekontekstualizację i metamorfizm formy). W psychoperformansie ten sam mechanizm jest wykorzystywany funkcjonalnie: przejścia między modalnościami są projektowane jako progi w procesie IndywiduAkcji, a nie jako improwizowany „miks" działań.

Warunkiem integracji jest spójność protokołu, czyli opisanych z góry parametrów: kolejność modalności, czas trwania segmentów, reguły intensywności bodźców, zasady pracy w ciszy i w dźwięku, zasady pracy w świetle i w półmroku, zasady pracy na dużej i małej skali, zasady przechodzenia od ekspresji do refleksji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny multimodalny jest projektowany jak partytura: ma wejścia i wyjścia, ma pauzy, ma punkty orientacji, ma procedury bezpieczeństwa. Tę partyturowość można budować bez popadania w sztywność, jeśli odróżni się stałe (inwarianty) od zmiennych (parametry strojenia). Inwariantami są: ramy czasowe, zasada domknięcia, minimalna czytelność instrukcji, możliwość wycofania się

z intensywnego bodźca, brak presji na „efekt”. Parametrami strojenia są: kontrast i nasycenie w obrazie, tempo i głośność w dźwięku, skala i odległość w obiekcie, dynamika i amplituda w geście, poziom luminancji w świetle, oraz poziom abstrakcji w słowie.

W modelu multimodalnym konieczne jest także rozróżnienie pomiędzy integracją równoległą i sekwencyjną. Integracja równoległa polega na jednoczesnym uruchomieniu wielu kanałów, co w praktyce zwiększa bogactwo bodźca, ale też podnosi ryzyko przeciążenia i rozproszenia. Integracja sekwencyjna polega na prowadzeniu uczestnika przez kolejne kanały w ustalonej kolejności, tak aby każdy kanał pełnił funkcję przetworzenia poprzedniego. Psychoperformans, jako praktyka o wysokiej wrażliwości na ekonomię uwagi, preferuje integrację sekwencyjną oraz integrację kaskadową: każdy kolejny kanał nie „dokłada”, tylko redukuje i porządkuje, albo przeciwnie – wprowadza ruch w miejscu, gdzie poprzedni kanał wytworzył bezruch. Przykładowo: obraz może ustanowić strukturę i punkt skupienia; dźwięk może wprowadzić rytm i synchronizację; gest może przenieść rytm w sprawczość; słowo może wykonać minimalną integrację znaczeniową; obiekt może zmaterializować domknięcie jako znak; światło może wykonać finalne wygaszenie saliencji i zamknąć sytuację w środowisku. W takim łańcuchu nie ma przypadkowości: jest logika transformacji.

Ewaluacja w zintegrowanych praktykach ekspresyjnych jest najsłabszym ogniwem wielu projektów artystyczno-terapeutycznych, ponieważ myli się „intensywność doświadczenia” z „mierzalną zmianą” albo przeciwnie – redukuje proces do wskaźników nieuwzględniających specyfiki pracy twórczej. Dlatego w psychoperformansie ewaluacja musi zostać podzielona na trzy warstwy: ewaluację procesu (process evaluation), ewaluację bezpieczeństwa i dobrostanu (safety and well-being monitoring) oraz ewaluację wyników (outcome evaluation). Ewaluacja procesu obejmuje zgodność z protokołem (fidelity), jakość prowadzenia, adekwatność do grupy, płynność przejść intermodalnych, poziom obciążenia poznawczego i sensorycznego, oraz realną możliwość uczestniczenia bez presji wykonania. Ewaluacja bezpieczeństwa obejmuje monitorowanie przeciążenia, dysocjacji, eskalacji pobudzenia i reakcji stresowych, z jasnymi procedurami przerwania i powrotu do ugruntowania. Ewaluacja wyników obejmuje zmianę w zakresie regulacji, poczucia sprawczości, tolerancji niejednoznaczności, komunikacji, a także – gdy jest to adekwatne – redukcję subiektywnego napięcia i wzrost poczucia sensu.

W warstwie narzędziowej zasadne jest podejście mieszane (mixed methods), łączące miary ilościowe i jakościowe. W obszarze ilościowym w projektach psychoedukacyjnych i wspierających dobrostan często stosuje się krótkie skale przesiewowe i dobrostanowe (np. WHO-5, WEMWBS), miary stresu (PSS), narzędzia do oceny objawów lęku i depresji (GAD-7, PHQ-9) lub ogólne miary wyniku terapii (OQ-45), przy czym dobór narzędzia musi wynikać z celu i kontekstu, a nie z mody. W obszarze jakościowym kluczowe są dzienniki procesu, autoopis skoncentrowany na parametrach (co zmieniło się w uwadze, napięciu, zdolności wyboru), krótkie wywiady półustrukturyzowane, a w praktykach wizualnych – metody partycypacyjne takie jak photovoice rozwijane przez Caroline Wang i Mary Ann Burris, które pozwalają dokumentować zmianę bez redukcji do słowa. W praktyce integracji ekspresyjnej szczególnie cenne są narzędzia mikroewaluacji sesyjnej, stosowane w nurcie feedback-informed treatment (Scott D. Miller, Barry L. Duncan), ponieważ umożliwiają korektę planu sytuacyjnego w trakcie cyklu, zamiast „oceniać po fakcie”.

Projektowanie planu sytuacyjnego multimodalnego w psychoperformansie wymaga myślenia w kategoriach inżynierii doświadczenia, a nie w kategoriach „zestawu ćwiczeń". Elementarna jednostka projektu nie jest techniką (rysunek, improwizacja, praca z obiektem), lecz segmentem o określonej funkcji: segment wejścia, segment stabilizacji, segment aktywacji, segment transformacji, segment integracji i segment domknięcia. Segmenty te są sprzęgnięte z parametrami: czas, intensywność, stopień abstrakcji, udział ciała, udział słowa, poziom bodźcowania środowiskowego, oraz reguły przejść. Jeśli plan sytuacyjny ma być replikowalny, każdy segment musi mieć opis: cel funkcjonalny, materiały, przebieg, wskaźniki obserwowalne, ryzyka i procedury korekty. Taki zapis jest analogiczny do protokołu w badaniu interwencyjnym, z tą różnicą, że psychoperformans dopuszcza twórczą zmienność w obrębie parametrów, ale nie dopuszcza przypadkowości w obrębie bezpieczeństwa.

Najbardziej użyteczny model konstrukcji multimodalnej sekwencji to model kaskadowy, w którym kanały działania nie konkurują o uwagę, lecz przekazują sobie „materiał" procesu w kolejnych translacjach. Materiałem może być obraz, rytm, napięcie mięśniowe, fraza słowna, relacja przestrzenna między obiektami, a nawet sama kategoria wyboru (np. „zmniejsz–zwiększ", „zbliż–oddal", „przyspiesz–zwolnij"). Przejścia intermodalne powinny być projektowane jako transformacje o niskim tarciu: to znaczy takie, w których uczestnik może rozpoznać ciągłość reguły. Jeżeli w obrazie regułą jest rytm punktów w polu, to przejście do dźwięku może polegać na przeniesieniu rytmu w uderzenia lub w sekwencję wokalną; przejście do gestu może polegać na przeniesieniu rytmu w krok lub w ruch dłoni; przejście do obiektu może polegać na ułożeniu punktów jako fizycznych elementów; przejście do słowa może polegać na krótkim opisie relacji („gęściej–rzadziej", „bliżej–dalej"), a przejście do światła może polegać na modulacji intensywności oświetlenia zgodnie z rytmem. Każde przejście jest w tym modelu translacją, nie zmianą tematu.

Z perspektywy teorii uczenia się i regulacji zachowania szczególnie ważne jest ograniczenie liczby jednocześnie aktywnych zmiennych. W psychologii poznawczej obciążenie poznawcze (cognitive load) jest funkcją złożoności zadania i liczby elementów wymagających utrzymania w pamięci roboczej; w psychoperformansie dochodzi obciążenie sensoryczne i społeczne. Dlatego plan sytuacyjny multimodalny powinien posługiwać się zasadą pojedynczego parametru w segmencie: w danym segmencie intensywnie pracuje się na jednym parametrze (np. kontrast), a pozostałe parametry są stabilne. Dopiero w segmencie transformacji wprowadza się drugi parametr, ale nadal nie więcej niż dwa. Taka zasada jest kompatybilna z pedagogiką formy (Bauhaus), z praktykami terapii ekspresyjnych (Knill, Levine, McNiff), a także z protokołami muzykoterapeutycznymi i DMT, w których unika się przeciążenia przez nadmiar jednoczesnych zadań.

W praktyce warsztatowej kluczowe jest wyodrębnienie „kontenera" – warunków, które czynią sytuację bezpieczną i przewidywalną. Kontener obejmuje: wyjaśnione zasady udziału (możliwość odmowy, możliwość obserwacji bez działania), zasady komunikacji (brak oceny produktu, brak interpretacji osobistej bez zaproszenia), zasady fizyczne (strefy w przestrzeni, możliwość odejścia), zasady bodźcowe (co będzie z dźwiękiem, światłem, ekranem), oraz zasady poufności, jeśli praca dotyczy materiałów osobistych. W literaturze klinicznej i warsztatowej odpowiada to idei kontraktu i „settingu"; w kontekście traumy akcentuje się także potrzebę przewidywalności i kontroli bodźców. Psychoperformans implementuje kontener nie jako formalność, lecz jako element języka wizualnego i przestrzennego: układ stołów, stałe

miejsce materiałów, jasna typologia obszarów (praca–odpoczynek–obserwacja), a w razie użycia projekcji i mappingu – możliwość wygaszenia i przejścia w tryb statyczny.

Konstrukcja segmentów w planie sytuacyjnym multimodalnym może być ujęta w sześciu krokach, które nie są „przepisem", lecz matrycą projektową:

1. Ustanowienie osi i punktu orientacji (obraz + obiekt). W tym kroku powstaje struktura minimalna: siatka, oś, dominanta, obszar pustki. Materiał nie musi mieć treści; ma mieć czytelność. W praktyce: jedno pole na papierze z wyraźnym punktem skupienia, albo układ trzech obiektów tworzących trójkąt stabilny, albo prosta linia w przestrzeni wyznaczona sznurkiem. Wskaźniki: spadek chaotycznego skanowania, pojawienie się stabilnych fiksacji, możliwość opisania struktury jednym zdaniem.
2. Aktywacja rytmu (dźwięk). Rytm pełni funkcję synchronizatora i integratora: organizuje czas, wprowadza przewidywalność. W praktyce: prosty puls, praca na oddechu, powtarzalny motyw. Wskaźniki: stabilizacja tempa, redukcja nerwowych przyspieszeń, możliwość utrzymania rytmu bez wysiłku.
3. Translacja rytmu w gest (gest). Gest przenosi rytm w sprawczość ciała: ruch ręki, krok, mikroruch. Wskaźniki: pojawienie się płynności, zmniejszenie napięcia, zgodność gestu z rytmem bez przymusu.
4. Rekontekstualizacja w obrazie (obraz). Materiał gestu wraca do obrazu jako ślad: linia, plama, układ. W tym kroku pracuje się nad tym, aby obraz „przyjął" energię gestu, ale w ramach struktury z kroku 1. Wskaźniki: utrzymanie osi i punktu orientacji mimo ekspresji, brak rozlania pola, możliwość zidentyfikowania dominanty.
5. Minimalna integracja słowna (słowo). Słowo nie ma interpretować, tylko domknąć relację: nazwać parametr („kontrast wzrósł", „gęstość spadła"), nazwać decyzję („wybrano redukcję"), nazwać stan („bardziej stabilnie"). Wskaźniki: krótkość i precyzja, brak narracyjnej eskalacji, wzrost poczucia kontroli.
6. Domknięcie środowiskowe (światło) i materialne (obiekt). Światło może wygasić saliencję, a obiekt może stać się znakiem końca: zamknięcie pudełka, odłożenie narzędzia, postawienie elementu w miejscu finalnym. Wskaźniki: spadek pobudzenia, gotowość do opuszczenia sytuacji bez „niedomkniętego napięcia", brak kompulsywnej kontynuacji.

Taki układ jest przykładową matrycą; w praktyce może mieć inne kolejności, ale musi zachować logikę: od struktury do aktywacji, od aktywacji do transformacji, od transformacji do integracji, od integracji do domknięcia. Jeśli plan sytuacyjny ma działać w grupie, dochodzi parametr relacyjny: dystrybucja uwagi między sobą a innymi. Wtedy konieczne jest projektowanie „trybów": tryb indywidualny (praca w swoim polu), tryb równoległy (praca obok siebie, bez interakcji), tryb kooperacyjny (łączone elementy), tryb wspólnotowy (wspólny rytm i wspólny znak). Każdy tryb zmienia obciążenie społeczne i wymaga własnych zasad bezpieczeństwa.

Ewaluacja w trakcie prowadzenia planu sytuacyjnego powinna być wpleciona w proces, a nie dołączona na końcu. W praktykach feedbackowych stosuje się krótkie pomiary sesyjne; w psychoperformansie takie pomiary mogą mieć postać skalowania parametrów, które są zgodne z językiem wizualnym: „jasność–ciemność", „gęstość–pustka", „tempo–pauza", „napięcie–rozluźnienie", „kontrola–przeciążenie". Skale tego typu są czytelne, bo nie wymagają

introspekcji klinicznej; są parametryczne. Mogą być realizowane słownie, ale również wizualnie: uczestnik zaznacza punkt na osi, wybiera kartę barwną o określonej wartości tonalnej, wybiera moduł o określonej gęstości. Wtedy ewaluacja staje się częścią języka działania, a nie zewnętrznym testem.

Użycie tekstu w psychoperformansie powinno zostać opisane jako równorzędny język działania, a nie jako dodatek komentujący obraz lub ruch. W tym sensie słowo, fraza, narracja, rytm mowy, a nawet pauza i oddech są traktowane jako materiał performatywny, który podlega projektowaniu, modulacji i ewaluacji tak samo jak kontrast, gest czy światło. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ w praktykach ekspresyjnych często utrwala się fałszywa dychotomia: „albo" praca wizualna i cielesna, „albo" praca werbalna. Psychoperformans od początku zakłada poliglotyczność procesu: operuje na wielu rodzajach języka, z których każdy koduje doświadczenie inaczej i oferuje inny stopień dystansu, inny typ sprawczości oraz inną jakość relacji. Z tego powodu tekst w psychoperformansie nie jest wyłącznie komunikatem, lecz narzędziem transformacji, ponieważ tworzy ramę interpretacyjną, porządkuje czas, ustanawia kontrakt, pozwala negocjować znaczenia i umożliwia domknięcie.

W ujęciu performatywnym tekst ma status zdarzenia. W tradycji performansu mówionego, poezji scenicznej i czytania performatywnego tekst nie jest „przekazywany", lecz wytwarzany w relacji: do słuchaczy, do przestrzeni, do rytmu, do własnego ciała, do afektu. W psychoperformansie ten model staje się protokołem: tekst jest wprowadzany jako kanał działania, który może zwiększać dystans (poprzez formalizację, cytat, narrację w trzeciej osobie) lub zmniejszać dystans (poprzez bezpośrednie nazwanie parametru, krótką deklarację intencji). W praktyce oznacza to świadome projektowanie poziomu „temperatury języka": od języka technicznego i parametrycznego („tempo, gęstość, granica") po język metaforyczny i poetycki, a także język dialogowy w sensie pragmatyki interakcji (pytanie, odpowiedź, potwierdzenie, odmowa). Każdy rejestr języka jest narzędziem, ale każdy ma własne ryzyka: język metaforyczny może eskalować projekcje i interpretacje, język techniczny może ochładzać proces i utrudniać kontakt, język dialogowy może podnosić napięcie społeczne, jeśli grupa nie ma zasobów.

Włączenie tekstu w plan sytuacyjny multimodalny wymaga zatem analizy funkcji, jakie tekst pełni w procesie. Co najmniej sześć funkcji jest tutaj rozróżnialnych i operacyjnych. Po pierwsze, tekst jako rama (framing) i kontrakt: krótkie formuły wprowadzające, zasady, instrukcje, zapowiedzi przejść, które stabilizują sytuację i redukują niepewność. Po drugie, tekst jako regulator uwagi: komendy kierunkowe, rytmiczne frazy, wyliczenia, które utrzymują koncentrację i synchronizują grupę. Po trzecie, tekst jako narzędzie dystansu estetycznego: opowieść, rola, persona, narracja w trybie „jak gdyby", które pozwalają pracować z materiałem bez utożsamienia. Po czwarte, tekst jako narzędzie ekspresji i ujawnienia: krótkie wypowiedzi, monologi, dialogi, które mogą uruchomić materiał relacyjny i emocjonalny, ale muszą mieć ograniczniki bezpieczeństwa. Po piąte, tekst jako narzędzie integracji i metakomunikacji: nazwanie parametru zmiany, opis procesu, sformułowanie wniosku, które domykają sekwencję bez konieczności interpretacji osobistej. Po szóste, tekst jako znak domknięcia: formuła końcowa, podpis symboliczny, krótka fraza „kończąca", która zamyka zdarzenie jako wydarzenie o granicach. Te funkcje pozwalają wbudować słowo w proces bez dominacji i bez chaosu.

Szczególnie wyraźnie widać performatywną funkcję języka w praktykach, które psychoperformans jawnie uznaje za pokrewne: w spotkaniach grup wsparcia język jest narzędziem regulacji wspólnotowej (zasady mówienia, krąg, formuły bezpieczeństwa), a także narzędziem opowieści, która nie musi być literaturą, by działała transformująco. W treningach umiejętności społecznych język jest modelowany jako zachowanie: praca na aktach mowy (prośba, odmowa, granica), na sekwencjach dialogowych, na sprzężeniu zwrotnym. W teatrze improwizowanym tekst jest emergentny: rodzi się z akceptacji, kontynuacji i reguł gry, a więc ma strukturę, mimo spontaniczności. W wywiadzie tekst jest narzędziem wydobywania i porządkowania informacji, ale jednocześnie narzędziem relacji: pytanie i odpowiedź są gestami władzy i zaufania. W narracji opowiadaczy tekst jest muzyką mowy: rytm, pauza, powtórzenie, gradacja, a także ekonomia słowa budują napięcie i domknięcie. W freestylu i flow slamowym tekst jest sprzęgnięty z rytmem i oddechem, a więc staje się równorzędny z dźwiękiem; prozodia (akcent, intonacja, tempo, melodia zdania) działa na poziomie afektywnym, nie tylko semantycznym. Wreszcie w grach fabularnych i narracji mistrza gry tekst jest technologią świata: wytwarza przestrzeń, role, zadania i konsekwencje; wprowadza reguły i zarazem pozwala na improwizację w granicach systemu. Psychoperformans, adaptując te tradycje, nie kopiuje ich jako „metod", lecz wydobywa z nich logikę: język może być środowiskiem działania, a nie komentarzem.

Z tego wynika pojęcie „języka intuicyjnego", które w psychoperformansie wymaga rygorystycznego doprecyzowania, aby nie popaść w mistyfikację. Język intuicyjny nie jest tu „prawdą z wnętrza" ani „przekazem", lecz rejestrem mowy o obniżonej kontroli redakcyjnej i zwiększonej wrażliwości na sygnały ciała, rytm oddechu i mikroafekt. Operacyjnie jest to praktyka generowania tekstu w warunkach ograniczeń: czasowych, formalnych, rytmicznych, tematycznych. W ten sposób intuicja staje się procedurą, a nie metafizyką. W literaturoznawstwie i badaniach nad twórczością można ją związać z praktykami pisania automatycznego, ale psychoperformans ogranicza ryzyka: tekst intuicyjny jest projektowany tak, aby był bezpieczny i domykalny, a więc pracuje na parametrach, nie na spowiedzi. Może przyjąć formę listy, wyliczenia, krótkich fraz, które potem są poddane integracji i redukcji.

W planie sytuacyjnym multimodalnym tekst powinien być zatem wprowadzany tak samo jak obraz: z kontrolą saliencji i z kontrolą intensywności. Słowo może „prześwietlić" proces tak samo jak zbyt mocne światło; może też „zagadać" i przykryć doświadczenie tak samo jak nadmiar bodźców. Dlatego projektuje się protokoły językowe, analogiczne do protokołów wizualnych: ograniczona długość wypowiedzi, jedno zadanie językowe na segment, jasny parametr (np. „nazywanie granicy", „opis zmiany", „sformułowanie decyzji"), obecność pauzy jako równorzędnego elementu, oraz możliwość wycofania się z mówienia bez sankcji. W pracy grupowej dodatkowo konieczna jest kontrola dystrybucji czasu mówienia i redukcja presji autoprezentacyjnej: tekst nie jest oceniany estetycznie, a uczestnik nie jest zmuszany do wystąpienia.

To rozumienie tekstu jako języka performatywnego stanowi ważny element integracji terapii ekspresyjnych, ponieważ umożliwia intermodalny transfer w kierunku, który często bywa zaniedbywany: od obrazu i ruchu do słowa, ale także od słowa do obrazu i ruchu. W praktyce oznacza to, że słowo może inicjować działanie wizualne (fraza jako reguła kompozycji), ale może też zostać zredukowane do parametru po działaniu (krótka etykieta zmiany). Psychoperformans może w ten sposób wytwarzać opowieść służącą przemianie bez konieczności narzucania

narracji autobiograficznej: opowieść może być proceduralna, może być metaforyczna, może być rolowa, może być dialogowa, ale zawsze pozostaje związana z funkcją: regulacją, sprawczością, integracją i domknięciem.

Pozostaje doprecyzować w kolejnym fragmencie dwa kluczowe aspekty: po pierwsze, jak budować protokoły językowe w pracy z grupami wrażliwymi, aby unikać eskalacji i retraumatyzacji (m.in. zasada nieinterpretowania, zasada ograniczeń, zasada wyjścia), po drugie, jak dokumentować i ewaluować pracę tekstową w sposób, który zachowuje prywatność, a jednocześnie pozwala uchwycić zmianę w parametrach komunikacyjnych, prozodycznych i relacyjnych.

Włączenie w ten podrozdział szerokiego ujęcia języka i tekstu jest metodologicznie konieczne, ponieważ integracja terapii ekspresyjnych nie zachodzi w próżni modalności, lecz w polu znaczeń. Każda translacja intermodalna, nawet jeśli rozpoczyna się od czysto formalnego bodźca wizualnego lub od gestu, wytwarza następnie ślad semantyczny: uczestnik zaczyna rozpoznawać relacje, porządkować doświadczenie, wyciągać wnioski, nadawać kierunek. Jeżeli ten moment nie zostanie ujęty w aparat praktyki, proces pozostaje fragmentaryczny: intensywny, ale trudny do domknięcia i trudny do bezpiecznego przeniesienia poza sytuację. Język jest więc w integracji ekspresyjnej nie „dodatkowym kanałem", lecz metanarzędziem, które scala, stabilizuje i umożliwia ewaluację. Dlatego tekst w psychoperformansie musi być traktowany równie kreatywnie i równie precyzyjnie jak obraz, gest, światło, dźwięk i obiekt: nie jako komentarz, lecz jako materiał performatywny, który ma własną fizjologię (oddech, prozodia), własną dynamikę społeczną (wystąpienie, słuchanie), własne ryzyka (nadinterpretacja, presja ekspozycji) i własne protokoły bezpieczeństwa.

Istota integracji terapii ekspresyjnych w psychoperformansie polega zatem na budowie spójnej „architektury przejść" pomiędzy modalnościami, w której każda modalność realizuje określoną funkcję w cyklu procesu, a całość jest strojonym systemem, a nie improwizowaną kompilacją. W modelu operacyjnym oznacza to, że plan sytuacyjny multimodalny jest projektowany jak partytura: zawiera segmenty o jednoznacznych celach, parametry intensywności, reguły przejść, pauzy, punkty orientacji oraz procedury domknięcia. W kategoriach praktyk ekspresyjnych jest to konsekwencja intermodalności rozumianej jako translacja materiału doświadczenia (intermodal transfer), a nie jako równoległe uruchomienie wielu bodźców. Psychoperformans preferuje integrację sekwencyjną i kaskadową, ponieważ chroni to uwagę i redukuje przeciążenie: każdy kolejny kanał nie zwiększa chaosu, lecz przetwarza materiał wyprodukowany wcześniej w formę, która jest bardziej sterowalna, bardziej komunikowalna albo bardziej domykalna.

W tym systemie język – rozumiany szeroko jako mowa performatywna, tekst, poezja, narracja, dialog, a także rejestry intuicyjne – pełni funkcję spoiwa i regulatora. Po pierwsze, język ustanawia ramę i kontrakt pracy, co w tradycjach klinicznych i warsztatowych odpowiada settingowi; bez tej ramy integracja modalności może stać się bodźcowaniem bez kierunku. Po drugie, język umożliwia precyzyjną metaoperację: nazwanie parametrów (tempo, gęstość, kontrast, granica), czyli przełożenie doświadczenia na sterowalne wymiary. To jest kluczowy moment „uczenia się procesu", a nie „przeżywania zdarzenia". Po trzecie, język zapewnia formę dystansu estetycznego: poprzez rolę, opowieść, personę, konwencję improwizacyjną, a więc chroni przed przymusem autobiograficznej ekspozycji, który w pracy ekspresyjnej bywa

źródłem przeciążenia. Po czwarte, język umożliwia domknięcie: formuła końcowa i minimalny opis zmiany stabilizują efekt pracy oraz ułatwiają przeniesienie go do codzienności. Po piąte wreszcie, język jest podstawą ewaluacji, ponieważ pozwala uchwycić zmianę w sposób komunikowalny i powtarzalny, bez redukcji procesu do wrażenia „było mocno" albo „było pięknie".

Plan sytuacyjny multimodalny, jeśli ma być rzetelny, musi być równocześnie twórczy i weryfikowalny. Weryfikowalność oznacza, że da się wskazać, co było celem segmentu, jakimi parametrami operowano, jakie były wskaźniki obserwowalne, oraz jakie procedury korekty i bezpieczeństwa zastosowano. Twórczość oznacza, że wybór narzędzi i mediów nie jest redukowany do schematu, ale wynika z celów IndywiduAkcji oraz z kontekstu osoby i grupy. To napięcie między twórczością a protokołem jest rozstrzygane przez rozróżnienie inwariantów i zmiennych. Inwarianty to ramy czasowe, zasada domknięcia, minimalna czytelność instrukcji, możliwość odmowy i wycofania się, zasady neutralności interpretacyjnej, kontrola intensywności bodźców oraz etyka prowadzenia. Zmienne to dobór kanałów, kolejność, tempo, skala, materiały, poziom abstrakcji, a także wybór reżimu medialnego (druk, projekcja, ekran, mapping), który zawsze musi być podporządkowany ekonomii uwagi i bezpieczeństwu sensorycznemu.

Ewaluacja w psychoperformansie, rozumiana jako integralny element integracji ekspresyjnej, powinna być wielowarstwowa i adekwatna do specyfiki sztukowej pracy procesualnej. Warstwa pierwsza to ewaluacja procesu (process evaluation): zgodność z protokołem, płynność przejść intermodalnych, jakość kontenera, równowaga między repetycją a wariacją, oraz obserwowalne wskaźniki orientacji i sprawczości. Warstwa druga to monitoring bezpieczeństwa i dobrostanu: identyfikacja przeciążenia, eskalacji pobudzenia, dysocjacyjnych odcięć, konfliktów relacyjnych, a także gotowość do zastosowania procedur deeskalacyjnych i powrotu do ugruntowania. Warstwa trzecia to ewaluacja wyników (outcome evaluation): nie tyle „satysfakcja", ile zmiana w parametrach regulacji i komunikacji – zdolność do wyboru, zdolność do zatrzymania, zmiana w tolerancji niejednoznaczności, poprawa w jasności granic, oraz możliwość powtórzenia fragmentu protokołu samodzielnie. W metodologii badań interwencyjnych i programów społecznych naturalnym rozwiązaniem jest podejście mieszane (mixed methods): krótkie miary ilościowe dobrane do kontekstu oraz narzędzia jakościowe, które nie naruszają prywatności i nie wymuszają narracji. W psychoperformansie szczególną wartość mają narzędzia parametryczne, zgodne z językiem działania: skalowanie intensywności, mapy osi, wybór kart, proste autoopisy skoncentrowane na zmianie parametru, a nie na interpretacji osoby.

Całościowo integracja terapii ekspresyjnych w psychoperformansie jest zatem praktyką kompozycji procesu: zestawia kanały działania w sposób, który umożliwia przejście od doświadczenia surowego do doświadczenia ustrukturyzowanego, od impulsu do decyzji, od ekspresji do integracji, od intensywności do domknięcia. W tym systemie język – rozumiany jako tekst i mowa performatywna w rejestrach znanych z czytania performatywnego, improwizacji, grup wsparcia, treningów społecznych, narracji opowiadaczy, prozodii slamowej czy narracyjnej logiki RPG – nie jest wyłącznie środkiem komunikacji, lecz narzędziem budowania ramy, dystansu, sprawczości i transferu. Dzięki temu psychoperformans może operować na wielu językach jednocześnie, tworząc wypowiedź służącą przemianie, która pozostaje zarówno twórcza, jak i metodycznie uchwytna.

Atlas praktyk i tradycji — katalog inspiracji dla psychoperformansu

Atlas praktyk i tradycji, otwierający rozdział 21, jest w psychoperformansie narzędziem podwójnym: z jednej strony stanowi katalog inspiracji, genealogii i możliwych translacji kulturowych, z drugiej zaś jest procedurą rozeznania metodologicznego, która ma chronić praktykę przed dwoma symetrycznymi deformacjami. Pierwszą deformacją jest naiwna akumulacja „technik" traktowanych jak uniwersalne klucze do przemiany, co prowadzi do eklektyzmu bez kryteriów, a w konsekwencji do rozmycia odpowiedzialności i błędów bezpieczeństwa. Drugą deformacją jest redukcjonizm, w którym wszystko, co nie mieści się w wąskim kanonie interwencji klinicznie zweryfikowanych, zostaje uznane za bezwartościowe, a więc traci się ogromny obszar praktyk kulturowych, rytualnych i performatywnych, które – niezależnie od ontologicznych deklaracji – mogą pełnić funkcje regulacyjne, wspólnototwórcze, poznawcze i symbolicznie porządkujące.

Atlas nie ma zatem charakteru „przewodnika po cudach". Jest raczej mapą ryzyka i mapą możliwości: pokazuje, które tradycje dostarczają użytecznych form (gest, rytm, intencja, symbol, struktura przejścia), które tradycje przynoszą protokoły organizacji doświadczenia (ramy, sekwencje, role, kontenery społeczne), a które tradycje są obciążone wysokim potencjałem nadużyć (pseudo-naukowe uzasadnienia, obietnice terapeutyczne bez podstaw, presja guru, handel lękiem). W ramach psychoperformansu każda praktyka z atlasu jest traktowana jako materiał do przekładu na język działania: nie „prawda objawiona", lecz repertuar form, które można włączyć do planu sytuacyjnego pod warunkiem spełnienia kryteriów ostrożności. Kryteria te są trójosiowe: epistemiczne (co dokładnie jest twierdzeniem, a co metaforą), kliniczno-behawioralne (jakie są możliwe mechanizmy oddziaływania na uwagę, afekt, pobudzenie i relację), oraz prawno-etyczne (co jest dopuszczalne, jakie są zgody, jakie ryzyka somatyczne i społeczne).

W osi epistemicznej podstawowe rozróżnienie dotyczy statusu języka. W praktykach energetycznych, hermetycznych czy „kwantowych" słownictwo często funkcjonuje jako metajęzyk symboliczny, ale bywa podawane jako opis fizycznej rzeczywistości. Psychoperformans nie może działać na niejawnych założeniach ontologicznych, ponieważ wtedy łatwo o wytworzenie fałszywych obietnic i władzy interpretacyjnej prowadzącego. Z tego powodu atlas konsekwentnie rozdziela: (1) język metaforyczny i narracyjny, który jest dopuszczalny jako narzędzie organizacji doświadczenia, od (2) twierdzeń przyczynowych o leczeniu i skuteczności, które wymagają odrębnego poziomu weryfikacji i nie mogą być produkowane performatywnie w sytuacji warsztatowej. To rozdzielenie pozwala zachować bogactwo kultur i rytuałów bez popadania w mistyfikację. Dopuszcza się zatem intencję jako akt uwagi i ukierunkowania działania, ale odrzuca się intencję jako obietnicę medycznego rezultatu. Dopuszcza się „energię" jako skrót opisujący subiektywną jakość pobudzenia i relacji ciała do przestrzeni, ale nie utożsamia się jej automatycznie z mierzalnym zjawiskiem fizycznym, jeśli nie ma ku temu podstaw.

W osi kliniczno-behawioralnej atlas traktuje praktyki świata jako protokoły regulacyjne, a nie jako „systemy prawdy". W tym ujęciu Reiki (Mikao Usui) czy Johrei (Mokichi Okada) mogą zostać potraktowane jako formalne procedury uważności, kontaktu i rytualizacji, które wpływają na stan autonomicznego układu nerwowego poprzez przewidywalność sekwencji, bezpieczeństwo dotyku (albo jego brak, jeśli dotyk jest wykluczony), oraz przez modulację tempa oddechu i uwagi. Polarity therapy (Randolph Stone) można analizować jako system mapowania ciała i pracy na granicach dotyku, niezależnie od metafizyki „polaryzacji". W podobny sposób qigong i tradycje oddechowe można rozumieć jako praktyki interocepcji, propriocepcji i koordynacji, gdzie kluczowe stają się parametry: tempo, amplituda, zakres ruchu, rytm, oraz poziom napięcia. Nawet gdy dana tradycja przedstawia swój opis w kategoriach energii, meridianów czy pól, psychoperformans przenosi ciężar na to, co jest interwencyjnie uchwytne: struktura działania, relacja, rytm, próg, redukcja chaosu sensorycznego, możliwość powtórzenia, możliwość przerwania.

W osi prawno-etycznej atlas pełni funkcję zapory. Rozdział 21 będzie zawierał materiały o praktykach roślinnych i rytuałach (sananga, rapé, smudging, kakao ceremonialne), ale już na poziomie wprowadzenia konieczne jest ustalenie zasady nadrzędnej: psychoperformans nie jest kanałem inicjacji w używanie substancji psychoaktywnych ani procedur obarczonych istotnym ryzykiem medycznym. Tam, gdzie pojawiają się tradycje powiązane z substancjami, rozdział będzie je rekonstruował w trybie „interwencji bez substancji": jako formy symboliczne, rytuały progu, struktury intencji, choreografie uwagi, sposoby budowania wspólnoty, ale nie jako instruktaż. Analogicznie, technologie paramedyczne i pseudomedyczne (np. deklaracje „uzdrawiania kwantowego") będą omawiane przez pryzmat kryteriów ostrożności: rozdział precyzyjnie rozdzieli, co może być wykorzystane jako narzędzie sztukowe (np. struktura rytuału, język symboliczny), a co jest roszczeniem terapeutycznym wymagającym rygoru, którego psychoperformans nie może symulować. W tym sensie atlas jest rozdziałem o granicach równie mocno, jak o inspiracjach.

Z punktu widzenia antropologii rytuału atlas można ująć jako pracę na figurach przejścia. Victor Turner opisywał liminalność i communitas jako jakości powstające w rytuałach przejścia; Arnold van Gennep wyróżniał fazy separacji, liminalności i inkorporacji. Psychoperformans, jako praktyka procesualna, jest szczególnie podatny na użycie tej triady, bo każdy plan sytuacyjny – nawet czysto formalny, wizualny czy dźwiękowy – ma strukturę mikro-rytuału: wejście w ramę, przejście przez próg intensyfikacji, i powrót do porządku w formie domknięcia. Atlas w rozdziale 21 będzie więc jednocześnie katalogiem tradycji i katalogiem figur: progu, drogi, widzenia, ciemności i światła, ognia i wody, centrum i peryferii, pustki i wypełnienia, znaku i śladu. Te figury nie są w psychoperformansie „mistyczne"; są narzędziami organizacji doświadczenia w sposób komunikowalny i powtarzalny. Ich funkcja jest praktyczna: umożliwiają budowę narracji przejścia bez konieczności autobiograficznego ujawnienia oraz bez redukcji do języka diagnostycznego.

Atlas obejmie także tradycje performatywne świata, ponieważ psychoperformans – jako praktyka na styku sztuki akcji, pedagogiki i procedur dobrostanowych – czerpie równie intensywnie z historii performansu, happeningu, re-enactmentu, jak i z praktyk feministycznych, queer, wspólnotowych, a także z estetyk minimalizmu i pracy z ciszą. W tej perspektywie rozdział 21 nie jest „duchowym suplementem" do rozdziału 20, tylko rozszerzeniem pola: pokazuje, że inspiracje dla psychoperformansu leżą zarówno w praktykach

artystycznych Zachodu (od awangard, przez performance studies, po sztukę partycypacyjną), jak i w praktykach rytualnych i somatycznych różnych kultur, pod warunkiem respektowania zasad translacji kulturowej i unikania zawłaszczenia. Włączenie tego wątku wymaga wprowadzenia kategorii etycznych: szacunku dla kontekstu, unikania fetyszyzacji „egzotyki", odróżnienia inspiracji formalnej od roszczenia do autentyczności, oraz przejrzystości co do tego, że psychoperformans pracuje na formach, nie na imitacji inicjacji.

Wreszcie atlas jest narzędziem kompozycji i wyboru. Rozdział 21 nie ma służyć temu, by „znać wszystko". Ma służyć temu, by umieć projektować: dobrać symbol zamiast obietnicy, dobrać rytuał domknięcia zamiast eskalacji, dobrać praktykę oddechową zamiast presji interpretacyjnej, dobrać światło zamiast przymusu mówienia, dobrać prosty gest błogosławieństwa jako formę intencji w kulturach, zamiast produkować metafizyczne uzasadnienia. Z tej perspektywy atlas jest katalogiem narzędzi, ale zarazem katalogiem filtrów: każdy element przechodzi przez filtr bezpieczeństwa, filtr odpowiedzialności i filtr funkcji. Jeśli praktyka nie daje się przetłumaczyć na parametry procesu, jeśli generuje presję autorytetu, jeśli obiecuje leczenie, jeśli jest prawnie wątpliwa lub somatycznie ryzykowna, wówczas jej miejsce w psychoperformansie jest co najwyżej krytyczne i analityczne, nie implementacyjne.

Tak zdefiniowane wprowadzenie ustanawia perspektywę całego rozdziału 21: będzie to atlas form, figur, praktyk i tradycji potraktowanych jako repertuar konstrukcji przejść w planie sytuacyjnym, z konsekwentnym rozróżnieniem między językiem symbolicznym a roszczeniami terapeutycznymi, oraz z rygorem ostrożności etycznej i metodologicznej. Kolejne podrozdziały przejdą od praktyk energetycznych i kryteriów weryfikacji, przez atlas symboli i narzędzia światła, aż po tradycje performatywne świata, budując katalog inspiracji, który nie ucieka od krytyki, a jednocześnie nie redukuje kultury do podejrzliwości.

Rozdział 21 wymaga jeszcze jednego doprecyzowania wstępnego: atlas nie jest neutralnym magazynem „źródeł", tylko narzędziem selekcji i translacji, a selekcja zawsze jest polityką poznawczą. W praktykach, które łączą sztukę, dobrostan i rytuał, szczególnie łatwo o trzy typy błędów poznawczych: błąd sakralizacji (nadawanie praktyce statusu niepodważalnego), błąd instrumentalizacji (wykorzystywanie form kulturowych jako „narzędzi" bez poszanowania ich kontekstu), oraz błąd naturalizacji (uznanie, że dana praktyka jest „naturalnie" skuteczna, bo jest stara, tradycyjna albo popularna). Psychoperformans, operując w polu ekspresyjnym i performatywnym, musi jednocześnie zachować otwartość na formy świata i utrzymać rygor krytyczny. Atlas jest więc w istocie ćwiczeniem z epistemologii praktycznej: pokazuje, jak pracować na tradycjach bez przechodzenia w dogmat, jak korzystać z symboli bez mistyfikacji oraz jak budować rytuał bez naruszania granic medycyny, prawa i etyki.

W tym miejscu kluczowe jest rozróżnienie trzech trybów obecności praktyk w psychoperformansie. Pierwszy tryb to tryb formalno-strukturalny: praktyka jest źródłem formy (gestu, sekwencji, rytmu, kompozycji, relacji przestrzennych), które można przetłumaczyć na plan sytuacyjny bez przejmowania ontologii. Drugi tryb to tryb symboliczno-narracyjny: praktyka jest źródłem figur (progu, drogi, widzenia, oczyszczenia, błogosławieństwa), które organizują opowieść i domknięcie, a więc nadają procesowi sens w sposób komunikowalny. Trzeci tryb to tryb krytyczno-ostrożnościowy: praktyka jest analizowana jako zjawisko kulturowe i społeczne, w tym jako rynek obietnic, technologia autorytetu lub forma regulacji wspólnotowej, ale nie jest implementowana jako „metoda". Te trzy tryby chronią

psychoperformans przed niejawnością. Jeżeli dana tradycja jest włączona formalnie, to jest to jawne: używa się np. sekwencji gestów jako choreografii uwagi. Jeżeli jest włączona symbolicznie, to jest to jawne: używa się figury przejścia jako mapy domknięcia. Jeżeli jest włączona krytycznie, to jest to jawne: praktyka jest omawiana jako ryzyko nadużycia lub jako mechanizm społeczny. W każdym przypadku psychoperformans zachowuje przejrzystość wobec uczestników i czytelników.

Tę przejrzystość wzmacnia kolejny element: analiza mechanizmów oddziaływania z rozdziałów wcześniejszych zostaje tu przełożona na język kulturowy. W ujęciu neurokognitywnym i psychofizjologicznym wiele praktyk rytualnych działa, ponieważ redukuje niepewność, stabilizuje uwagę, moduluje pobudzenie, wytwarza synchronię (wspólny rytm, wspólny gest), a także ustanawia wyraźne progi czasowe („zaczyna się" i „kończy"). Te mechanizmy są niezależne od tego, czy praktyka jest opisywana jako „energetyczna", „duchowa", „artystyczna" czy „terapeutyczna". W atlasie mechanizmy te będą konsekwentnie nazywane językiem funkcji, a nie językiem deklaracji: rytuał błogosławieństwa będzie analizowany jako protokół intencji i relacji; qigong jako protokół pracy na oddechu i ruchu w zakresie uwagi interocepcyjnej; symbolika elementów jako narzędzie porządkowania afektu; praktyki performatywne świata jako modele relacji, wspólnotowości i przekraczania norm. Takie ujęcie nie deprecjonuje tradycji; przeciwnie, wydobywa ich operacyjny potencjał bez konieczności oceny ich metafizyki.

Jednocześnie atlas musi wprost uwzględnić problem zawłaszczenia kulturowego i nierównej wymiany symbolicznej. W praktykach współczesnych – zwłaszcza w polu wellness, new age i rynku „duchowości" – często dochodzi do wyjmowania elementów z kontekstu, ich estetyzacji i sprzedaży jako „autentycznych" lub „pradawnych". Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, nie może powielać tego mechanizmu. Dlatego w rozdziale 21 zostaną przyjęte zasady translacji etycznej: (1) minimalizacja roszczeń do autentyczności, (2) preferowanie inspiracji formalnych nad symulacją inicjacji, (3) jawność źródeł i nazewnictwa, (4) unikanie fetyszyzacji „innego" jako egzotyki, (5) krytyczna analiza kontekstów kolonialnych i rynkowych, (6) prymat bezpieczeństwa i zgody nad „doświadczeniem". Te zasady są szczególnie ważne w obszarze tradycji roślinnych i rytualnych, ale dotyczą także wszelkich praktyk, które operują autorytetem, tajemnicą i obietnicą transformacji.

W tym miejscu atlas wymaga także wprowadzenia kryterium „oszczędności ontologicznej". W praktyce oznacza to, że psychoperformans nie mnoży bytów wyjaśniających tam, gdzie wystarczają opisy funkcjonalne. Jeżeli dana praktyka działa poprzez rytm, uwagę i relację, nie ma potrzeby nadawać jej dodatkowej „teorii energii", która staje się nieweryfikowalnym uzasadnieniem i może wytworzyć presję interpretacyjną. Oszczędność ontologiczna jest tu sprzężona z zasadą minimalnej wystarczalności operacyjnej: wybiera się te elementy tradycji, które dają się bezpiecznie i jasno zaimplementować jako protokół. W konsekwencji rozdział 21 będzie konsekwentnie oddzielał: praktykę jako formę (co się robi), praktykę jako strukturę (w jakiej sekwencji i w jakiej ramie), oraz praktykę jako narrację (jaką opowieść o tym się snuje). Psychoperformans może używać formy i struktury, a narrację traktuje ostrożnie jako narzędzie sensu, nigdy jako narzędzie obietnicy.

Ważnym aspektem wstępu jest również to, że atlas nie jest wyłącznie „dla prowadzących". Jest także dla osób pracujących samodzielnie, które potrzebują mapy, aby nie błądzić między

zbyt dużą dowolnością a zbyt dużą podatnością na autorytet. W pracy indywidualnej szczególnie ryzykowny jest efekt „poszukiwania metody cudownej", a także tendencja do eskalacji intensywności. Atlas będzie konsekwentnie sugerował preferencję dla protokołów o niskim ryzyku: praca z oddechem, praca z gestem, praca z symbolami, praca z rytuałami domknięcia, praca z minimalną choreografią uwagi, praca z dźwiękiem w zakresie bezpiecznym i przewidywalnym. Z drugiej strony atlas pokaże także, że niektóre praktyki, choć kulturowo atrakcyjne, wymagają profesjonalnego kontekstu lub są prawnie i zdrowotnie problematyczne. W psychoperformansie „odwaga" nie polega na wchodzeniu w ryzyko, lecz na konsekwentnym utrzymaniu ramy.

Wreszcie, wstęp do atlasu powinien ustanowić jego logikę kompozycyjną. Podrozdziały 21.1–21.4 budują blok metodologiczno-ostrożnościowy: praktyki energetyczne i ich język, kryteria rozeznania, symbole i figury przejścia jako aparat porządkowania, oraz technologie światła i pola (LED, PEMF) w ujęciu ograniczeń. Podrozdziały 21.5–21.7 wprowadzają blok rytualno-symboliczny o podwyższonym ryzyku nadużyć, dlatego będą prowadzone ze szczególną ostrożnością: tradycje roślinne bez substancji psychoaktywnych, gesty błogosławieństwa jako formy intencji, oraz hermetyczne figury „widzenia" jako praca symboliczna bez mistyfikacji. Podrozdziały 21.8–21.12 tworzą blok performatywny i antropologiczny: tradycje performatywne świata, rozumiane jako repertuar form wspólnotowych, estetyk minimalizmu, rytuałów przejścia i choreografii uwagi, przy zachowaniu etyki translacji i krytycznej świadomości kontekstu.

To jest wstępny aparat pojęciowy, bez którego atlas mógłby zostać odczytany jako katalog „metod do wypróbowania". Tymczasem atlas jest narzędziem odpowiedzialnego wyboru: uczy, jak brać z tradycji to, co operacyjne i bezpieczne, jak odróżniać metaforę od twierdzenia, jak chronić proces przed nadużyciem autorytetu, oraz jak budować praktykę, która pozostaje sztuką, ale nie udaje medycyny, nie symuluje inicjacji i nie handluje obietnicą.

Wprowadzenie do atlasu powinno jeszcze precyzyjniej ustawić „podwójny rejestr" psychoperformansu: jest to praktyka sztukowa, która operuje na formach, ale zarazem praktyka o konsekwencjach dla dobrostanu, a więc podlega rygorom odpowiedzialności. Ten podwójny rejestr bywa źródłem nieporozumień. W środowiskach artystycznych łatwo o romantyzację przekroczenia, intensyfikacji, ryzyka i „prawdy doświadczenia"; w środowiskach quasi-terapeutycznych łatwo o utylitarne żądanie natychmiastowego rezultatu i o przejęcie języka klinicznego bez kompetencji. Atlas rozdziału 21 został pomyślany jako mechanizm równoważący: przywraca kulturze jej bogactwo form i rytuałów, ale jednocześnie wprowadza kryteria ostrożności, które ograniczają ryzyko szkody i nadużycia. W tym sensie atlas jest nie tylko „katalogiem inspiracji", lecz także podręcznikiem higieny epistemicznej oraz higieny relacji.

Higiena epistemiczna w atlasie oznacza przede wszystkim rozpoznanie typowych konstrukcji pseudonaukowych i retorycznych, które pojawiają się w polu praktyk energetycznych, paramedycznych i duchowych. Psychoperformans nie może przyswajać ich bez filtrów, ponieważ język ma skutki: potrafi ustanowić asymetrię władzy, wygenerować zależność, uruchomić lęk i obietnicę. Najczęstszy mechanizm retoryczny polega na mieszaniu poziomów opisu: pojęcia z fizyki (kwanty, pole, wibracja), biologii (częstotliwość, rezonans), psychologii (trauma, energia emocjonalna) i duchowości (światło, oczyszczenie) są łączone w jedną narrację

przyczynową bez rozróżnienia metafory i twierdzenia. Atlas będzie konsekwentnie demontował to mieszanie: pokaże, że metafory mogą być użyteczne jako struktury opowieści i jako narzędzia intencji, ale nie mogą być wykorzystywane jako uzasadnienie roszczeń leczniczych. To rozróżnienie jest szczególnie ważne w przypadku praktyk określanych jako „uzdrawianie kwantowe", gdzie często dochodzi do nadużycia prestiżu nauki. W psychoperformansie naukowość jest rozumiana jako rygor: jasność pojęć, falsyfikowalność twierdzeń, transparentność ograniczeń, a nie jako dekoracja słowna.

Higiena relacji oznacza natomiast, że atlas uwzględnia problem autorytetu i struktury zależności. W wielu tradycjach rytualnych autorytet jest elementem formy kulturowej; w wielu współczesnych wariantach wellness autorytet bywa produkowany marketingowo. Psychoperformans nie unieważnia znaczenia prowadzenia i przewodnictwa, ale wymaga jego redefinicji: autorytet instruktora nie jest autorytetem ontologicznym („wiem, jak działa świat"), tylko autorytetem proceduralnym („umiem utrzymać ramę, bezpieczeństwo i przejścia"). Z tego powodu atlas będzie wspierał podejście kontraktowe: jasne zasady, zgoda informowana, możliwość odmowy, minimalizowanie presji, brak obietnic, brak diagnostycznych interpretacji, brak „inicjacji" i brak wymuszania przekonań. W praktykach dotykowych i energetycznych kluczowe są także protokoły granic: kto dotyka, kiedy dotyka, jak pyta o zgodę, jak reaguje na odmowę, jak zapewnia alternatywę bez dotyku. Zasadnicza różnica między praktyką odpowiedzialną a praktyką ryzykowną nie tkwi w „metodzie", lecz w sposobie prowadzenia.

Atlas, jako narzędzie inspiracji, musi także wyjaśnić, jak rozumie „skuteczność" w polu sztuki i rytuału. Skuteczność nie jest tu równoznaczna z wyleczeniem ani z redukcją objawów według miar klinicznych, choć w pewnych kontekstach można badać wpływ na dobrostan i stres. Skuteczność w psychoperformansie jest przede wszystkim skutecznością procesualną: zdolnością do przeprowadzenia osoby lub grupy przez sekwencję, która poprawia orientację, zwiększa poczucie sprawczości, redukuje chaos pobudzenia, umożliwia komunikację, a na końcu daje domknięcie. W tym sensie skuteczność jest kompatybilna z teorią rytuału i performansu: rytuał działa, ponieważ organizuje przejście, a performans działa, ponieważ ustanawia ramę i intensyfikuje uwagę. Victor Turner, Richard Schechner i inni badacze performansu wskazywali na to, że performatywność nie jest kwestią prawdziwości twierdzeń, lecz mocy zdarzenia w ramach kultury. Psychoperformans implementuje tę logikę bez metafizycznych roszczeń: „działa" oznacza „zmienia parametry procesu", nie „zmienia ontologię świata".

W tym kontekście szczególnie użyteczna staje się kategoria intencji, która w rozdziale 21 będzie wracać wielokrotnie. Intencja jest w psychoperformansie rozumiana jako akt dystrybucji uwagi i wyboru, a nie jako magiczna przyczyna. Intencja w rytuałach błogosławieństwa, w praktykach modlitewnych, w gestach przejścia, działa poprzez strukturę: wprowadza początek, ukierunkowuje działanie, stabilizuje motywację, a także pozwala domknąć proces. W praktyce oznacza to, że intencja jest projektowalna: może być krótka, parametryczna, pozbawiona roszczeń i wolna od przymusu. Przykładowo intencja może brzmieć jak decyzja formalna („redukcja", „uspokojenie", „zwiększenie dystansu"), a nie jak deklaracja uzdrowienia. W tym sensie intencja staje się elementem języka, podobnie jak w poprzednich rozdziałach językiem były kontrast, rytm czy punkt skupienia.

Atlas wprowadzi też kategorię „figur przejścia” jako narzędzie projektowe. Figury przejścia – próg, droga, brama, światło, cień, oczyszczenie, węzeł, dar, znak, powrót – są traktowane jako morfologia procesu. W tradycjach rytualnych i mitycznych figury te były nośnikami sensu zbiorowego; w psychoperformansie stają się nośnikami struktury działania. Dzięki nim można projektować plany sytuacyjne, które mają czytelne etapy i naturalne domknięcia, bez potrzeby nadawania im diagnozy lub interpretacji psychologicznej. W tym obszarze atlas będzie czerpał z antropologii religii i rytuału (van Gennep, Turner), z semiotyki kultury i obrazu, a także z praktyk artystycznych, w których figura progu i przejścia była organizatorem przestrzeni i czasu.

Wreszcie, wprowadzenie musi uprzedzić o tym, że atlas nie będzie traktował wszystkich tradycji symetrycznie. Niektóre tradycje są omawiane ze względu na ich popularność i obecność w obiegu społecznym, mimo że ich roszczenia są problematyczne. Inne tradycje są omawiane ze względu na ich ogromny potencjał formalny i performatywny, mimo że są marginalizowane w dyskursie wellness. Jeszcze inne są omawiane ze względu na ryzyka: prawne, zdrowotne, społeczne. Taki dobór jest konsekwencją odpowiedzialności, a nie arbitralnością. Atlas ma doprowadzić czytelnika do kompetencji rozeznania: umiejętności odróżniania praktyk niskiego ryzyka od praktyk wysokiego ryzyka, odróżniania metafory od twierdzenia, odróżniania struktury rytuału od rynku obietnic, oraz odróżniania inspiracji formalnej od zawłaszczenia kulturowego.

W tym miejscu pozostaje dopełnienie wstępu o „mapę korzystania z atlasu”: jak czytać poszczególne podrozdziały i jak przekładać je na praktykę psychoperformansu. Atlas będzie czytany jak zestaw modułów, z których każdy dostarcza trzech komponentów: (1) krótkiego opisu tradycji i jej kontekstu, (2) katalogu elementów implementowalnych jako forma i struktura planu sytuacyjnego, oraz (3) listy ostrzeżeń, ograniczeń i kryteriów ostrożności. Dopiero takie trójdzielne ujęcie czyni atlas narzędziem profesjonalnym: nie uwodzi egzotyką i obietnicą, ale dostarcza materiału do odpowiedzialnej kompozycji procesu.

Wprowadzenie do atlasu powinno zostać domknięte wyraźną zasadą roboczą: psychoperformans traktuje tradycje jako repertuar form organizujących doświadczenie, a nie jako repertuar prawd o świecie. Ta zasada porządkuje cały rozdział 21 i jest warunkiem, by „katalog inspiracji” nie zamienił się w katalog roszczeń. W perspektywie praktycznej oznacza to, że każda omawiana w atlasie tradycja zostaje poddana trzem kolejnym operacjom: dekompozycji na elementy (gesty, sekwencje, figury, reżimy uwagi), translacji na parametry procesu (tempo, intensywność, dystans, saliencja, próg, domknięcie), oraz re-kontekstualizacji w planie sytuacyjnym zgodnym z etyką, prawem i bezpieczeństwem. Dopiero po przejściu tych operacji tradycja może stać się inspiracją praktyczną; w przeciwnym razie pozostaje inspiracją jedynie kulturową lub przedmiotem krytycznego opisu.

Ta metodologia, choć oszczędna ontologicznie, jest bogata formalnie. Pozwala korzystać z niezwykle zróżnicowanych tradycji – od rytuałów błogosławieństwa po minimalizm butoh, od struktur psychodramatycznych po mapy symboli i figur przejścia – bez konieczności przyjęcia jednego systemu metafizycznego. Psychoperformans nie buduje „syntezy duchowości świata”; buduje instrumentarium przejść. W tym sensie atlas jest technologią kompozycji: dostarcza struktur, które pozwalają przekształcać doświadczenie bez przemocy interpretacyjnej i bez obietnicy cudu. Jest to szczególnie ważne w praktykach, które dotykają sfery wrażliwej, gdzie język uzdrowienia bywa nadużywany, a autorytet bywa konstruowany przez tajemnicę.

Z tego powodu w atlasie obowiązuje zasada jawności poziomów. W każdym podrozdziale zostaną konsekwentnie odróżnione: (1) poziom opisu tradycji i jej kontekstu (historycznego, społecznego, instytucjonalnego), (2) poziom operacyjny, czyli elementy możliwe do zastosowania jako forma i struktura w psychoperformansie, oraz (3) poziom ostrzeżeń, ograniczeń i kryteriów ostrożności. Ta triada nie jest zabiegiem redakcyjnym, lecz protokołem odpowiedzialności. Pozwala uniknąć sytuacji, w której czytelnik bierze opis kulturowy za instrukcję, albo bierze metaforę za twierdzenie przyczynowe, albo bierze doświadczenie intensywne za doświadczenie bezpieczne. Triada ma również walor dydaktyczny: uczy, jak czytać praktyki świata bez fetyszyzacji i bez cynicznej redukcji.

Atlas ustanawia także zasadę minimalnej ingerencji i maksymalnej kontroli parametrów. Minimalna ingerencja oznacza, że psychoperformans nie powinien przejmować elementów, których sens zależy od zamkniętego kontekstu inicjacyjnego, religijnego czy społecznego, zwłaszcza gdy przejęcie byłoby formą symulacji lub zawłaszczenia. Maksymalna kontrola parametrów oznacza natomiast, że te elementy, które są włączane, muszą być projektowalne i strojalne: intensywność ma mieć suwak, czas ma mieć granice, bodźce mają mieć możliwość wyciszenia, a relacja ma mieć kontrakt. W praktyce przekłada się to na preferencję dla procedur niskiego ryzyka: pracy z oddechem i ruchem w zakresie bezpiecznym, pracy z symbolami i figurami w trybie nieinterpretującym, pracy z intencją jako aktem uwagi, pracy z dźwiękiem jako rytmem i tłem, pracy z gestami błogosławieństwa jako formą relacji bez roszczeń. Tam, gdzie praktyka ma potencjał ryzyka (np. praca z substancjami, sugestią, intensywnymi stanami), atlas będzie ją omawiał przede wszystkim jako problem odpowiedzialności, a nie jako „mocną metodę".

Wprowadzenie powinno również podkreślić, że atlas jest narzędziem scenograficznym w szerokim sensie: pozwala projektować środowisko zdarzenia. W tradycjach rytualnych środowisko jest integralną częścią działania: przestrzeń, rekwizyty, światło, zapach, dźwięk, układ wspólnoty. Psychoperformans, mimo że unika fetyszyzacji rekwizytu, przyjmuje scenograficzne myślenie jako narzędzie regulacji. „Atlas symboli" i „figury przejścia" nie są więc tylko treścią do rozważań, ale materiałem do budowania pól: gdzie jest próg, gdzie jest centrum, gdzie jest granica, gdzie jest miejsce ciszy, gdzie jest miejsce świadectwa. Analogicznie, rozdziały o tradycjach performatywnych świata będą czytane jako katalog struktur wspólnotowych: jakie układy uczestnictwa wytwarzają bezpieczeństwo, jakie układy wytwarzają intensyfikację, jakie układy wytwarzają communitas, a jakie układy wytwarzają presję i wykluczenie.

W tym sensie atlas jest także narzędziem polityki dostępności. Jeżeli psychoperformans ma być praktyką realnie inkluzywną, nie może opierać się na założeniu, że wszyscy uczestnicy mają takie same kompetencje kulturowe, takie same wzorce religijne, takie same doświadczenia rytuału. Atlas pozwala projektować działania, które są zrozumiałe bez konieczności „wierzenia" i bez konieczności „znajomości tradycji". Dzięki parametryzacji i jawności można stworzyć sytuację, w której osoba może wejść w działanie na poziomie formy (gest, oddech, rytm, obraz, obiekt) bez presji interpretacji, a równocześnie może – jeśli chce – włączyć warstwę symboliczno-narracyjną, ale w granicach własnego światopoglądu. To rozdzielenie jest fundamentalne dla bezpieczeństwa psychologicznego i kulturowego: praktyka nie narzuca sensu, tylko oferuje strukturę.

Domknięcie wstępu powinno wreszcie nazwać, czego atlas nie robi. Atlas nie stanowi instruktażu medycznego, nie jest poradnikiem leczenia, nie jest też przewodnikiem duchowym w sensie doktrynalnym. Nie rozstrzyga, które metafizyki są prawdziwe. Nie obiecuje przemiany jako pewnika. Zamiast tego oferuje narzędzie pracy: mapę tradycji i praktyk, które można przełożyć na język psychoperformansu, pod warunkiem zastosowania filtrów ostrożności. Ta negatywna definicja jest równie ważna jak pozytywna, ponieważ chroni przed błędnym użyciem.

Po tym wprowadzeniu rozdział 21 przechodzi do części szczegółowej, rozpoczynając od obszaru najbardziej narażonego na nieporozumienia i nadużycia: praktyk określanych jako energetyczne oraz ich współczesnych wariantów. Pierwszy podrozdział 21.1 będzie więc zarazem katalogiem, jak i procedurą rozeznania: pokaże, jak czytać Reiki, Johrei, polarity therapy, leczenie praniczne oraz „uzdrawianie kwantowe" w trybie operacyjnym, jak odróżniać formę od roszczenia, oraz jak budować kryteria ostrożności, które są kompatybilne z etyką pracy i z odpowiedzialnością prowadzącego.

21.1. Reiki, Johrei, polarity therapy, leczenie praniczne, tzw. „uzdrawianie kwantowe" (rozeznanie metodologiczne i kryteria ostrożności)

Ten podrozdział musi rozpocząć się od rozpoznania, że kategorie „energetyczne" funkcjonują w kulturze współczesnej jako hybryda trzech porządków: porządku praktyki (co się robi), porządku narracji (jak się to wyjaśnia) i porządku obietnicy (co ma się wydarzyć). Psychoperformans, który traktuje tradycje jako repertuar form organizujących doświadczenie, może korzystać z porządku praktyki i – ostrożnie – z porządku narracji w wymiarze symbolicznym, natomiast nie może przyjmować porządku obietnicy w trybie terapeutycznych gwarancji. W obszarze Reiki, Johrei, polarity therapy, leczenia pranicznego czy współczesnych wariantów „uzdrawiania kwantowego" najważniejsze jest więc rozeznanie metodologiczne: rozdzielenie tego, co jest protokołem zachowań i relacji, od tego, co jest ontologiczną deklaracją, oraz od tego, co jest marketingową konstrukcją skuteczności.

Reiki, wiązane genealogicznie z postacią Mikao Usui, jest w praktyce zestawem procedur: uważność, sekwencja ułożeń dłoni (z dotykiem lub bez), utrzymanie czasu, oraz specyficzny reżim relacji, w którym osoba praktykująca pełni funkcję „kanału" lub „przekaziciela". Johrei, rozwijane w tradycji związanej z Mokichi Okadą, także operuje na formalnych gestach i na idei przekazu, często bez dotyku, z akcentem na „oczyszczenie" i „światło". Polarity therapy, systematyzowane przez Randolpha Stone'a, wchodzi w obszar pracy dotykowej i mapowania ciała poprzez „polaryzacje", łącząc elementy manualne, ruchowe i dietetyczne, choć w praktyce najczęściej spotyka się jego segment dotykowy. Leczenie praniczne (w licznych wariantach, często związanych z popularyzacją przez Choa Kok Sui) operuje na rytuałach „oczyszczania" i „energetyzowania" pola, z gestyką wykonywaną w przestrzeni blisko ciała. Natomiast „uzdrawianie kwantowe" jest terminem parasolowym, który bywa przypinany do bardzo różnych działań: od medytacji i wizualizacji po treningi sugestii i formy coachingowe, przy czym wspólną cechą jest nadużycie języka naukowego jako uprawomocnienia.

Rozeznanie metodologiczne w psychoperformansie musi więc zacząć się od pytania: jakie elementy tych praktyk są implementowalne jako bezpieczna forma i struktura planu sytuacyjnego, niezależnie od sporu o ontologię „energii". Odpowiedź zwykle dotyczy czterech komponentów. Pierwszy komponent to rytualizacja uwagi: wyznaczenie początku, intencja jako akt dystrybucji uwagi, oraz przewidywalność sekwencji. Drugi komponent to reżim relacji: obecność, tempo, cisza, brak interpretacji, oraz jasna rola (osoba prowadząca nie „diagnozuje", lecz utrzymuje ramę). Trzeci komponent to praca na granicach: dotyk, dystans, pytanie o zgodę, a w wariancie bezdotykowym – praca na przestrzeni interpersonalnej. Czwarty komponent to domknięcie: wygaszenie intensywności, powrót do neutralności, krótka formuła zakończenia. Te elementy są w psychoperformansie wartościowe, ponieważ są parametryzowalne i mogą działać jako protokoły regulacyjne: redukują niepewność, stabilizują pobudzenie, budują poczucie kontenera, a przez to umożliwiają przetwarzanie materiału ekspresyjnego w sposób bezpieczny.

Jednocześnie każde z tych pól niesie ryzyka. Najpoważniejsze ryzyko dotyczy asymetrii epistemicznej: jeśli osoba prowadząca przypisuje sobie zdolność „widzenia energii", „czyszczenia aury", „odblokowywania meridianów" lub „resetowania kwantowego", łatwo przechodzi od prowadzenia procesu do interpretacyjnej dominacji. W literaturze krytycznej dotyczącej ruchów terapeutycznych i duchowych wskazuje się, że taka dominacja bywa połączona z mechanizmem atrybucji: sukces przypisuje się metodzie i prowadzącemu, brak sukcesu przypisuje się „oporności" uczestnika, „brakowi wiary", „negatywnej energii". Jest to klasyczna struktura immunizacji twierdzenia, która uniemożliwia weryfikację i wzmacnia zależność. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać poprzez oszczędność ontologiczną i kontrakt proceduralny: prowadzący nie deklaruje dostępu do ukrytej wiedzy o stanie osoby; pracuje na parametrach działania, na uważności i na strukturze przejść.

Drugie ryzyko dotyczy sfery medycznej: praktyki te są często przedstawiane jako leczenie, czasem jako alternatywa wobec medycyny opartej na dowodach. Psychoperformans, będąc praktyką sztukową i kulturową, nie może wchodzić w obszar zastępowania terapii czy leczenia. Zasada ostrożności oznacza więc, że wszelkie sformułowania sugerujące diagnozę, terapię lub wyleczenie są wyłączone z protokołów działania. Można natomiast mówić o regulacji pobudzenia, o subiektywnym poczuciu ulgi, o poprawie orientacji i o lepszym zarządzaniu stresem, o ile nie zamienia się tego w obietnicę i o ile nie sugeruje się przerwania leczenia medycznego. W praktyce warsztatowej oznacza to także konieczność procedur przesiewowych: jeżeli uczestnik jest w stanie ostrym, w kryzysie psychicznym lub somatycznym, plan sytuacyjny musi przewidzieć ograniczenie intensywności, a w razie potrzeby skierowanie do adekwatnych form pomocy.

Trzecie ryzyko dotyczy dotyku i granic. W Reiki i polarity therapy dotyk bywa integralny; w Johrei i pranicznym „uzdrawianiu" dotyk bywa wykluczony lub ograniczony, ale może pojawiać się bliskość przestrzenna. W każdym wariancie praca wymaga protokołu zgody: zgoda musi być konkretna, odwoływalna w każdej chwili, i nie może być domniemana. Ponadto uczestnik musi mieć alternatywę: udział bez dotyku, udział przez obserwację, udział w innej strefie przestrzeni. Psychoperformans włącza dotyk wyłącznie w reżimie bezpieczeństwa i w zgodzie z kodeksem instruktora: neutralność, brak sugestii interpretacyjnej, brak intymnej ekspozycji, prymat komfortu uczestnika. Dotyk jest tu narzędziem regulacji i ugruntowania, nie narzędziem „diagnostyki energetycznej".

Czwarte ryzyko dotyczy języka. Terminy „energia", „wibracja", „częstotliwość", „kwantowy" są nośne retorycznie i mogą działać jak sugestia. W psychoperformansie język jest kanałem działania, a więc może generować efekty oczekiwania i placebo; dlatego w planie sytuacyjnym należy ograniczać terminy, które wytwarzają fałszywe wyobrażenia przyczynowości. Jeśli używa się tych terminów, to w trybie jawnej metafory: „energia" jako skrót jakości pobudzenia i relacji z przestrzenią; „oczyszczenie" jako procedura domknięcia i redukcji napięcia; „światło" jako figura intencji i uważności, a nie jako fizyczny czynnik leczenia. Szczególną ostrożność należy zachować wobec „uzdrawiania kwantowego": w psychoperformansie termin „kwantowy" nie jest uprawomocnieniem praktyki, lecz sygnałem ryzyka mieszania poziomów, a więc wymaga natychmiastowego przejścia do kryteriów: co dokładnie się robi, jak mierzy się bezpieczeństwo, jakie są ograniczenia, oraz jakie obietnice są wykluczone.

Na poziomie implementacji psychoperformans może wykorzystać z omawianych tradycji kilka typów modułów, które nie wchodzą w obszar roszczeń terapeutycznych. Moduł pierwszy to „sekwencja uważności i dłoni": bezdotykowe ułożenia dłoni w przestrzeni własnego ciała, w rytmie oddechu, połączone z prostą intencją parametryczną (np. „redukcja", „uspokojenie", „powrót"). Moduł drugi to „cisza i obecność": dwie osoby w kontrakcie milczenia, gdzie zadaniem jest utrzymanie stabilnego tempa oddechu i neutralnej postawy, bez interpretacji. Moduł trzeci to „gest błogosławieństwa" jako forma intencji bez roszczeń: krótka sekwencja gestów kończących, która zamyka proces. Moduł czwarty to „mapa stref": praca na odległości i granicach w przestrzeni, gdzie „energia" jest jedynie nazwą jakości odczuwanej bliskości i komfortu. Każdy moduł ma opis parametrów, czasu i procedur przerwania. W tym sensie elementy Reiki czy Johrei stają się częścią instrumentarium psychoperformansu, ale w trybie formalnym i bezpieczeństwa.

Kryteria ostrożności, które będą obowiązywać w całym rozdziale 21, tutaj muszą zostać sformułowane w sposób szczególnie twardy, ponieważ mowa o praktykach, które w obiegu społecznym bywają reklamowane jako „leczenie". W psychoperformansie kryteria te obejmują co najmniej: zakaz obietnic medycznych, zakaz diagnozowania, zakaz interpretacji „energetycznej" jako prawdy o osobie, pełną zgodę na dotyk i dystans, jawność metaforycznego języka, możliwość wycofania się bez konsekwencji, oraz obowiązek domknięcia z redukcją intensywności. Dopiero przy takich warunkach można mówić o odpowiedzialnym wykorzystaniu form kulturowych w planie sytuacyjnym.

Następny fragment musi dopełnić ten aparat o dwie kluczowe warstwy: po pierwsze, o analizę mechanizmów psychologicznych i społecznych, które podtrzymują popularność praktyk energetycznych (oczekiwania, sugestia, efekt autorytetu, potrzeba sensu), a po drugie, o procedurę praktycznego „testu implementacyjnego" – czyli zestaw pytań, które należy zadać przed włączeniem jakiejkolwiek praktyki do psychoperformansu: jaki jest cel funkcjonalny, jakie są parametry, jakie są ryzyka, jakie są alternatywy o niższym ryzyku, i jak wygląda protokół ewaluacji oraz domknięcia.

Jeżeli podrozdział 21.1 ma spełnić funkcję rozeznania metodologicznego, musi wprost opisać nie tylko „co można wziąć" z praktyk energetycznych, lecz także dlaczego te praktyki są tak podatne na nadużycia poznawcze i relacyjne. W praktyce psychoperformansu największym zagrożeniem nie jest sama obecność gestu dłoni czy ciszy, tylko produkcja asymetrycznej interpretacji, która tworzy zależność, oraz produkcja roszczenia skuteczności, które przenosi

praktykę w obszar quasi-medyczny. Z tego powodu drugi krok rozeznania polega na identyfikacji mechanizmów psychologicznych, społecznych i ekonomicznych, które wzmacniają atrakcyjność tych praktyk i jednocześnie utrudniają ich krytyczną ocenę.

Pierwszym mechanizmem jest efekt oczekiwania i sugestii. W badaniach nad placebo i kontekstami terapeutycznymi pokazuje się, że sama rama interwencji – autorytet, rytuał, narracja, koszt, unikatowość – potrafi modulować subiektywne odczucia i interpretacje. W praktykach energetycznych rama jest zazwyczaj silna: używa się słownictwa „głębokiego" (energia, oczyszczenie, blokady), sekwencji rytualnych (ułożenia dłoni, „skanowanie" pola), oraz często wytwarza się atmosferę wyjątkowości (cisza, świece, muzyka, „święta przestrzeń"). To wszystko zwiększa podatność na przypisywanie znaczenia, także wtedy, gdy odczucie wynika z neutralnych procesów fizjologicznych: rozluźnienia w ciszy, spadku pobudzenia przy wolnym oddechu, albo zjawisk proprioceptywnych przy dłuższym pozostawaniu w bezruchu. Psychoperformans nie traktuje tego jako „demaskacji", lecz jako parametry do kontroli: rama jest narzędziem, ale musi być jawna i nie może być używana do produkowania obietnic.

Drugim mechanizmem jest efekt autorytetu i asymetrii epistemicznej. W praktykach Reiki, pranicznych czy „kwantowych" często pojawia się figura osoby, która „wie" więcej: widzi energię, czuje pole, rozpoznaje blokady. Ta figura jest atrakcyjna, ponieważ redukuje niepewność: w sytuacji cierpienia lub chaosu poznawczego łatwo przyjąć wyjaśnienie, które ma strukturę mapy. Z perspektywy socjologii wiedzy i badań nad ruchami terapeutycznymi to typowy mechanizm wytwarzania kapitału symbolicznego: autorytet powstaje z deklaracji dostępu do niewidzialnego. Psychoperformans musi ten mechanizm neutralizować poprzez prymat procedury nad interpretacją. Prowadzący ma kompetencję utrzymania ramy, a nie kompetencję „odczytu" osoby. Interpretacje stanu uczestnika są zastępowane przez autoopis parametryczny, a wszelkie metafory są oferowane jako opcje, nie jako diagnoza.

Trzecim mechanizmem jest potrzeba sensu i narracyjnego domknięcia. W wielu przypadkach uczestnicy sięgają po praktyki energetyczne nie dlatego, że wierzą w ich ontologię, lecz dlatego, że oferują opowieść: „jest blokada, jest oczyszczenie, jest uwolnienie". Taka opowieść ma strukturę rytuału przejścia i działa na poziomie organizacji doświadczenia. Psychoperformans może wziąć tę strukturę, ale musi ją odseparować od roszczeń leczniczych. W praktyce oznacza to, że zamiast opowieści o „blokadzie energetycznej" można pracować na figurze „węzła" jako symbolu napięcia, a zamiast „oczyszczenia" jako obietnicy można stosować „procedurę domknięcia" jako redukcję pobudzenia. Zyskuje się strukturę sensu bez produkcji fałszywej przyczynowości.

Czwartym mechanizmem jest ekonomia rynku dobrostanu. Współczesna kultura wellness często operuje logiką produktu: problem jest definiowany w sposób szeroki i plastyczny („zablokowana energia", „niska wibracja"), a rozwiązanie jest oferowane jako usługa, kurs, inicjacja. W tej logice trudno o weryfikację, ponieważ kryteria sukcesu są rozmyte i zależne od interpretacji. Dodatkowo działa mechanizm eskalacji: po jednej sesji pojawia się „głębsza warstwa", po kursie podstawowym – kurs zaawansowany. Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką odpowiedzialną, nie może wbudowywać w siebie tej logiki. Dlatego w protokołach wykorzystujących formy energetyczne konieczne jest odwrócenie wektora: zamiast obietnicy postępu, pojawia się nauka samoregulacji i domknięcia; zamiast inicjacji – jawna instrukcja parametrów; zamiast zależności – wzmacnianie autonomii uczestnika.

Z tych mechanizmów wynika praktyczny zestaw kryteriów implementacyjnych, które mogą działać jak „test dopuszczenia" praktyki do repertuaru psychoperformansu. Test jest krótki, ale bezlitosny w konsekwencjach. Po pierwsze: czy praktyka wymaga przyjęcia twierdzeń ontologicznych, by działała? Jeśli tak, to w psychoperformansie pozostaje w trybie krytycznym, nie implementacyjnym. Po drugie: czy praktyka generuje asymetrię interpretacyjną (prowadzący „wie", uczestnik „nie wie")? Jeśli tak, to elementy praktyki muszą zostać zredukowane do formy i parametrów, a interpretacja wyłączona. Po trzecie: czy praktyka ma potencjał naruszenia granic (dotyk, bliskość, sugestia)? Jeśli tak, musi istnieć protokół zgody, alternatywy, strefy bezpieczeństwa i procedury przerwania. Po czwarte: czy praktyka wytwarza roszczenia lecznicze? Jeśli tak, w psychoperformansie zostaje przepisana na język regulacji i dobrostanu bez obietnic. Po piąte: czy praktyka jest prawnie lub zdrowotnie problematyczna? Jeśli tak, atlas wskazuje ograniczenia i preferuje warianty bezpieczne.

Dopełnieniem testu jest procedura parametryzacji, która stanowi sedno przeniesienia praktyk energetycznych do psychoperformansu. Parametryzacja polega na tym, że każda sesja (lub segment planu sytuacyjnego) ma jawne zmienne: czas trwania, intensywność (np. tempo oddechu, długość pauz, głośność tła dźwiękowego), stopień kontaktu (dotyk / brak dotyku / dystans), rodzaj języka (metaforyczny / parametryczny / milczący), oraz sposób domknięcia. W tradycjach Reiki czy Johrei często istnieje domyślna sekwencja; psychoperformans może ją adaptować, ale nie może jej fetyszyzować. Sekwencja nie jest sakramentem; jest strukturą do testowania i strojenia. Stąd obowiązek ewaluacji: po segmencie uczestnik określa parametry stanu, a prowadzący obserwuje wskaźniki: oddech, tempo mowy, zdolność koncentracji, oznaki przeciążenia. W ten sposób praktyka energetyczna zostaje przetłumaczona na praktykę regulacyjną.

Ważne jest również rozróżnienie między „działaniem na polu" a „działaniem na relacji". W wielu systemach energetycznych „pole" jest postulowane jako byt. Psychoperformans traktuje „pole" jako narzędzie opisu relacji przestrzennej i interakcyjnej: odległość, bliskość, komfort, napięcie, uwaga. Jeśli mówi się o „polu", to tylko jako o przestrzeni doświadczenia, a nie jako o substancji. Dzięki temu można zachować metaforyczną plastyczność języka bez produkcji roszczeń. Podobnie słowo „oczyszczenie" może być użyte jako figura domknięcia, ale musi być od razu sprzężone z procedurą: wydech, redukcja bodźców, przeniesienie uwagi na kontakt stóp z podłożem, powrót do neutralnego światła. Figura zostaje „uziemiona" w protokole.

Wreszcie, należy wprost zaznaczyć granicę wobec terminu „kwantowe". W psychoperformansie nie ma miejsca na argument z nauki jako ornamentu. Jeżeli pojawia się terminologia fizyczna, może być użyta jedynie jako metafora lub jako odniesienie do rzeczywistych zjawisk technicznych (np. emisja światła LED jako parametr środowiska), ale nie jako rzekomy mechanizm uzdrawiania. „Uzdrowienie kwantowe" w atlasie jest traktowane jako sygnał ostrzegawczy: wskazuje na wysoki poziom ryzyka nadużycia retorycznego i na potrzebę szczególnie rygorystycznego testu implementacyjnego. Jedyną dopuszczalną translacją takich praktyk do psychoperformansu jest translacja proceduralna: medytacja jako regulacja uwagi, wizualizacja jako praca na obrazie wewnętrznym, sugestia jako narzędzie języka o kontrolowanej intensywności – i zawsze bez obietnic leczniczych.

Ostatni fragment podrozdziału powinien domknąć te rozważania, proponując klarowny „kodeks ostrożności" dla praktyk energetycznych w psychoperformansie oraz zestaw

minimalnych modułów, które można bezpiecznie implementować w planach sytuacyjnych, zwłaszcza w kontekstach warsztatowych i edukacyjnych. W tym domknięciu konieczne będzie także wskazanie, jak dokumentować pracę z elementami energetycznymi: jak opisywać je w języku funkcji i parametrów, aby nie wytwarzać fałszywych roszczeń, a równocześnie zachować precyzję metodyczną.

Domknięcie podrozdziału 21.1 powinno przyjąć formę jednoznacznego kodeksu ostrożności oraz zestawu modułów implementacyjnych, które pozwalają korzystać z formalnych zasobów praktyk energetycznych bez przechodzenia w obszar roszczeń terapeutycznych, bez wytwarzania zależności i bez naruszania granic. W psychoperformansie „energetyczność" nie jest ontologiczną tezą, lecz stylem organizacji doświadczenia: zestawem procedur ciszy, uważności, rytualizacji, pracy na dystansie i dotyku, pracy na figurach oczyszczenia i błogosławieństwa, które są translacją kulturową. Ta translacja staje się bezpieczna dopiero wtedy, gdy jest oparta o rygor metodyczny.

Kodeks ostrożności dla praktyk energetycznych w psychoperformansie powinien obejmować minimum dziewięć zasad operacyjnych. Zasada pierwsza: zakaz obietnic medycznych. W komunikacji, instrukcji, ewaluacji oraz dokumentacji nie pojawiają się deklaracje leczenia, usuwania chorób, zastępowania terapii, ani sugestie odstawiania leków. Zasada druga: zakaz diagnozowania i „odczytu" osoby. Prowadzący nie deklaruje, że widzi „pole", „aurę", „blokady"; wszelkie nazwy stanów są autoopisem uczestnika, a prowadzący operuje na parametrach procesu. Zasada trzecia: jawność metafory. Jeśli pojawia się słownictwo energii, światła, oczyszczenia, jest ono jasno osadzone jako język symboliczny służący strukturze przejścia, a nie jako mechanizm przyczynowy. Zasada czwarta: prymat zgody i granic. Dotyk jest opcjonalny, zgoda jest odwoływalna w każdej chwili, a odmowa nie wymaga uzasadnienia. Zasada piąta: obowiązek alternatywy. Każdy moduł dotykowy ma wersję bezdotykową i wersję obserwacyjną, aby uczestnik nie był wykluczony lub zawstydzony. Zasada szósta: minimalizacja autorytetu tajemnicy. Prowadzący nie buduje prestiżu poprzez niejasność, sekrety, inicjacje ani „specjalne zdolności"; autorytet jest proceduralny i polega na utrzymaniu ramy oraz bezpieczeństwa. Zasada siódma: parametryzacja intensywności. Każda sekwencja ma czas, poziom bodźców, tempo, i sposób domknięcia; eskalacja intensywności nie jest wartością. Zasada ósma: obowiązek domknięcia i ugruntowania. Każda praca „energetyczna" kończy się procedurą powrotu do neutralności: orientacja w przestrzeni, oddech, kontakt z podłożem, redukcja sugestywnego języka, zamknięcie gestem. Zasada dziewiąta: ewaluacja funkcjonalna zamiast interpretacji. Zmiana jest opisywana w języku regulacji i sprawczości (np. spadek napięcia, poprawa orientacji, łatwiejszy oddech, większa zdolność do zatrzymania), a nie w języku metafizycznym.

Te zasady nie są „dodatkiem etycznym", lecz warunkiem możliwości korzystania z praktyk energetycznych w psychoperformansie. Dzięki nim elementy Reiki, Johrei, polarity therapy i leczenia pranicznego mogą zostać przepisane na repertuar planu sytuacyjnego jako moduły regulacyjne i rytualne. Poniżej przedstawia się zestaw minimalnych modułów implementacyjnych o niskim ryzyku, które mogą zostać użyte w pracy indywidualnej oraz grupowej, pod warunkiem zachowania kodeksu.

Moduł A: sekwencja dłoni jako partytura uwagi (wariant autoperformatywny). Uczestnik wykonuje serię ułożeń dłoni na własnym ciele lub w odległości kilku centymetrów od ciała, w

stałym rytmie oddechu. Sekwencja jest traktowana jak partytura, a nie jak „przekaz energii": każda pozycja trwa określony czas, a zadaniem jest utrzymanie neutralnej uwagi, zauważenie zmian w napięciu i temperaturze, oraz zakończenie procedurą domknięcia. Język instrukcji jest parametryczny (czas, oddech, pauza), nie metafizyczny.

Moduł B: cisza i obecność jako kontener relacyjny (wariant interpersonalny bezdotykowy). Dwie osoby stają w ustalonej odległości, z jasnym kontraktem braku interpretacji i braku mówienia. Zadaniem jest utrzymać stabilną postawę i rytm oddechu przez ustalony czas. Po zakończeniu następuje krótkie domknięcie: autoopis w jednej lub dwóch frazach, dotyczący wyłącznie parametrów (pobudzenie, napięcie, orientacja). Moduł ten wykorzystuje formalną logikę Johrei i pranicznych gestów bez przyjmowania ontologii „przekazu".

Moduł C: praca na dystansie jako mapa granic (wariant przestrzenny). Uczestnik eksploruje trzy odległości w relacji: daleko, średnio, blisko, a następnie wybiera dystans komfortu. W tym module „pole" nie jest bytem, lecz opisem relacji: odległość wpływa na pobudzenie i poczucie bezpieczeństwa. Moduł działa szczególnie dobrze w grupach, ponieważ uczy granic bez konieczności werbalizacji intymnych treści.

Moduł D: dotyk ugruntowujący w reżimie zgody (wariant opcjonalny, wysokie wymagania etyczne). Jeżeli dotyk jest dopuszczony i uczestnik wyraża zgodę, można zastosować krótką sekwencję dotyku neutralnego (np. dłonie na barkach lub na przedramieniu), z jasnym czasem i jasnym zakończeniem. Ten moduł czerpie formalnie z polarity therapy, ale jest zredukowany do funkcji regulacyjnej: dotyk służy ugruntowaniu i synchronizacji oddechu, nie „diagnozie". Obowiązkowa jest wersja bezdotykowa.

Moduł E: figura „oczyszczenia" jako procedura domknięcia (wariant symboliczno-regulacyjny). Po pracy ekspresyjnej (ruch, dźwięk, obraz) wprowadza się krótką sekwencję domknięcia, która wykorzystuje gesty „strząsania", „wygaszania", „zamykania" lub „błogosławieństwa" – ale wyłącznie jako rytuał końca, a nie jako obietnicę. Procedura jest sprzężona z obniżeniem bodźców: światło neutralne, cisza lub stabilne tło dźwiękowe, orientacja w przestrzeni. Jest to szczególnie ważne tam, gdzie wcześniejsze segmenty były intensywne.

Moduł F: intencja parametryczna zamiast intencji roszczeniowej. W praktykach energetycznych intencja bywa łączona z obietnicą rezultatu. Psychoperformans wprowadza intencję jako krótką formułę operacyjną: jedno słowo lub jedna fraza opisująca kierunek procesu (np. „redukcja", „powrót", „stabilizacja", „granica", „cisza"). Intencja nie jest prośbą o cud; jest ustawieniem uwagi i zadania.

Każdy z tych modułów może być użyty w planie sytuacyjnym jako segment o określonej funkcji: regulacji, ugruntowania, ustanowienia granic, przejścia lub domknięcia. Kluczowe jest, by moduły nie były „przyprawą duchową", lecz świadomie wkomponowaną strukturą w cyklu procesu. W praktyce kompozycyjnej psychoperformans może łączyć je z kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, uzyskując sytuację, w której „energetyczność" jest jedynie nazwą stylu pracy, a nie deklaracją o naturze świata.

Pozostaje jeszcze kwestia dokumentacji i języka opisu. W psychoperformansie elementy energetyczne powinny być opisywane w notatkach i ewaluacji wyłącznie językiem funkcji i

parametrów. Zamiast „oczyszczanie aury” pojawia się „procedura domknięcia i redukcji pobudzenia”; zamiast „odblokowanie czakry” pojawia się „zwiększenie odczuwalności oddechu i spadek napięcia w obrębie klatki piersiowej według autoopisu”; zamiast „kwantowe uzdrowienie” pojawia się „wizualizacja jako praca na obrazie wewnętrznym, w trybie regulacji uwagi, bez roszczeń przyczynowych”. Taki język ma wartość nie tylko etyczną, lecz także badawczą: umożliwia porównywanie planów sytuacyjnych, ewaluację w czasie, oraz redukuje ryzyko, że praktyka stanie się ideologią.

Podrozdział 21.1 ustanawia więc fundament całego atlasu: pokazuje, że praktyki energetyczne mogą zostać potraktowane jako repertuar form rytualizacji i regulacji, ale tylko pod warunkiem rygorystycznego rozeznania metodologicznego, które odcina roszczenia, kontroluje autorytet, chroni granice i stabilizuje język. Dzięki temu rozdział 21 może rozwijać bogactwo tradycji bez utraty odpowiedzialności, a psychoperformans zachowuje swoją tożsamość jako praktyka sztukowa o wysokiej dyscyplinie etycznej.

21.2. Atlas symboli i figur przejścia (elementy, figury progu/widzenia/drogi/życia, znaki geometryczne)

Atlas symboli w psychoperformansie nie pełni funkcji dekoracyjnej ani „ezoterycznej” w sensie potocznym; jest narzędziem projektowania przejścia. Symbol działa tutaj jak urządzenie orientacji: pozwala związać rozproszone wrażenia w rozpoznawalną strukturę, a następnie przenieść tę strukturę na plan sytuacyjny jako serię czynności. W perspektywie semiotyki (Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco) symbol jest nie tylko nośnikiem znaczenia, ale także mechanizmem relacyjnym: łączy znak, interpretanta i kontekst, uruchamiając proces semiozy (wytwarzania znaczeń) w czasie. Psychoperformans wykorzystuje tę czasowość: symbol jest wprowadzany nie po to, by „objaśnić” doświadczenie, lecz by je poprowadzić – wyznaczyć próg, nadać kierunek, umożliwić domknięcie.

W tradycjach antropologicznych symbol i rytuał są nierozerwalne. Arnold van Gennep opisywał rytuały przejścia jako sekwencje separacji, liminalności i inkorporacji; Victor Turner rozwijał kategorię liminalności oraz communitas, wskazując, że w fazie progowej zmienia się porządek ról, statusów i reguł, a symbole działają intensywniej, bo stabilizują przejściową niepewność. Psychoperformans – niezależnie od tego, czy realizowany jest jako działanie w ciszy, praca z obiektem, czy działanie kolektywne – zawsze wytwarza mikrostrukturę przejścia: wejście do ramy, węzeł transformacyjny, powrót i reintegrację. Atlas symboli jest więc atlasem narzędzi liminalnych: elementów i figur, które potrafią „unieść” stan pośredni bez eskalacji chaosu, a równocześnie bez spłycania doświadczenia do banalnej narracji.

Z tego powodu pierwsze, co należy w atlasie ustalić, to rozróżnienie znaku od symbolu oraz symbolu od alegorii. Znak, w ujęciu funkcjonalnym, ma wskazywać; symbol ma wiązać i przenosić. Alegoria bywa jednowymiarowym kodem („to znaczy tamto”), natomiast symbol – zwłaszcza w tradycjach hermeneutycznych i psychologii głębi (Ernst Cassirer, Paul Ricoeur, Carl Gustav Jung, Gilbert Durand) – działa wielowarstwowo: utrzymuje napięcie pomiędzy tym, co dane zmysłowo, a tym, co domyślane; pomiędzy prywatnym a zbiorowym; pomiędzy konkretem a figurą. W psychoperformansie oznacza to praktyczną zasadę: symbol nie jest

interpretowany „do końca”. Nadmierna interpretacja zamyka proces, zamieniając symbol w diagnozę lub w moralitet. Atlas symboli ma otwierać pole działania, nie zamykać je w jedynym właściwym znaczeniu.

Ta zasada jest krytyczna także z perspektywy teorii obrazu i percepcji. Rudolf Arnheim, badając psychologię percepcji w sztuce, pokazywał, że forma wizualna nie jest neutralnym nośnikiem treści: ona sama organizuje napięcia, równowagi, kierunki i hierarchie. Ernst Gombrich wskazywał, że rozpoznanie i sens powstają w interakcji oczekiwań z bodźcem, a więc obraz jest wydarzeniem poznawczym, nie tylko „przedstawieniem”. Wassily Kandinsky i Paul Klee traktowali formę jako zapis sił: punkt, linia i płaszczyzna nie są w ich perspektywie geometrycznymi abstraktami, lecz dynamiką, ruchem, napięciem – czyli czymś, co łatwo przełożyć na działanie. Tak rozumiany symbol nie jest więc „znaczkiem” naklejonym na doświadczenie, lecz formalnym algorytmem organizacji uwagi. Psychoperformans korzysta z tej logiki, przenosząc figury geometryczne w reżimy zachowania: linia może stać się trasą kroku, spiralą oddechu, sznurkiem w przestrzeni, przebiegiem światła, sekwencją dźwięku, rytmem wypowiedzi.

W praktyce atlas symboli i figur przejścia obejmuje trzy warstwy, które muszą pozostać rozróżnialne. Warstwa pierwsza to warstwa archetypiczno-elementarna: figury ognia, wody, powietrza, ziemi, światła i ciemności, góry i doliny, centrum i peryferii, pustki i pełni. Mary Douglas analizowała, jak kategorie czystości i skażenia porządkują kulturę; Claude Lévi-Strauss opisywał, jak opozycje binarne organizują mit i strukturę społeczną. W psychoperformansie te opozycje są wykorzystywane jako osie kompozycyjne procesu, ale nie jako dogmaty. Ogień może oznaczać intensyfikację i mobilizację, ale w praktyce może być wyłącznie figurą (światło, kolor, tempo), bez elementów ryzykownych. Woda może organizować miękkość, przepływ, uleganie i trwanie, ale może też przybrać formę dźwiękową (soundscape), wizualną (gradient, rozlew), ruchową (falowanie), lub tekstową (narracja „strumienia”). Powietrze może pracować jako oddech i przestrzeń, ziemia jako ciężar i ugruntowanie, niezależnie od metafizyki.

Warstwa druga to warstwa liminalna: figury progu, bramy, drzwi, mostu, schodów, granicy, węzła, maski, daru, próby, strażnika, przewodnika. To figury, które w wielu tradycjach pojawiają się w obrzędach inicjacyjnych i narracjach mitycznych; w psychoperformansie są traktowane jako moduły przejścia. Próg jest procedurą: coś się zaczyna, coś się kończy, coś zostaje przekroczone. Maska jest operacją na roli i dystansie estetycznym: umożliwia wypowiedź bez pełnej autobiograficznej ekspozycji. Węzeł jest modelem napięcia, które da się rozplątać w działaniu, bez konieczności nadawania mu etykiety psychopatologicznej. Most jest modelem transferu: przeniesienia efektu z sytuacji działania do codzienności. W tym sensie atlas jest inżynierią przejścia: tworzy repertuar figur, które można zaszyć w planie sytuacyjnym jako sekwencje gestów, ustawienia w przestrzeni, reżimy światła i dźwięku, albo jako minimalne formuły językowe.

Warstwa trzecia to warstwa geometryczno-operatorowa: koło, trójkąt, kwadrat, krzyż, spirala, labirynt, mandorla, siatka, oś, symetria i asymetria, złamany rytm, fraktalność, powtórzenie i wariacja. W historii sztuki i teorii formy te figury były traktowane zarówno jako struktury kompozycyjne, jak i jako nośniki sensu: od pitagorejskiej symboliki proporcji, przez średniowieczną geometrię sakralną, po modernistyczne badania nad językiem formy (Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy). Psychoperformans nie przejmuje tych tradycji jako

kanonu; traktuje je jako repertuar operatorów, które można zastosować do modulowania uwagi i budowania czytelnych „torów" doświadczenia.

Z perspektywy praktycznej najważniejsze jest jedno: figury geometryczne nie są omawiane jako abstrakcje, lecz jako procedury. Koło może stać się ustawieniem grupy i protokołem równości głosu; trójkąt może stać się relacją między trzema rolami (obserwator, wykonawca, świadek) albo między trzema fazami procesu (wejście, przejście, domknięcie). Kwadrat może stać się ramą bezpieczeństwa – czterema punktami orientacji w przestrzeni. Spirala może stać się metodą stopniowej intensyfikacji i stopniowego wygaszania, bez skoków pobudzenia. Labirynt może stać się narzędziem pracy na niepewności i decyzji, ale w wersji kontrolowanej: z możliwością przerwania i powrotu do „punktu wyjścia".

W dalszej części podrozdziału atlas zostanie rozwinięty w sposób stricte operacyjny: figury przejścia zostaną powiązane z kanałami działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), a następnie zostaną opisane jako moduły kompozycyjne, które można integrować z praktyką grupową i indywidualną. Zostaną też wskazane ryzyka interpretacyjne (inflacja symbolu, presja „właściwego" sensu, zawłaszczenie kontekstów religijnych) oraz procedury, które utrzymują symbol w reżimie narzędzia, a nie doktryny.

Atlas symboli i figur przejścia musi w drugim kroku przejść od rozróżnień teoretycznych do języka operacyjnego: jak dokładnie symbol „pracuje" w psychoperformansie oraz jak uniknąć błędów, które w praktyce zaburzają proces. Najczęstszy błąd polega na traktowaniu symbolu jako treści do odszyfrowania, a nie jako urządzenia do zorganizowania działania. W ujęciu praktycznym symbol jest tutaj interfejsem: umożliwia przejście od chaosu fenomenologicznego (rozproszone wrażenia, napięcia, skojarzenia, fragmenty pamięci) do sekwencji decyzji w planie sytuacyjnym. Symbol nie rozwiązuje, tylko porządkuje; nie wyjaśnia, tylko ukierunkowuje. Z tego powodu atlas jest przede wszystkim atlasem operatorów kompozycyjnych.

Pierwszym operatorem jest oś. Oś to narzędzie orientacji i hierarchizacji: góra–dół, lewo–prawo, przód–tył, centrum–peryferia. W sztukach wizualnych oś organizuje percepcję; w psychoperformansie oś organizuje ruch, uwagę i narrację. Oś pionowa może stać się figurą „wzniesienia" i „opuszczenia" bez metafizyki: w ruchu oznacza to pracę na postawie, na ciężarze, na napięciu osiowym; w języku oznacza modulację wysokości głosu i tempa; w obrazie oznacza decyzję o dominancie kompozycyjnej. Oś pozioma może stać się figurą „drogi" i „przejścia": w przestrzeni oznacza linię kroku, w dźwięku – ciągłość soundscape'u, w tekście – narrację w trybie progresji. Oś centrum–peryferia jest szczególnie istotna w psychoperformansie, bo pozwala budować bezpieczeństwo: centrum bywa strefą spokoju, peryferia strefą ekspresji, a przejście między nimi jest kontrolowane. Ta kontrola ma charakter somatyczny i społeczny: uczestnik wie, gdzie może się wycofać, gdzie może intensyfikować, i jak wrócić.

Drugim operatorem jest próg. Próg jest jednostką rytuału: oddziela „przed" od „po". W teorii performansu i rytuału próg jest momentem intensyfikacji, bo ustanawia różnicę. W psychoperformansie próg musi być projektowany ostrożnie: ma być wyraźny, ale nie przemocowy. Próg może być czysto formalny: zmiana światła, zmiana pozycji w przestrzeni, zmiana dźwięku, zmiana rekwizytu, zmiana tempa mowy. Próg nie musi być dramatyczny; wystarczy, że jest czytelny. W praktyce warsztatowej próg jest też narzędziem zgody:

wprowadza moment, w którym uczestnik może wybrać intensywność lub wycofanie. Dlatego próg w psychoperformansie powinien być zawsze sprzężony z „furtką”: możliwością pozostania obserwatorem, możliwością skrócenia segmentu, możliwością przejścia do strefy neutralnej.

Trzecim operatorem jest figura przejścia jako sekwencja, a nie jako obraz. Przykładowo „węzeł” nie jest tematem do interpretacji; jest zadaniem: zawiązać, rozwiązać, przenieść, odłożyć. „Maska” nie jest diagnozą tożsamości; jest procedurą dystansu: wypowiedzieć coś w roli, a potem zdjąć rolę i domknąć. „Most” nie jest metaforą na poziomie retorycznym; jest transferem: jak wynik procesu ma zostać przeniesiony do codzienności w jednym konkretnym geście, zdaniu, nawyku. „Dar” nie jest romantycznym gestem; jest protokołem relacyjnym: co można bezpiecznie dać (czas, uwagę, słowo), a czego nie wolno wymuszać. Dzięki temu symbol staje się narzędziem etycznym: ogranicza nadmiar, wprowadza ramę, redukuje presję interpretacyjną.

Czwartym operatorem jest rytm i powtórzenie. W semiotyce i teorii muzyki powtórzenie jest podstawowym narzędziem ustanawiania znaczenia; w psychoperformansie powtórzenie jest narzędziem regulacji i uczenia. Figury geometryczne i elementarne mogą zostać „wgrane” w proces poprzez rytm: trzykrotne powtórzenie gestu jako trójkąt (struktura), czterokrotne powtórzenie jako kwadrat (rama), osiem cykli oddechu jako koło (pełnia). Taka parametryzacja czyni symbol stabilnym i komunikowalnym. Jednocześnie rytm jest narzędziem bezpieczeństwa: zmniejsza niepewność, bo uczestnik wie, ile to potrwa. W praktykach liminalnych to kluczowe: przewidywalność długości segmentu redukuje lęk i przeciążenie.

Piątym operatorem jest relacja między figurą a materiałem. Psychoperformans korzysta z kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a symbol działa inaczej w każdym z nich. W obrazie symbol jest natychmiastowy i holistyczny: koło widzi się w całości. W słowie symbol jest temporalny: „droga” rozwija się w czasie narracji, „brama” pojawia się jako moment. W geście symbol jest kinestetyczny: spirala jest ruchem, nie znakiem. W świetle symbol jest atmosferą i gradientem: próg może być zmianą temperatury barwowej i natężenia. W dźwięku symbol jest rytmem i barwą: „woda” może być szmerem, „ogień” trzaskiem, ale ważniejsze jest, czy dźwięk stabilizuje czy eskaluje. W obiekcie symbol jest ciężarem, fakturą, oporem: „kamień” w dłoni działa inaczej niż „papier”, a „węzeł” na sznurku jest materialną figurą napięcia.

To zróżnicowanie kanałów pozwala psychoperformansowi uniknąć jednowymiarowej symboliki. Figury nie muszą być „opowiedziane”; mogą być zrobione. Co więcej, symbol może zostać rozdzielony na warstwy: jedna warstwa jest czysto formalna (np. koło jako ustawienie grupy), druga warstwa jest sensoryczna (np. dźwięk ciągły jako „obwód”), trzecia warstwa jest minimalnie językowa (jedno słowo intencji). Taki montaż warstw jest rdzeniem praktyki: symbol staje się wtedy środowiskiem, a nie komunikatem.

Należy jednak wskazać trzy kluczowe ryzyka, które w pracy symbolicznej pojawiają się najczęściej. Pierwsze ryzyko to inflacja symbolu, opisywana w psychologii głębi jako sytuacja, w której symbol „pęcznieje” i zaczyna dominować nad doświadczeniem, prowadząc do przesadnych wniosków i przymusu znaczenia. W psychoperformansie przeciwdziała się temu poprzez minimalizm języka i prymat działania: symbol ma prowadzić do czynności, nie do interpretacji. Drugie ryzyko to presja „właściwego sensu”, która wytwarza hierarchię i zawstydza uczestników. Przeciwdziałanie polega na dopuszczeniu wieloznaczności i na

rozróżnieniu: symbol jako forma wspólna, sens jako prywatny. Trzecie ryzyko to zawłaszczenie kontekstów religijnych lub rdzennych – zwłaszcza wtedy, gdy symbole są wyjmowane z tradycji i przedstawiane jako „uniwersalne” lub „prawdziwe”. Przeciwdziałanie polega na jawności źródeł, unikaniu imitacji inicjacji, oraz na traktowaniu symboli jako operatorów formalnych, a nie jako roszczeń do autentyczności.

W kolejnym fragmencie podrozdziału 21.2 atlas zostanie rozwinięty w formie repertuaru figur przejścia, uporządkowanych według funkcji: figury orientacji, figury granicy, figury transformacji, figury widzenia, figury drogi, figury życia i figury domknięcia. Każda figura zostanie powiązana z parametrami planu sytuacyjnego oraz z modułami, które można realizować w pracy indywidualnej i kolektywnej bez produkcji presji interpretacyjnej i bez roszczeń metafizycznych.

W rdzeniu atlasu symboli w psychoperformansie znajduje się rozróżnienie pomiędzy figurą jako „modelem przejścia” a ikonografią jako „zbiorem motywów”. Ikonografia bywa magazynem obrazów, natomiast figura jest operatorem porządkującym przebieg doświadczenia. W analizach Aby’ego Warburga i Erwina Panofsky’ego widać, że motywy kulturowe posiadają długie trwania oraz wędrują między mediami, epokami i reżimami władzy; psychoperformans nie bierze jednak motywu „wprost”, tylko rekonstruuje jego funkcję. Figura progu nie jest więc bramą z określonej świątyni ani cytatem z określonego rytuału, lecz mechanizmem separacji i wejścia. Figura drogi nie jest opowieścią o pielgrzymce, lecz operatorem progresji i decyzji. Figura widzenia nie jest obietnicą iluminacji, lecz strukturą przełączenia uwagi i reorganizacji perspektywy. Takie ujęcie pozwala korzystać z bogactwa tradycji bez fetyszyzacji autentyczności, a zarazem bez redukcji symbolu do banalnej alegorii.

Operacyjny atlas figur przejścia można uporządkować według funkcji, które są zgodne z logiką rytuału przejścia (van Gennep) i logiką performansu jako „zachowanego zachowania” oraz zdarzenia w ramie (Schechner). Funkcje te są jednocześnie kompatybilne z praktyką kompozycyjną sztuk wizualnych, w której forma dystrybuuje uwagę i wytwarza napięcia (Arnheim), oraz z hermeneutyką symbolu, w której sens rozwija się w czasie interpretacji i działania (Ricoeur, Gadamer). Pierwsza funkcja to orientacja: ustanowienie osi, centrum, skali i relacji z przestrzenią. Druga to granica: wyznaczenie tego, co wewnątrz i na zewnątrz, tego, co dopuszczalne i niedopuszczalne, tego, co intensywne i neutralne. Trzecia to transformacja: operacje na materiale doświadczenia, które nie muszą być nazywane „leczeniem”, ale są wyraźnie projektowalne jako przestawienie parametrów. Czwarta to widzenie: przełączenie perspektywy, rekontekstualizacja, zmiana figury i tła w sensie psychologii postaci. Piąta to droga: progresja, sekwencja, próba, decyzja, powrót. Szósta to życie: figury cyklu, wzrostu, rozpadu, regeneracji, powtarzalności. Siódma to domknięcie: zakończenie, złożenie, zatarcie śladów, włączenie doświadczenia do codzienności.

Figury orientacji są podstawą bezpieczeństwa w psychoperformansie, ponieważ redukują dezorientację i przeciążenie. Do tej grupy należą: centrum, oś, kompas, cztery strony, krąg, siatka, punkt odniesienia, „kamień milowy”, „kotwica”. W praktyce ich implementacja jest materialna, a nie narracyjna. Centrum może być obiektem o wyraźnej fakturze i ciężarze, co przywołuje fenomenologiczne myślenie o ciele i świecie (Merleau-Ponty), a zarazem uczy ugruntowania bez psychologizowania. Oś może być linią narysowaną, ale równie dobrze napiętym sznurkiem w przestrzeni, pasmem światła na podłodze, pasmem dźwięku o stałej

częstotliwości, albo rytmem kroków. Uporządkowanie „czterech stron” może przybrać formę czterech stacji, czterech kolorów w duchu badań Bauhausu (Itten, Albers), czterech punktów światła, czterech krótkich fraz tekstowych, czterech gestów. W każdym wariancie kluczowe jest, by figura orientacji nie była „symboliką prawdziwą”, tylko stabilizatorem przebiegu, który utrzymuje uczestnika w reżimie sprawczości.

Figury granicy stanowią drugi filar, bo psychoperformans jest praktyką relacyjną i zawsze operuje na rozkładzie dystansów. Do tej grupy należą: próg, brama, krąg ochronny, linia, mur, rama, strefa, maska, zasłona, „pieczęć”, „węzeł graniczny”. Mary Douglas pokazywała, że kategorie granicy i czystości są narzędziem porządkowania; w psychoperformansie granica jest przede wszystkim narzędziem etycznym. Próg może być najprostszą zmianą: przekroczenie taśmy, przejście przez prostą konstrukcję z tkaniny, wejście w inny reżim światła, wyłączenie dźwięku tła. Rama może być rozumiana jak w modernizmie i w analizach kadrów: to, co w ramie, jest „na scenie”, to, co poza, jest „poza sceną”. Maska jest szczególnie użyteczna, bo umożliwia dystans estetyczny bez demaskowania prywatności; jej funkcja jest zbieżna z praktykami teatru (Jerzy Grotowski, Peter Brook, Augusto Boal) oraz z praktykami performansu, gdzie rola i ciało negocjują ekspozycję. W psychoperformansie maska nie musi być dosłowna: może być zmianą głosu, rekwizytem zasłaniającym część twarzy, filtrem światła, a nawet regułą językową, która ogranicza wypowiedź do krótkich formuł.

Figury transformacji są najczęściej mylone z „metafizyką zmiany”, dlatego wymagają szczególnej dyscypliny. Do tej grupy należą: alchemiczny tygiel, ogień i woda jako operatory, rozpuszczanie i krystalizacja, rozcinanie i zszywanie, rozplątywanie węzła, transmutacja, „przepalenie”, „obróbka”, „korekta”. Gaston Bachelard opisywał wyobraźnię materialną jako pracę na jakości substancji; psychoperformans korzysta z tej intuicji w sposób proceduralny: materiał zmienia się, więc doświadczenie może zostać ujęte jako seria operacji. Transformacja w psychoperformansie może odbywać się poprzez pracę z materią w duchu sztuki procesualnej (Richard Serra, Eva Hesse, Robert Morris), poprzez pracę z obiektem relacyjnym (Lygia Clark), poprzez działania, w których ciało i materiał wzajemnie się modulują. W tym reżimie figura „alchemii” nie oznacza wiary w tajemny mechanizm, tylko projektowanie sekwencji: najpierw rozproszenie, potem skupienie; najpierw rozwarstwienie, potem integracja; najpierw chaos, potem struktura. Analogicznie figura „przepalenia” może zostać zrealizowana bez ognia: jako intensyfikacja światła i dźwięku przez krótki czas, po czym natychmiastowe wygaszenie i domknięcie. Figury transformacji są zawsze sprzężone z parametryzacją intensywności i z protokołem przerwania.

Figury widzenia wymagają osobnego potraktowania, ponieważ „widzenie” jest jednocześnie kategorią kulturową, psychiczną i estetyczną. Do tej grupy należą: oko, lustro, okno, zasłona, cień, projekcja, latarnia, mapa, znak, „odwrócenie figury i tła”, „zmiana perspektywy”. W tradycjach hermeneutycznych i w psychologii postaci widzenie jest procesem organizacji pola: to, co było tłem, staje się figurą; to, co było niewidoczne, staje się uchwytne. W psychoperformansie widzenie bywa realizowane przez proste operatory: ramowanie (kadr ręką, ramka, ekran), przesunięcie punktu skupienia (dominanta kompozycyjna), odwrócenie (negatyw, cień, odbicie), mapowanie (zaznaczenie relacji na powierzchni, siatka, diagram). Z perspektywy nowych mediów do tej grupy należy także projekcja, mapping, ekran jako pole warstw, obraz jako strumień. Dziedzictwo László Moholy-Nagy’ego, a także praktyki współczesnych artystów nowych mediów, pokazują, że światło i projekcja są nie tylko nośnikiem

obrazu, lecz narzędziem reorganizacji przestrzeni i relacji. W psychoperformansie projekcja jest operatorem widzenia: ujawnia warstwy, przemieszcza granice, pozwala zobaczyć własne działanie jako obraz, co wzmacnia autorefleksję bez narzucania interpretacji.

Figury drogi tworzą szkielety narracyjne i sekwencyjne. Do tej grupy należą: ścieżka, most, schody, labirynt, bród, próba, strażnik, przewodnik, powrót, dar, „przejście przez pustkę". Joseph Campbell opisywał monomityczną strukturę podróży bohatera; psychoperformans nie przejmuje jej jako jedynej mapy, ale traktuje ją jako repertuar operatorów dramaturgicznych. Labirynt może być rozpisany jako seria stacji; strażnik może być regułą (np. zakaz pewnych słów, limit czasu, obowiązek pauzy), a nie postacią. Most jest zawsze transferem: wybranie jednego konkretnego gestu, zdania lub obiektu, który zostaje „zabrany" z sytuacji działania do codzienności. W tym miejscu przydatne stają się także narzędzia z obszaru narracji performatywnej i pracy z opowieścią: praca na perspektywie narratora (Walter Benjamin w refleksji o opowiadaniu, Paul Ricoeur w analizach narracyjnej tożsamości), praca na roli świadka, praca na mikronarracji zamiast wyczerpującej autobiografii. Droga w psychoperformansie musi pozostać drogą o kontrolowanym ryzyku: ma umożliwiać decyzję, ale nie może wytwarzać presji inicjacyjnej.

Figury życia są często najbardziej „uniwersalne" w sensie kulturowej rozpoznawalności, a przez to najbardziej narażone na banalizację. Do tej grupy należą: cykl, wzrost, ziarno, drzewo, korzeń, owoc, rozpad, kompost, odnowa, rytm dobowy i sezonowy, narodziny i śmierć jako figury początku i końca. Mircea Eliade opisywał powtarzalność rytuałów jako odtwarzanie czasu mitycznego; w psychoperformansie powtarzalność jest wykorzystywana bez sakralizacji: cykl jest narzędziem uczenia i stabilizacji. Figura „kompostu" jest szczególnie produktywna jako operator nieheroicznej transformacji: coś się rozpada, ale staje się zasobem. W sztuce współczesnej i praktykach ekologicznych ten sposób myślenia pojawia się w wielu wariantach, także jako krytyka spektaklu i mitu nagłej przemiany. W psychoperformansie figury życia mogą być realizowane w pracy z materią, w pracy z rytmem oddechu, w pracy z dźwiękiem jako falą, w pracy z obrazem jako warstwą, a także w pracy z obiektem, który ulega zmianie w czasie.

Wszystkie powyższe figury są narzędziami; pozostaje jeszcze wskazać, jak atlas utrzymuje je w reżimie wielości i relacji, zamiast w reżimie dogmatu. W tym obszarze pomocne są tradycje semiotyki kultury (Jurij Łotman), w których symbol jest elementem większego systemu, a nie „prawdą w sobie". Pomocne są także analizy retoryki i mitu w kulturze masowej (Roland Barthes), które uczą, jak łatwo symbol staje się instrumentem władzy i presji. Psychoperformans, budując plan sytuacyjny, traktuje figury jako elementy do zestawiania i strojenia: symbol jest relacją, nie esencją. Dla praktyki oznacza to konieczność kompozycji: figury orientacji i granicy muszą poprzedzać figury transformacji; figury widzenia muszą mieć procedury domknięcia; figury drogi muszą mieć możliwość powrotu; figury życia muszą mieć miarę czasu, a nie tylko deklarację sensu. Tak rozumiany atlas symboli jest instrumentarium pracy z przejściem, które pozostaje kompatybilne zarówno z myśleniem o sztuce jako organizacji percepcji, jak i z myśleniem o rytuale jako technologii wspólnoty i domknięcia.

Domknięcie podrozdziału 21.2 powinno doprowadzić atlas symboli do postaci narzędzia inżynieryjnego: zestawu reguł kompozycyjnych i procedur, które pozwalają włączać figury przejścia do psychoperformansu w sposób powtarzalny, komunikowalny i bezpieczny. Jeżeli w poprzednich fragmentach symbol został zdefiniowany jako operator organizujący

doświadczenie, to teraz należy pokazać, jak z operatorów buduje się plan sytuacyjny oraz jak utrzymuje się symbol w reżimie „narzędzia”, a nie w reżimie doktryny.

Pierwszą regułą kompozycyjną jest reguła kolejności funkcjonalnej. Figury orientacji i granicy muszą poprzedzać figury transformacji, ponieważ bez osi i ramy transformacja staje się eskalacją. Ta reguła jest równocześnie regułą estetyczną i psychofizjologiczną: percepcja potrzebuje dominanty i struktury, a układ nerwowy potrzebuje przewidywalności, by tolerować intensywność. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zaczyna się od ustanowienia centrum (obiekt, światło, układ grupy), od wyznaczenia progu (zmiana reżimu), oraz od zakotwiczenia osi (gdzie jest „bezpiecznie”, gdzie jest „ekspresyjnie”). Dopiero potem wprowadza się operatory transformacji (węzeł, rozpuszczanie, cięcie, rekonstrukcja), a na końcu obowiązkowo operatory domknięcia (pieczęć, powrót, dar, złożenie).

Drugą regułą jest reguła minimalnego języka i maksymalnej procedury. Symbol ma działać przede wszystkim przez wykonanie, a nie przez wyjaśnianie. W praktyce oznacza to ograniczenie komentarza do instrukcji parametrów: czas, rytm, dystans, kolejność. Tam, gdzie pojawia się słowo-symbol, powinno mieć charakter etykiety operacyjnej, a nie interpretacji. Zamiast rozbudowanej narracji o „bramie”, wystarczy: „próg”, „wejście”, „wyjście”. Zamiast objaśnień o „spirali życia”, wystarczy: „spirala intensywności: w górę, w dół”. Ta ekonomia języka redukuje presję, chroni wieloznaczność i ogranicza ryzyko wytworzenia autorytetu interpretacyjnego.

Trzecią regułą jest reguła sprzężenia zwrotnego i strojenia. Symbol nie jest stałą; jego „działanie” zależy od kontekstu uczestnika i od kontekstu sytuacji. Dlatego atlas symboli w psychoperformansie musi zakładać ewaluację parametryczną. Po segmencie pracy uczestnik nie jest pytany „co to znaczyło?”, lecz „jak zmieniły się parametry”: napięcie, pobudzenie, klarowność uwagi, poczucie granicy, poczucie sprawczości. Prowadzący obserwuje wskaźniki zachowania: tempo mowy, oddech, zdolność do pauzy, sygnały przeciążenia. Na tej podstawie stroi się kolejne użycia figur: skraca się próg, upraszcza się transformację, wzmacnia się domknięcie. W ten sposób symbol pozostaje w reżimie metody, a nie wiary.

Czwartą regułą jest reguła wielokanałowości i redundancji. Ponieważ psychoperformans operuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, symbol powinien być rozpisany co najmniej na dwa kanały, aby nie zależał od jednej kompetencji. Przykładowo próg może być jednocześnie linią w przestrzeni (obiekt), zmianą światła (światło) i pauzą w mowie (słowo). Węzeł może być jednocześnie realnym węzłem na sznurku (obiekt), sekwencją ruchu skręcającego i rozplątującego (gest) oraz krótką formułą intencji („rozluźnij”) (słowo). Taka redundancja zwiększa dostępność, ponieważ uczestnik może wejść w symbol poprzez ten kanał, który jest dla niego najbardziej naturalny. Jest to też zgodne z praktykami sztuk współczesnych, gdzie sens wytwarza się w montażu mediów, a nie w jednym nośniku.

Piątą regułą jest reguła neutralności światopoglądowej. Figury przejścia, choć mają genealogie religijne i mityczne, w psychoperformansie nie mogą narzucać przekonań. Wprowadza się więc konsekwentnie rozróżnienie pomiędzy „figurą” a „doktryną”. Figura bramy nie musi być bramą sakralną; może być prostą ramą przestrzenną. Figura błogosławieństwa nie musi implikować religii; może być gestem uznania i domknięcia. Figura mandali może być geometrią skupienia,

bez przypisywania jej jedynego źródła. Ta neutralność jest warunkiem pracy w grupach zróżnicowanych i jest spójna z etyką instruktora.

Szóstą regułą jest reguła nie-zawłaszczania. Atlas symboli musi utrzymywać wrażliwość na fakt, że część symboli i rytuałów funkcjonuje w kulturach rdzennych i religijnych jako praktyki chronione kontekstem, relacją i odpowiedzialnością. Psychoperformans nie odtwarza rytuałów inicjacyjnych, nie używa zapożyczonych rekwizytów jako „autentyczności", nie symuluje obrzędów. Zamiast tego pracuje na operatorach formalnych, które są przetwarzalne i nie udają źródłowego kontekstu. Jeżeli pojawia się odniesienie do danej tradycji, jest ono informacyjne, a nie performatywnie zawłaszczające. Ta reguła chroni zarówno uczestników, jak i integralność praktyki.

Siódma reguła jest regułą domknięcia i integracji. W pracy symbolicznej szczególnie łatwo o pozostawienie uczestnika w stanie „otwartym", z pobudzoną wyobraźnią, ale bez powrotu do neutralności. Dlatego atlas wprowadza obowiązek sekwencji końcowej, która jest niezależna od użytych figur. Domknięcie obejmuje: ugruntowanie somatyczne (kontakt z podłożem, oddech), orientację w przestrzeni (wzrok, nazwanie kilku elementów otoczenia), redukcję bodźców (światło neutralne, cisza), oraz krótką formułę „zabrania" (jeden gest, jedno zdanie, jeden obiekt). Domknięcie jest kluczowym miejscem, gdzie figura „mostu" staje się operacją: przeniesieniem jednego elementu procesu do codzienności.

Po regułach kompozycyjnych konieczne jest doprecyzowanie formatu atlasu jako narzędzia praktycznego. W psychoperformansie atlas symboli może funkcjonować jako „karty figur" lub modułowy repertuar, w którym każda figura posiada: nazwę operacyjną, funkcję (orientacja, granica, transformacja, widzenie, droga, życie, domknięcie), kanały realizacji (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt), parametry (czas, intensywność, dystans), warianty dostępności (bez dotyku, z dotykiem, obserwacja), ryzyka (inflacja, presja sensu, zawłaszczenie), oraz procedurę domknięcia. Taki format jest kompatybilny z praktykami pedagogicznymi i warsztatowymi, a zarazem utrzymuje wysoki rygor metodyczny.

Domknięcie podrozdziału 21.2 powinno zatem zostawić czytelnika z jasnym rozpoznaniem: symbol w psychoperformansie nie jest „prawdą", lecz narzędziem projektowania przejścia; jego sens jest relacyjny i wielowarstwowy, ale jego użycie musi być proceduralne, parametryzowalne i etyczne. Dopiero przy tych warunkach atlas symboli staje się fundamentem dalszych podrozdziałów rozdziału 21, gdzie pojawią się praktyki szczegółowe: światło i kolor, technologie pola (PEMF), skale solfeżowe jako element narracji dźwiękowej, praca oddechem i ruchem, a także tradycje performatywne świata, które dostarczą kolejnych struktur wspólnotowych i estetycznych.

21.3. Koloroterapia, czerwone światło LED, PEMF, skale solfeżowe — użycia i ograniczenia

W tym podrozdziale spotykają się cztery porządki praktyk, które w obiegach popularnych bywają wrzucane do jednego worka pod hasłami „energia", „wibracja", „częstotliwość" albo „światło leczy". W perspektywie psychoperformansu taka mieszanka jest ryzykowna

poznawczo, ponieważ zaciera różnicę między technikami mającymi mierzalne parametry fizyczne (natężenie promieniowania, długość fali, indukcja magnetyczna, częstotliwość impulsu), a praktykami symbolicznymi, które funkcjonują głównie jako język znaczeń i autosugestii (w sensie psychologicznym: ukierunkowania uwagi, oczekiwań i interpretacji doznań). Atlas praktyk ma utrzymywać tę różnicę bez agresji wobec doświadczeń osób praktykujących, ale z rygorem metodologicznym: to, co jest metaforą, pozostaje metaforą; to, co jest parametrem, zostaje nazwane parametrem; to, co jest hipotezą, pozostaje hipotezą; to, co jest ryzykiem, zostaje wprost opisane jako ryzyko.

Koloroterapia w sensie ścisłym ma co najmniej dwie genealogie. Pierwsza jest kulturowo-symboliczna: barwy jako figury afektu, porządku, statusu, sacrum i przejścia; to obszar antropologii, historii sztuki, semiotyki i praktyk rytualnych, gdzie „działanie koloru" jest przede wszystkim działaniem znaku w polu obecności (konfiguracji relacyjnej tworzonej przez wykonawcę, świadków i środowisko). Druga genealogia jest fizykalno-fizjologiczna: światło jako bodziec o określonym widmie i natężeniu, który uruchamia mechanizmy fotorecepcji, modulacje rytmów dobowych, reakcje źreniczne, a także – w pewnych warunkach – zjawiska fotobiomodulacji (oddziaływania fotonów na procesy komórkowe). Te dwa porządki mogą się spotykać w psychoperformansie, lecz nie powinny się podmieniać: symboliczna praca z czerwienią w scenografii i obiekcie–kluczu nie jest tym samym, co ekspozycja na czerwone światło LED o parametrach stosowanych w protokołach medycznych i kosmetologicznych. Podobieństwo słów bywa tu pułapką poznawczą.

W obiegach klinicznych i technologicznych funkcjonuje pojęcie fotobiomodulacji, znane też jako low-level light therapy. Opis mechanizmu bywa wiązany z absorpcją światła przez cytochrom c oksydazę w mitochondriach, a dalej z modulacją szlaków metabolicznych, sygnałów stresu oksydacyjnego i procesów zapalnych. Jest to obszar, w którym występuje jednocześnie realna literatura eksperymentalna oraz wysoki poziom rozjazdu między wynikami laboratoryjnymi a obietnicami rynkowymi. W praktyce oznacza to, że sama obecność „czerwonego LED-a" nie jest jeszcze informacją o działaniu, ponieważ o działaniu decydują: długość fali (a w gruncie rzeczy całe widmo źródła), irradiancja (moc promieniowania na jednostkę powierzchni), dawka (energia na jednostkę powierzchni w czasie), geometria ekspozycji, dystans, czas, rytm sesji, a także wrażliwość tkanki i bezpieczeństwo narządu. Bez tych danych rozmowa o „terapii czerwonym światłem" przesuwa się w rejon nieokreśloności, w którym dowolny efekt subiektywny może zostać dopasowany do dowolnej narracji.

Czerwone światło LED w zastosowaniach pozaspecjalistycznych jest dziś najczęściej kojarzone ze skórą (wspomaganie gojenia, modulacja stanu zapalnego, komfort w niektórych dolegliwościach bólowych tkanek miękkich) oraz z higieną rytmów wieczornych (czerwone światło jako bodziec mniej zaburzający adaptację do ciemności niż światło niebieskie o wysokiej luminancji). Te skojarzenia bywają automatycznie przenoszone na okulistykę, a następnie – bez etapu weryfikacji – na CSR. W ujęciu ostrożnościowym to przejście wymaga hamulca. Oko jest narządem, w którym bezpieczeństwo ekspozycji na światło ma odrębną rangę, a źle rozumiana „praktyka świetlna" może generować przeciążenie percepcyjne, wzrost napięcia, zaburzenia snu, a w skrajnych sytuacjach ryzyka fototoksyczne. W kontekście CSR, gdzie stres i przeciążenie układu autonomicznego bywają ważnym tłem klinicznym, niekontrolowane eksperymenty z intensywnym bodźcem świetlnym mogą stać się problemem niezależnie od tego, czy sama siatkówka „lubi" lub „nie lubi" konkretnych długości fal. Psychoperformans, jeśli ma integrować

światło jako narzędzie, musi traktować je jak materiał wymagający protokołu bezpieczeństwa, a nie jak neutralną dekorację.

W praktyce psychoperformansu kolor i światło działają w sześciu kanałach (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) jako element kompozycji czasoprzestrzennej (splot decyzji o czasie, rytmie, trwaniu, świetle i rozmieszczeniu działań w przestrzeni, podporządkowany celowi i bezpieczeństwu interwencji). „Koloroterapia" w tej logice nie oznacza leczenia przez kolor, tylko pracę nad relacją z bodźcem barwnym i jego afektywną ekonomią: tym, jak barwa organizuje uwagę, napięcie mięśniowe, tempo mowy, skłonność do ruminacji, gotowość do wejścia w działanie albo wycofania się. To praca na perfonemach (minimalnych jednostkach znaczącego działania: zmianie światła, pauzie, mikrogieście, dźwięku), które da się komponować w plan sytuacyjny (precyzyjną partyturę działania obejmującą cel, zasoby, sekwencję wejść, kulminacji i domknięć, parametry bezpieczeństwa oraz kryteria modyfikacji w toku). Dopiero w takim rygorze można mówić o „użyciu" koloru: jako o narzędziu regulacyjnym i semantycznym, a nie o obietnicy biologicznego efektu.

Z tego powodu w psychoperformansie zalecane jest rozdzielenie dwóch trybów pracy z czerwienią. Pierwszy tryb jest symboliczno-percepcyjny: czerwień jako figura granicy, alarmu, energii, ryzyka, intensywności, a także jako barwa, która w wielu kulturach niesie ambiwalencję (życie i krew, święto i zakaz, erotyzm i przemoc). W tym trybie „czerwone" może być obiektem–kluczem (przedmiotem włączonym do działania jako nośnik znaczenia), fragmentem obrazu, filtrem na świetle o niskiej luminancji, tkaniną, znakiem geometrycznym w atlasie symboli, elementem rytuału przejścia. Drugi tryb jest parametryczny: kontrolowana ekspozycja na czerwone LED w celu sprawdzenia, czy w danych warunkach poprawia komfort (na przykład przez obniżenie wrażliwości na olśnienie wieczorem) albo wspiera higienę snu. W tym trybie obowiązuje zasada: jeśli nie ma parametrów, nie ma roszczenia. Pozostaje jedynie opis doświadczenia, który może być cenny artystycznie, lecz nie powinien być mylony z interwencją medyczną.

W przypadku osób z chorobami oczu, w tym z wywiadem CSR, ostrożność wobec praktyk świetlnych powinna być podwójna. Po pierwsze, unika się ekspozycji na źródła o wysokiej luminancji, punktowe, bliskie, migające i takie, które prowokują długotrwałe wpatrywanie się; to są cechy bodźca, które w praktyce psychofizjologicznej potrafią wzmacniać pobudzenie i męczliwość niezależnie od barwy. Po drugie, unika się „testowania na oku" urządzeń, które nie są przeznaczone do zastosowań okulistycznych, nawet jeśli są sprzedawane jako „terapia światłem". W psychoperformansie obowiązuje nadrzędność prawa oka: prawo negocjowania ekspozycji, prawo do odmowy, prawo do przerwania. To prawo ma charakter etyczny i praktyczny, nie metafizyczny; jest regułą pracy z bodźcem.

Istnieje jeszcze trzecia warstwa, w której czerwień i światło LED bywają używane jako proteza wyjaśnienia dla efektów, które w rzeczywistości wynikają z innych elementów sytuacji: rytualizacji czasu, powtarzalności, poczucia sprawczości, obecności świadka (osoby obecnej, która poświadcza przebieg i sens działania bez jego zawłaszczania), redukcji chaosu bodźców, przejścia z trybu reaktywnego w intencjonalny. Wtedy „działa czerwone światło" jest skrótem myślowym, który maskuje właściwy mechanizm: zmianę reżimu uwagi i afektu. Psychoperformans nie powinien z tym walczyć przez ośmieszanie, tylko przez precyzję zapisu: oddzielenie faktu (co ustawiono, jak długo, jakie było natężenie bodźca, jaka była pora dnia, jaki

był kontekst stresu, ile było snu) od znaczenia (jak to zostało przeżyte, jakie symbole zostały aktywowane, jakie decyzje zostały podjęte). Taki zapis działa jak filtr anty-mityczny, a równocześnie nie odbiera praktyce sensu.

Koloroterapia jako język może zostać zastosowana w psychoperformansie w sposób krytyczny, gdy staje się narzędziem demaskowania rynku obietnic. Wtedy nie „kolor leczy", tylko kolor ujawnia mechanizm: jak barwy są sprzedawane jako skróty do dobrego życia, jak certyfikuje się „wibracje", jak buduje się zależność przez rytuał sprzętu. Plan sytuacyjny w tym wariancie nie jest planem „uzdrawiania czerwienią", lecz planem odzyskiwania kompetencji: ograniczenia bodźca, redukcji olśnienia, zmiany ergonomii ekranów, praktyki przerw, pracy z dźwiękiem o niskiej agresywności, a także pracy z obiektem–kluczem jako materialnym kontraktem (na przykład osłona światła, matowa powierzchnia, filtr, zasłona, notatnik ekspozycji). Czerwień może tu pełnić funkcję znaku ostrzegawczego: nie jako „energia życia", lecz jako przypomnienie o granicy, po której przekroczeniu bodziec staje się przemocą wobec układu nerwowego.

W tym miejscu pojawia się zasadnicze ograniczenie: nie ma rzetelnego uzasadnienia, aby w ramach psychoperformansu formułować obietnice kliniczne dla CSR na podstawie samej koloroterapii lub domowych ekspozycji na czerwone LED. Możliwa jest natomiast praca na funkcjonalnych parametrach życia z bodźcem: higiena snu, reżim światła wieczornego, redukcja olśnień, zmniejszenie napięcia poprzez rytuały domknięcia, testowanie zmian w zachowaniach i otoczeniu, które realnie obniżają przeciążenie. To jest obszar, w którym sztuka jako projekt organizacji doświadczenia może być użyteczna bez udawania medycyny.

Kiedy praktyki świetlne są włączane do IndywiduAkcji (autorskiej figury procesu urzeczywistniania podmiotowości poprzez działanie, obejmującej przejście od samoopisu do czynu poświadczonego w obecności świadka), kluczowe jest utrzymanie dwóch progów. Pierwszy próg jest etyczny: brak przymusu, brak spektakularności, brak presji „musi zadziałać", brak zawstydzania za brak efektu. Drugi próg jest techniczny: minimalizacja ryzyka sensorycznego i okulistycznego, unikanie bodźców ostrych, migotliwych i punktowych, ograniczenie czasu ekspozycji, kontrola dystansu, prawo do natychmiastowego wyjścia z sytuacji. W takiej konfiguracji kolor i czerwone LED przestają być fetyszem „terapii", a stają się materiałem pracy nad reżimem widzialności, który w nowoczesnych warunkach bywa źródłem przemocy poznawczej i fizjologicznej.

PEMF (pulsacyjne pole elektromagnetyczne) jest w tym zestawie pojęciem szczególnym, ponieważ w przeciwieństwie do wielu narracji „energetycznych" odwołuje się do realnego zjawiska fizycznego, które da się opisać, zmierzyć i odtworzyć. Pole magnetyczne wytwarzane przez cewkę ma określoną indukcję (zwykle podawaną w mikroteslach lub militeslach), określoną częstotliwość zmian oraz kształt przebiegu (fala prostokątna, sinusoidalna, impulsowa), a także wynikające z geometrii cewki rozkłady przestrzenne. To nie jest metafora, tylko technologia. Problem pojawia się w miejscu przejścia: z faktu, że zjawisko jest mierzalne, nie wynika automatycznie, że dowolne urządzenie o marketingowej etykiecie „PEMF" jest skuteczne, bezpieczne i adekwatne do konkretnego celu. W psychoperformansie to przejście jest kluczowe, bo łatwo wytworzyć iluzję rzetelności przez samą obecność parametrów, nawet jeśli parametry są przypadkowe, zbyt słabe, niekontrolowane albo nieodpowiednie do tkanki i celu.

W zastosowaniach medycznych PEMF pojawia się w określonych obszarach, między innymi w kontekście gojenia kości (zwłaszcza trudnogojących się złamań) oraz niektórych wskazań bólowych i rehabilitacyjnych, zależnie od kraju, urządzenia i reżimu regulacyjnego. Te obszary nie powinny być automatycznie przenoszone na okulistykę ani tym bardziej na CSR. Mechanizm oddziaływania pól elektromagnetycznych na tkanki jest złożony: obejmuje kwestie elektrodynamiki w ośrodku biologicznym, możliwy wpływ na sygnalizację komórkową, procesy zapalne i mikrokrążenie, ale też czynniki czysto neuropsychologiczne (poczucie poddania się zabiegowi, rytuał, odpoczynek wymuszony przez sesję, oczekiwanie poprawy). Dla psychoperformansu praktyczniejsze i uczciwsze jest rozdzielenie dwóch poziomów opisu: poziomu fizycznego (co faktycznie emituje urządzenie, w jakiej dawce, w jakim czasie) oraz poziomu performatywnego (jak sesja organizuje zachowanie, stres, odpoczynek i relację z ciałem). Bez tego rozdziału powstaje hybryda, w której każdy efekt subiektywny zostaje przypisany polu, a każdy brak efektu zostaje wytłumaczony „zbyt krótkim czasem", „zablokowaną energią" albo „detoksem", czyli konstrukcjami odpornymi na falsyfikację.

Najczęstszy błąd epistemiczny wokół PEMF polega na literalizacji metafory „wibracji". W języku potocznym „wibracja" oznacza wszystko: nastrój, energię, intensywność, szybkość, magnetyzm osobisty. W fizyce i inżynierii częstotliwość i amplituda mają ścisłe definicje, ale ich przełożenie na doświadczenie biologiczne nie jest dowolne. W psychoperformansie należy więc przyjąć zasadę: jeśli pojawia się słowo „częstotliwość", musi zostać doprecyzowane, czy chodzi o częstotliwość fali akustycznej (dźwięk), częstotliwość migotania światła, częstotliwość impulsów pola elektromagnetycznego, czy jedynie o metaforę intensywności przeżycia. Te cztery rzeczy są różnymi klasami zjawisk, a ich mieszanie jest źródłem błędów i nadziei opartych na ekwiwokacji (pozornej zgodności pojęć).

Ostrożność w PEMF ma jeszcze wymiar bezpieczeństwa. Wokół urządzeń emitujących pola elektromagnetyczne istnieją standardowe powody ostrożności: możliwość interferencji z implantami elektronicznymi (np. rozrusznikiem), ryzyko niepożądanej stymulacji w specyficznych stanach neurologicznych, a także zwykłe ryzyko nadużycia przez nadmierną ekspozycję w przekonaniu, że „więcej znaczy lepiej". W przypadku osób z chorobami oczu dodatkowym problemem jest to, że sesje PEMF bywają łączone z zamknięciem oczu, presją odpoczynku i redukcją bodźców, co samo w sobie może poprawiać samopoczucie i subiektywne funkcjonowanie wzroku przez obniżenie pobudzenia i napięcia mięśniowego. Jeśli nie odróżni się efektu odpoczynku od efektu pola, łatwo zbudować fałszywą teorię działania. Psychoperformans nie ma obowiązku negować przeżycia ulgi; ma obowiązek nie wyciągać z niego nieuprawnionych wniosków klinicznych.

W praktyce psychoperformansu PEMF może być rozpatrywane jako narzędzie o statusie ambiwalentnym: technicznie realne, ale interpretacyjnie podatne na mit. Włączenie go do IndywiduAkcji wymaga planu sytuacyjnego, który nie „obiecuje leczenia", tylko organizuje warunki minimalizacji ryzyka i maksymalizacji obserwowalności. Taki plan sytuacyjny powinien obejmować: jasny cel funkcjonalny (np. obniżenie pobudzenia przed snem, stworzenie okna odpoczynku bez ekranów), stałe parametry sesji (czas, pora dnia, pozycja ciała, brak dodatkowych bodźców), stały sposób dokumentacji (krótka skala subiektywna napięcia, jakości snu, bólu, zmęczenia oczu), regułę przerwania (sygnały ostrzegawcze), a także kontrolę zmiennych towarzyszących (kofeina, alkohol, intensywna praca wzrokowa, stres). W

przeciwnym razie „sesje PEMF” stają się po prostu kolekcją nieporównywalnych zdarzeń, z których nie da się wyciągnąć nawet wniosków osobistych, a tym bardziej ogólnych.

Włączenie PEMF do kanałów działania psychoperformansu ma sens tylko wtedy, gdy zostaje osadzone w sześciu kanałach jako element kompozycji, a nie jako fetysz technologiczny. Pole elektromagnetyczne samo w sobie nie jest „treścią” doświadczenia, bo jest zasadniczo niepercepcyjne bezpośrednio; treścią staje się to, co dzieje się wokół: obraz (ciemność lub łagodna kompozycja barw w przestrzeni), słowo (krótka formuła intencji, która nie jest autosugestią na wynik medyczny, lecz kontraktem na odpoczynek), gest (mikroruchy rozluźniające obręcz barkową i szczękę, bo napięcie tych rejonów często współwystępuje z przeciążeniem wzrokowym), światło (brak olśnień i brak migotania), dźwięk (tło o niskiej agresywności dynamicznej), obiekt (np. mata, koc, timer, notatnik). W takim układzie PEMF, jeśli jest użyte, nie staje się „maszyną do zdrowia”, tylko elementem rytuału ograniczania bodźców i odzyskiwania sprawczości. To jest zastosowanie ostrożne, a jednocześnie realnie funkcjonalne.

Skale solfeżowe i tzw. „częstotliwości solfeżowe” są inną klasą zjawiska: dotyczą dźwięku, muzyki, a często także ezoterycznych interpretacji liczb i tonów. W obiegach popularnych funkcjonuje zestaw konkretnych wartości liczbowych (przypisywanych rzekomym „tonom uzdrawiającym”), którym towarzyszą opowieści o starożytnym pochodzeniu, „matematyce wszechświata”, „rezonansie DNA” czy „naprawianiu pól energetycznych”. Tego typu twierdzenia nie powinny być przyjmowane jako wiedza o świecie bez niezależnej, rzetelnej weryfikacji, ponieważ najczęściej mają strukturę narracji niefalsyfikowalnej: obiecują szerokie efekty, nie podają wiarygodnego mechanizmu i nie definiują warunków odróżniających sukces od porażki. W psychoperformansie nie oznacza to zakazu użycia tych dźwięków; oznacza zakaz przypisywania im statusu klinicznej interwencji.

Trzeba odróżnić trzy porządki: strojenie (czyli wybór częstotliwości odniesienia dla instrumentów, na przykład A jako punkt odniesienia), wysokość dźwięku (częstotliwość akustyczna, którą słyszy układ słuchowy) oraz znaczenie kulturowe (interpretacje, skojarzenia, funkcje rytualne). Strojenie jest konwencją praktyczną, historycznie zmienną; wysokość dźwięku jest bodźcem fizycznym, który może być przyjemny lub drażniący; znaczenie kulturowe jest językiem, którym wspólnota opisuje doświadczenie. „Solfeggio” w popularnym obiegu miesza te trzy poziomy i często dopowiada czwarty: poziom rzekomej biologicznej konieczności. Psychoperformans powinien pozostać przy trzech pierwszych, bo one są wystarczające do tworzenia skutecznych planów sytuacyjnych i nie wymagają urojonej biologii.

Dźwięk ma udokumentowaną zdolność modulowania stanu psychofizjologicznego w sposób pośredni: przez uwagę, emocje, oddech, napięcie mięśniowe, rytm ruchu, a także przez społeczne ramowanie sytuacji (poczucie bezpieczeństwa, przewidywalność, powtarzalność). W tym sensie praca z określonymi skalami, interwałami, dronem (w sensie ciągłego tonu, nie jako „dronu” w narracji marketingowej), pulsacją i dynamiką może być realnym narzędziem regulacji, nawet jeśli nie ma żadnego specjalnego powodu, by wierzyć, że jedna konkretna liczba w hercach ma „własność uzdrawiającą”. Skuteczność psychoperformansu nie wynika w takim przypadku z metafizycznego tonu, tylko z kompozycji warunków: redukcji chaosu, budowania przewidywalności, tworzenia rytmu i wprowadzania ciała w tryb, w którym łatwiej o rozluźnienie i sen lub łatwiej o mobilizację do działania. To rozróżnienie jest fundamentalne, bo

chroni przed mechanizmem uzależnienia od „właściwej częstotliwości”, a wzmacnia sprawczość opartą na umiejętności projektowania własnych warunków.

Z tego powodu skale solfeżowe mogą być w psychoperformansie traktowane jako strategia ograniczenia (tworzenie przez ograniczenie), a nie jako terapia częstotliwości. Ograniczenie polega na tym, że wybiera się wąski materiał dźwiękowy i konsekwentnie nim operuje, aby zbudować stabilny znak i stabilną ścieżkę powrotu do określonego stanu. Jeśli dana osoba wybiera, że w porze domknięcia dnia używa wyłącznie prostego układu trzech–czterech dźwięków w wolnym tempie, to nie dlatego, że te dźwięki „naprawiają komórki”, ale dlatego, że stają się sygnałem przejścia: od trybu zadaniowego do trybu regeneracyjnego. W semantyce rytuału dźwięk działa jak próg. W neuropsychologii nazywa się to warunkowaniem kontekstowym i uczeniem asocjacyjnym, ale w psychoperformansie nie musi być redukowane do języka laboratoryjnego; wystarczy rygor: powtarzalność, prostota, kontrola natężenia, brak przemocy bodźcowej.

Plan sytuacyjny dla pracy z „solfeżem” jako ograniczeniem powinien zawierać kilka nieprzekraczalnych zasad. Po pierwsze, bezpieczeństwo sensoryczne: brak głośności, brak ostrej góry pasma, brak nagłych skoków dynamiki, brak dźwięków wywołujących napięcie szczęki lub reakcję startle. Po drugie, rozdzielenie funkcji: inne dźwięki służą domknięciu, inne mobilizacji; mieszanie funkcji utrudnia uczenie asocjacyjne. Po trzecie, neutralizacja roszczeń: w zapisie nie pojawia się obietnica „uzdrawiania”, tylko opis celu funkcjonalnego (sen, redukcja napięcia, wyjście z ruminacji, zwiększenie gotowości do pracy). Po czwarte, dokumentacja: krótki zapis po sesji, ale bez przymusu „wyniku”. W ten sposób dźwięk pozostaje narzędziem kompozycji życia, a nie substytutem leczenia.

Istnieje także ryzyko specyficzne dla pracy z dźwiękiem w kontekście chorób oczu: przeniesienie nadziei na kanał, który daje natychmiastową ulgę, i zbudowanie z tej ulgi teorii całości. Jeśli po sesji dźwiękowej pojawia się subiektywne „lepsze widzenie”, może to wynikać z obniżenia napięcia mięśniowego wokół gałek ocznych, z rozluźnienia karku, z poprawy nawilżenia przez rzadsze wpatrywanie się w ekran, z uspokojenia oddechu, z redukcji pobudzenia współczulnego. To są mechanizmy wiarygodne jako tło doświadczenia, ale nie są dowodem na bezpośrednie oddziaływanie określonych częstotliwości na tkanki oka. Psychoperformans powinien chronić przed tym błędem interpretacyjnym, bo w przeciwnym razie powstaje presja na „utrzymywanie efektu” przez coraz częstsze sesje, co bywa początkiem kompulsji (zachowania przymusowego) i pułapki kontroli.

Z tego powodu zarówno PEMF, jak i „solfeż”, wymagają w psychoperformansie narzędzia meta: protokołu rozróżniania. Protokół rozróżniania jest praktyką poznawczą, w której każda interwencja zostaje zapisana w dwóch kolumnach: kolumnie parametrów i kolumnie znaczeń. W kolumnie parametrów znajdują się tylko dane weryfikowalne: czas, pora, natężenie bodźca, głośność, długość sesji, pozycja ciała, warunki światła. W kolumnie znaczeń znajdują się wyłącznie opisy przeżycia: metafory, obrazy, emocje, skojarzenia, interpretacje. Należy pilnować, aby kolumny nie mieszały się w zdaniach typu „ponieważ urządzenie ma 528 Hz, to uspokaja układ nerwowy”. W poprawnym zapisie „528 Hz” pojawia się wyłącznie jako element parametrów dźwięku, a uspokojenie jako element przeżycia, bez łącznika przyczynowego, dopóki nie ma podstaw do takiego łącznika. To jest minimalny rygor, który pozwala praktykować bez oszukiwania się.

W tej części atlasu szczególnie istotne jest jeszcze jedno ograniczenie: nie wolno mylić intensyfikacji z pogłębieniem. Intensyfikacja polega na dokładaniu bodźców, sprzętu, nowych sesji, nowych częstotliwości i nowych obietnic. Pogłębienie polega na lepszej organizacji jednego bodźca, jednej sesji, jednego rytuału i jednej dokumentacji. Psychoperformans preferuje pogłębienie, ponieważ przeciążenie jest jednym z głównych wrogów równowagi psychofizjologicznej, a w chorobach, w których stres i deregulacja układu autonomicznego bywają istotnym tłem, intensyfikacja może stać się mechanizmem pogarszającym. W praktyce oznacza to: mniej technik, więcej konsekwencji; mniej obietnic, więcej bezpieczeństwa; mniej mitu, więcej kompozycji.

Istnieje wspólny mechanizm kulturowy, który łączy koloroterapię, czerwone LED, PEMF i narracje solfeżowe: mechanizm uzasadniania przez „niewidzialny czynnik". W koloroterapii tym czynnikiem bywa „energia barwy", w LED-ach „odmładzające światło", w PEMF „pole", w solfeżu „częstotliwość". Niewidzialność działa tu jak retoryczna tarcza, ponieważ trudno spierać się z czymś, czego nie da się bezpośrednio zobaczyć, dotknąć ani jednoznacznie odczuć. Psychoperformans powinien ten mechanizm rozbrajać, nie przez negację, tylko przez rygor opisu i projektowanie doświadczenia, które nie potrzebuje mistyfikacji, aby być skuteczne. Skuteczność w tym kontekście oznacza przede wszystkim: poprawę funkcjonowania w czasie, wzrost przewidywalności reakcji organizmu na bodźce, redukcję kompulsji kontroli oraz wzmocnienie kompetencji autoobserwacji. To są cele, które można realizować w zgodzie z medycyną i bez podszywania się pod nią.

Najbardziej produktywną formułą metodologiczną dla tego zestawu praktyk jest rozdzielenie „użycia" od „roszczenia". Użycie oznacza włączenie bodźca do planu sytuacyjnego jako elementu kompozycji sześciu kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Roszczenie oznacza obietnicę skutku medycznego lub biologicznego. Psychoperformans dopuszcza użycia, a zawiesza roszczenia do momentu, w którym pojawia się jasna, weryfikowalna podstawa. To zawieszenie nie jest sceptycyzmem dla samego sceptycyzmu; jest higieną poznawczą, która chroni przed pułapką „przyczynowania wstecznego" (tendencji do przypisywania przyczyny temu elementowi, który był najbardziej widoczny, kosztowny lub symbolicznie naładowany, niezależnie od realnego mechanizmu). W praktyce oznacza to, że jeżeli po wprowadzeniu czerwonego światła wieczorem poprawia się sen, nie trzeba od razu budować teorii o „uzdrawiającej czerwieni"; wystarczy uznać, że zmienił się reżim bodźców, spadła ekspozycja na światło o wysokiej luminancji i skrócił się czas przed ekranem. Jeżeli po sesjach z PEMF pojawia się ulga napięciowa, nie trzeba od razu wnioskować o „naprawie pola"; można uznać, że pojawił się rytuał odpoczynku, ograniczenie ruchu i warunki do przełączenia układu autonomicznego w tryb regeneracyjny. Jeżeli po prostym dronie dźwiękowym spada ruminacja, nie trzeba natychmiast mówić o „rezonansie DNA"; można uznać, że rytm i monotonia uporządkowały uwagę.

W kontekście CSR szczególnie niebezpieczna jest właśnie pułapka roszczeń, ponieważ CSR bywa klinicznie zmienna, może mieć przebieg falujący, a poprawy i pogorszenia mogą następować niezależnie od wprowadzanych „alternatyw". Jeżeli do tej zmienności dołoży się rytuał silnie obiecujący, wówczas każdy przypadkowy zwrot w przebiegu choroby zostaje wchłonięty przez narrację o skuteczności, a każde pogorszenie bywa reinterpretowane jako „oczyszczanie", „detoks" lub „opór energii". Psychoperformans, który ma funkcjonować jako projekt odpowiedzialny, powinien wykluczyć język „detoksu" jako wyjaśnienia niepowodzeń,

ponieważ jest to wytrych poznawczy uniemożliwiający kontrolę rzeczywistości. W zamian proponuje się język warunków: jakie bodźce były obecne, jaki był sen, jaki był poziom stresu, jakie były zmiany w pracy ekranowej, jaka była regularność i jakie były objawy ostrzegawcze. To język, który da się zestawić z logiką medycyny i z logiką sztuki bez ich wzajemnego niszczenia.

Kluczową funkcją psychoperformansu jest tutaj stworzenie protokołu ostrożności, który działa jak filtr przez cztery sfery ryzyka. Pierwsza sfera to ryzyko sensoryczne: olśnienie, migotanie, zbyt wysoka luminancja, zbyt intensywny kontrast, zbyt głośny lub ostry dźwięk, zbyt długie utrzymywanie uwagi na jednym bodźcu. Druga sfera to ryzyko autonomiczne: pobudzenie, które narasta zamiast spadać, przyspieszenie tętna, napięcie mięśniowe, trudność w zasypianiu po sesji, nasilenie drażliwości, efekt „nakręcenia" po praktyce, która miała uspokajać. Trzecia sfera to ryzyko kompulsywne: wzrost przymusu wykonywania sesji, lęk przed przerwą, poczucie winy przy braku praktyki, mnożenie narzędzi zamiast pogłębiania jednego, a także budowanie „łańcucha zabezpieczeń" (kolejne urządzenia i rytuały, które mają neutralizować lęk). Czwarta sfera to ryzyko interferencji: sytuacje, w których urządzenie lub praktyka może wchodzić w konflikt z innymi stanami zdrowia, implantami, lekami, bądź zaleceniami klinicznymi. Ten filtr nie jest abstrakcyjny. Jest narzędziem do podejmowania decyzji: jeśli bodziec podnosi napięcie, znaczy, że w danym momencie nie jest narzędziem regulacji, tylko narzędziem intensyfikacji; jeśli wzmacnia kompulsję, traci status wsparcia i staje się objawem.

Z perspektywy planu sytuacyjnego każda z omawianych technik może zostać przepisana na wersję „minimalną", która jest bezpieczniejsza i bardziej informacyjna. Dla koloroterapii wersją minimalną jest nie „leczenie kolorem", tylko świadome projektowanie środowiska widzialności: matowe powierzchnie, miękkie przejścia tonalne, ograniczenie bodźców jaskrawych, świadome użycie jednej barwy jako znaku przejścia, a nie jako substancji leczniczej. Dla czerwonego LED wersją minimalną jest praca z reżimem wieczornego światła i higieną bodźców: unikanie ostrych źródeł i intensywnych ekranów, a jeśli stosuje się światło barwne, to jako element atmosfery o niskiej luminancji, bez wpatrywania się, bez migotania, z ograniczonym czasem, oraz z prawem natychmiastowego wycofania. Dla PEMF wersją minimalną jest potraktowanie sesji jako czasu odpoczynku, nie jako „zabiegu naprawczego": stała pora, stały czas, brak jednoczesnego eksperymentowania z innymi bodźcami, brak eskalacji częstotliwości i czasu, brak „gonienia efektu". Dla solfeżu wersją minimalną jest ograniczenie materiału dźwiękowego do prostego, powtarzalnego układu, przy głośności niskiej i przewidywalnej, z naciskiem na funkcję rytuału, a nie na metafizyczną teorię liczby.

W psychoperformansie istnieje szczególny powód, aby preferować wersje minimalne: w chorobach związanych z przeciążeniem i stresem, a także w sytuacjach przewlekłego lęku o wzrok, każdy dodatkowy system praktyk może paradoksalnie zwiększać obciążenie poznawcze. Pojawia się „administracja zdrowiem" jako praca na pełen etat: ustawianie lamp, mierzenie częstotliwości, dobieranie programów, porównywanie urządzeń, czytanie obietnic i forów. Ten tryb pracy jest często niezauważalny, bo bywa interpretowany jako troska, ale w praktyce może działać jak chroniczny stresor, podtrzymując pobudzenie i czujność. Psychoperformans ma w takim przypadku funkcję odwrotną: wprowadza ekonomię działań, czyli minimalny zestaw interwencji o maksymalnej jasności, oraz prawo do przerwy jako element terapii środowiskowej (przez „terapię" rozumie się tu szeroko: praktykę wspierającą funkcjonowanie, nie obietnicę klinicznego wyleczenia).

Z tego punktu widzenia ważne jest również, aby zdemistyfikować pojęcie „częstotliwości” jako uniwersalnego klucza. Częstotliwość dźwięku jest tylko jednym parametrem wrażenia słuchowego i nie determinuje sama przez się znaczenia ani efektu. Długość fali światła jest parametrem fizycznym, ale jej doświadczenie zależy od luminancji, adaptacji wzroku, kontrastu i kontekstu. Częstotliwość impulsów PEMF jest parametrem technicznym, ale doświadczenie sesji zależy od całego środowiska i nastawienia, a potencjalny wpływ biologiczny nie jest prostą funkcją jednej liczby. W obiegach ezoterycznych częstotliwość staje się fetyszem, ponieważ pozwala zamienić złożoność w jedną cyfrę. Psychoperformans powinien konsekwentnie odmawiać tej redukcji, bo redukcja działa jak magnes dla obietnic i rozczarowań.

Istotnym narzędziem ochrony jest w tym miejscu świadek, rozumiany nie jako kontroler, tylko jako instancja poświadczająca przebieg działania i pomagająca utrzymać rozróżnienie między parametrem a interpretacją. Świadek ma funkcję anty-hipnotyczną: nie pozwala, aby język obietnic zasłonił fakty przebiegu. W praktyce wystarcza, aby świadek znał reguły przerwania, widział moment wejścia i wyjścia, oraz potrafił zadać pytania o zmienne towarzyszące: sen, stres, ekspozycję ekranową, kofeinę, konflikt, przeciążenie. W IndywiduAkcji świadek jest elementem etycznym, ale w tym konkretnym obszarze staje się też elementem epistemicznym: pomaga utrzymać odpowiedzialność za wnioskowanie.

Ważne jest również przepisanie „obiektu–klucza” na funkcję anty-mityczną. Obiektem–kluczem nie musi być kryształ ani urządzenie. Obiektem–kluczem może być prosty, materialny kontrakt z rzeczywistością: timer ograniczający czas ekspozycji, mata wyznaczająca miejsce odpoczynku bez ekranu, filtr antyolśnieniowy, zasłona redukująca kontrast, notatnik ekspozycji, a nawet fizyczna karta zasad: prawo do przerwania, zakaz eskalacji, zakaz wpatrywania się w źródło światła, zakaz łączenia wielu eksperymentów naraz. To są obiekty, które nie „mają mocy”, tylko stabilizują praktykę i redukują ryzyko. W tym sensie psychoperformans proponuje etykę technologii: urządzenie nie jest talizmanem, jest narzędziem, a narzędzie jest dobre tylko wtedy, gdy nie wytwarza zależności i nie pogarsza warunków życia.

Ograniczenia omawianych metod można więc ująć w czterech tezach, które powinny być utrzymywane jako stałe kryteria ostrożności. Pierwsza teza: brak jednoznacznych parametrów oznacza brak podstaw do roszczeń, a więc praktyka może być prowadzona wyłącznie jako praca symboliczna lub regulacyjna, bez wniosków klinicznych. Druga teza: nawet przy obecności parametrów nie wolno mylić mierzalności z adekwatnością; urządzenie może emitować „coś mierzalnego”, a mimo to być nieodpowiednie, zbyt słabe, zbyt mocne lub niebezpieczne w konkretnym kontekście. Trzecia teza: poprawa subiektywna nie jest dowodem mechanizmu biologicznego, ale jest ważnym faktem praktycznym; należy ją szanować, dokumentować i rozumieć przez pryzmat całej sytuacji, a nie jednego bodźca. Czwarta teza: praktyka, która zwiększa stres, pobudzenie, kompulsję lub lęk przed przerwą, przestaje być praktyką wspierającą, niezależnie od tego, jak wygląda jej teoria.

W tym podrozdziale szczególnie istotne jest domknięcie w postaci „reguły jednego kanału”, która bywa skuteczna w sytuacjach, gdy organizm jest przeciążony. Reguła brzmi: w jednym tygodniu zmienia się maksymalnie jeden główny element reżimu bodźców, a reszta pozostaje stabilna. Jeśli eksperymentuje się ze światłem wieczornym, nie dodaje się jednocześnie PEMF i nowych dźwięków. Jeśli wprowadza się nową partyturę dźwiękową, nie dodaje się jednocześnie czerwonych paneli i nowych suplementów. To nie jest ascetyzm, tylko narzędzie rozpoznania,

co działa jako regulacja, a co jest jedynie dekoracją zmiany. Psychoperformans jako praktyka krytyczna powinien preferować rozpoznanie nad wiarę, ponieważ rozpoznanie buduje długoterminową sprawczość, a wiara bez kontroli buduje cykle zachwytu i rozczarowania.

21.4. Qigong, oddech i praca energią we własnym ciele (praktyki ostrożne)

Qigong oraz szerzej rozumiana praca oddechowa stanowią jeden z najbardziej podatnych na nieporozumienia obszarów współczesnych praktyk somatycznych, ponieważ łączą trzy języki, które w potocznej recepcji bywają traktowane zamiennie, choć odnoszą się do odmiennych porządków: język fizjologii, język fenomenologii doświadczenia ciała oraz język tradycji energetycznych. W pierwszym porządku oddech jest zmienną wentylacyjną wpływającą na prężność CO_2 we krwi, równowagę kwasowo-zasadową, odruchy chemoreceptorów, rytm serca oraz dynamikę układu autonomicznego. W drugim porządku oddech jest nośnikiem uwagi, interocepcji oraz poczucia sprawstwa: może stabilizować świadomość somatyczną albo ją destabilizować, może budować poczucie bezpieczeństwa albo wzmacniać lęk poprzez hiperfiksację na doznaniach. W trzecim porządku oddech jest kanałem przepływu qi, prany lub innego terminu tradycyjnego, który nie jest równoznaczny z energią w sensie fizyki, lecz stanowi model operacyjny porządkowania doświadczenia i praktyki. Psychoperformans nie uznaje tych porządków za konkurencyjne; uznaje je za współobecne, ale wymagające konsekwentnego rozdzielenia, ponieważ błędy wynikają tu nie z samej praktyki, tylko z błędu mapy: przypisywania jednemu językowi kompetencji innego.

Ostrożność w pracy oddechowej jest kluczowa z powodu relatywnie łatwego wytworzenia stanów dysregulacyjnych, które bywają mylone z „oczyszczaniem", „uwalnianiem emocji" albo „podnoszeniem wibracji". Najbardziej typowym mechanizmem ryzyka jest hiperwentylacja, świadoma lub nieuświadomiona. Zbyt szybki lub zbyt głęboki oddech może obniżać CO_2, co prowadzi do skurczu naczyń mózgowych, mrowień, zawrotów głowy, uczucia nierealności, drżenia, a także do wzrostu pobudzenia i paniki. W praktykach popularnych taki epizod bywa interpretowany jako „otwarcie", „przepływ energii" lub „uwolnienie blokad", podczas gdy jest to często przewidywalna reakcja fizjologiczna wynikająca z nadmiernej wentylacji. Z perspektywy mapowania ryzyka oznacza to, że pierwszym parametrem bezpieczeństwa nie jest egzotyczna technika, tylko tempo i głębokość oddechu oraz zdolność do natychmiastowego powrotu do oddechu neutralnego bez przymusu kontynuacji. Przymus jest sygnałem alarmowym: jeśli praktyka wymusza dalszą intensyfikację mimo nieprzyjemnych objawów, wytwarza wzorzec utraty kontroli, który może generalizować się na inne sytuacje życiowe.

Drugim mechanizmem ryzyka jest zjawisko nadinterpretacji interocepcji. U części osób, zwłaszcza obciążonych stresem, chronicznym napięciem lub lękiem zdrowotnym, zwrócenie uwagi do wnętrza ciała nie uspokaja, lecz eskaluje czujność. Wówczas każda zmiana tętna, ciepła, pulsowania czy ciśnienia w głowie może zostać odczytana jako zagrożenie. W praktykach energetycznych takie odczytania bywają natychmiast dopowiadane jako „blokady", „przestawienia energii" albo „reakcje uzdrawiania", co utrwala pętlę błędnej atrybucji: rośnie monitoring, rośnie lęk, rośnie objaw, rośnie potrzeba kolejnej sesji. Psychoperformans traktuje to jako ryzyko kompulsywne, nie jako „duchowy rozwój". Mapowanie ryzyka w tym obszarze obejmuje rozpoznanie, czy praktyka zwiększa samoregulację, czy zwiększa

samomonitorowanie; czy buduje zdolność do odpuszczenia doznań, czy buduje zależność od ich ciągłej interpretacji.

Qigong, rozumiany jako system ćwiczeń łączący postawę, łagodny ruch, oddech i uwagę, bywa w praktyce bezpieczniejszy niż intensywne techniki oddechowe izolowane od ruchu, ponieważ wprowadza dystrybucję uwagi: nie wszystko skupia się na płucach i przeponie, część uwagi jest zorganizowana przez trajektorie ruchu i przez kontakt stóp z podłożem. Ta cecha jest ważna: uziemienie w sensie somatycznym oznacza tu stabilizację propriocepcji i układu przedsionkowego, a nie metafizyczny „kontakt z ziemią". Mimo to również qigong może generować ryzyka specyficzne, zwłaszcza gdy ćwiczenia obejmują długotrwałe pozycje statyczne z napięciem izometrycznym, intensywne skręty, ruchy zwiększające ciśnienie w klatce piersiowej lub nawyk wstrzymywania oddechu. Wstrzymywanie oddechu jest szczególnie istotne w mapie ryzyka, ponieważ może przechodzić w manewr Valsalvy, a ten u części osób prowokuje niepożądane objawy krążeniowe i zwiększa ciśnienia w obrębie głowy. Psychoperformans wymaga tu pragmatycznej zasady: oddech nie jest dowodem „siły", lecz wskaźnikiem bezpieczeństwa; jeśli oddech się zaciska, praktyka wchodzi w tryb walki, a nie regulacji.

Mapowanie ryzyka w pracy energią nie jest atakiem na tradycję, lecz procedurą klasyfikacji, która pozwala bezpiecznie poruszać się w obszarze wielojęzycznym. W psychoperformansie można wyróżnić cztery poziomy mapy, które powinny być prowadzone równolegle w planie sytuacyjnym. Poziom pierwszy to biomechanika: co dzieje się z kręgosłupem, obręczą barkową, szyją, stawami skroniowo-żuchwowymi, przeponą oraz dnem miednicy, ponieważ te układy są w praktyce głównymi generatorami napięcia i bólu, a ich przeciążenie bywa błędnie nazywane „blokadą energii". Poziom drugi to fizjologia oddechowa: rytm, głębokość, relacja wdechu do wydechu, skłonność do wstrzymywania, a także zdolność do oddychania cicho i miękko bez wysiłku. Poziom trzeci to neuroregulacja: czy praktyka obniża pobudzenie, stabilizuje uwagę i poprawia tolerancję na niepewność, czy przeciwnie, prowadzi do pobudzenia, derealizacji, wzrostu lęku albo euforycznej dysinhibicji. Poziom czwarty to semantyka: jakie znaczenia przypisywane są doznaniom, czy interpretacje wspierają sprawczość i ostrożność, czy wspierają roszczenia i zależność od autorytetu techniki.

W tym ujęciu „praca energią" może pozostać w psychoperformansie jako użyteczny model operacyjny, o ile zostanie wprost zdefiniowana jako język organizacji uwagi i intencjonalności, a nie jako twierdzenie o zjawisku fizycznym. Qi może być traktowane jako pojęcie opisujące ciągłość odczucia przepływu w ciele oraz relację między rozluźnieniem a możliwością ruchu. Praktyka „prowadzenia energii" może oznaczać prowadzenie uwagi wzdłuż osi ciała, a przez to zmianę napięć i mikroruchów, które mają znaczenie funkcjonalne. Jest to interpretacja, która nie wymaga konfliktu z nauką, a jednocześnie zachowuje pragmatykę tradycji. W praktyce plan sytuacyjny powinien wykluczać język absolutyzujący, w którym każda dolegliwość staje się „złą energią", a każde pogorszenie dowodem „oczyszczania". Taki język jest niebezpieczny, ponieważ usuwa kryteria przerwania i usuwa możliwość rozpoznania błędu techniki.

Dla osób pracujących w warunkach przewlekłego stresu, przeciążenia bodźcowego i wysokiej ekspozycji na ekrany szczególnie istotna jest relacja oddechu do układu autonomicznego. W praktyce oznacza to, że wartością bazową jest wydłużony, spokojny wydech, który sprzyja przełączeniu w tryb parasympatyczny i poprawia tolerancję na pobudzenie. Jednak nawet ta

reguła nie jest uniwersalna: u części osób z tendencją do zawrotów głowy, niskiego ciśnienia lub labilności krążeniowej zbyt agresywne wydłużanie wydechu może nasilać dyskomfort. Mapowanie ryzyka wymaga więc zasady indywidualizacji i zasady minimalnej dawki: zaczyna się od najmniejszej zmiany, obserwuje się efekt, dopiero potem modyfikuje. Psychoperformans nie traktuje intensywności jako cnoty; intensywność bywa maską braku cierpliwości, a brak cierpliwości bywa maską lęku.

Praktyki ostrożności w qigong i pracy oddechowej powinny obejmować także wymiar środowiskowy, ponieważ większość ryzyk nie wynika z samego ćwiczenia, tylko z kontekstu: wykonywania praktyki po długim okresie bez snu, po alkoholu, w stanie infekcji, w stanie silnego pobudzenia emocjonalnego, w sytuacji konfliktu, a także w warunkach zbyt wysokiej temperatury i odwodnienia. U osób z wrażliwością na bodźce wzrokowe dodatkowym czynnikiem ryzyka bywa praktykowanie przy jaskrawym, migotliwym świetle lub przy ekranie, na którym odtwarzane są instrukcje. Minimalna reguła higieny sytuacyjnej brzmi: praktyka regulacyjna nie może być wprowadzana w środowisku deregulacyjnym. Jeśli środowisko wymusza napięcie, ciało odpowiada napięciem, a wtedy praca oddechowa łatwo staje się walką o efekt.

Psychoperformans integruje qigong i oddech nie jako „technikę zewnętrzną", lecz jako materiał do kompozycji działania w sześciu kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Gestem jest tu nie tylko ruch rąk, ale cała kinestetyka: przeniesienie ciężaru, rytm, zawieszenie, miękkość stawów, mikroskręt. Słowem jest krótka formuła intencji, która nie obiecuje wyleczenia, lecz ustala kontrakt na bezpieczeństwo i przerwę. Obiektem jest timer, mata, punkt orientacyjny w przestrzeni, notatnik, a czasem prosty przedmiot pełniący funkcję kotwicy uwagi. Światło jest regulowane tak, aby nie było olśnień. Dźwięk jest tłem o niskiej agresywności dynamicznej albo ciszą. Obraz jest przestrzenią bez nadmiaru bodźców. W takim układzie qigong staje się narzędziem IndywiduAkcji nie dlatego, że „podnosi energię", lecz dlatego, że wprowadza powtarzalny protokół sprawczości: ciało wykonuje działanie, a działanie stabilizuje psychikę poprzez rytm, granice i możliwość zatrzymania. To jest definicja praktyki ostrożnej: taka, która w każdej chwili pozwala przerwać bez poczucia porażki.

Jeżeli qigong i praca oddechowa mają zostać włączone do atlasu praktyk jako narzędzia psychoperformansu, konieczne jest doprecyzowanie, co dokładnie oznacza „mapowanie ryzyka" w języku operacyjnym, czyli takim, który prowadzi do decyzji w działaniu, a nie do deklaracji światopoglądowych. Mapowanie ryzyka jest w tym kontekście procedurą czterostopniową: identyfikacją bodźców, identyfikacją wrażliwości, identyfikacją sygnałów ostrzegawczych oraz identyfikacją mechanizmów eskalacji. Procedura jest powtarzana cyklicznie, ponieważ organizm nie jest stały w czasie: wrażliwości zmieniają się pod wpływem snu, stresu, farmakologii, infekcji, a także pod wpływem samej praktyki, która może początkowo uspokajać, a później – przy intensyfikacji – destabilizować. W psychoperformansie brak cyklicznego mapowania jest źródłem złudzenia postępu: praktyka „działa", dopóki nie działa, a moment przejścia bywa ignorowany, bo został przechwycony przez narrację o „przełamaniu blokady".

Identyfikacja bodźców obejmuje nie tylko bodźce główne (oddech, ruch, postawa), lecz także bodźce poboczne, które w praktyce decydują o obciążeniu układu nerwowego. W qigong bodźcem jest na przykład długotrwałe utrzymywanie pozycji z uniesionymi rękami, które może

prowokować napięcie obręczy barkowej i szyi; bodźcem jest przeniesienie ciężaru, które u osób z niestabilnością może prowokować lęk i mikronapięcia; bodźcem jest praca wzrokiem, jeśli instrukcja wymusza wpatrywanie się w punkt; bodźcem jest nawet „wymóg poprawności", jeśli praktyka odbywa się w grupie i uruchamia wstyd. W pracy oddechowej bodźcem jest rytm i głębokość, ale bodźcem jest też dźwięk własnego oddechu, który u części osób uruchamia niepokój; bodźcem jest pauza po wydechu, jeśli jest traktowana jak zadanie; bodźcem jest sugestia prowadzącego, jeśli brzmi autorytarnie. W mapie psychoperformansu bodziec oznacza wszystko, co może uruchomić odpowiedź stresową. Dopiero wtedy można sensownie mówić o ostrożności.

Identyfikacja wrażliwości polega na tym, że praktyka nie jest projektowana dla „człowieka ogólnego", tylko dla konkretnej konfiguracji predyspozycji i historii. Wrażliwości mogą być somatyczne (napięcie karku, bóle głowy, zawroty, skłonność do zasłabnięć), oddechowe (tendencja do hiperwentylacji, astma, poczucie braku powietrza), autonomiczne (labilność tętna, łatwe pobudzenie), poznawcze (ruminacja, katastrofizacja), a także społeczne (wstyd, potrzeba kontroli, podatność na autorytet). W praktyce pracy energią szczególnie istotna jest wrażliwość na narracje totalizujące: jeśli osoba ma skłonność do przyjmowania jednego wyjaśnienia jako teorii całości, łatwo wciąga się w modele, w których każde zdarzenie zostaje podporządkowane „przepływowi energii". Taka podatność nie jest wadą moralną; jest cechą poznawczą, która wymaga zabezpieczenia w planie sytuacyjnym. Zabezpieczenie polega na tym, że praktyka jest opisywana jako działanie regulacyjne, a nie jako system ontologiczny.

Identyfikacja sygnałów ostrzegawczych jest kluczowa, bo bez niej nie istnieje reguła przerwania. Sygnały ostrzegawcze w pracy oddechowej to między innymi: mrowienie w kończynach i wokół ust, zawroty głowy, uczucie „odklejenia" od rzeczywistości, narastająca panika, skurcze mięśni dłoni, ból głowy pojawiający się szybko, wzrost napięcia szczęki, przyspieszenie tętna zamiast uspokojenia. W qigong sygnały ostrzegawcze to: utrata stabilności, uczucie ucisku w klatce, ból w szyi lub barku narastający w trakcie, „sztywnienie" oddechu, wstrzymywanie powietrza, przegrzanie, dreszcze, mdłości, a także niechęć do przerwania mimo dyskomfortu. Ten ostatni sygnał jest paradoksalny, ale kluczowy: jeśli pojawia się wewnętrzny przymus „dokończenia" za wszelką cenę, praktyka zaczyna działać jak kompulsja, a kompulsja jest przeciwieństwem regulacji. W psychoperformansie przymus jest zawsze sygnałem alarmowym, niezależnie od tego, jak piękna jest teoria, która go otacza.

Identyfikacja mechanizmów eskalacji dotyczy tego, jak z małego dyskomfortu powstaje duża destabilizacja. Najczęstszy mechanizm eskalacji w pracy oddechowej jest prosty: nieprzyjemne objawy są interpretowane jako „znak postępu", co prowadzi do intensyfikacji; intensyfikacja pogłębia objawy; pogłębione objawy są reinterpretowane jako „głębsze oczyszczenie"; powstaje spirala. W qigong mechanizmem eskalacji bywa „estetyka poprawności": ćwiczący usztywnia ciało, aby wyglądać dobrze, przez co zwiększa napięcie; napięcie utrudnia oddychanie; utrudnione oddychanie podnosi pobudzenie; pobudzenie zwiększa kontrolę; kontrola usztywnia jeszcze bardziej. W pracy energią mechanizmem eskalacji bywa nadmiar interpretacji: każde pulsowanie, ciepło i mrowienie jest analizowane, co utrzymuje uwagę w trybie monitoringu; monitoring zwiększa napięcie; napięcie generuje nowe doznania; doznania wzmacniają monitoring. Mapowanie ryzyka wymaga więc, aby plan sytuacyjny zawierał praktykę redukcji interpretacji, a nie jej mnożenia.

W psychoperformansie szczególnie ważne jest, aby odróżnić „regulację” od „stymulacji”. Wiele tradycji energetycznych dysponuje technikami, które mają zwiększać pobudzenie, generować ciepło, „podnosić qi”, wzmacniać dynamikę. Tego typu techniki są potencjalnie użyteczne w specyficznych kontekstach, ale są niebezpieczne, jeśli są stosowane przez osoby, które już funkcjonują w przewlekłym pobudzeniu, przeciążeniu lub bezsenności. Praktyka ostrożności zakłada zatem, że domyślnym celem jest obniżenie pobudzenia i stabilizacja, a stymulacja jest wyjątkiem wymagającym kontroli, nie normą. W planie sytuacyjnym oznacza to wybór form łagodnych, powolnych, z krótkimi sesjami, bez intensywnych retencji oddechowych i bez forsowania postaw. Zasada minimalnej dawki jest tu kryterium etycznym, ponieważ chroni przed przemocą wobec własnego organizmu.

Włączenie qigong do IndywiduAkcji (czyli serii psychoperformansów rozłożonych w czasie, prowadzących do określonego rezultatu poprzez świadomą organizację działań) wymaga przepisania praktyki na język etapów, ale bez wytwarzania złudzenia linearnego postępu. Etapy powinny być rozumiane jako stany gotowości, a nie stopnie wtajemniczenia. Pierwszy stan gotowości to zdolność do krótkiej sesji bez pobudzenia i bez kompulsji. Drugi stan to zdolność do rozpoznania sygnałów ostrzegawczych i przerwania bez poczucia porażki. Trzeci stan to zdolność do utrzymania regularności bez eskalacji i bez mnożenia technik. Czwarty stan to zdolność do transferu efektu: wykorzystania wyuczonych mikroschematów oddechowo-ruchowych w sytuacjach codziennych, bez potrzeby rytuału pełnej sesji. Ten transfer jest w praktyce miarą dojrzałości interwencji, ponieważ oznacza, że praktyka nie tworzy zależności od czasu i miejsca, ale buduje kompetencję regulacyjną.

W kontekście chorób oczu, w tym CSR, mapowanie ryzyka powinno uwzględniać szczególny węzeł relacji: wzrok – napięcie – oddech – autonomika. W praktyce przeciążenie wzrokowe często idzie w parze z napięciem mięśni karku, obręczy barkowej i szczęki, co wpływa na tor oddechu. Gdy tor oddechu się spłyca, rośnie pobudzenie, a wraz z nim rośnie tendencja do długotrwałego wpatrywania się i do „zaciskania” uwagi na jednym bodźcu. Powstaje pętla, w której wzrok jest zarówno narzędziem działania, jak i źródłem stresu. Qigong może tę pętlę rozluźniać, ale tylko wtedy, gdy jest praktykowany bez przemocy bodźcowej i bez presji efektu. Jeżeli presja efektu dominuje, praktyka staje się kolejnym zadaniem do wykonania, a zadanie podnosi pobudzenie. Wtedy interwencja jest pozorna.

Z punktu widzenia etyki psychoperformansu ważne jest także, aby unikać kolonizacji tradycji. Qigong nie jest „techniką z YouTube’a”, lecz częścią szerokiego, historycznego kontinuum praktyk, w których znaczenia, cele i konteksty bywały inne niż w nowoczesnych praktykach wellness. Psychoperformans może korzystać z qigong jako z inspiracji, ale powinien to robić z szacunkiem dla faktu, że to system tradycyjny, a nie zestaw trików. Szacunek w praktyce oznacza: nieprzypisywanie qigongowi obietnic, których tradycja nie uzasadnia, nieużywanie go jako alibi do ignorowania medycyny, oraz utrzymywanie jasnej granicy między praktyką regulacyjną a leczeniem. To jest również element mapowania ryzyka: ryzyka kulturowego i epistemicznego, w którym tradycja staje się pretekstem do sprzedaży.

W tym miejscu pojawia się również problem „pracy energią” jako pola szczególnie podatnego na nadużycia interpersonalne. W środowiskach, gdzie praktyka jest silnie hierarchiczna, łatwo o sytuacje, w których nauczyciel lub prowadzący rości sobie prawo do interpretowania doznań uczestnika jako dowodu „postępu” lub „blokad”, a następnie wymusza dalsze sesje, zależność,

a czasem także ingerencję w sferę prywatną. Psychoperformans, jako projekt etyczny, musi wyposażyć uczestnika w prawo do własnej interpretacji i prawo do odmowy interpretacji zewnętrznej. W planie sytuacyjnym oznacza to, że opisy doznań są własnością osoby praktykującej, a rola prowadzącego jest techniczna i bezpieczeństwowa, nie ontologiczna. To zabezpiecza przed ryzykiem psychologicznym, które w pracy energią bywa bardziej realne niż jakikolwiek „zły przepływ".

Aby domknąć mapowanie ryzyka w qigong, oddechu i pracy energią, konieczne jest przedstawienie zestawu praktyk ostrożności, które mają charakter proceduralny, a nie ideologiczny. Procedury są tu ważne, ponieważ tradycje oddechowe i energetyczne często operują językiem wartości („harmonia", „przepływ", „oczyszczenie"), który bywa piękny i mobilizujący, ale nie zawsze daje się przełożyć na reguły przerwania, dawki i odpowiedzialności. Psychoperformans proponuje zestaw procedur, które można wdrożyć niezależnie od tego, czy osoba interpretuje qi dosłownie, symbolicznie czy w ogóle nie używa tej terminologii. Procedury są kompatybilne z różnymi światopoglądami, ponieważ ich celem jest bezpieczeństwo i zdolność do uczenia się na podstawie doświadczenia.

Pierwszą procedurą jest protokół „wejście–środek–wyjście". W wielu praktykach duchowych i somatycznych nacisk kładzie się na wejście (intencja, skupienie) oraz na środek (właściwa technika), zaniedbując wyjście, które bywa równie ważne. Wyjście to faza reintegracji: powrót do normalnego pola uwagi, sprawdzenie równowagi, napięcia szczęki, oddechu spontanicznego, kontaktu stóp z podłożem, a także ocena, czy pojawiają się objawy ostrzegawcze. W praktyce oznacza to, że żadna sesja oddechowa nie kończy się w stanie odmiennym bez mostu powrotu. Mostem może być krótki spacer, łagodne rozciąganie, wypicie wody, kilka minut patrzenia na daleką płaszczyznę bez wpatrywania się (w sensie rozluźnienia konwergencji i napięć). Brak wyjścia jest częstą przyczyną tego, że techniki, które „działają" w trakcie, destabilizują po zakończeniu.

Drugą procedurą jest „zakaz eskalacji w trakcie objawu". Jeśli w trakcie ćwiczenia pojawia się zawrót głowy, mrowienie, duszność, narastający lęk, uczucie odrealnienia lub ucisk, to odpowiedzią nie jest pogłębienie oddechu ani „przebicie się przez blokadę", tylko natychmiastowe uproszczenie: powrót do oddechu neutralnego, skrócenie sesji, zmiana pozycji, otwarcie oczu, kontakt wzrokowy z otoczeniem, ewentualnie przerwanie. Ta procedura bywa sprzeczna z romantyczną narracją o „przekraczaniu progu", ale jest zgodna z logiką samoregulacji. Psychoperformans przyjmuje, że granica bezpieczeństwa jest ważniejsza niż dramaturgia praktyki.

Trzecią procedurą jest „minimalna dawka i stałe okno czasowe". Praktyki oddechowe bywają intensyfikowane przez czas, a czas bywa intensyfikowany przez poczucie winy: im gorzej się czuje osoba, tym „więcej trzeba praktykować". To jest mechanizm kompulsywny. Procedura ostrożności zakłada, że sesje mają stałe okno czasowe (np. 6–12 minut), które nie jest wydłużane w odpowiedzi na lęk lub dyskomfort. Jeśli pojawia się poczucie, że trzeba natychmiast praktykować dłużej, jest to sygnał do przerwania, nie do eskalacji. Stałe okno czasowe działa jak obiekt–klucz, ponieważ stabilizuje relację z praktyką i chroni przed wciągnięciem w pętlę kontroli.

Czwartą procedurą jest „jedna zmienna na tydzień”, analogiczna do reguły w poprzednim podrozdziale. W pracy oddechowej zmienną może być relacja wdech–wydech, w qigong zmienną może być jedna sekwencja ruchu, w pracy energią zmienną może być tylko jedna metafora prowadzenia uwagi. Nie miesza się jednocześnie nowych technik, nowych retencji, nowych pozycji i nowych interpretacji. Ten rygor jest szczególnie ważny dla osób, które mają tendencję do intensywnego poszukiwania „właściwej metody”. Poszukiwanie bywa wtórnym objawem lęku, a nie potrzebą rozwoju. Psychoperformans nie walczy z lękiem przez dodawanie metod, tylko przez redukcję nadmiaru.

Piątą procedurą jest „kryterium transferu”. Jeżeli praktyka ma zostać uznana za funkcjonalnie przydatną, jej efekt powinien przejawiać się w mikrosytuacjach codziennych bez konieczności pełnej sesji. Transfer oznacza, że w chwili napięcia pojawia się spontaniczna zdolność do wydłużenia wydechu, rozluźnienia szczęki, obniżenia barków, poprawy postawy, zmiany punktu fiksacji wzroku lub przerwania kompulsji wpatrywania się w ekran. Jeżeli efekt występuje wyłącznie w trakcie rytuału, a poza nim rośnie zależność i lęk, praktyka nie spełnia kryterium regulacyjnego. Wtedy staje się dekoracją kontroli. Transfer jest więc parametrem jakości, który pozwala odróżnić praktykę wspierającą od praktyki uzależniającej.

Szóstą procedurą jest „oddzielenie interpretacji od doznań”. W pracy energią szczególnie łatwo o to, że interpretacja wyprzedza doświadczenie: zanim pojawi się doznanie, już jest gotowa diagnoza („blokada w sercu”, „energia wznosi się do głowy”). Psychoperformans preferuje zapis fenomenologiczny: najpierw opis czucia (ciepło, pulsowanie, ciężar, lekkość, drżenie), a dopiero potem – jeśli w ogóle – hipotetyczna interpretacja, przy czym interpretacja jest oznaczona jako hipoteza, nie jako fakt. Taki zapis ogranicza ryzyko autosugestii, a równocześnie pozwala zachować bogactwo języka tradycji jako poetyki doświadczenia. Poetyka jest dopuszczalna, jeśli nie przejmuje steru decyzji o bezpieczeństwie.

Siódmą procedurą jest „antyheroiczność”. W praktykach somatycznych istnieje pokusa heroizacji: im trudniej, tym lepiej; im mocniej, tym głębiej; im bardziej ekstremalnie, tym prawdziwiej. W qigong i oddechu heroizacja jest szczególnie niebezpieczna, ponieważ może prowadzić do forsowania, hiperwentylacji, retencji, przeciążenia szyi i kręgosłupa oraz do epizodów derealizacyjnych, które bywają mylone z „przebudzeniem”. Psychoperformans wprowadza antyheroiczność jako zasadę etyczną: prawdziwa praktyka regulacyjna jest zwykle nudna, powtarzalna, mało spektakularna, a jej efekty są subtelne i kumulatywne. Nuda nie jest wadą; jest wskaźnikiem, że układ nerwowy nie jest dopalany dramaturgią.

Ósmą procedurą jest „higiena relacji z autorytetem”. W pracy energią autorytet bywa kluczowym ryzykiem, ponieważ sprzyja przejęciu interpretacji i przekroczeniu granic. Psychoperformans wymaga, aby osoba praktykująca zachowywała prawo do odmowy, prawo do przerwania i prawo do własnego opisu. Jeżeli prowadzący dyskwalifikuje przerwanie jako „opór”, jest to sygnał do wyjścia z relacji. Jeżeli prowadzący tłumaczy pogorszenie jako „detoks” bez rozpatrzenia fizjologii i bezpieczeństwa, jest to sygnał ostrzegawczy. Higiena autorytetu jest częścią mapowania ryzyka na poziomie społecznym, a nie tylko somatycznym.

Dziewiątą procedurą jest „minimalizacja wymogu wzrokowego”. W wielu sesjach qigong i oddechu osoby korzystają z wideo-instrukcji, które wymuszają wpatrywanie się w ekran. Dla osób przeciążonych wzrokowo, z historią problemów okulistycznych lub wrażliwością na

światło, jest to realne ryzyko. Procedura ostrożności polega na tym, aby instrukcje były zapamiętane lub zapisane w formie krótkiej notatki, a praktyka odbywała się bez ekranu. Jeśli ekran jest niezbędny, jego jasność powinna być niska, czas kontaktu ograniczony, a układ przestrzeni powinien pozwalać na patrzenie w dal pomiędzy sekwencjami. To jest przykład, jak psychoperformans łączy kanał obrazu i światła z kanałem gestu i oddechu w jedną politykę bodźca.

Dziesiątą procedurą jest „domknięcie przez obiekt". W psychoperformansie domknięcie nie jest tylko psychologicznym „poczuciem końca". Domknięcie jest materialne: zapis w notatniku, odłożenie obiektu–klucza na miejsce, ustawienie timera na koniec, zgaszenie konkretnego światła, krótki gest sygnalizujący wyjście. Domknięcie przez obiekt ma znaczenie, ponieważ przeciwdziała rozlewaniu się praktyki na cały dzień, co jest jednym z mechanizmów kompulsji. Jeśli praktyka „oddechowa" staje się nieustannym zadaniem, przestaje być wsparciem. Materialny znak końca stabilizuje granicę.

W tym miejscu można wprowadzić również rozróżnienie między dwoma stylami pracy energią, które często są mylone. Pierwszy styl jest regulacyjny i „dół-ciało": uwaga prowadzona jest do stóp, do kontaktu z podłożem, do ciężaru i miękkości. Drugi styl jest ekstatyczny i „góra-ciało": uwaga prowadzona jest do głowy, do „otwierania" wrażeń, do intensyfikacji doznań świetlnych i wizyjnych. W mapie ryzyka styl drugi jest znacznie bardziej podatny na deregulację, zwłaszcza u osób z labilnością autonomiczną, bezsennością, skłonnością do lęku lub epizodów dysocjacyjnych. Psychoperformans powinien domyślnie wybierać styl pierwszy, ponieważ jest kompatybilny z bezpieczeństwem i z funkcjonalnym celem regulacji. Styl drugi, jeśli w ogóle jest praktykowany, wymaga wyjątkowej ostrożności, krótkich okien i jasnych kryteriów przerwania.

Domknięcie podrozdziału wymaga jeszcze jednej uwagi: w pracy energią i oddechu często pojawia się pragnienie „mapy idealnej", która rzekomo rozwiąże chaos. Psychoperformans nie obiecuje mapy idealnej. Oferuje mapę roboczą, w której najważniejsze jest to, aby nie mylić intensywności z rozwojem, doznań z dowodem, interpretacji z faktem i autorytetu z bezpieczeństwem. Qigong i oddech mogą być potężnymi narzędziami IndywiduAkcji, ponieważ uczą sprawczości w mikroskali: czynu powtarzalnego, mierzalnego i odwracalnego. Ta odwracalność jest w praktyce kluczowa: zawsze istnieje droga powrotu do neutralności. Jeśli praktyka odbiera drogę powrotu, przestaje być praktyką, a staje się ryzykiem.

21.5. Tradycje roślinne i rytuały: sananga, rapé, „smudging", kakao ceremonialne (interwencje bez substancji psychoaktywnych; względy prawne i zdrowotne)

Tradycje roślinne w obiegu współczesnych praktyk duchowo-somatycznych są polem o wysokiej gęstości ryzyk epistemicznych i zdrowotnych, ponieważ roślina bywa tu jednocześnie fetyszem autentyczności, narzędziem regulacji afektu, rekwizytem rytuału oraz pretekstem do roszczeń paramedycznych. Psychoperformans nie eliminuje roślin jako materiału kulturowego, lecz przenosi ciężar z „działania substancji" na „działanie sytuacji". Roślina może być obiektem, znakiem i medium performatywnym, ale nie jest automatycznie „interwencją terapeutyczną" w sensie klinicznym. W tym podrozdziale przyjmowany jest rygor: interwencje mają pozostawać

poza obszarem substancji psychoaktywnych w znaczeniu klasycznych psychodelików i środków odurzających, a jeśli dana praktyka obejmuje związki o realnej aktywności farmakologicznej (np. nikotyna, metyloksantyny), to jej użycie wymaga mapowania ryzyka jak w przypadku ekspozycji biologicznej, a nie jak w przypadku neutralnego rekwizytu.

W tradycjach rdzennych i w ich współczesnych translacjach (często wyrwanych z kontekstu, skomercjalizowanych i przeniesionych do logiki warsztatów wellness) roślina jest częścią relacyjnego układu: ma swoje miejsce w kosmologii, w ekonomii daru, w etyce wspólnoty, w języku błogosławieństwa i w protokołach odpowiedzialności. W kulturze rynkowej roślina bywa redukowana do „produktu" oraz do obietnicy szybkiej zmiany stanu. Psychoperformans musi unikać tej redukcji z trzech powodów. Po pierwsze, redukcja sprzyja nadużyciom (sprzedaż cudów, presja „musi zadziałać", obwinianie uczestnika za brak efektu). Po drugie, redukcja sprzyja błędom rozpoznania, gdy subiektywny efekt rytuału zostaje przypisany substancji, a nie organizacji bodźców i uwagi. Po trzecie, redukcja sprzyja ryzykom zdrowotnym, bo „naturalne" bywa interpretowane jako „bezpieczne", podczas gdy bezpieczeństwo zależy od dawki, drogi podania, czystości, sterylności, stanu zdrowia, interakcji i kontekstu.

Psychoperformans traktuje praktyki roślinne jako narzędzia kompozycji w sześciu kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Roślina (albo jej pochodna: kadzidło, napar, proszek, krople) należy do kanału obiektu, ale natychmiast uruchamia pozostałe kanały, bo niesie zapach, dym, temperaturę, kolor, pamięć kulturową, a czasem także działanie somatyczne. Plan sytuacyjny musi zatem obejmować dwa rozdzielne rejestry opisu: rejestr symboliczno-rytualny (znaczenie, intencja, forma przejścia, etyka) oraz rejestr biologiczno-bezpieczeństwowy (dawka, droga ekspozycji, ryzyko podrażnienia, ryzyko alergii, ryzyko infekcji, przeciwwskazania, ryzyko interakcji). Błąd polega na mieszaniu rejestrów w zdaniach przyczynowych, w których symbol staje się dowodem mechanizmu biologicznego. Ten błąd jest szczególnie groźny w kontekście chorób oczu, gdzie część praktyk (sananga) wprost wchodzi w obszar ekspozycji na narząd wrażliwy.

Sananga w obiegu warsztatowym funkcjonuje najczęściej jako „krople do oczu" pochodzące z tradycji Amazonii, przypisywane praktykom łowieckim i rytuałom „oczyszczania widzenia". Niezależnie od narracji, realny fakt praktyczny jest taki, że aplikacja niezweryfikowanej mieszaniny roślinnej do worka spojówkowego jest interwencją o potencjale działań niepożądanych: silnego pieczenia, łzawienia, przekrwienia, skurczu powiek, czasowej dyskomfortowej fotofobii, a w sytuacjach niehigienicznych także ryzyka infekcji powierzchni oka. Dodatkowo dochodzi ryzyko uszkodzeń mechanicznych i chemicznych, jeśli krople są zanieczyszczone, źle przygotowane, przechowywane niejałowo lub mają nieadekwatne pH i osmolarność. W perspektywie psychoperformansu, w którym priorytetem jest bezpieczeństwo narządu wzroku oraz redukcja przemocy bodźcowej, sananga wymaga klasyfikacji jako praktyka wysokiego ryzyka i nie może być traktowana jako neutralny element rytuału. Obejmuje to także ryzyko wtórne: po aplikacji pojawia się presja interpretacyjna („to ma boleć, bo działa"), która może znieczulać na sygnały ostrzegawcze i opóźniać przerwanie. W praktykach ostrożności obowiązuje zasada: ból nie jest miernikiem skuteczności, a normalizacja bólu jest mechanizmem ryzyka, nie dowodem sensu.

Rapé bywa przedstawiane jako „tabaka ceremonialna", często z podkreśleniem „niepsychoaktywności" w sensie braku psychodelicznego odurzenia. Ta etykieta jest myląca,

ponieważ rapé zwykle zawiera tytoń, a tytoń dostarcza nikotyny, czyli substancji farmakologicznie czynnej, zdolnej do wywoływania efektów autonomicznych (zmiany tętna, ciśnienia, nudności, zawroty głowy) oraz do budowania zależności. Ponadto droga podania donosowego jest drogą o specyficznych ryzykach: podrażnienie błony śluzowej, mikrourazy, epistaksja, ryzyko zaostrzenia przewlekłych stanów zapalnych nosa i zatok, a przy niepewnej jakości produktu także ryzyko zanieczyszczeń. W obiegu rytualnym rapé jest też narzędziem władzy: moment aplikacji bywa zrytualizowany jako „przekaz", co może prowadzić do presji społecznej, a presja społeczna jest klasycznym czynnikiem eskalacji ryzyka, bo osłabia zdolność do odmowy. Psychoperformans dopuszcza analizę rapé jako fenomenu kulturowego i jako obiektu-znaku w rytuale, lecz nie dopuszcza włączania praktyk donosowych z nikotyną jako „bezpiecznych interwencji regulacyjnych" bez mapowania ryzyka, zgody świadomej i jasnych kryteriów przerwania.

„Smudging", czyli okadzanie, najczęściej kojarzone z białą szałwią, palo santo albo mieszaninami ziołowymi, jest z jednej strony praktyką o długiej historii w różnych tradycjach (nie tylko w jednym kręgu kulturowym), a z drugiej strony praktyką o banalizowanych ryzykach środowiskowych. Dym jest aerozolem zawierającym cząstki i związki lotne; może podrażniać drogi oddechowe, nasilać objawy u osób z astmą i nadreaktywnością oskrzeli, wywoływać bóle głowy u osób wrażliwych na zapachy, a w przestrzeniach zamkniętych może prowadzić do przeciążenia sensorycznego. W kontekście pracy z grupami wrażliwymi okadzanie nie jest neutralnym „oczyszczaniem przestrzeni", lecz potencjalnym stresorem, który wymaga zgody, wentylacji, limitów czasu, planu ewakuacji bodźcowej oraz alternatywy bezdymnej. Istnieje też ryzyko organizacyjne i prawne: dym może uruchamiać czujniki przeciwpożarowe, naruszać regulaminy obiektów, a otwarty ogień generuje odpowiedzialność za bezpieczeństwo. Psychoperformans traktuje więc „smudging" jako technikę sytuacyjną, która bywa zastępowalna innymi formami „znakowania progu" bez emisji dymu: gestem błogosławieństwa, zmianą światła, dźwiękiem o krótkiej długości, symbolicznym obiektem progowym, a nawet prostą reorganizacją przestrzeni. W tym ujęciu roślina nie jest warunkiem skuteczności rytuału; jest jedną z możliwych materializacji intencji.

Kakao ceremonialne ma status szczególny, bo w obiegu współczesnym jest przedstawiane jako „roślina serca", „medycyna", „otwieranie emocji", przy jednoczesnym fakcie, że jest to napój zawierający związki aktywne fizjologicznie, przede wszystkim teobrominę i w mniejszym stopniu kofeinę. Skutkiem może być pobudzenie, wzrost tętna, nasilenie lęku u osób podatnych, a także dolegliwości żołądkowo-jelitowe, jeśli dawka i stężenie są wysokie lub jeśli napój jest przygotowany w sposób obciążający przewód pokarmowy. W praktykach ceremonialnych istotnym czynnikiem jest też kontekst: długi krąg, muzyka, intensywna narracja emocjonalna, presja dzielenia się, czasem łączenie z postem lub odwodnieniem. To wszystko może zwiększać ryzyko zasłabnięć i dysregulacji. Psychoperformans, jeśli ma uwzględniać kakao, powinien preferować modele, w których napój nie jest „nośnikiem przemiany", lecz elementem gościnności i rytuału wspólnotowego, z dawką podporządkowaną bezpieczeństwu, a nie dramaturgii. W przeciwnym razie powstaje niebezpieczne sprzężenie: pobudzenie fizjologiczne zostaje zinterpretowane jako „otwieranie serca", a eskalacja pobudzenia jako „głębszy proces".

Wspólnym mianownikiem czterech praktyk jest to, że każda z nich posiada wariant, który można przepisać na „interwencję bez substancji" w sensie braku ekspozycji farmakologicznej oraz braku ryzyk wynikających z wprowadzania mieszanin do organizmu. W

psychoperformansie ta możliwość przepisania jest kluczowa, ponieważ pozwala zachować funkcję rytualną (próg, intencja, przejście, domknięcie, wspólnota, kontrakt) bez konieczności użycia substancji. Przepisanie polega na tym, że „roślina” zostaje zastąpiona przez równoważnik w sześciu kanałach: zamiast sanangi – rytuał łagodnego domknięcia bodźców wzrokowych i ochrony oka jako aktu etycznego; zamiast rapé – gest „odcięcia” kompulsji i przeniesienia uwagi do oddechu neutralnego bez chemicznego bodźca; zamiast smudgingu – zmiana światła i dźwięku jako znak oczyszczenia przestrzeni; zamiast ceremonialnego kakao – wspólnotowy akt podania ciepłej wody lub naparu o neutralnym profilu pobudzającym, bez opowieści o „medycynie”. Taki model jest bardziej zgodny z rygorem bezpieczeństwa i z zasadą minimalizacji ryzyka, a równocześnie pozwala zachować performatywną skuteczność rytuału.

Równolegle należy jednak uwzględnić, że „bez psychoaktywnych” nie oznacza „bez ryzyka” ani „bez prawa”. Względy prawne obejmują co najmniej trzy obszary: obrót i reklama produktów (w tym zakaz przypisywania właściwości leczniczych bez podstaw), zasady bezpieczeństwa w obiektach (zakazy otwartego ognia i dymu, regulaminy przeciwpożarowe, wymagania wentylacyjne), oraz odpowiedzialność cywilna i karna w sytuacji szkody (szczególnie przy praktykach ingerujących w ciało: krople do oczu, aplikacje donosowe). Względy zdrowotne obejmują alergie, astmę, choroby sercowo-naczyniowe, wrażliwość lękową, dolegliwości żołądkowe, a w przypadku praktyk dotyczących oczu także wszystkie ryzyka okulistyczne związane z jałowością i podrażnieniem. Psychoperformans nie może w tym obszarze funkcjonować na zasadzie „rytuał chroni”, ponieważ byłaby to mistyfikacja; musi funkcjonować na zasadzie „rytuał organizuje sytuację”, a bezpieczeństwo wynika z procedur.

Plan sytuacyjny dla tradycji roślinnych w psychoperformansie powinien zatem od początku przyjąć politykę ostrożności: prymat zgody świadomej, prymat alternatywy bezsubstancyjnej, prymat minimalnej dawki bodźca, prymat prawa do odmowy bez konsekwencji symbolicznej oraz prymat dokumentacji ryzyka. Dokumentacja nie oznacza sprawozdania z „procesu duchowego”, tylko zapis parametrów sytuacji: kto był narażony na dym, jak długo, w jakiej wentylacji; czy pojawiły się objawy oddechowe; czy w grupie były osoby z astmą; czy były dostępne alternatywy; czy w praktyce napojowej uwzględniono pobudzenie; czy w praktyce związanej z błonami śluzowymi istniały procedury higieniczne i kryteria przerwania. Taka dokumentacja pełni funkcję etyczną i epistemiczną: chroni uczestników oraz chroni psychoperformans przed popadnięciem w reżim obietnic, które nie mają oparcia.

Jeżeli ten obszar ma być użyteczny w atlasie praktyk, konieczne jest wprowadzenie klasyfikacji interwencji roślinnych według „stopnia ingerencji” oraz „stopnia odwracalności”, ponieważ to właśnie te dwa wymiary najlepiej przewidują ryzyko szkody w praktykach paramedycznych i duchowych. Stopień ingerencji dotyczy tego, czy roślina działa jedynie jako znak i zapach w przestrzeni (okadzanie), jako napój o umiarkowanej aktywności fizjologicznej (kakao), czy jako preparat wprowadzany na błony śluzowe albo do narządu zmysłu (rapé donosowo, sananga do oka). Stopień odwracalności dotyczy tego, jak szybko i jak pewnie można zakończyć ekspozycję oraz przywrócić stan bazowy. Okadzanie w zasadzie można przerwać natychmiast przez wyjście z pomieszczenia i wentylację, a skutki zwykle wygasają w krótkim czasie, choć u osób z nadreaktywnością oddechową mogą utrzymywać się dłużej. Napój można przerwać tylko przed spożyciem; po spożyciu działanie metyloksantyn (teobromina, kofeina) oraz wpływ na układ autonomiczny są już procesem rozciągniętym w czasie i zależnym od metabolizmu, co obniża odwracalność. Preparat donosowy lub okulistyczny ma najmniejszą odwracalność i największą

asymetrię ryzyka, ponieważ błony śluzowe i powierzchnia oka są wrażliwe, a konsekwencje nieprawidłowej ekspozycji mogą być nieproporcjonalne do intencji rytualnej. Z tej klasyfikacji wynika zasada ogólna psychoperformansu: im większa ingerencja i im mniejsza odwracalność, tym bardziej praktyka przechodzi z pola rytuału do pola ekspozycji biologicznej, a więc tym bardziej wymaga protokołu bezpieczeństwa, zgody świadomej, kryteriów przerwania, a często także całkowitego wyłączenia z praktyki warsztatowej.

W ramach tej klasyfikacji sananga wymaga najbardziej restrykcyjnego potraktowania, ponieważ dotyczy narządu o najwyższej wrażliwości i o największym znaczeniu funkcjonalnym w całej konfiguracji psychoperformansu. Nawet przy zachowaniu najlepszych intencji i przyjmowaniu narracji tradycyjnej, praktyka aplikacji kropli pochodzenia roślinnego do oka jest w warunkach pozaklinicznych praktyką o nieakceptowalnej niepewności: nie ma gwarancji jałowości, nie ma gwarancji stabilności składu, nie ma gwarancji zgodności pH i osmolarności z fizjologią filmu łzowego, a przede wszystkim nie ma kontroli nad zanieczyszczeniami, które w mikroskali mogą być dla oka krytyczne. W obszarze roślinnych „kropli" często pojawia się argument „przecież to naturalne" albo „w tradycji tak się robi". Z perspektywy ostrożności ten argument jest błędny logicznie, ponieważ „naturalność" nie jest predyktorem bezpieczeństwa, a „tradycja" nie jest predyktorem zgodności z warunkami współczesnych praktyk (inna higiena, inne środowiska patogenów, inne oczekiwania, inna infrastruktura opieki). W psychoperformansie roślina ma być materiałem pracy symbolicznej i regulacyjnej, a nie materiałem do eksperymentów na oku. Jeżeli zachowany ma zostać sens kulturowy sanangi jako „próby widzenia", to jedyną bezpieczną translacją jest translacja performatywna: „próba widzenia" jako praca nad reżimem bodźców, higieną światła, ograniczeniem olśnień, zmianą ergonomii, przerwami i rytuałem ochrony oka, bez wprowadzania jakichkolwiek preparatów do worka spojówkowego. To jest przykład kluczowej operacji psychoperformansu: zachowanie funkcji symbolicznej przy jednoczesnym odcięciu ryzyka biologicznego.

Rapé, choć bywa przedstawiane jako praktyka „oczyszczająca" i „uziemiająca", wymaga w atlasie podobnej redukcji roszczeń, ale z innego powodu. Tu ryzyko nie jest przede wszystkim okulistyczne, tylko autonomiczne, uzależnieniowe i środowiskowo-higieniczne. Nikotyna, jeśli jest składnikiem mieszanki, jest substancją o działaniu psychoaktywnym w sensie neurofarmakologicznym (modulacja układu cholinergicznego i układu nagrody), nawet jeśli nie jest psychodelikiem. Oznacza to, że rytuał z rapé może wytworzyć sprzężenie warunkujące: określony kontekst (krąg, muzyka, zapach, autorytet prowadzącego) wiąże się z szybkim, silnym sygnałem fizjologicznym (uderzenie, łzawienie, odruchy, zawroty, czasem nudności), co dla części osób staje się „znakiem działania" i bywa poszukiwane ponownie. Mechanizm ten jest szczególnie problematyczny w sytuacji przewlekłego stresu i lęku, bo silny bodziec bywa interpretowany jako ulga przez przerwanie ruminacji, a ulga wzmacnia powtarzanie. Dodatkowo droga podania donosowego jest drogą o wysokiej podatności na podrażnienia i mikrourazy, a mikrourazy są wrotami stanu zapalnego. W praktyce warsztatowej dochodzi ryzyko relacyjne: aplikacja rapé bywa wykonywana przez inną osobę, co buduje asymetrię, a asymetria jest klasycznym czynnikiem obniżającym zdolność do odmowy. Psychoperformans, operując w etyce bezpieczeństwa, nie powinien więc promować rapé jako techniki regulacyjnej. Może natomiast analizować je jako fenomen rytuału bodźcowego: przykład tego, jak kultura wytwarza „próg" przez silną interwencję w ciało, i jak ten próg może zostać przepisany na formy mniej ryzykowne (gest, oddech neutralny, zimna woda na dłonie, dźwięk progowy, krótka cisza w określonej strukturze), bez nikotyny i bez ingerencji w błony śluzowe.

Okadzanie („smudging”) jest obszarem, gdzie ryzyko bywa bagatelizowane, bo praktyka wydaje się łagodna, a jej sens symboliczny jest łatwy do odczytania: „oczyszczenie”, „ochrona”, „zamknięcie” lub „otwarcie przestrzeni”. W mapie ryzyka kluczowe jest jednak rozróżnienie: symboliczna funkcja dymu nie jest równoznaczna z neutralnością aerozolu. Dym jest bodźcem złożonym, który obejmuje komponent olfaktoryczny (zapach), trigeminalny (drażniące odczucie w nosie i gardle), wzrokowy (mgła, zmiana widzialności), a także społeczny (poczucie sacrum, wzmocnienie sugestii). W grupach wrażliwych ten splot bywa destabilizujący: osoby z astmą, alergiami i nadreaktywnością mogą reagować oddechowo; osoby z nadwrażliwością sensoryczną mogą reagować awersją i pobudzeniem; osoby z doświadczeniem przemocy lub kontroli mogą reagować lękiem, gdy „dym” staje się narzędziem otoczenia, z którego nie ma łatwej ucieczki. W dodatku okadzanie w przestrzeniach instytucjonalnych wprowadza aspekt odpowiedzialności: przepisy przeciwpożarowe, regulaminy budynków, czujniki dymu, zakazy otwartego ognia, a czasem ograniczenia związane z BHP. Ponieważ szczegóły prawne zależą od jurysdykcji, organizatora i miejsca, psychoperformans musi operować zasadą ostrożności: praktyka dymna wymaga zawsze wcześniejszej weryfikacji warunków obiektu, oceny ryzyka pożarowego, zapewnienia wentylacji, uzyskania zgody uczestników oraz zaproponowania alternatywy bezdymnej bez stygmatyzacji odmowy. Alternatywa bezdymna jest tu nie kompromisem estetycznym, lecz standardem dostępności. Próg rytualny można ustanowić światłem (zmiana temperatury barwowej i luminancji), dźwiękiem (krótki sygnał progowy o niskiej agresywności), gestem błogosławieństwa, obiektem (kamień progowy, wstęga, znak geometryczny) albo sekwencją ruchu. W ten sposób funkcja zostaje zachowana, a ryzyko aerozolowe wyciszone.

Kakao ceremonialne, choć w porównaniu z sanangą i rapé wydaje się mniej inwazyjne, ma w praktyce bardzo istotny potencjał dysregulacji autonomicznej, zwłaszcza gdy jest łączone z narracją „otwierania serca” i intensyfikacją ekspresji emocjonalnej. W mapie ryzyka należy traktować kakao jako interwencję żywieniowo-farmakologiczną o zmiennej dawce, zależnej od receptury, jakości surowca i stężenia. Wrażliwość na metyloksantyny jest osobnicza; u części osób małe dawki powodują wzrost pobudzenia, tachykardię, niepokój, nasilenie lęku, u innych – łagodną poprawę nastroju i poczucie komfortu. W kontekście pracy grupowej ryzyko zwiększa się przez czynniki sytuacyjne: post, odwodnienie, wysoka temperatura w sali, długi czas w pozycji siedzącej, presja „dzielenia się”, muzyka o dużej intensywności afektywnej oraz autorytarny ton interpretacji („to pracuje”, „to się otwiera”). Psychoperformans powinien zatem rozdzielić dwie funkcje kakao: funkcję gościnności i funkcję rzekomej „medycyny”. Funkcja gościnności jest kompatybilna z bezpieczeństwem, bo wprowadza ciepło, wspólnotę i rytm; funkcja „medycyny” generuje roszczenia, presję interpretacyjną oraz ryzyko normalizowania niepożądanych objawów jako „procesu”. W praktyce ostrożności oznacza to: brak obietnic, minimalizacja dawki, jasno opisane przeciwwskazania w języku neutralnym, prawo do wyboru napoju alternatywnego (woda, napar bezkofeinowy) bez utraty statusu uczestnictwa, a także ograniczenie dramaturgii „przełomu” na rzecz spokojnej kompozycji sześciu kanałów.

Po tej analizie poszczególnych praktyk potrzebne jest narzędzie integrujące: macierz ryzyka psychoperformansu dla tradycji roślinnych. Macierz obejmuje cztery kategorie ryzyka: biologiczne, sensoryczne, psychologiczne i prawno-organizacyjne. Ryzyko biologiczne dotyczy ekspozycji na substancje i drogi podania (oko, nos, przewód pokarmowy, drogi oddechowe), czystości, alergii i interakcji. Ryzyko sensoryczne dotyczy przeciążenia bodźcem (dym, zapach,

pieczenie, gwałtowna reakcja fizjologiczna, intensywna muzyka). Ryzyko psychologiczne dotyczy sugestii, presji grupowej, autorytetu, wzmacniania kompulsji, normalizowania bólu, a także ryzyka dysocjacyjnego u osób podatnych. Ryzyko prawno-organizacyjne dotyczy regulaminów, odpowiedzialności cywilnej, wymogów zgody, zakazów otwartego ognia, a także zakazu reklamy o charakterze leczniczym. W praktyce psychoperformansu macierz ryzyka służy do podejmowania decyzji: jeżeli dana praktyka ma wysokie ryzyko biologiczne i niską odwracalność, zostaje wyłączona z repertuaru warsztatowego i przeniesiona do analizy kulturowej jako przypadek. Jeżeli ma umiarkowane ryzyko biologiczne, ale wysokie ryzyko psychologiczne (presja, autorytet, obietnice), zostaje dopuszczona tylko w wersji „bez roszczeń" i z alternatywą bezsubstancyjną. Jeżeli ma niskie ryzyko biologiczne, ale wysokie ryzyko organizacyjne (dym w instytucji), zostaje przepisana na równoważnik bezdymny. To jest logika odpowiedzialnej adaptacji.

Ważnym elementem mapowania ryzyka jest także rozpoznanie zjawiska „przemocy interpretacyjnej", które w praktykach roślinnych jest częste. Przemoc interpretacyjna polega na tym, że prowadzący lub wspólnota narzuca jedną ramę znaczeniową dla doznań, unieważniając alternatywne wyjaśnienia oraz sygnały ostrzegawcze. Przykładami są: „jeśli boli, to znaczy, że działa"; „jeśli jest ci niedobrze, to detoks"; „jeśli masz lęk, to energia się uwalnia"; „jeśli nie chcesz, to ego się broni". Tego typu zdania są w psychoperformansie niedopuszczalne, ponieważ eliminują kryteria przerwania i przenoszą odpowiedzialność z procedury na uczestnika. W praktykach ostrożności obowiązuje zasada odwrotna: interpretacja nie może unieważniać bezpieczeństwa. Jeśli pojawia się ból, dyskomfort, duszność, lęk, zawroty głowy, reakcja alergiczna lub objaw okulistyczny, pierwszą interpretacją jest interpretacja bezpieczeństwowa, a nie symboliczna. Symbol może wrócić dopiero po ustabilizowaniu stanu i po dokonaniu realistycznej oceny sytuacji.

Należy też uwzględnić aspekt etyczno-antropologiczny: ryzyko aproprii kulturowej i ryzyko eksploatacji zasobów. W obiegu zachodnim biała szałwia i palo santo stały się ikonami „oczyszczania", często bez refleksji nad tym, że są to elementy konkretnych tradycji, a ich rynkowa popularność może generować presję na pozyskiwanie surowca, upraszczanie znaczeń i przenoszenie praktyk do kontekstów, w których tracą one swoją etyczną infrastrukturę (relację, zobowiązanie, odpowiedzialność). Psychoperformans, jako projekt krytyczny, powinien operować zasadą: jeśli dana roślina jest traktowana jako emblemat cudzej tradycji, należy rozważyć, czy jej funkcja nie może zostać osiągnięta przez obiekt lokalny i neutralny kulturowo, bez roszczenia „autentyczności". Autentyczność w psychoperformansie nie wynika z egzotyki surowca, tylko z jakości planu sytuacyjnego: spójności, odpowiedzialności, minimalizacji przemocy bodźcowej oraz zdolności do domknięcia.

Z punktu widzenia projektowania praktyki szczególnie użyteczna jest zasada „dwutorowości" dla rytuałów roślinnych. Tor pierwszy to tor symboliczny: roślina jako znak progu, oczyszczenia, gościnności, domknięcia, żałoby, radości, przejścia. Tor drugi to tor bezpieczeństwowy: roślina jako potencjalny alergen, drażniący aerozol, napój pobudzający lub preparat o ryzykach zakaźnych. Plan sytuacyjny ma utrzymywać oba tory jednocześnie, ale nie pozwalać, aby tor symboliczny przykrył tor bezpieczeństwowy. W praktyce oznacza to, że nawet jeśli okadzanie ma piękną narrację, to jego wykonanie jest poprzedzone procedurą zgody, wentylacji i alternatywy. Nawet jeśli kakao ma narrację „serca", to jego podanie jest poprzedzone informacją o pobudzeniu i możliwością wyboru. Nawet jeśli rapé bywa nazywane „modlitwą w

proszku”, to psychoperformans traktuje je jako ekspozycję nikotynową i drogę podania o ryzykach. Nawet jeśli sananga jest opisywana jako „widzenie”, to psychoperformans nie wprowadza jej do oka.

Na tym etapie można sformułować minimalny standard praktyk roślinnych w psychoperformansie, który ma charakter nie negocjowalny. Standard obejmuje: zakaz ingerencji w oko i błony śluzowe w warunkach pozaklinicznych; zakaz normalizacji bólu i niepożądanych objawów jako „dowodu działania”; obowiązek alternatywy bezsubstancyjnej dla każdej praktyki roślinnej; obowiązek zgody świadomej oraz prawa do odmowy bez konsekwencji symbolicznej; obowiązek kontroli środowiska (wentylacja, ogień, czujniki, regulaminy) przy praktykach dymnych; obowiązek neutralnego języka bez roszczeń leczniczych; obowiązek kryteriów przerwania i procedury wyjścia. Ten standard nie jest „ostrożnością nadmiarową”; jest warunkiem, aby tradycje roślinne mogły zostać włączone do atlasu bez wytwarzania ryzyk, które psychoperformans ma z definicji redukować.

Domknięcie problematyki tradycji roślinnych w psychoperformansie wymaga przesunięcia akcentu z „egzotycznego rekwizytu” na aparat krytyczny, który potrafi jednocześnie utrzymać antropologiczną wrażliwość i rygor bezpieczeństwa. W przeciwnym razie roślina zaczyna pełnić funkcję epistemicznego skrótu: staje się substytutem wiedzy, odpowiedzialności i procedury. W ujęciu naukowym należy przyjąć, że praktyki takie jak rapé, smudging czy ceremonie kakao nie są „technikami samymi w sobie”, lecz są zdarzeniami kulturowymi o złożonej strukturze performatywnej, w której splatają się: semiotyka rytuału, psychofizjologia bodźców, ekonomia uwagi, dynamika władzy i autorytetu, a także logistyka materiałów, sanitarny reżim obiektu oraz ramy prawne obrotu produktami i komunikacji marketingowej. Psychoperformans nie przyswaja tych praktyk jako „cudzych metod”, tylko rekonstruuje ich funkcje w planie sytuacyjnym, traktując roślinę jako element kanału obiektu, a rytuał jako infrastrukturę organizującą obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w spójną sytuację przejścia.

Najbardziej nośnym narzędziem konceptualnym w analizie rytuałów pozostaje klasyczna triada Victora Turnera: separacja, liminalność, reintegracja, wraz z jego pojęciami communitas oraz antystruktury. W tej perspektywie tradycje roślinne są często używane jako „marker progu”, czyli obiekt, który legitymizuje wejście w liminalność. Jednak psychoperformans, jako praktyka o wysokim rygorze metodologicznym, nie może pozwolić, aby marker progu przejął rolę mechanizmu. Marker progu działa przede wszystkim przez porządkowanie relacji: uruchamia oczekiwania, zmienia zachowanie grupy, zwiększa uważność, intensyfikuje interpretację doznań, wzmacnia autorytet prowadzącego i ustanawia normy zachowania. Te zmienne są wystarczające, by wytłumaczyć dużą część efektów subiektywnych bez odwoływania się do roszczeń „medycyny roślinnej” rozumianej jako ekwiwalent terapii klinicznej. W ujęciu Catherine Bell (ritualization) kluczowa jest nie „substancja”, lecz proces rytualizacji: selektywne wyróżnienie działań, ich formalizacja, rytmizacja i wytworzenie hierarchii gestów, które stają się nośnikami władzy symbolicznej. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę nie po to, by rytuał „odczarować”, lecz by uczynić go odpowiedzialnym: jeśli wiadomo, że rytualizacja wytwarza presję i podatność na sugestię, to plan sytuacyjny musi zawierać mechanizmy antyprzemocowe, przede wszystkim neutralną zgodę, alternatywę bezsubstancyjną i prawo do odmowy bez sankcji symbolicznej.

W odniesieniu do rapé, podstawowy błąd obiegowy polega na traktowaniu tej praktyki jako neutralnej „techniki energetycznej”. Z punktu widzenia neurofarmakologii tytoń jest nośnikiem nikotyny, a nikotyna jest alkaloidem o mierzalnym działaniu na ośrodkowy i obwodowy układ nerwowy (receptory nikotynowe acetylocholiny), z potencjałem wzmacniającym w układzie nagrody oraz z profilem ryzyka zależności. To są fakty stabilne i niezależne od tego, czy praktyka jest nazywana „ceremonialną”, „szamańską” czy „tradycyjną”. Klasyczne prace z pogranicza etnografii i historii religii (m.in. Johannes Wilbert, analizy roli tytoniu w rytuałach Ameryki Południowej) pokazują, że tytoń bywał w wielu kontekstach rośliną o statusie szczególnym: medium komunikacji, narzędziem relacji, obiektem ofiarnym, znakiem władzy rytualnej. Ten status kulturowy nie znosi jednak faktu, że współczesna translacja warsztatowa przenosi praktykę do odmiennych warunków: innej higieny przygotowania, innych standardów odpowiedzialności, innej podatności na uzależnienia, a także innej ekonomii presji (model płatnego wydarzenia, w którym „ma się wydarzyć doświadczenie”). Psychoperformans, w ramach „interwencji bez substancji psychoaktywnych”, nie może więc traktować rapé jako standardowego narzędzia, lecz co najwyżej jako przedmiot analizy funkcji rytuału bodźcowego oraz jako przypadek do przepisania na równoważniki niefarmakologiczne: krótki dźwięk progowy, gest domknięcia, minimalna sekwencja oddechu neutralnego, przerwa sensoryczna, kontrakt ciszy, czyli elementy organizujące przejście bez ekspozycji nikotynowej i bez ingerencji donosowej.

„Smudging” wymaga analizy w perspektywie środowiskowej i instytucjonalnej. Dym jest aerozolem cząstek stałych i związków lotnych; w naukach o zdrowiu środowiskowym podstawowym parametrem oceny jakości powietrza jest stężenie frakcji pyłu drobnego (PM), a w badaniach nad ekspozycjami wewnątrzpomieszczeniowymi wielokrotnie opisywano wpływ spalania biomasy i kadzideł na obciążenie dróg oddechowych i subiektywny dyskomfort u osób wrażliwych. Nie jest potrzebne wchodzenie w spór o „duchową prawdę okadzania”, aby uznać, że w grupach zróżnicowanych okadzanie jest interwencją o wymogu zgody i wymogu alternatywy, a także o wymogu infrastruktury: wentylacji, kontroli źródła ognia, zgodności z regulaminem obiektu, kontroli czujników, oraz gotowości do natychmiastowego przerwania bez tłumaczenia przerwania jako „braku otwartości”. W ujęciu Mary Douglas (purity and danger) praktyki oczyszczania nie są neutralne: budują granice wspólnoty, definiują to, co „czyste” i „nieczyste”, a więc generują potencjał wykluczenia. Dlatego psychoperformans powinien projektować formy oczyszczania przestrzeni, które nie stygmatyzują odmowy, nie narzucają jednej kosmologii i nie wymagają ekspozycji aerozolowej: światło jako sygnał progu, reorganizacja obiektów w przestrzeni, krótkie milczenie, znak geometryczny, dźwięk o niskiej agresywności, czyli rytualizacja bez dymu. To rozwiązanie nie jest „gorsze”; jest metodologicznie czystsze, bo oddziela funkcję od nośnika i redukuje ryzyko.

Kakao ceremonialne wymaga natomiast dyscypliny w opisie, ponieważ jego obiegowa metafizyka („medycyna serca”) często maskuje banalną, ale realną fizjologię metyloksantyn. Teobromina jest głównym alkaloidem kakao, a jej profil działania obejmuje m.in. pobudzenie, diurezę i wpływ na układ krążenia; kakao zawiera także kofeinę (zwykle w mniejszych ilościach), a w praktyce „ceremonialnej” dawka bywa zwiększana przez koncentrację i gęstość napoju. W kontekście rytuału istotny jest efekt ramowania: pobudzenie autonomiczne może zostać natychmiast zinterpretowane jako „otwarcie”, co zwiększa podatność na intensyfikację emocji i wzmacnia dynamikę grupową. Z perspektywy psychologii społecznej oraz badań nad sugestią (klasyczne linie badań nad oczekiwaniami, placebo/nocebo, a także nad wpływem autorytetu

na interpretację doznań) jest to mechanizm przewidywalny: narracja nadaje znaczenie pobudzeniu, a znaczenie kieruje zachowaniem. Dlatego psychoperformans, jeśli dopuszcza kakao w ogóle, powinien przyjąć model „gościnności i wspólnoty" zamiast modelu „roślinnej medycyny": dawka minimalna, język neutralny, jawne prawo wyboru napoju alternatywnego, brak presji na „proces", brak obietnic transformacji, oraz obowiązek fazy wyjścia (reintegracja), bo rytuały bez reintegracji zwiększają ryzyko rozlania pobudzenia na dalszą część dnia i wytwarzają błędne przekonanie, że intensywność jest miarą głębi.

W obrębie tradycji roślinnych szczególnie ważne jest także rozpoznanie dwóch typów ryzyka prawnego, które w praktyce bywają ignorowane przez środowiska warsztatowe. Pierwszy typ to ryzyko związane z komunikacją i obietnicą: w wielu porządkach regulacyjnych (żywność, suplementy, wyroby kosmetyczne, wyroby medyczne) istnieją ograniczenia dotyczące przypisywania właściwości leczniczych, zwłaszcza gdy produkt nie jest dopuszczony jako lek i nie przeszedł adekwatnej oceny. W praktyce oznacza to, że język „leczenia", „terapii", „wskazań" i „uzdrawiania" w odniesieniu do roślinnych rytuałów jest nie tylko problemem epistemicznym, ale też potencjalnym problemem odpowiedzialności. Drugi typ to ryzyko związane z bezpieczeństwem wydarzenia: otwarty ogień, dym, alergeny, intensywne zapachy, reakcje niepożądane po spożyciu lub ekspozycji, a także ryzyko paniki i zasłabnięć w grupie. Psychoperformans, jako system o ambicji instytucjonalnej i edukacyjnej, musi włączyć te ryzyka w plan sytuacyjny jako element infrastruktury: prewencja, informacja, procedury, dokumentacja, i przede wszystkim projektowanie dostępności (w sensie projektowania uniwersalnego), które zakłada, że część osób nie może lub nie chce wchodzić w ekspozycję roślinną, a mimo to ma pełne prawo do uczestnictwa w rytuale bez degradacji symbolicznej.

W tym miejscu pojawia się jeszcze jedna perspektywa, kluczowa dla poziomu naukowego i dla etyki: problem aproprii kulturowej oraz problem eksploatacji zasobów, który ma zarówno wymiar antropologiczny, jak i środowiskowy. W obiegu zachodnim często dochodzi do zjawiska „tokenizacji tradycji": pojedynczy obiekt (kadzidło, mieszanka, nazwa rytuału) ma reprezentować całą kosmologię i legitymizować wydarzenie jako „autentyczne". To jest mechanizm kolonialny w miękkiej formie: przyswojenie znaku bez zobowiązania i bez kontekstu. Psychoperformans powinien konsekwentnie preferować strategię funkcjonalnego ekwiwalentu: jeśli celem jest znak progu, to próg może zostać ustanowiony przez lokalny, neutralny obiekt i neutralny gest; jeśli celem jest „oczyszczenie przestrzeni", to może je realizować protokół reorganizacji bodźców, a nie importowany emblemat. W tym ujęciu etyka jest częścią metody: nie chodzi o „zakaz inspiracji", lecz o odmowę handlu cudzą świętością w formie rekwizytu.

Z metodologicznego punktu widzenia najważniejszym wkładem tego podrozdziału do atlasu praktyk jest zatem propozycja standardu, który można nazwać protokołem R4: Rozróżnienie, Redukcja, Równoważnik, Reintegracja. Rozróżnienie polega na konsekwentnym oddzieleniu roszczenia od użycia, interpretacji od faktu, oraz symbolu od ekspozycji biologicznej. Redukcja polega na minimalizowaniu dawki bodźca, minimalizowaniu liczby zmiennych oraz minimalizowaniu presji interpretacyjnej. Równoważnik oznacza, że dla każdej praktyki roślinnej istnieje pełnoprawna alternatywa bezsubstancyjna, projektowana z tą samą estetyką i tym samym statusem uczestnictwa. Reintegracja oznacza, że rytuał zawsze ma fazę wyjścia, w której powraca autonomia, normalizuje się stan pobudzenia i domyka się sytuację tak, aby nie generować kompulsji powtarzania ani interpretacyjnej przemocy. Protokół R4 jest jednocześnie

narzędziem artystycznym (bo organizuje dramaturgię przejścia) i narzędziem naukowym (bo stabilizuje zmienne, umożliwia obserwację i redukuje ryzyko).

W warstwie praktycznej protokół ten wymusza jeszcze jedną zasadę: rytuał roślinny w psychoperformansie ma być przede wszystkim praktyką relacji, nie praktyką substancji. Relacja oznacza: relację z czasem (okno i domknięcie), relację z przestrzenią (wentylacja, bezpieczeństwo, dostępność), relację z innymi (brak przymusu, brak presji zwierzeń, brak hierarchicznej interpretacji), relację z ciałem (sygnały ostrzegawcze, prawo do przerwania), relację z językiem (neutralność roszczeń), oraz relację z materiałem kulturowym (szacunek i brak tokenizacji). Gdy te relacje są poprawnie zaprojektowane, roślina może pozostać obecna jako obiekt estetyczny i symboliczny, ale nie jest już „źródłem mocy"; mocą staje się plan sytuacyjny jako kompozycja sześciu kanałów działania. To jest sedno psychoperformansu w obszarze tradycji roślinnych: sztuka odpowiedzialnego progu, a nie rynek cudów.

21.6. Rytuały, modlitwy i gesty błogosławieństwa: formy intencji w kulturach

Rytuały, modlitwy i gesty błogosławieństwa stanowią szczególny typ technologii kulturowych, których rdzeniem nie jest „treść wierzeń", lecz formalna organizacja intencji jako zdarzenia. Intencja w tym ujęciu nie jest stanem prywatnym ani „energią", lecz relacją między (a) semiotyką znaków, (b) dyscypliną ciała, (c) reżimem czasu, (d) architekturą interakcji społecznej oraz (e) oczekiwaniem skutku, które zostaje wbudowane w sytuację. W tradycjach religijnych i paramodlitwnych intencja jest stabilizowana przez konwencję: poprzez powtórzenie formuł, rytmizację gestów, ujednolicenie sekwencji czynności, a także poprzez instytucjonalną lub wspólnotową autoryzację (kto ma prawo wypowiadać, nakładać ręce, przewodniczyć, inicjować). Psychoperformans korzysta z tych form nie jako z „dowodu metafizycznego", ale jako z wysoce rozwiniętych protokołów kompozycji sytuacji, w których słowo, gest, światło, dźwięk, obraz i obiekt wytwarzają strukturę przejścia, domknięcia lub potwierdzenia.

W klasycznej socjologii Émile'a Durkheima rytuał jest operatorem integracji moralnej: nie tyle opisuje porządek społeczny, ile go wytwarza poprzez zbiorową synchronizację, w której afekt staje się „wspólny", a norma przestaje być abstrakcją. W antropologii przejścia Arnolda van Gennepa oraz w rozwinięciach Victora Turnera intencja ma formę progu: sekwencja separacji, liminalności i reintegracji organizuje doświadczenie tak, aby zmiana była rozpoznawalna i osadzona w czasie. U Turnera szczególne znaczenie ma pojęcie liminalności (stan „pomiędzy"), ponieważ właśnie w nim formy błogosławieństwa i modlitwy pełnią funkcję stabilizatora: utrzymują sens w sytuacji niepewności i zwiększają tolerancję na „antystrukturę" poprzez formalizm. W teorii daru Marcela Maussa błogosławieństwo i modlitwa należą do ekonomii zobowiązań: nie są „czystą ekspresją", lecz elementem relacji wzajemności, nawet jeśli nie ma transferu materialnego; intencja działa jako znak gotowości do bycia w relacji, a to relacja jest realnym skutkiem, niezależnie od deklarowanego transcendentnego adresata.

W nowszych ujęciach performatyki rytuał bywa opisywany jako aparat sprawczości symbolicznej. Stanley J. Tambiah wskazywał, że rytuał to forma działania, w której słowa i gesty funkcjonują jako sprzężone elementy o mocy konwencjonalnej: to, co jest wypowiadane i wykonywane, nie musi „opisywać faktów", aby wywoływać skutki społeczne i psychiczne, ponieważ skutki te są mediowane przez rozpoznanie formy. Catherine Bell, używając pojęcia

rytualizacji, opisała proces, w którym wybrane działania zostają oznaczone jako szczególne, hierarchizowane i wyodrębniane z codzienności, co wytwarza autorytet i porządek, ale równocześnie generuje pole ryzyka: władza formy może przekształcić się w przemoc interpretacyjną, jeśli uczestnik traci prawo do odmowy lub do własnej semantyki doświadczenia. Talal Asad, krytykując redukcję religii do „prywatnego przekonania", podkreślał, że modlitwa jest praktyką dyscyplinarną: kształtuje podmiot poprzez powtarzalne reżimy ciała i języka. W psychoperformansie jest to kluczowy wniosek metodologiczny: intencja nie jest wiarygodna, jeśli nie ma formy i treningu; ale forma i trening muszą pozostać etycznie odwracalne (możliwe do przerwania) oraz wolne od roszczeń totalizujących.

Teoria aktów mowy J. L. Austina umożliwia precyzyjne opisanie modlitwy i błogosławieństwa jako wypowiedzi performatywnych: ich sens nie polega na weryfikowalności deskryptywnej, lecz na skuteczności konwencjonalnej. „Błogosławić" oznacza wykonywać akt, który w ramach danej wspólnoty ustanawia status, ochronę, uznanie albo zgodę na przejście. Warunki fortunności obejmują kontekst (rytualny lub quasi-rytualny), rozpoznanie przez uczestników oraz akceptację reguł gry. John Searle, rozwijając Austinowskie rozróżnienia, zwracał uwagę na instytucjonalność: akt działa, ponieważ istnieje zbiorowa intencjonalność i ramy, które nadają mu moc. Psychoperformans może te mechanizmy świadomie modelować: ustanawiać „mini-instytucje" w planie sytuacyjnym (czasowe kontrakty, role, reguły wypowiadania formuł) bez uzurpowania sobie statusu religijnego. Wtedy błogosławieństwo funkcjonuje jako narzędzie kompozycji relacji, nie jako dowód metafizyki.

W perspektywie kognitywistyki i psychologii społecznej rytuały intencji można interpretować jako narzędzia regulacji predykcyjnej i redukcji niepewności poprzez formalizm. Powtarzalność, rytm, sekwencyjność i ograniczenie wariantów działania stabilizują uwagę oraz obniżają entropię sytuacji, co sprzyja spójności doświadczenia i zmniejsza koszt decyzyjny. W ujęciach teorii sygnalizacji rytuały bywają analizowane jako wiarygodnościowe sygnały zobowiązania: uczestnictwo w formalizmie jest deklaracją gotowości do współdzielenia norm, a błogosławieństwo może pełnić funkcję publicznego potwierdzenia relacji. Psychoperformans wykorzystuje te ustalenia w sposób pragmatyczny: intencja ma być „osadzona" w formie tak, aby nie była jedynie autosugestią, lecz również narzędziem porządkowania interakcji, zmniejszała napięcie decyzji i wspierała spójność grupy, jednocześnie nie generując presji konfesyjnej ani asymetrii władzy.

Gest błogosławieństwa, analizowany jako działanie cielesne, jest sprzężeniem semiotyki i kinestetyki. W języku antropologii ciała gest jest nośnikiem habitusu (Pierre Bourdieu) i praktyk uprzednio uwewnętrznionych, a w języku mikrosocjologii interakcji (Erving Goffman) jest elementem rytuałów podtrzymywania „twarzy" i statusu. Gest może ustanawiać hierarchię (kto błogosławi, kto przyjmuje), może ustanawiać równość (gest wzajemny), może być dotykowy lub bezdotykowy, może działać z dystansu i w ten sposób minimalizować przymus. Psychoperformans, jeżeli ma korzystać z gestów błogosławieństwa w świeckiej lub międzykulturowej konfiguracji, powinien przyjąć zasadę: gest ma być projektowany jako forma intencji, ale nie jako narzędzie dominacji. Oznacza to neutralny język, brak roszczeń diagnostycznych, brak przymusu dotyku, możliwość wariantu samotnego i wariantu wspólnotowego, a także pełną odwracalność (prawo do przerwania bez interpretacyjnej kary).

Po ustanowieniu ram pojęciowych konieczne jest przejście do typologii porównawczej, ponieważ „intencja” w kulturach nie jest jednolitym konstruktem ani jedną techniką, lecz rodziną form, które różnią się adresatem, pragmatyką, stopniem formalizacji oraz relacją do autorytetu. W badaniach nad religią i rytuałem kluczowe jest rozróżnienie pomiędzy intencją deklarowaną (to, co się mówi, że jest celem), intencją proceduralną (to, co forma wymusza w działaniu) oraz intencją relacyjną (to, co akt robi między ludźmi). To rozróżnienie pozwala uniknąć mistyfikacji: nie jest istotne, czy dana tradycja deklaruje, że błogosławieństwo „zsyła łaskę” albo „uruchamia energię”; istotne jest, jakie funkcje społeczne i psychofizjologiczne spełnia formalny akt w konkretnej sytuacji. Catherine Bell zwracała uwagę, że rytualizacja tworzy hierarchie i granice; Talal Asad, że modlitwa dyscyplinuje; Roy A. Rappaport, że rytuał stabilizuje normę. Na poziomie porównawczym oznacza to, że formy intencji trzeba analizować jako narzędzia: stabilizacji czasu, redukcji niepewności, ustanawiania relacji, negocjowania władzy, a także regulacji afektu przez rytm i powtórzenie.

Pierwsza oś typologii to adresat i status ontologiczny adresata: modlitwy teistyczne (Bóg jako osoba transcendentna), modlitwy politeistyczne (adresaci wielościowi), modlitwy do przodków (adresat genealogiczny), modlitwy do świętych i pośredników (adresat pośredni), oraz formy świeckie (adresat symboliczny, wspólnotowy lub przyszłościowy). Dla psychoperformansu nie jest kluczowe, aby rozstrzygać ontologię adresata; kluczowe jest to, że adresat porządkuje język i relację. Modlitwa do Boga osobowego ma inny reżim relacyjny niż modlitwa do przodków: w pierwszym przypadku dominuje pion (hierarchia, łaska, prośba), w drugim – relacja genealogiczna i pamięciowa. Modlitwy do świętych oraz praktyki błogosławieństwa w tradycjach instytucjonalnych często mają silny komponent autorytetu, ponieważ pośrednik jest zakotwiczony w porządku instytucji. W tradycjach świeckich adresat jest często rozproszony: może być „wspólnotą”, „przyszłym ja”, „prawdą”, „sprawą”, „projektem” – a więc intencja działa jako ukierunkowanie uwagi i zobowiązania bez metafizycznego referentu.

Druga oś to pragmatyka aktu: błaganie, dziękczynienie, uznanie, ochrona, konsekracja, przeprosiny, prośba o zgodę na przejście, potwierdzenie przynależności, a także praktyki czysto performatywne, gdzie celem jest samo ustanowienie progu (np. rozpoczęcie zgromadzenia). W chrześcijaństwie modlitwa obejmuje gatunki takie jak prośba, uwielbienie, dziękczynienie i skrucha; w judaizmie berakhah jest formą dziękczynno-błogosławiącą o silnej regularności; w islamie duʿā bywa prośbą i zawierzeniem, a formuły błogosławieństwa (np. salawat) działają jako stabilizatory relacji i pamięci. W hinduizmie i tradycjach pokrewnych mantry i gesty w ramach pūjā są często jednocześnie prośbą, konsekracją i ustanowieniem relacji z bóstwem. W buddyzmie praktyki takie jak metta-bhāvanā (trening życzliwości) są intencją w trybie dyspozycyjnym: nie „prosi się” o coś z zewnątrz, tylko kształtuje wzorzec afektywno-poznawczy. Psychoperformans może to rozróżnienie wykorzystać, projektując różne typy intencji: prośbę (wobec przyszłości), uznanie (wobec siebie i innych), ochronę (wobec granic sytuacji), konsekrację (wobec obiektu–klucza) oraz dyspozycję (wobec codziennego treningu).

Trzecia oś to stopień formalizacji: formy ściśle kanoniczne (ustalone teksty i gesty), formy półkanoniczne (tekst ustalony, gesty elastyczne albo odwrotnie), oraz formy improwizowane. Formalizacja jest istotna, bo wytwarza stabilność i redukuje arbitralność, ale równocześnie może wzmacniać presję konfesyjną i hierarchię. W tradycjach liturgicznych formalizacja działa jak infrastruktura pamięci zbiorowej: tekst jest nośnikiem wspólnoty, a powtarzalność jest warunkiem transmisji. W tradycjach charyzmatycznych improwizacja bywa znakiem

autentyczności i „żywego” kontaktu, ale może zwiększać podatność na przemoc interpretacyjną, bo prowadzący posiada większą władzę nad znaczeniem. Psychoperformans, jako projekt nie-konfesyjny, zwykle korzysta korzystniej z formalizacji półkanonicznej: krótkie, stabilne formuły intencji (słowo) połączone z gestem o wysokiej odwracalności, bez roszczenia do prawdy ostatecznej. Ta strategia pozwala uniknąć zarówno chaosu improwizacji, jak i pełnego wejścia w instytucjonalny reżim liturgiczny.

Czwarta oś to relacja do autorytetu i struktury: intencje hierarchiczne (kapłan, imam, rabin, lama, szaman, starszyzna), intencje kolektywne (wspólne recytacje, responsoria, śpiewy, kręgi), intencje dyadyczne (błogosławieństwo w relacji mistrz–uczeń lub rodzic–dziecko), oraz intencje indywidualne (modlitwa prywatna, auto-błogosławieństwo, akt uznania). Z perspektywy socjologii rytuału hierarchia jest narzędziem koncentracji znaczenia: upoważniony wykonawca stabilizuje konwencję, ale też kumuluje władzę. W psychoperformansie to jest obszar ryzyka, bo władza interpretacyjna może stać się narzędziem dyscypliny, zawstydzania albo tworzenia zależności. Dlatego preferowany jest model kolektywny i indywidualny, a jeśli pojawia się rola prowadzącego, to ma ona charakter logistyczny i bezpieczeństwowy, nie ontologiczny. Jest to zgodne z krytyką Asada oraz z analizami Bell: rytualizacja nie jest niewinna, więc musi być projektowana tak, aby minimalizować asymetrię.

Piąta oś typologii dotyczy medium: słowo (recytacja, prośba, formuła), gest (układ dłoni, znak, dotyk, dystans), dźwięk (melorecytacja, śpiew, dron, responsorium), światło (świeca, zmiana luminancji, rytm), obraz (ikona, znak, geometria), obiekt (amulety, wstęgi, kadzielnice, książki). W wielu kulturach błogosławieństwo jest multimodalne: w chrześcijaństwie liturgicznym słowo łączy się z gestem; w judaizmie błogosławieństwo kapłańskie obejmuje specyficzny gest dłoni; w islamie praktyki intencji mogą łączyć słowa i gesty dłoni; w hinduizmie mantry łączą się z mudrami; w buddyzmie mudry, mantry i wizualizacje współwystępują, zależnie od tradycji. Psychoperformans operuje tym samym multimodalnym aparatem, ale cel jest inny: nie potwierdzanie dogmatu, lecz projektowanie sytuacji, w której intencja jest „trzymana” przez spójność kanałów.

Szósta oś typologii dotyczy czasu: intencje natychmiastowe (krótka formuła przed działaniem), intencje cykliczne (codzienne modlitwy, rytuały tygodniowe), intencje sezonowe (święta, przejścia roczne), intencje przejścia (narodziny, inicjacja, ślub, śmierć), intencje kryzysowe (klęska, choroba, wojna), oraz intencje „projektowe” (długotrwałe zobowiązanie wobec dzieła, wspólnoty, praktyki). W logice IndywiduAkcji kluczowe są intencje projektowe i cykliczne: intencja staje się wtedy narzędziem organizacji długiego czasu, a nie jednorazowym wzmożeniem. Antropologia rytuału pokazuje, że cykliczność jest formą utrzymywania ładu, a przejście jest formą legitymizacji zmiany. Psychoperformans powinien więc różnicować intencje w zależności od tego, czy działanie ma charakter progu, utrzymania czy domknięcia.

W badaniach nad modlitwą i rytuałem istotny jest także wymiar językowy: formuły intencji często operują językiem performatywnym, który jest jednocześnie precyzyjny i wieloznaczny. Precyzja dotyczy struktury („niech”, „oby”, „błogosławię”, „polecam”), wieloznaczność dotyczy semantyki skutku („pokój”, „łaska”, „ochrona”, „światło”). Ta kombinacja sprzyja trwałości formuł: wieloznaczność pozwala dopasować doświadczenie do słów, co wzmacnia poczucie sensu. Psychoperformans powinien świadomie wykorzystywać tę właściwość, ale bez przejmowania języka roszczeń: formuły mają być tak skonstruowane, aby nie sugerowały

cudownych przyczynowości ani nie obiecywały „uzdrowienia”, tylko ustanawiały relację, granicę, uznanie lub zobowiązanie. W literaturze dotyczącej placebo/nocebo oraz sugestii jest dobrze opisane, że język potrafi modulować percepcję i afekt; dlatego język intencji jest narzędziem o wysokiej mocy, ale musi być traktowany jak narzędzie, a nie jak „dowód”.

Z perspektywy etyki praktyk intencjonalnych szczególnie ważne jest odróżnienie błogosławieństwa od „konsekracji władzy”. W wielu tradycjach błogosławieństwo bywa używane do legitymizacji hierarchii: błogosławi się władcę, instytucję, autorytet. W psychoperformansie, jeśli błogosławieństwo ma być użyte, powinno mieć raczej status „uznania” i „ochrony relacji” niż legitymizacji dominacji. Oznacza to preferencję dla gestów symetrycznych (wzajemnych), dla gestów bezdotykowych, dla formuł niepersonalizujących autorytetu prowadzącego oraz dla praktyk, które wzmacniają autonomię uczestnika. Wtedy błogosławieństwo staje się formą intencji o funkcji prospołecznej, a nie narzędziem kontroli.

Przekład typologii intencji na praktykę psychoperformansu wymaga sformułowania protokołów, które zachowują performatywną skuteczność rytuału, ale eliminują trzy główne źródła ryzyka: roszczenie ontologiczne, przemoc interpretacyjną oraz asymetrię autorytetu. W perspektywie metodologicznej psychoperformans traktuje intencję jako konstrukcję sytuacyjną, a nie jako „sekretną siłę”. Oznacza to, że intencja jest projektowana w planie sytuacyjnym jako sekwencja działań, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wytwarzają spójny układ uwagi i zobowiązania. Ta spójność jest mierzalna w sensie operacyjnym: można ją rozpoznać po tym, czy uczestnicy rozumieją reguły, czy mają prawo do odmowy, czy istnieje faza wejścia i wyjścia, czy język nie narzuca interpretacji, czy forma nie wymusza ujawniania treści prywatnych, oraz czy praktyka domyka się w czasie, zamiast rozlewać się jako nieustanna powinność.

W tym celu psychoperformans przyjmuje trzy poziomy intencji: intencję progową, intencję dyspozycyjną oraz intencję domykającą. Intencja progowa ustanawia granicę pomiędzy „przed” a „w trakcie” działania; jej funkcja odpowiada fazie separacji u van Gennepa i Turnera. Intencja dyspozycyjna stabilizuje tryb działania w liminalności: utrzymuje parametry uwagi, rytm i relację. Intencja domykająca odpowiada reintegracji: przywraca tryb codzienny, ustanawia koniec, redukuje pobudzenie i zapobiega kompulsywnej eskalacji. Bez tych trzech poziomów rytuał łatwo staje się „emocjonalnym wydarzeniem bez infrastruktury”, co sprzyja nadużyciom i nieprzewidywalności, a to jest sprzeczne z ideą psychoperformansu jako metody świadomego działania.

Na poziomie konstrukcji formuł słownych obowiązuje zasada neutralności epistemicznej. Formuła intencji nie może brzmieć jak diagnoza, nie może obiecywać efektu klinicznego, nie może sugerować, że brak efektu oznacza winę uczestnika, i nie może narzucać jednej kosmologii jako warunku uczestnictwa. W praktyce oznacza to, że język intencji jest projektowany jako performatywna instrukcja relacji, a nie jako twierdzenie o świecie. Zamiast „to oczyści”, „to otworzy”, „to uleczy” stosuje się konstrukcje opisujące działanie sytuacji: „w tym czasie wybieramy ciszę”, „w tej przestrzeni utrzymujemy życzliwość”, „w tej sekwencji respektujemy prawo do przerwania”, „ten gest ustanawia początek”, „ten znak domyka”. To jest zgodne z Austinowskim rozumieniem aktów mowy: skuteczność polega na wykonaniu aktu w konwencji, nie na udowodnieniu metafizyki. Równocześnie formuła może zachować wysoką

gęstość znaczeń, bo wieloznaczność jest zasobem rytuału; warunkiem jest jednak brak roszczeń przyczynowych, które byłyby nie do obrony w rygorze faktograficznym.

Na poziomie gestu obowiązuje zasada odwracalności i zgody. Gest błogosławieństwa w psychoperformansie nie może być gestem wymuszonego dotyku, nie może ustanawiać relacji dominacji, i nie może być interpretowany jako „odmowa rozwoju", jeśli ktoś go nie przyjmuje. W praktyce preferuje się gesty bezdotykowe, gesty symetryczne (wzajemne), gesty wykonywane w dystansie, a jeśli pojawia się dotyk, to wyłącznie jako wariant wyraźnie opcjonalny. To jest zgodne z krytycznymi analizami rytualizacji (Bell) oraz z perspektywą Asada: praktyka dyscyplinująca ciało może być narzędziem formowania, ale może też być narzędziem władzy. Psychoperformans, jako metoda edukacyjno-artystyczna, musi projektować gesty tak, aby władza formy nie przechodziła w przemoc.

Na poziomie organizacji grupy obowiązuje zasada antyautorytaryzmu proceduralnego. W tradycjach religijnych upoważnienie do błogosławieństwa bywa instytucjonalne; w psychoperformansie upoważnienie jest wyłącznie sytuacyjne i logistyczne. Prowadzący nie ma statusu „kanału", „pośrednika" ani „uzdrowiciela"; ma status operatora bezpieczeństwa, koordynatora czasu i strażnika reguł odmowy. To jest rozróżnienie krytyczne, ponieważ przemoc interpretacyjna często pojawia się wtedy, gdy prowadzący rości sobie prawo do interpretowania doznań uczestników jako „prawdy o nich". W psychoperformansie obowiązuje zasada pierwotnego autoopisu: uczestnik jest jedynym autorytetem w zakresie własnego doświadczenia, a rola prowadzącego ogranicza się do przypominania procedur i zapewnienia, że nikt nie jest przymuszany do ujawniania treści.

W tym miejscu można wprowadzić protokół operacyjny, który porządkuje rytuały intencji w psychoperformansie bez wchodzenia w dogmatykę. Protokół ten ma cztery kroki i odpowiada jednocześnie strukturze rytuału przejścia oraz logice bezpieczeństwa: Kontrakt – Znak – Sekwencja – Reintegracja. Kontrakt jest minimalnym ustaleniem reguł: czas trwania, prawo do odmowy, prawo do przerwania, brak roszczeń, brak diagnoz, brak przymusu ekspresji. Znak jest materializacją progu: może to być obiekt na stole, zmiana światła, krótki dźwięk, prosty gest dłoni, znak geometryczny. Sekwencja jest właściwą praktyką intencji: wspólna recytacja krótkiej formuły, cisza o ustalonym czasie, gest wzajemny, krótkie działanie z obiektem–kluczem, modulacja światła i dźwięku. Reintegracja to faza wyjścia: przywrócenie normalnego reżimu rozmowy, wyraźne zakończenie, sprawdzenie komfortu, możliwość opuszczenia przestrzeni bez tłumaczeń. Ten protokół jest kompatybilny z różnymi kulturami, bo nie kopiuje treści, tylko struktury funkcji.

W warstwie semiotycznej psychoperformans powinien także rozróżnić trzy figury błogosławieństwa, które mają odmienne konsekwencje etyczne. Pierwsza figura to błogosławieństwo-ochrona, które ustanawia granice i bezpieczeństwo sytuacji. Druga figura to błogosławieństwo-uznanie, które działa jak publiczne potwierdzenie wartości lub wysiłku, zbliżone do świeckiego aktu uznania w kulturze instytucjonalnej. Trzecia figura to błogosławieństwo-przyzwolenie, które daje „prawo przejścia" i może łatwo stać się narzędziem kontroli, jeśli jest monopolizowane przez prowadzącego. Psychoperformans powinien preferować figury pierwszą i drugą, a trzecią stosować wyłącznie w wersji rozproszonej i kolektywnej, gdzie „przyzwolenie" nie jest przyznawane przez jednostkę, lecz jest wytwarzane

przez kontrakt grupy. W przeciwnym razie błogosławieństwo staje się instrumentem hierarchii, co stoi w sprzeczności z etosem bezpieczeństwa i neutralności.

Istotnym elementem domknięcia jest również „higiena semantyczna", czyli zakaz języka, który przenosi odpowiedzialność na uczestnika poprzez metafizyczne etykiety. W praktyce oznacza to eliminację formuł typu: „jeśli odmawiasz, to nie jesteś gotów", „jeśli czujesz opór, to ego", „jeśli jest ci trudno, to znak, że idziesz dobrze". Takie formuły są klasycznym narzędziem przemocy interpretacyjnej, ponieważ unieważniają prawo do przerwania i budują zależność od prowadzącego jako interpretatora. Psychoperformans przyjmuje zasadę odwrotną: trudność jest sygnałem do uproszczenia formy, a odmowa jest neutralnym elementem kontraktu. Ten standard nie jest „psychologiczną poprawnością", lecz wymogiem metodologicznym: bez neutralności nie da się oceniać działania praktyki, bo wyniki zostają zanieczyszczone presją społeczną.

Wreszcie, w praktyce psychoperformansu intencje muszą zostać powiązane z archiwizacją i rozliczalnością, ale nie w sensie sprawozdania z „duchowości", tylko w sensie dokumentacji procedury. W duchu Rappaporta rytuał jest nośnikiem publicznej weryfikowalności: da się opisać, co zrobiono, w jakiej kolejności, w jakim czasie, z jakimi regułami. Psychoperformans korzysta z tej właściwości, bo pozwala to budować standardy dydaktyczne i etyczne. Dokumentacja może obejmować jedynie parametry planu sytuacyjnego: czas, układ przestrzeni, zastosowane kanały, formułę intencji (bez roszczeń), gest (z wariantami), procedurę odmowy, procedurę wyjścia. Taka dokumentacja umożliwia replikowalność w sensie pedagogicznym i minimalizuje ryzyko nadużyć, bo przenosi punkt ciężkości z „charyzmy prowadzącego" na strukturę.

Z punktu widzenia całego atlasu praktyk, podrozdział o modlitwach i błogosławieństwach ma więc jedno zadanie nadrzędne: pokazać, że intencja jest realnym narzędziem pracy nie dlatego, że jest „mistyczna", lecz dlatego, że jest ustrukturyzowana. Struktura intencji jest sprawdzalna poprzez konsekwencje: czy zwiększa autonomię, czy redukuje niepewność, czy stabilizuje relacje, czy daje możliwość domknięcia, czy jest kompatybilna z pluralizmem kulturowym i z neutralnością światopoglądową. Jeśli te kryteria są spełnione, modlitwa i błogosławieństwo mogą stać się w psychoperformansie formalnymi narzędziami kompozycji sytuacji, a nie obietnicą cudownej sprawczości.

21.7. Gnoza i hermetyzm: widzenie wewnętrzne jako figura pracy symbolicznej (bez mistyfikacji)

W językach tradycji religijnych i ezoterycznych „widzenie" bardzo często oznacza nie tyle akt percepcji zmysłowej, ile akt poznania o szczególnym statusie: poznania bezpośredniego, syntetycznego, afektywnie nasyconego i podporządkowanego logice sensu, a nie logice pomiaru. Ta semantyka „widzenia" jako wiedzy jest historycznie rozległa: obejmuje tradycje biblijne (gdzie prorockie „widzenie" jest formą objawienia), filozofie starożytne (gdzie theōria odsyła do kontemplacji), późnoantyczne prądy religijne, a następnie wielowarstwowe dziedzictwo renesansowej i nowożytnej ezoteryki europejskiej. Psychoperformans, jeśli ma włączać gnozę i hermetyzm do atlasu praktyk, musi dokonać jednego rygorystycznego

przesunięcia: „widzenie wewnętrzne” zostaje potraktowane jako figura pracy symbolicznej oraz jako technologia reorganizacji uwagi i znaczeń, a nie jako dowód ontologicznych tez o świecie. W tym sensie „bez mistyfikacji” nie znaczy „bez sacrum”, tylko „bez nieuprawnionych roszczeń przyczynowych”, bez mieszania porządków epistemicznych oraz bez wykorzystywania języka tajemnicy jako substytutu odpowiedzialności metodologicznej.

Termin „gnoza” (gnōsis) w późnoantycznym i wczesnochrześcijańskim kontekście odnosi się do poznania zbawczego, które ma charakter transformacyjny i soteriologiczny: wiedza nie jest tu neutralnym opisem, lecz warunkiem wyzwolenia z niewiedzy, zapomnienia lub zniewolenia kosmicznego. W historiografii religii i badań nad tzw. gnostycyzmem kluczowe jest jednak rozróżnienie między kategorią emiczną a eticzną: „gnōsis” jest terminem wewnętrznym, natomiast „gnostycyzm” jako zbiorcza nazwa ruchów i doktryn został w dużej mierze ukształtowany przez polemikę pisarzy wczesnochrześcijańskich (np. Ireneusza z Lyonu) oraz przez nowoczesną rekonstrukcję akademicką. Współczesne badania (m.in. Hans Jonas, Kurt Rudolph, a także krytyczne rewizje pojęcia „gnostycyzmu” proponowane przez Michaela A. Williamsa oraz Karen L. King) wskazują, że mówienie o jednym „gnostycyzmie” bywa metodologicznie ryzykowne, bo zaciera różnice pomiędzy grupami i tekstami, które łączy raczej pewien „zestaw tendencji” niż jednolita doktryna. Do tych tendencji zalicza się zwykle radykalny dualizm (świat jako domena braku, upadku lub iluzji), mitologiczne modele pochodzenia i degradacji kosmosu, krytykę władzy archontycznej (władzy porządkującej świat) oraz centralność poznania jako aktu wyzwalającego. O ile te elementy dają się opisać historycznie, o tyle nie mogą być w psychoperformansie traktowane jako „mapa rzeczywistości” w sensie empirycznym; mogą natomiast stać się mapą struktur doświadczenia: mapą konfliktu pomiędzy tym, co narzucone, a tym, co uwewnętrznione; pomiędzy porządkiem heteronomicznym a autonomią; pomiędzy językiem dominującej narracji a językiem prywatnej prawdy psychicznej.

Hermetyzm, rozumiany jako zespół tradycji związanych z figurą Hermesa Trismegistosa i z korpusem pism hermetycznych (zwłaszcza Corpus Hermeticum, Asclepius), stanowi z kolei odmienny typ dziedzictwa. Jego późnoantyczne teksty, powstające w grecko-egipskim środowisku kulturowym, konstruują „wiedzę” w ramach kosmologii, w której świat jest przeniknięty relacjami analogii i korespondencji, a umysł (nous) posiada zdolność wzniesienia, kontemplacji i rozpoznania porządku. W odróżnieniu od wielu nurtów gnostycznych, hermetyzm bywa interpretowany jako bardziej „kosmofiliczny”: kosmos może być traktowany jako żywy obraz, a poznanie jako uczestnictwo w porządku, nie tylko jako ucieczka. W nowożytnej recepcji hermetyzmu istotną rolę odegrały renesansowe przekłady i komentarze (Marsilio Ficino) oraz próby syntezy filozoficzno-teologicznej (Giovanni Pico della Mirandola), a także późniejsze wątki hermetyczne w europejskiej ezoteryce, które badała m.in. Frances A. Yates. Jednocześnie współczesna historia idei i religioznawstwo (np. Antoine Faivre i jego analityczna charakterystyka „ezoteryzmu zachodniego”, Wouter J. Hanegraaff w krytycznych rekonstrukcjach pola) podkreślają, że „hermetyzm” jest zjawiskiem wielowarstwowym: obejmuje teksty filozoficzno-religijne, praktyki alchemiczne, astrologiczne i magiczne, a także modernistyczne odrodzenia w formie nurtów okultystycznych. Psychoperformans nie ma powodu reprodukować tego repertuaru jako zbioru „prawd tajemnych”; ma natomiast powód, by potraktować go jako archiwum form poznania symbolicznego i jako bibliotekę figur: analogii, korespondencji, wyobraźni twórczej, alegorii, a także pracy z obrazem wewnętrznym jako narzędziem modelowania sensu.

W tym miejscu potrzebne jest ścisłe rozdzielenie trzech porządków, które w obiegach popularnych bywają celowo zlepiane. Pierwszy porządek to porządek historyczno-tekstowy: konkretne środowiska, datowania, języki, szkoły, rękopisy, wspólnoty interpretacyjne, a także to, że część pojęć (np. „gnostycyzm") jest nowoczesną konstrukcją heurystyczną, a nie autodefinicją. Drugi porządek to porządek fenomenologiczny: to, jak doświadczenie „wglądu", „objawienia", „wewnętrznego widzenia" jest przeżywane, opisywane i stabilizowane w praktyce. Trzeci porządek to porządek epistemiczny: jakie roszczenia poznawcze są z tego doświadczenia wyprowadzane i jakie są ich granice. Psychoperformans operuje przede wszystkim na porządku drugim, używając porządku pierwszego jako materiału krytycznego, a porządek trzeci dyscyplinując zasadą ostrożności: doświadczenie może być autentyczne jako przeżycie, ale nie staje się automatycznie wiarygodnym opisem rzeczywistości zewnętrznej. Ta zasada nie redukuje intensywności praktyki; redukuje jedynie nadużycia interpretacyjne.

„Widzenie wewnętrzne" w tej perspektywie staje się nazwą dla pracy z obrazami mentalnymi, narracjami i symbolami, które mają charakter zarówno indywidualny, jak i kulturowy. Psychologia głębi i tradycje psychodynamiczne (szczególnie C. G. Jung z jego teorią symbolu i metodą aktywnej wyobraźni, a także James Hillman z archetypową krytyką literalizmu) oferują język, w którym „wizja" jest fenomenem psychicznym o funkcji kompensacyjnej, integracyjnej i heurystycznej: obraz wewnętrzny nie jest „prawdą faktów", lecz prawdą konfiguracji sensu. Równolegle fenomenologia i hermeneutyka (od Husserla i Heideggera po Ricoeura) wskazują, że rozumienie jest zawsze osadzone w horyzoncie znaczeń i że symbole są narzędziami „myślenia więcej" niż da się powiedzieć w języku czysto deskryptywnym. W naukach kognitywnych istnieje odrębna linia badań nad wyobraźnią i obrazowaniem mentalnym (m.in. Stephen M. Kosslyn i klasyczne spory o status obrazów mentalnych), która pokazuje, że „obrazy w głowie" są realnym składnikiem przetwarzania poznawczego, choć ich ontologia jest inna niż ontologia przedmiotów fizycznych. Psychoperformans może korzystać z tych trzech tradycji równocześnie, pod warunkiem zachowania rozdzielności języków: symbol nie jest literalnym faktem; obraz mentalny nie jest obiektem zewnętrznym; metafizyka tradycji nie jest procedurą dowodu.

Gnoza i hermetyzm stają się wówczas dwiema komplementarnymi matrycami „wewnętrznego widzenia" jako figury pracy. Matryca gnostyczna akcentuje rozpoznanie obcego porządku, demaskację, przebudzenie z narracji narzuconej i odzyskanie iskry autonomii; w języku krytycznym można to czytać jako model dekolonizacji umysłu, krytyki aparatu władzy, analizy ideologii i pracy z mechanizmami internalizacji. Matryca hermetyczna akcentuje korespondencję, analogię, kosmiczną składnię sensu i możliwość „czytania świata" jako tekstu; w języku współczesnym można to czytać jako model rozbudowanej heurystyki symbolicznej i transmodalnej, w której sens jest konstruowany przez relacje między znakami, a nie przez jedną przyczynę. Obie matryce mają wspólny mianownik: prymat transformacji podmiotu poprzez poznanie, które nie jest tylko informacją. W psychoperformansie ten mianownik jest użyteczny, bo łączy poznanie z działaniem, a działanie z formą. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie uzasadnia transformacji przez prawdę ontologiczną kosmologii, lecz przez spójność planu sytuacyjnego oraz przez etyczną kontrolę ryzyk interpretacyjnych.

Aby „widzenie wewnętrzne" nie stało się furtką do nadużyć, konieczne jest wprowadzenie rygoru antyliteralizmu. Literalizm w obszarze gnozy i hermetyzmu polega na zamianie symbolu w fakt, metafory w opis przyczynowy, a języka mistycznego w język instrukcji działania na

świecie. To jest mechanizm, który w historii idei wielokrotnie prowadził do produkcji pseudowiedzy: jeśli korespondencje symboliczne są traktowane jak prawa natury, powstaje fałszywa pewność i przemoc epistemiczna. Psychoperformans musi zatem przyjąć standard interpretacyjny zbliżony do hermeneutyki podejrzeń: obraz wewnętrzny jest materiałem do interpretacji, nie do posłuszeństwa; „objawienie" jest fenomenem do opracowania, nie mandatem do władzy; „tajemnica" jest formą organizacji sensu, nie immunitetem wobec krytyki. W praktyce oznacza to, że każda figura hermetyczna lub gnostyczna, użyta w psychoperformansie, jest natychmiast osadzana w sześciu kanałach działania jako narzędzie kompozycji, a nie jako dogmat.

W ramach tej części atlasu najistotniejsze jest zatem ustanowienie pojęcia „widzenia wewnętrznego" jako operacji epistemiczno-artystycznej: selekcji, kondensacji i rearanżacji znaczeń w formie obrazów, które mogą zostać przepracowane w działaniu. Operacja ta jest kompatybilna zarówno z podejściami psychodynamicznymi (symbol jako mediator integracji), jak i z kognitywistyką (obrazowanie jako narzędzie symulacji i planowania), jak i z antropologią rytuału (wizja jako element przejścia i autoryzacji). Jej kryterium jakości nie jest „nadprzyrodzoność", lecz zdolność do generowania sensu bez przemocy: sensu, który nie wymaga podporządkowania uczestnika autorytetowi interpretatora, sensu, który daje się domknąć w czasie, sensu, który jest pluralistyczny, a zarazem precyzyjnie uformowany.

Jeżeli pierwsza część ustanawia ramy historyczno-metodologiczne, druga musi zejść na poziom „gramatyki figur" i „technik widzenia wewnętrznego" obecnych w tradycjach gnostycznych i hermetycznych, ale przepisanych na język pracy symbolicznej, hermeneutycznej i performatywnej. Inaczej mówiąc: nie chodzi o rekonstrukcję doktryn jako systemów prawdy, lecz o identyfikację stabilnych mechanizmów formowania doświadczenia, jakie te tradycje wypracowały, oraz o wskazanie ich odpowiedników w aparacie współczesnych nauk o symbolu, wyobraźni i praktykach siebie. W tym celu najbardziej użyteczna jest typologia „trybów wglądu", która rozróżnia: wizję narracyjną (mitologiczną), wizję diagramatyczną (geometryczną i korespondencyjną), wizję apofatyczną (negatywną, redukcyjną) oraz wizję operacyjną (przekształcającą zachowanie i relacje). Te tryby występują w różnych konfiguracjach w gnozie, hermetyzmie, alchemii, a także w późniejszych tradycjach ezoterycznych, jednak w psychoperformansie są one oceniane według kryteriów funkcjonalnych: czy ułatwiają pracę z sensem, czy utrzymują antyliteralizm, czy nie wzmacniają autorytetu interpretatora, czy pozwalają na domknięcie.

Wizja narracyjna to podstawowa technika gnostyczna: mit nie jest tu opowieścią „o świecie", lecz opowieścią „o sytuacji podmiotu". Klasyczny repertuar gnostyczny operuje figurami upadku, zapomnienia, więzienia, archontycznej administracji, fałszywego porządku, a także figury iskry, przebudzenia i powrotu. Historycznie te figury są osadzone w konkretnych tekstach i środowiskach późnoantycznych, ale ich struktura jest powtarzalna: wytwarzają model konfliktu między tym, co narzucone, a tym, co rozpoznane jako własne. W języku psychologii i krytyki kultury można to czytać jako aparat demistyfikacji: mit gnostyczny jest narzędziem rozpoznania internalizacji władzy (władza „mówi w głowie"), rozpoznania mechanizmów wstydu i winy jako technologii dyscypliny oraz rozpoznania „obcego prawa" w sobie jako konfiguracji afektywno-poznawczej. W tym ujęciu „archonci" nie są bytami kosmicznymi, lecz figurami regulacji: algorytmiczną normalizacją, instytucjonalnym językiem oceny, wewnętrznym trybunałem, predykcyjną polityką lęku. To przepisanie jest metodologicznie

dopuszczalne, o ile pozostaje jawne i nie udaje rekonstrukcji „prawdziwej metafizyki" gnozy. Jest to raczej hermeneutyka funkcji: mit jako narzędzie krytyczne i emancypacyjne.

Wizja diagramatyczna jest natomiast osią hermetyzmu oraz tradycji korespondencji. Chodzi o to, że sens jest rozumiany jako relacja: „jak na górze, tak na dole" funkcjonuje tu jako figura analogii, a nie jako prawo fizyki. W hermetyzmie i w nurtach powiązanych (w tym w alchemii, astrologii, magii ceremonialnej w jej historycznych formach) pojawia się intensywny repertuar diagramów: kręgi, sfery, drabiny, sigilla, tablice korespondencji, porządki planetarne, mapy elementów. W psychoperformansie te diagramy mogą być użyte jako narzędzia organizowania uwagi i projektowania relacji pomiędzy kanałami działania, pod warunkiem że zostaną „odmetafizycznione": nie służą do przewidywania losu, tylko do strukturyzowania doświadczenia. Współczesna semiotyka, teoria diagramu oraz filozofia znaku (od Peirce'a, który rozumiał diagram jako znak relacyjny umożliwiający rozumowanie, po późniejsze analizy narzędzi wizualnych w nauce) dostarczają mocnego uzasadnienia: diagram nie musi „odpowiadać" światu, żeby być użyteczny, ponieważ jest aparatem generowania hipotez i porządkowania relacji. W psychoperformansie diagram hermetyczny staje się więc „maszyną do układania sensu": pozwala zestawiać symbole, modulować intensywności, utrzymywać rygor kompozycji bez narzucania jednej interpretacji.

Wizja apofatyczna (negatywna) jest szczególnie ważna dla zasady „bez mistyfikacji", ponieważ jest to tradycja, która sama w sobie zawiera antyliteralizm. Apofatyzm w filozofii religii i mistyce (w chrześcijaństwie kojarzony z Pseudo-Dionizym Areopagitą, w tradycjach wschodnich z różnymi liniami redukcji dyskursu) polega na tym, że „prawda" nie jest uchwytna przez pozytywne twierdzenia, a praktyka polega na odejmowaniu, nie dodawaniu. W kontekście gnozy i hermetyzmu apofatyzm bywa obecny jako zasada tajemnicy i niewyrażalności, ale w obiegach popularnych łatwo zamienia się w immunizację wobec krytyki. Psychoperformans musi temu zapobiec, przepisując apofatyzm w stronę praktyki redukcji: redukcji bodźców, redukcji interpretacji, redukcji roszczeń. Widzenie wewnętrzne w trybie apofatycznym oznacza tu: obserwowanie, co znika, gdy odejmie się słowo, odejmie się narrację, odejmie się przymus sensu. W języku współczesnej psychologii i badań nad uważnością można to opisać jako trening deidentyfikacji: nie „wierzyć" w każdy obraz i myśl, lecz widzieć ich pojawianie się i zanikanie. Psychoperformans korzysta z tego trybu nie jako z mistyki, ale jako z higieny interpretacyjnej.

Wizja operacyjna stanowi most między tradycjami ezoterycznymi a współczesnymi praktykami pracy z sobą. W wielu historycznych nurtach hermetycznych i alchemicznych „widzenie" jest sprzęgnięte z działaniem: poznanie ma być skuteczne, ma wytwarzać zmianę w sposobie życia, w dyscyplinie, w relacjach, w praktykach. W alchemii (od jej historycznych form laboratoryjnych po alchemię duchową w jej nowożytnych reinterpretacjach) obraz przemiany materii bywał figurą przemiany podmiotu, a cały aparat symboliczny służył do prowadzenia długotrwałego procesu. W psychoperformansie wizja operacyjna oznacza, że obraz wewnętrzny jest traktowany jako „hipoteza działania", która musi przejść test w planie sytuacyjnym: czy da się ją przełożyć na gest, obiekt, światło, dźwięk, obraz i słowo w sposób, który jest etycznie bezpieczny i psychologicznie odwracalny. W ten sposób hermetyczna „przemiana" przestaje być obietnicą i staje się procedurą: projekt – wykonanie – obserwacja – domknięcie. To jest rdzeń psychoperformansu jako metody, w której symbol ma status operacyjny, a nie dogmatyczny.

Z perspektywy historii idei ważne jest także, by zaznaczyć, że to, co współcześnie krąży jako „hermetyzm" czy „gnoza", bywa mieszaniną różnych epok, nurtów i rekonstrukcji. W XIX i XX wieku powstały liczne ruchy okultystyczne i ezoteryczne (np. nurty inspirowane teozofią, hermetycznymi zakonami, modernistycznymi syntezami religijnymi), które przetwarzały źródła starożytne i renesansowe w duchu swoich czasów. Psychoperformans nie może bezkrytycznie powielać ich roszczeń, ale może analizować ich techniki formowania podmiotu: tajemnica, inicjacja, stopnie, symbole, instrukcje wizualizacji, rytuały ochronne. To są techniki władzy symbolicznej, które mają zarówno potencjał porządkujący, jak i potencjał nadużycia. Z tej perspektywy „widzenie wewnętrzne" jest także problemem socjologicznym: kto ma prawo definiować, co ktoś „zobaczył"? Jak powstaje autorytet interpretatora? Jak tworzy się zależność od mistrza lub grupy? Jak działa mechanizm potwierdzania doświadczeń przez wspólnotę? To są pytania, które psychoperformans musi utrzymywać jako warunek bezpieczeństwa.

Warto wprowadzić tu pojęcie „proceduralnej epistemologii symbolu". Oznacza ono, że symbol nie jest traktowany jako znak wrodzonej prawdy, tylko jako narzędzie, którego wartość ocenia się poprzez procedurę użycia. Procedura obejmuje: sformułowanie figury (np. „drabina", „krąg", „iskra", „labirynt"), osadzenie jej w medium (obraz, obiekt, słowo, gest, światło, dźwięk), wykonanie działania, a następnie opis efektów w języku minimalnym (bez metafizycznych roszczeń) i domknięcie. Taka epistemologia jest spójna z hermeneutyką (Ricoeur: symbol „daje do myślenia"), ale wprowadza rygor operacyjny: symbol ma sens, jeśli jest użyteczny w organizowaniu relacji i w redukcji chaosu, nie jeśli „dowodzi" kosmologii.

W tej części atlasu konieczne jest także rozpoznanie niebezpieczeństwa literalizacji analogii. Hermetyczne korespondencje, jeśli są traktowane jak prawa przyrody, łatwo produkują przesądy i fałszywe przyczynowości. W naukach o poznaniu zjawisko to można opisać jako błąd atrybucji oraz nadmierne wykrywanie wzorców (patternicity): umysł ma skłonność do widzenia relacji i intencji nawet tam, gdzie są przypadkowe. Tradycje hermetyczne dostarczają bogatej maszyny do produkcji znaczeń, co może być zarówno zasobem artystycznym, jak i ryzykiem epistemicznym. Psychoperformans, chcąc korzystać z tej maszyny, musi wprowadzić kontrolę: analogia jest dopuszczalna jako narzędzie metaforyczne, kompozycyjne i heurystyczne, ale nie jako podstawa decyzji o świecie w trybie pewności. W planie sytuacyjnym oznacza to: analogie służą do projektowania doświadczenia, nie do diagnozowania rzeczywistości.

Z tego wynika, że „widzenie wewnętrzne" jako figura pracy symbolicznej ma w psychoperformansie status praktyki interpretacyjnej o kontrolowanej mocy. W tej części podrozdziału wyłania się podstawowy repertuar narzędzi: mit jako narzędzie demistyfikacji, diagram jako narzędzie porządkowania relacji, apofatyzm jako higiena redukcji, oraz wizja operacyjna jako most do działania. Każde z tych narzędzi ma swoje ryzyka: mit może stać się paranoiczną kosmologią, diagram może stać się przesądem, apofatyzm może stać się immunizacją wobec krytyki, wizja operacyjna może stać się przymusem transformacji. Psychoperformans utrzymuje je w reżimie ostrożności: symbol jest używany jawnie jako symbol, a nie jako fakt; autorytet interpretacji pozostaje po stronie uczestnika; forma jest odwracalna; a domknięcie jest obowiązkowe.

Gnoza i hermetyzm mogą wejść do psychoperformansu jako źródła rygorystycznie kontrolowanych narzędzi pracy symbolicznej, pod warunkiem przyjęcia dwóch nadrzędnych zasad: antyliteralizmu oraz rozdzielności porządków epistemicznych. Antyliteralizm oznacza, że

żaden obraz wewnętrzny, żadna analogia i żadna figura mitologiczna nie zostają potraktowane jako opis przyczynowy świata zewnętrznego ani jako mandat do władzy interpretacyjnej nad innymi. Rozdzielność porządków epistemicznych oznacza, że teksty i tradycje są traktowane jako materiały historyczne i semiotyczne, fenomeny przeżycia są traktowane jako realne dane doświadczenia, a wnioski o świecie są ograniczane do tego, co daje się obronić w ramach rozumu krytycznego. Ta podwójna zasada pozwala zachować powagę i intensywność figur hermetycznych, a jednocześnie uniemożliwia ich eksploatację w postaci pseudowiedzy, diagnoz metafizycznych oraz roszczeń terapeutycznych.

W praktyce psychoperformansu „widzenie wewnętrzne" należy zdefiniować jako zespół procedur, które organizują wyobraźnię, pamięć i afekt w formie stabilnych obiektów semantycznych: obrazów, znaków, diagramów i narracji. Obiekty te są następnie przekładane na sześć kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Ten przekład jest kluczowy, bo blokuje mechanizm nadużycia typowy dla środowisk okultystycznych: nadużycie polega na tym, że wizja pozostaje w sferze roszczeń i interpretacji, a nie w sferze formy i odpowiedzialnego działania. W psychoperformansie wizja zostaje „uziemiona" w kompozycji sytuacyjnej: staje się elementem dramaturgii, a nie „prawdą tajemną". Zamiast pytać „czy to jest prawdziwe?", pyta się „co ta figura robi w sytuacji?", „jak zmienia uwagę i relację?", „czy daje się domknąć?" oraz „czy pozostaje odwracalna?".

W tym miejscu konieczne jest rozpisanie protokołu bezpieczeństwa interpretacyjnego, który działa jak odpowiednik laboratoryjnego BHP, tyle że w obszarze symbolu. Protokół obejmuje cztery warstwy: (1) jawność statusu symbolu, (2) minimalizm roszczeń, (3) zakaz diagnozy i etykietowania, (4) obowiązkowe domknięcie. Jawność statusu symbolu oznacza, że każda figura (archonci, iskra, drabina, krąg, tablica korespondencji, alchemiczny piec, „nous", „pleroma") jest wprost nazywana figurą, narzędziem lub matrycą interpretacyjną. Minimalizm roszczeń oznacza, że język pozostaje na poziomie relacji i praktyki: „ta figura porządkuje", „ta figura ujawnia napięcie", „ta figura ułatwia selekcję", „ta figura stabilizuje granice". Zakaz diagnozy i etykietowania oznacza, że nie wolno z wizji wyprowadzać twierdzeń o „energetycznym stanie", „blokadach", „demonach", „klątwach", „poziomach rozwoju" ani o „wibracji" w sensie rzekomego parametru ontologicznego. Obowiązkowe domknięcie oznacza, że po pracy z figurą zawsze następuje sekwencja reintegracji: powrót do języka neutralnego, przerwanie intensyfikacji, możliwość wyjścia bez komentarza. Ten protokół jest niezbędny, ponieważ tradycje gnostyczne i hermetyczne mają wbudowaną dynamikę „tajemnicy" i „inicjacji", a dynamika ta w warunkach warsztatowych łatwo staje się mechanizmem zależności.

Psychoperformans powinien w tym obszarze preferować narzędzia o wysokiej rozdzielczości semiotycznej i niskiej przemocy epistemicznej. Do takich narzędzi należy praca z figurami granicy i progu, ponieważ są one jednocześnie obecne w mitach gnostycznych (przebudzenie i wyjście z administracji świata) oraz w hermetyzmie (wzniesienie i rozpoznanie porządku), a zarazem mają naturalne odpowiedniki w teorii rytuału przejścia (van Gennep, Turner) i w psychologii działania. Figura progu może zostać ucieleśniona jako obiekt (np. znak, kamień, karta, geometryczny symbol), jako światło (zmiana luminancji), jako dźwięk (krótki sygnał), jako gest (ruch dłoni, krok), jako słowo (formuła wejścia), jako obraz (diagram). Dzięki temu „widzenie wewnętrzne" zostaje zakotwiczone w zewnętrznej strukturze, co ogranicza ryzyko, że doświadczenie będzie interpretowane w sposób arbitralny lub przemocowy.

Istotnym narzędziem jest również hermetyczna praca z analogią przepisana na język „modelowania” zamiast „prawa”. W tym trybie analogia nie jest uzasadnieniem decyzji o świecie, tylko sposobem projektowania relacji w kompozycji. Jeżeli w tradycjach hermetycznych pojawia się zasada korespondencji, psychoperformans przepisuje ją jako zasadę spójności kanałów: obraz i dźwięk nie mają „wibrować” w sensie metafizycznym, tylko mają tworzyć relację semantyczną, która jest czytelna jako kompozycja. Jeżeli pojawia się „drabina” czy „sfera”, psychoperformans rozumie to jako narzędzie gradacji: stopniowanie intensywności światła, stopniowanie tempa gestu, stopniowanie gęstości słowa, stopniowanie złożoności obiektu. W ten sposób hermetyzm staje się repertuarem projektowania, a nie repertuarem roszczeń.

Do najbardziej niebezpiecznych elementów tradycji gnostycznych w kontekście praktyk warsztatowych należy figura „wybrania” i figura „wiedzy wyższej”. W historii religii i w socjologii ruchów religijnych wiadomo, że roszczenie do wiedzy uprzywilejowanej jest jednym z podstawowych mechanizmów tworzenia grup ekskluzywnych i hierarchicznych, a w skrajnych przypadkach – grup kontrolujących. Psychoperformans musi tę figurę rozbroić, przepisując ją jako pracę z rozpoznaniem własnych mechanizmów narracyjnych, a nie jako identyfikację „lepszych” i „gorszych”. Gnostyczne „przebudzenie” w języku psychoperformansu oznacza zatem: rozpoznanie, w jakich punktach uczestnik przejął cudzy język jako własny, w jakich punktach działa automatyzm, w jakich punktach jest presja normy; jest to analiza internalizacji i jej skutków. Taki przekład jest zgodny z krytycznym nurtem interpretacji, który widzi w gnozie radykalną hermeneutykę demaskacji, ale w psychoperformansie musi być pozbawiony roszczenia do statusu „prawdy o kosmosie”.

Z perspektywy psychologii symbolu szczególnie produktywnym narzędziem jest „aktywizacja obrazu” w trybie kontrolowanym, zbliżonym do jungowskiej aktywnej wyobraźni, ale bez wprowadzania metafizyki archetypów jako bytów. Polega to na tym, że obraz wewnętrzny jest traktowany jak tekst: można go rozwinąć, można go zapytać o relacje, można go przestawić, można go uprościć, można go domknąć. Kluczowe jest jednak utrzymanie reżimu odpowiedzialności: praca z obrazem odbywa się w parametrach czasu, z obowiązkową reintegracją i bez presji spowiedzi. W tym sensie hermetyczna „imaginatio” zostaje przepisana na język procedury twórczej, a nie objawienia. Dla psychoperformansu to jest strategiczne: obraz wewnętrzny nie jest traktowany jako źródło władzy, tylko jako materiał kompozycyjny dla działania.

Aby utrzymać poziom naukowy, psychoperformans powinien również wprost uwzględnić mechanizmy poznawcze, które sprzyjają „poczuciu objawienia”. W literaturze kognitywnej i neuropsychologicznej istnieją opisy zjawisk takich jak nagłe poczucie wglądu, reorganizacja reprezentacji, a także skłonność do wykrywania wzorców i intencjonalności. W praktykach o wysokiej intensywności symbolicznej te mechanizmy mogą być wzmacniane przez rytm, redukcję bodźców, presję grupy oraz autorytet prowadzącego. Psychoperformans musi to przyjąć jako fakt operacyjny: intensywny wgląd może się pojawić i może być ważny, ale nie powinien być automatycznie sakralizowany ani traktowany jako „dowód” czegokolwiek poza tym, że umysł zrekonfigurował sens. Z tego wynika zasada: wgląd jest materiałem do pracy, nie rozkazem. Ta zasada chroni przed tym, co w środowiskach ezoterycznych bywa normą: przed eskalacją interpretacji, przed nadawaniem wglądom statusu proroctw, przed tworzeniem zależności od „czytania znaków”.

W ujęciu psychoperformansu hermetyzm i gnoza wnoszą także szczególną estetykę: estetykę tajemnicy rozumianej nie jako immunitet wobec krytyki, lecz jako ekonomię niedopowiedzenia, która umożliwia wieloznaczność. Ta estetyka jest ważna, ponieważ pozwala tworzyć sytuacje o wysokiej gęstości sensu bez dosłowności. Jednak „tajemnica" w psychoperformansie nie może oznaczać „nie pytaj", tylko musi oznaczać „nie domykaj za szybko". Jest to różnica zasadnicza. „Nie pytaj" jest mechanizmem władzy; „nie domykaj za szybko" jest mechanizmem twórczej ostrożności. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny może zawierać elementy niedookreślone (np. symbol bez podpisu, obraz bez komentarza), ale jednocześnie musi zawierać elementy bezpieczeństwa: kontrakt, czas, możliwość odmowy, fazę wyjścia, neutralny język.

W konsekwencji powstaje model pracy, który można nazwać hermetyczno-gnostyczną pracą symboliczną o rygorze proceduralnym. Jego rdzeniem jest sekwencja: wybór figury – ucieleśnienie figury w kanałach – wykonanie działania – minimalny opis – domknięcie. Wybór figury nie jest „przekazem z zewnątrz", tylko decyzją kompozycyjną. Ucieleśnienie figury jest testem: czy symbol daje się przełożyć na formę, czy pozostaje tylko w retoryce. Wykonanie działania jest miejscem, gdzie „widzenie wewnętrzne" spotyka się z rzeczywistością sytuacji. Minimalny opis zabezpiecza przed przemocą interpretacyjną i przed eskalacją. Domknięcie zabezpiecza przed rozlaniem intensywności i przed tworzeniem zależności. Taka procedura pozwala korzystać z dziedzictwa gnozy i hermetyzmu jako z archiwum form poznania symbolicznego, nie reprodukując ich historycznych roszczeń soteriologicznych ani kosmologicznych.

21.8. Tradycje performatywne świata: Europa (happening, re-enactment, praktyki feministyczne i queer)

Europejska tradycja sztuki akcji i performance art wyrasta z napięcia między awangardową krytyką reprezentacji a modernistycznym pragnieniem przekroczenia medium. W tej genealogii „działanie" nie jest ilustracją idei, lecz jej materializacją w czasie, w ciele i w relacji z publicznością. Wczesne źródła tej logiki widać w futurystycznych i dadaistycznych praktykach skandalu, w kabaretowej anty-estradzie i w gestach demontażu mieszczańskiej formy przedstawienia, gdzie tekst, głos, rytm, przypadek i afekt tworzą sytuację, a nie dzieło w sensie obiektu. W europejskich awangardach pierwszej połowy XX wieku (od dada i konstruktywizmu po rozwinięcia w teatrze eksperymentalnym) wypracowano też ważną tezę, że performatywność jest technologią społecznej interwencji: czynność artystyczna może być urządzeniem krytyki, reorganizacji percepcji i destabilizacji norm. Z tej linii wynika późniejsza, powojenna konsekwencja: sztuka przestaje polegać na wytwarzaniu trwałych przedmiotów, a zaczyna polegać na wytwarzaniu warunków zdarzenia, które rozgrywa się w realnym czasie i w realnej przestrzeni, podlegając ryzyku, błędowi i nieodwracalności.

W latach powojennych Europa stała się laboratorium nowej ekonomii artystycznej sprawczości, w której wydarzenie bywało cenniejsze niż artefakt, a proces ważniejszy niż rezultat. Happenings, Fluxus, intermedia oraz liczne lokalne odmiany sztuki akcji przekształciły instytucjonalną scenę sztuki w pole eksperymentu nad statusem autora i publiczności. W tej logice akcja jest równocześnie kompozycją i testem: testuje granice konwencji, testuje reżimy

percepcji, testuje możliwości wspólnoty w sytuacji, w której nie istnieje już bezpieczny dystans między „widzem" a „dziełem". Wiele europejskich praktyk tego okresu było świadomie anty-heroiczne i anty-spektakularne, ale równie często tworzyły one estetykę intensywności, w której ciało staje się narzędziem, a ryzyko – materiałem. W tej samej przestrzeni historycznej pojawiły się radykalne tradycje body art i akcjonizmu, szczególnie w obszarze niemieckojęzycznym i austriackim (w tym wiedeński akcjonizm: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler), gdzie działanie przybierało formę skrajnej transgresji, badając granice reprezentacji przemocy, sacrum, obrzydzenia i ofiary. Ten obszar jest kluczowy dla psychoperformansu nie jako repertuar do naśladowania, lecz jako ostrzegawcza lekcja: intensyfikacja nie jest neutralna, a estetyka przekroczenia wytwarza również własną politykę władzy, podatności i nieodwracalnych skutków symbolicznych.

Równolegle w Europie Zachodniej ukształtowała się tradycja performance art i live act, w której działanie nie musiało opierać się na skandalu ani na transgresji cielesnej, lecz na precyzyjnej konstrukcji sytuacji: na pracy z czasem, powtórzeniem, gestem, instrukcją, minimalizmem, obecnością i nieobecnością. W tej linii pojawiają się figury fundamentalne dla nowoczesnego rozumienia performansu: Joseph Beuys, dla którego działanie było sprzęgnięciem pedagogiki, polityki i mitu społecznego; twórcy konceptualni, którzy budowali performatywność z instrukcji i protokołów; artyści badający status podpisu, autoryzacji i instytucji, jak również ci, którzy traktowali obecność jako materiał o określonej gęstości i kosztach. Europejskie laboratoria performansu bardzo wcześnie wypracowały też język instytucjonalny i para-instytucjonalny: akcje wychodziły z galerii w przestrzeń publiczną, wracały do instytucji jako dokument, a następnie negocjowały swoją wartość poprzez archiwum. W ten sposób powstała jedna z najbardziej charakterystycznych europejskich cech performance art: napięcie pomiędzy efemerycznością a dokumentacją, pomiędzy niepowtarzalnością a możliwością powtórzenia, pomiędzy „tu i teraz" a późniejszym statusem materiałów, relacji i zapisów.

Europa Środkowo-Wschodnia wnosi do tej historii komponent o szczególnej wadze: sztuka akcji rozwijała się tu często w warunkach ograniczeń instytucjonalnych, presji ideologicznej i ekonomii niedoboru, a przez to performans bywał praktyką nie tylko estetyczną, lecz także polityczną i infrastrukturalną. W tych warunkach akcja przyjmowała często formy rozproszone, prywatne, półpubliczne, oparte na sieciach kontaktów, na dokumentacji krążącej nieoficjalnie i na strategicznej niejednoznaczności. To właśnie w takim krajobrazie polska sztuka akcji i performance art wytworzyła jeden z najbogatszych i najostrzejszych języków działania w Europie: od tradycji teatru eksperymentalnego i praktyk granicznych, przez konceptualne operacje na dokumentacji, po interwencje w przestrzeni publicznej i radykalne formy pracy z ciałem, językiem, erotyką, polityką widzialności i instytucją.

W polskim polu sztuki akcji istotne jest to, że performans nie był jedynie importem zachodnich modeli, lecz narzędziem wypracowanym lokalnie w odpowiedzi na specyficzną konfigurację kultury, kontroli i społecznej energii. Twórcy tacy jak Tadeusz Kantor (ze swoją tradycją teatru Cricot 2 i poetyką obecności przedmiotu, pamięci oraz „bio-obiektu"), Jerzy Bereś (z praktyką działań o ostrym wymiarze etyczno-politycznym), Zbigniew Warpechowski (konsekwentnie budujący język performansu jako dyscypliny i odpowiedzialności), Ewa Partum (radykalizująca relację między językiem, ciałem i publicznością), Natalia LL (badająca aparat spojrzenia, konsumpcję, erotykę i medialność), a także środowiska i grupy pracujące w logice kolektywnej

i miejskiej interwencji, współtworzyły europejską historię performance art na prawach współautorstwa, nie peryferyjnego dopisku. Szczególne miejsce zajmuje tu duet i formacja KwieKulik (Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), w której „działanie" było nierozerwalne z aparatem dokumentacji, archiwizacji i krytyki instytucjonalnej; w tym obszarze pojawia się również specyficzny język „pojawiania się" jako strategii performatywnej, gdzie obecność artysty jest traktowana jako operacja na polu władzy, widzialności i interpretacji, a nie jako ekspresja „wnętrza".

W europejskiej tradycji live act i performance art kluczowe jest też to, że performans stał się narzędziem testowania nowoczesności jako reżimu zmysłów i norm. Działanie na żywo wytwarza wiedzę o tym, jak społecznie produkowane są granice: granice płci, seksualności, wstydu, prywatności, prawomocności, „dobrego smaku", a także granice tego, co instytucja jest w stanie przyjąć jako sztukę. Stąd wynika późniejszy, potężny wkład praktyk feministycznych i queer, ale również wkład tradycji miejskich interwencji, protestu i kontrkultury, które w Europie niejednokrotnie miały formę performansu, zanim zostały opisane jako sztuka. Dla psychoperformansu ta historia jest elementarna, ponieważ pokazuje, że „widzenie wewnętrzne" i „symbol" nie są alternatywą dla realnych relacji władzy, lecz są w nie wplątane: każda figura, każdy gest, każde zdarzenie „na żywo" pracuje w polu społecznej normy i jej pęknięć.

Europejska tradycja live art, performance art i sztuki akcji wytworzyła nie tylko repertuar gestów, ale przede wszystkim aparat pojęciowy i infrastrukturalny, bez którego współczesne praktyki sytuacyjne nie miałyby języka opisu ani narzędzi produkcji. W tym sensie psychoperformans wyrasta z tej genealogii w sposób bezpośredni: dziedziczy po niej rozumienie „działania" jako pracy na relacji, jako konstrukcji temporalnej, jako dyscypliny formy oraz jako krytyki reżimów widzialności, normatywności i instytucjonalnej legitymizacji. Jest to dziedziczenie techniczne, nie sloganowe. Psychoperformans przejmuje od europejskich tradycji performatywnych operacyjne rozróżnienie pomiędzy zdarzeniem a reprezentacją, pomiędzy obecnością a dokumentacją, pomiędzy instrukcją (score) a improwizacją, pomiędzy ryzykiem a protokołem bezpieczeństwa, a także pomiędzy ciałem jako medium a ciałem jako polem politycznym.

Jeżeli w klasycznych opisach performance art akcentowano „liveness" (żywą obecność) oraz efemeryczność, to praktyka europejska bardzo szybko ujawniła, że „na żywo" jest konstruktem techniczno-instytucjonalnym, a nie czystą metafizyką autentyczności. Liveness powstaje w sprzężeniu: czasu działania, warunków percepcji, ramy prezentacyjnej, kontraktu z publicznością, reżimu dokumentacji oraz ekonomii uwagi. W tym sensie performance art jest praktyką dyspozytywu (dispositif): układem, w którym ciało, przestrzeń, technologia, instytucja i odbiorca współprodukują znaczenie. Psychoperformans przejmuje tę perspektywę dyspozytywu, ale przestawia punkt ciężkości z artystycznej „autoryzacji" na proceduralną odpowiedzialność planu sytuacyjnego: sytuacja jest projektowana tak, aby jej parametry były czytelne, odwracalne i możliwe do domknięcia, a jednocześnie pozostawiały margines niepewności potrzebny do realnego doświadczenia.

W europejskim polu performatywnym szczególną rolę odegrała kategoria zapisu i protokołu. W Fluxusie oraz w licznych praktykach intermedialnych instrukcja (event score) działała jako minimalny algorytm zdarzenia: dawała ramę, która umożliwia powtórzenie bez utraty

nieprzewidywalności. W tradycjach konceptualnych protokół stał się narzędziem dematerializacji dzieła i przeniesienia ciężaru na regułę działania, a zarazem na krytykę instytucjonalną. W body art i w nurcie akcji transgresyjnych protokół bywał rozszczelniany, co prowadziło do estetyki ryzyka i do sporu o granice etyczne. Psychoperformans bierze z tych napięć wniosek zasadniczy: protokół nie jest „biurokracją sztuki", tylko warunkiem odpowiedzialności, zwłaszcza wtedy, gdy działanie dotyczy intensywnych stanów afektywnych, podatności i relacyjnej ekspozycji. Dlatego w psychoperformansie protokół ma status narzędzia ochrony podmiotowości, a nie narzędzia dyscyplinowania uczestnika.

Europejska tradycja re-enactment i re-performance wprowadziła do praktyk performatywnych ważny spór o autentyczność, autorstwo i archiwum. Powtórzenie performansu nie jest prostą rekonstrukcją, lecz operacją na pamięci kulturowej, na ciele jako nośniku repertuaru oraz na instytucjonalnych mechanizmach uznania. W tym kontekście znaczenie mają praktyki, w których ciało staje się archiwum, a archiwum staje się sceną; pojawia się też problem autoryzacji powtórzenia i problem „prawa do gestu". Psychoperformans korzysta z tej lekcji, ponieważ jego logika IndywiduAkcji wymaga pracy na sekwencjach i wariantach: działanie ma być zdolne do iteracji bez popadania w mechaniczne powtórzenie. Re-enactment w psychoperformansie nie jest fetyszem historycznym, tylko techniką przetwarzania: powrót do gestu ma ujawnić, co w nim jest strukturą, a co jednorazowym efektem sytuacji. To wymaga języka notacji, parametrów i kryteriów domknięcia, a więc dokładnie tych narzędzi, które europejskie tradycje performance art wypracowały w sporze z efemerycznością.

W obrębie live art i performance art w Europie rozwinęła się także estetyka długiego trwania (durational performance), w której czas jest medium o własnej ontologii: zmęczenie, monotonność, powtórzenie, mikro-zmiana i rozciągnięta uwaga stają się materiałem pracy. Ta tradycja z jednej strony oferuje potężny instrument intensyfikacji, z drugiej – generuje wysokie ryzyko nadużyć, jeśli długie trwanie staje się narzędziem presji, testowania granic odbiorcy lub autohipnotycznej ideologii „wytrzymania". Psychoperformans przepisuje długie trwanie na język ekonomii uwagi i ergonomii sytuacji: czas jest narzędziem modulacji, ale zawsze w reżimie odwracalności, z możliwością wyjścia i z kontrolą reaktancji (oporu wobec przymusu). W tym miejscu wchodzi także terminologia z obszaru teorii afektu i mikrosocjologii interakcji: regulacja pobudzenia, dystrybucja uwagi, synchronizacja grupowa, kontaminacja afektywna, próg dyskomfortu, dynamika świadectwa i wstyd jako mechanizm kontroli. Europejskie tradycje performansu dostarczyły przykładów zarówno emancypacyjnych, jak i opresyjnych; psychoperformans bierze z nich narzędzie analizy, a nie wzorzec bezkrytycznego naśladowania.

Polska sztuka akcji i performance art jest w tym pejzażu kluczowa nie jako lokalna ciekawostka, lecz jako pełnoprawny komponent europejskiej historii performatywności, wytworzony w specyficznych warunkach instytucjonalnych, politycznych i ekonomicznych. W polu tym wyjątkowo silnie zaznaczył się związek performansu z dokumentacją, protokołem i archiwum. KwieKulik (Zofia Kulik i Przemysław Kwiek) wytworzyli model praktyki, w której działanie jest nierozerwalne z aparatem rejestracji, indeksowania i krytyki instytucjonalnej; w takim modelu obecność artysty może przyjmować formę strategicznego „pojawiania się" jako operacji na polu widzialności, legitymizacji i kontroli obiegu sztuki. Ten typ praktyki jest szczególnie ważny dla psychoperformansu, ponieważ pokazuje, że „działanie" nie jest romantycznym wybuchem autentyczności, lecz konstrukcją węzła: ciało–instytucja–dokument–publiczność. W polskiej

tradycji performance art równie istotne są dyscypliny autorskie, w których performans bywa traktowany jako etycznie obciążona praktyka decyzji i odpowiedzialności (tu znaczący jest idiom konsekwentnie rozwijany przez Zbigniewa Warpechowskiego), jak również tradycje działań radykalnych w zakresie języka i ciała (Ewa Partum) oraz krytycznych operacji na pragnieniu, konsumpcji i aparacie spojrzenia (Natalia LL). Jerzy Bereś wnosi do europejskiej mapy mocny komponent performansu jako działania o wysokiej stawce moralnej i społecznej, a tradycje teatru eksperymentalnego (w tym Jerzy Grotowski) pokazują, jak „czynność" może stać się technologią transformacji relacji między ciałem, zauważeniem i wspólnotą, niezależnie od tego, czy jest sytuowana w polu sztuk wizualnych, czy w polu praktyk scenicznych.

W europejskim obiegu performatywnym nie można także pominąć silnego nurtu praktyk feministycznych i queer, które przekształciły performans w narzędzie krytyki normatywności płci, heteronormy i przemocy symbolicznej, a także w narzędzie produkcji nowych form widzialności. W tym polu operuje się kategoriami takimi jak performatywność płci (w sensie teorii społecznej), polityka ciała, choreopolityka, reżimy reprezentacji, techniki wstydu i ujawnienia, a także praca na archiwum przemocy. Psychoperformans wyrasta z tej tradycji również poprzez świadomość, że „wewnętrzne widzenie" i „praca symboliczna" nie są neutralne: symbole są uwikłane w relacje władzy, a działanie na żywo zawsze negocjuje normę, sankcję, przywilej i wykluczenie. Dlatego plan sytuacyjny psychoperformansu musi uwzględniać nie tylko estetykę, ale też mikropolitykę: kto jest bezpieczny, kto jest widziany, kto jest narażony na interpretację, kto jest zmuszany do ekspresji, kto może odmówić bez kosztu.

Na poziomie technologicznym europejska tradycja live act wytworzyła również rozbudowane instrumentarium pracy z intermedialnością: sprzężenia obrazu i dźwięku, działania z użyciem projekcji, transmisji, mikrofonii, feedbacku, instalacji performatywnej, a także praktyk site-specific i context-responsive. Intermedia nie są tu dodatkiem, tylko sposobem komponowania dyspozytywu percepcyjnego: ustawienia warunków, w których uwaga i znaczenie przepływają między kanałami. Psychoperformans przejmuje tę kompetencję jako zdolność projektowania sytuacji wielokanałowej: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mają pracować nie jako dekoracje, lecz jako sprzężone zmienne kompozycyjne. W konsekwencji psychoperformans sytuuje się jako praktyka postmedialna: nie przywiązuje się do jednego medium, tylko do procedury wytwarzania zdarzenia, w którym medium jest funkcją relacji i celu.

Najważniejszy wniosek metodologiczny, wynikający z europejskich tradycji sztuki akcji i performance art, dotyczy relacji między sprawczością a odpowiedzialnością. Performatywność nie jest „naturalną ekspresją", tylko produkcją skutku w ramach konwencji. Skutek może dotyczyć sensu, relacji, statusu, pamięci, wstydu, uznania, konfliktu, a także społecznej dystrybucji uwagi. Psychoperformans, wyrastając z tej tradycji, przyjmuje więc rygor: każde działanie jest projektowaniem skutku, a projektowanie skutku wymaga protokołu, granic i domknięcia. Właśnie to odróżnia psychoperformans od obiegów paramistycznych i pseudoterapeutycznych: nie obiecuje ontologicznej tajemnicy, tylko oferuje technologię sytuacji, której źródłami są europejskie praktyki performatywne, w tym szczególnie bogate i krytycznie samoświadome tradycje polskiej sztuki akcji i performance art.

Europejska performatyka w najbardziej dojrzałej postaci jest sztuką wytwarzania sytuacji czasoprzestrzennych, a nie przedstawiania zdarzeń. Kluczowym tworzywem staje się tu kompozycja relacji: relacji między ciałem a architekturą, między ruchem a statyką, między

dźwiękiem a milczeniem, między widzialnością a ukryciem, między reżimem instytucji a improwizowanym porządkiem wspólnoty. W tym ujęciu performans jest praktyką temporalizacji sensu: sens powstaje nie „w obrazie", lecz w czasie, w sekwencji, w trwaniu, w zwłoce, w powtórzeniu, w przecięciu rytmu. To dlatego tak istotne dla europejskich tradycji są kategorie dramaturgii sytuacyjnej, partytury działania, ekonomii uwagi, napięcia między efemerycznością a zapisem, a także kwestia dyspozytywu percepcyjnego, w którym widz nie jest neutralnym obserwatorem, lecz elementem układu. Psychoperformans wyrasta z tej szkoły myślenia: przyjmuje performans jako inżynierię zdarzenia, w której koncepcja, afekt i ryzyko są materializowane w planie sytuacyjnym, a nie „odgrywane" w trybie fikcji.

Rozróżnienie między performance art a aktorstwem nie polega na hierarchii wartości, lecz na odmiennej ontologii działania. W teatrze tradycyjnym (nawet w teatrze eksperymentalnym) istnieje zwykle rama roli i fikcji, choćby radykalnie przetworzona; w performance art rdzeniem jest akt realny, wykonany w warunkach realnej odpowiedzialności, gdzie ciało i decyzja mają status wydarzenia, a nie przedstawienia. Richard Schechner, operując pojęciem „restored behavior", pokazał, że performatywność może rekonfigurować zachowania poprzez ich powtórzeniowość, ale w europejskiej sztuce akcji istotny jest dodatkowy akcent: performans nie jest symulacją, tylko implementacją koncepcji lub afektu w sytuacji społecznej. To właśnie odróżnia performans od „odgrywania": nawet gdy pojawia się maska, kostium, stylizacja, są one traktowane jako narzędzia dyspozytywu, nie jako dowód istnienia postaci. Afekt nie jest tu psychologicznym „wnętrzem", lecz wektorem, który organizuje ciało, rytm, uwagę i relację, a koncepcja jest protokołem, który pozwala afektowi zostać uformowanym, zamiast rozlać się jako niekontrolowana ekspresja.

Jednym z europejskich wkładów o najwyższej wadze jest rozwinięcie performansu jako manipulacji obiektami oraz jako praktyki „obiektowo-sytuacyjnej", w której obiekt nie jest rekwizytem, lecz współsprawcą. Tadeusz Kantor wprowadził do wyobraźni europejskiej figurę obiektu jako nośnika pamięci, oporu i „realności" scenicznej, w której rzecz nie służy ilustracji, tylko ustanawia porządek afektywny i etyczny; jego poetyka bio-obiektu i status przedmiotu jako partnera dramaturgii zbudowały trwałą lekcję dla performatyki: obiekt może być medium czasu, a nie dekoracją. W sztuce akcji i w live art obiekt bywa też narzędziem przesunięcia relacji władzy: to, co jest trzymane, przesuwane, wiązane, przeciągane, niszczone, podawane, ukrywane, wystawiane, staje się mapą relacji między sprawczością a podatnością. W praktykach postminimalistycznych i konceptualnych obiekt funkcjonuje jako operator reguły: instrukcja materializuje się w relacji z rzeczą. W praktykach site-specific obiekt może działać jak „węzeł" przestrzeni, wiążąc ciało z topografią i instytucją. Ta linia jest kluczowa dla psychoperformansu, ponieważ umożliwia pracę z intencją i z afektem bez psychologizującego języka: obiekt staje się stabilizatorem, a manipulacja obiektem jest protokołem.

Europejska tradycja performansów mówionych i poetyckich tworzy osobną, potężną genealogię, w której słowo jest traktowane jako materiał dźwiękowy, rytmiczny i performatywny, a nie jako wyłącznie semantyczny komunikat. Rozwinięcia poezji dźwiękowej i konkretyzmu fonicznego, praktyki związane z nagraniem, magnetofonem, mikrofonem, sprzężeniem zwrotnym oraz z pracą na oddechu i artykulacji, przekształciły europejską scenę performatywną w laboratorium oralności. Artyści tacy jak Henri Chopin i Bernard Heidsieck wprowadzili do obiegu pojęcie działania głosem jako kompozycji, a Bob Cobbing rozwijał praktyki, w których tekst staje się partyturą dla ciała i aparatu fonicznego. W tych tradycjach

„mówienie” nie jest narracją, tylko aktem: wydarzeniem w czasie, które modeluje uwagę i relację w sali. Z punktu widzenia psychoperformansu to jest fundamentalne, ponieważ pozwala traktować słowo jako narzędzie regulacji i organizacji sytuacji, bez popadania w psychologiczny ekshibicjonizm. Performans mówiony może być jednocześnie minimalny i radykalny: jedno zdanie wypowiedziane w precyzyjnej sytuacji czasoprzestrzennej potrafi uruchomić silny efekt semantyczny i afektywny, jeśli jest osadzone w dyspozytywie, w którym cisza, odległość, światło i postawa ciała są współautorami.

Kontekstualizm w europejskiej performatyce nie jest jedynie hasłem o „uwzględnianiu miejsca”, lecz aparatem teorii, który opisuje dzieło jako relację sytuacyjną i komunikacyjną. Jan Świdziński, budując teorię sztuki kontekstualnej, przesuwał punkt ciężkości z autonomicznego obiektu na zdarzenie komunikacyjne zależne od warunków: czasu, miejsca, układu społecznego, instytucji, języka, konwencji i oczekiwań. W tym ujęciu performans jest działaniem w polu zmiennych kontekstowych, a nie realizacją „wiecznej formy”; sens jest negocjowany, a nie odkrywany. Dla psychoperformansu jest to rozstrzygające: plan sytuacyjny musi zawierać zmienne kontekstowe jako element kompozycji, a nie jako tło. Kontekstualizm wprowadza też rygor antymistyfikacyjny: skoro sens jest funkcją sytuacji, nie potrzeba metafizycznych wyjaśnień skutku; wystarczy precyzyjnie opisać parametry i relacje, które zdarzenie uruchamia.

Drugą kluczową europejską osią jest tradycja „laboratoryjna” teatru i praktyk performatywnych, w której działanie jest traktowane jako narzędzie poznania cielesnego, a nie jako produkcja spektaklu. Jerzy Grotowski i jego koncept „teatru ubogiego” oraz późniejsze praktyki parateatralne i badania nad działaniem człowieka w sytuacji, wniosły do europejskiej performatyki język dyscypliny, treningu, partytury działań fizycznych, pracy na impulsie, relacji z partnerem i przestrzenią, a także rozumienie, że „autentyczność” jest efektem rygoru, a nie spontaniczności. Niezależnie od sporów interpretacyjnych wokół jego późnych etapów pracy, wkład Grotowskiego w język performatywności jest niepodważalny: przesunął akcent z reprezentacji na proces, z produktu na praktykę, z roli na działanie. Psychoperformans, lokując się w polu sztuk wizualnych i live art, korzysta z tej lekcji nie jako z programu teatralnego, tylko jako z technologii planu: działanie ma swoją partyturę, swoje progi, swoje bezpieczeństwo i swoje domknięcie.

Europejska performatyka ma także historię kolektywności, w której sprawczość jest rozproszona, a autorstwo staje się funkcją procedury. Black Market International jako międzynarodowy kolektyw performance art rozwijał praktyki oparte na improwizacji w czasie rzeczywistym, na interakcji pomiędzy performerami, na wytwarzaniu wspólnego pola uwagi, w którym decyzje powstają emergentnie, a nie są dyktowane z góry. Kolektywny performans jest tu nie tylko „grupową ekspresją”, lecz techniką koordynacji: negocjowania sygnałów, rozpoznawania rytmu, modulowania intensywności, zarządzania przestrzenią i widzem. Dla psychoperformansu jest to ważny model, ponieważ pokazuje, jak budować plan sytuacyjny, w którym jednostkowy afekt nie jest dominującym tyranem, lecz elementem większej kompozycji, a relacyjność jest produkowana proceduralnie. Kolektywność w performance art jest też narzędziem etycznym: rozprasza władzę interpretacyjną, zmniejsza ryzyko charyzmatycznej dominacji i umożliwia wielogłosowość bez chaosu, jeśli istnieje wspólny protokół.

Nie można też pominąć sytuacjonizmu i szerzej europejskich tradycji krytyki spektaklu, które ukształtowały performatywność jako praktykę kontrinstytucjonalną i kontrmedialną. Guy

Debord i sytuacjoniści nie byli „szkołą performance art” w sensie instytucjonalnym, ale wprowadzili do europejskiej kultury kluczową diagnozę: spektakl jako reżim pośrednictwa i alienacji, który kolonizuje doświadczenie. Techniki takie jak dérive i détournement są w swojej strukturze performatywne: są procedurami działania w mieście i w języku, które produkują inne mapy uwagi i inne relacje. W psychoperformansie te tradycje mają rangę metodologiczną, bo wskazują, że sytuacja jest zawsze polityczna: przestrzeń, instytucja, media i normy projektują zachowania, a działanie artystyczne może te projekcje ujawnić, odwrócić lub przestawić. To jest także obszar, w którym należy zachować rygor faktograficzny i etyczny: krytyka spektaklu nie jest alibi dla manipulacji uczestnikiem, lecz narzędziem demontażu manipulacji zewnętrznych.

W europejskich tradycjach performance art i live act istnieje ponadto rozbudowany aparat pracy z kontekstami instytucjonalnymi: krytyka instytucjonalna, performans w muzeum i galerii, negocjacje z kuratorstwem, kwestie dokumentacji i praw do zapisu, relacja między eventem a archiwum, a także ekonomia obiegu. W polskim kontekście te zagadnienia nabierają szczególnej ostrości, ponieważ praktyki performatywne rozwijały się w warunkach zmiennych politycznych i infrastrukturalnych, a dokumentacja bywała zarówno narzędziem obiegu, jak i narzędziem przetrwania. Z tego wynika wniosek praktyczny: performans jako realizacja koncepcji nie kończy się w momencie „ostatniego gestu”, lecz obejmuje też reżimy rejestracji, opisu, indeksowania, sposobu prezentacji śladu oraz odpowiedzialności za to, jak ślad będzie działał w przyszłości. Psychoperformans przejmuje tę świadomość jako element planu sytuacyjnego: dokumentacja jest częścią działania, ale nie może stać się przemocą, ani nie może unieważniać efemeryczności przez fetyszyzację zapisu.

Najbardziej syntetyczna definicja, która porządkuje europejską performatykę w perspektywie psychoperformansu, brzmi następująco: performans jest wytwarzaniem warunków skutku. Skutek może być estetyczny, poznawczy, relacyjny, polityczny, etyczny, instytucjonalny; nie musi być „widowiskowy”. W tym sensie performance art jest praktyką sprawczości, ale sprawczości rozumianej jako projektowanie relacji w czasie. Dlatego fundamentalne jest odejście od pomyłki, że performans „to rola”: rola jest jedną z możliwych strategii teatralnych, natomiast performance art jest realizacją koncepcji, afektu lub protokołu w realnym świecie, z realnymi konsekwencjami i w realnych ograniczeniach. Psychoperformans, wyrastając z europejskiej tradycji live art, sztuki akcji i performance art, dziedziczy z niej właśnie ten rygor: działanie jest formą wiedzy, ale tylko wtedy, gdy jest precyzyjnie zbudowane, etycznie odwracalne, kontekstowo świadome i zdolne do domknięcia.

W europejskich tradycjach sztuki akcji, performance art i live art obiekt nigdy nie był wyłącznie „rekwizytem” ani neutralnym elementem scenografii; w najbardziej zaawansowanych praktykach stał się operatorem sytuacji, materialnym węzłem, przez który przechodzą relacje władzy, pamięci, afektu i znaczenia. Psychoperformans, wyrastając z tej genealogii, uznaje manipulację obiektami za komponent fundamentalny, ponieważ to właśnie obiekt umożliwia precyzyjne uformowanie relacji między ciałem, czasem i przestrzenią, a także umożliwia stabilizację sensu bez redukowania działania do czystej ekspresji psychologicznej. Obiekt w psychoperformansie jest medium sprawczości nie dlatego, że „ma moc” w sensie ontologicznym, lecz dlatego, że jest nośnikiem i kondensatorem sensu w praktyce sytuacyjnej: pozwala wyprowadzić znaczenie z abstrakcji w materialny protokół, który da się wykonać, powtórzyć, odwrócić i domknąć.

Fenomenologiczny punkt wyjścia jest tu zasadniczy. W perspektywie klasycznej fenomenologii (Husserl) rzecz nie jest jedynie „danym przedmiotem", lecz korelatem intencjonalności: obiekt jawi się zawsze w horyzoncie znaczeń i praktyk, w relacji do ciała i świata przeżywanego. U Merleau-Ponty'ego ciało nie jest „nośnikiem umysłu", tylko warunkiem percepcji i sensu; przedmiot jest współkonstytuowany przez motorykę, nawyk i sytuację. Heideggerowska analiza narzędziowości (Zuhandenheit) dodatkowo pokazuje, że rzecz ujawnia swój sens w użyciu, w praktyce, a nie w kontemplacji; to, co „pod ręką", jest wpisane w sieć celów i relacji. Psychoperformans wykorzystuje te intuicje wprost: obiekt–klucz nie jest ilustracją idei, tylko miejscem, w którym idea i afekt stają się wykonalne. To dlatego obiekt nie jest dodatkiem do planu sytuacyjnego, lecz jego rdzeniem konstrukcyjnym, porównywalnym do słów w poezji lub do elementów w strukturze architektonicznej: obiekt jest jednostką kompozycji, na której wykonuje się operacje, tak jak na słowie wykonuje się operacje składniowe i rytmiczne.

W tym sensie obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń. Operator nie oznacza „symbolu" w sensie dekoracyjnym, lecz element, który uruchamia relacje i przekształcenia: stabilizuje uwagę, wyznacza próg, organizuje rytm, rozdziela role, wywołuje pamięć, ustanawia kontrakt, wytwarza napięcie i umożliwia domknięcie. W teorii praktyk i w antropologii materialności da się to opisać precyzyjnie: obiekt uczestniczy w dystrybucji sprawczości w sytuacji, staje się częścią „sieci" relacji (perspektywa aktora-sieci), w której znaczenie nie jest własnością podmiotu, tylko efektem konfiguracji ludzi, rzeczy, znaków i instytucji. Z tego wynika centralna teza psychoperformansu: transformacja nie dzieje się wyłącznie „wewnątrz" jednostki, tylko w układzie relacyjnym, w którym obiekt–klucz jest węzłem reorganizacji.

Manipulacja obiektem jest więc nie tyle „czynnością", ile techniką semiotyczną i afektywną. Każdy gest wobec obiektu jest aktem, który niesie potencjał przemiany relacji: przesunięcie, odwrócenie, związanie, rozdzielenie, zamknięcie, otwarcie, zniszczenie, naprawa, ukrycie, ujawnienie, przekazanie, wymiana, nazwanie, odnazwanie, obrysowanie światłem, wpisanie w rytm dźwięku. To są działania o strukturze performatywnej: nie opisują, lecz ustanawiają. W języku teorii rytuału można powiedzieć, że obiekt jest „nośnikiem konwencji", który pozwala działaniu stać się publicznie rozpoznawalnym zdarzeniem, nawet jeśli odbywa się w skali minimalnej. W języku semiotyki można powiedzieć, że obiekt działa jednocześnie jako znak indeksalny (ślad relacji), ikoniczny (podobieństwo) i symboliczny (konwencja), przy czym konkretne proporcje tych funkcji zależą od planu sytuacyjnego. W języku teorii afektu można powiedzieć, że obiekt jest „przekaźnikiem intensywności": przejmuje napięcie, pozwala je zogniskować, umożliwia jego rozładowanie albo świadomą reorientację.

W tym miejscu pojawia się konieczność naukowego ugruntowania tego, co w obiegach potocznych bywa nazywane „działaniami magicznymi". Psychoperformans używa tu rygorystycznego rozróżnienia: „magiczność" nie jest twierdzeniem o fizycznym wpływie na świat poprzez tajemne energie, lecz nazwą dla rytualno-performatywnych technologii znaczenia. Antropologia rytuału i magii (od Maussa i Malinowskiego po Tambiaha i późniejsze analizy) wielokrotnie pokazywała, że praktyki klasyfikowane jako „magiczne" pełnią funkcje pragmatyczne: organizują niepewność, stabilizują intencję, ustanawiają granice, dają formę temu, co rozproszone, a przez to realnie przekształcają zachowania, relacje i dyspozycje. Psychoperformans, mówiąc o „odczarowywaniu", „rekontekstualizacji" czy „praktykach magicznych", wskazuje na operacje symboliczne wykonywane na obiekcie–kluczu: przeformułowanie znaczenia, odklejenie obiektu od dawnej narracji, przecięcie skojarzeń,

ustanowienie nowej funkcji, wytworzenie kontr-symbolu, który neutralizuje obciążający sens. To jest „magia” w sensie technologii semantycznej: obiekt staje się miejscem zmiany kodu.

Decydujące jest to, że obiekt–klucz nie działa w izolacji. W psychoperformansie obiekty wchodzą w relacje z ciałem, czasem i przestrzenią oraz z innymi obiektami–kluczami, tworząc wspólną sieć znaczeń i napięć, swoisty układ narracyjny, który nie musi być opowiedziany słowami, bo jest opowiedziany relacjami. W ujęciu narratologicznym jest to narracja sytuacyjna: opowieść, która wydarza się w konfiguracji. W ujęciu strukturalnym jest to kod operacyjny: zestaw reguł i korelacji, które prowadzą uczestnika przez sekwencję. W ujęciu dramaturgicznym jest to kompozycja czasoprzestrzenna: rytm wejścia, próg, kulminacja, domknięcie. W ujęciu psychospołecznym jest to reorganizacja relacji: przełamanie, wyzwolenie, rozładowanie, otwarcie, ale rozumiane nie jako metafory, tylko jako realne przesunięcia w tym, jak ciało reaguje, jak uwaga się układa, jak relacja do miejsca i do innych zostaje przeformowana.

Monumentalność i minimalizm są w tej logice wariantami tej samej zasady, a nie przeciwieństwami. W psychoperformansie monumentalny układ obiektów może działać jako środowisko totalne: instalacja performatywna, labirynt, stacja, architektura przejścia, która intensyfikuje dyspozytyw percepcji i dystrybuuje uwagę w przestrzeni. Minimalny układ może działać równie skutecznie: pojedynczy obiekt, jeśli jest prawidłowo osadzony w planie sytuacyjnym, może stać się miejscem kondensacji sensu o większej mocy niż rozbudowana scenografia. Różnica dotyczy skali i logistyki, nie ontologii. W obu przypadkach obiekt jest urządzeniem, które umożliwia pracę na relacjach bez konieczności ich nadmiernego werbalizowania. To szczególnie istotne, gdy psychoperformans operuje w polu, w którym język bywa zbyt słaby, zbyt obciążony lub zbyt łatwo zamienia się w przemoc interpretacyjną.

W europejskiej tradycji performatywnej obiektowość była też narzędziem krytyki instytucjonalnej i krytyki spektaklu. Obiekt może ujawniać mechanizmy obiegu: fetyszyzację artefaktu, ekonomię wartości, reżimy kolekcji i archiwum. Może też działać jako anty-spektakularny stabilizator: zamiast produkować widowisko, produkuje koncentrację i odpowiedzialność. W psychoperformansie obiekt–klucz przejmuje te funkcje, ale dodaje do nich element centralny: obiekt jest także bezpiecznikiem transformacji. Zmiana, która ma się wydarzyć w relacji, nie jest „wywoływana” sugestią ani presją, tylko jest przepracowywana poprzez serię aktów symbolicznych na rzeczach: to rzeczy „przyjmują” działania, a ciało i relacja reorganizują się w odpowiedzi na wykonaną procedurę. Dzięki temu psychoperformans utrzymuje rygor: działanie jest konkretne, mierzalne w swoim przebiegu, możliwe do opisania bez metafizyki, a jednocześnie zdolne do wytwarzania głębokich skutków sensu.

Można powiedzieć, że psychoperformans traktuje obiekt jak „materiał poetycki” w sensie ścisłym: słowa w wierszu nie są tylko nośnikami informacji, lecz elementami rytmu, napięcia, przerzutni, pauzy, brzmienia i semantycznego przesunięcia; analogicznie obiekty w psychoperformansie są elementami składni sytuacji. Manipulacje obiektami są odpowiednikami figur retorycznych, tyle że realizowanych w czasie i przestrzeni: cięcie, odwrócenie, powtórzenie, kondensacja, elipsa, przeniesienie, kontrapunkt. W tym sensie „odczarowanie” jest figurą retoryczną sytuacji: operacją, która przestawia sens obiektu i przestawia relację do niego. „Uwolnienie” jest figurą dystrybucji sprawczości: obiekt przestaje być znakiem przymusu, staje się znakiem wyboru. „Rozładowanie” jest figurą regulacji afektu: obiekt przejmuje napięcie, które nie musi eksplodować w relacji interpersonalnej. „Otwarcie”

jest figurą progu: obiekt staje się urządzeniem przejścia między stanami, ale w sensie struktury sytuacji, nie w sensie metafizycznego portalu.

W konsekwencji fundamentalny fakt psychoperformansu brzmi: przemiana jest urzeczywistniana w relacji materialno-sytuacyjnej. Nie jest to ani czysta introspekcja, ani czysta ekspresja, ani czysta terapia narracyjna, ani czysta estetyka. Jest to praca na konfiguracji, w której obiekt–klucz, ciało, czas i przestrzeń tworzą wspólną sieć znaczeń, a akty symboliczne wykonywane na rzeczach są technologią przekształcenia tej sieci. Europejska tradycja performance art, live art i sztuki akcji dostarczyła języka, przykładów i krytycznych ostrzeżeń; psychoperformans przejmuje jej instrumentarium, ale reorganizuje je wokół planu sytuacyjnego i wokół obiektu jako materialnego operatora sensu. To jest cement konstrukcyjny całej metody: bez obiektu–klucza psychoperformans traci swoją specyfikę i łatwo osuwa się w retorykę; z obiektem–kluczem staje się praktyką w pełni performatywną, bo zdolną do przeprowadzania przemian w sposób konkretny, powtarzalny, kontrolowalny i etycznie odwracalny.

21.9. Tradycje performatywne świata: Ameryki (działania w przestrzeni publicznej, performans radykalny i wspólnotowy)

Tradycje performatywne w obu Amerykach stanowią jeden z najważniejszych zasobów współczesnej sztuki działania, ponieważ szczególnie wyraziście sprzęgają performans z przestrzenią publiczną, konfliktem politycznym, przemocą instytucjonalną oraz praktykami wspólnotowymi, w których autorstwo bywa rozproszone, a „dzieło” przyjmuje postać procesu społecznego. W tym obszarze kluczowe jest przesunięcie perspektywy: performans nie jest tu traktowany jako autonarracyjna ekspresja jednostki, lecz jako technologia wytwarzania sytuacji w polu realnych asymetrii – rasowych, klasowych, kolonialnych, płciowych, ekonomicznych i medialnych. To przesunięcie ma znaczenie metodologiczne dla psychoperformansu, który – wyrastając z europejskich tradycji performance art, live art i sztuki akcji – musi równocześnie uwzględniać amerykańskie lekcje pracy na kontekście, na przestrzeni publicznej i na instytucjonalnych reżimach widzialności. W tradycjach obu Ameryk szczególnie wyraźnie widać, że performans jest realizacją koncepcji lub afektu w warunkach realnej odpowiedzialności i realnego ryzyka, a nie odgrywaniem roli; nawet jeśli pojawia się stylizacja, maska czy kostium, funkcjonują one jako element dyspozytywu i jako narzędzie polityki reprezentacji, a nie jako fikcyjna postać.

W Stanach Zjednoczonych i Kanadzie wykształcił się bardzo wpływowy idiom performance art, w którym działanie jest często zorientowane na krytykę norm społecznych, testowanie granic ciała oraz analizę relacji między podmiotem a aparatem kontroli. W tej linii pojawiają się praktyki body art i action-based art, w których ciało jest medium i polem sporu o prawo do widzialności, o granice przemocy, o ekonomię ryzyka, o status świadectwa. Jednocześnie w polu amerykańskim rozwinięto precyzyjne instrumentarium konceptualne: score, instrukcja, protokół, dokument, kontrakt z publicznością, ramy instytucjonalne i prawne, a także reżimy medialne, które współprodukują zdarzenie. W praktykach takich jak działania Vito Acconciego,

Chrisa Burdena czy Adriana Pipera (każde w innej logice i z inną stawką) widać, że performans działa jako eksperyment na percepcji, na normie i na relacji: performer inicjuje sytuację, a jej sens powstaje w interakcji z konwencją, z odbiorcą i z kontekstem. Ten idiom jest istotny dla psychoperformansu, ponieważ pokazuje, jak projektować sytuacje o wysokiej intensywności bez uciekania w metafizyczne uzasadnienia: sens jest funkcją dyspozytywu, a nie deklaracji.

Równolegle w obu Amerykach szczególnie mocno rozwinęły się tradycje performansu mówionego, poetyckiego, oralnego i „głosowego", które funkcjonują jednocześnie jako sztuka i jako praktyka politycznego mówienia w przestrzeni publicznej. Spoken word, poezja performatywna, działania z mikrofonem, rytmem, repetycją, skandowaniem, call-and-response, a także praktyki wywodzące się z tradycji afroamerykańskich i latynoamerykańskich, wnoszą do performatyki kluczową lekcję: słowo jest aktem, a akt jest narzędziem organizowania wspólnoty oraz wytwarzania napięcia społecznego. To nie jest jedynie „tekst do wyrecytowania", lecz praktyka interwencji w reżim publicznej mowy. W tym polu performans staje się często formą kontr-narracji (counter-narrative) i technologią demontażu hegemonicznego języka: ciało mówiące, głos w przestrzeni i rytm jako narzędzie synchronizacji wspólnoty. Dla psychoperformansu jest to ważne również dlatego, że pozwala rozumieć słowo jako kanał kompozycyjny równorzędny wobec obiektu, światła czy gestu, a nie jako komentarz do „prawdziwego" działania. Słowo może ustanawiać próg, kontrakt, wywołać zmianę statusu sytuacji, a nawet przeprowadzić domknięcie bez psychologizowania.

W Amerykach wyjątkowo silny jest także nurt performansu i działań w przestrzeni publicznej, gdzie miejsce nie jest tłem, lecz aktywną zmienną: ulica, plac, granica państwowa, instytucja, muzeum, szkoła, komisariat, sąd, strefa protestu, przestrzeń pracy. Site-specific i context-responsive są tu nie tyle gatunkami, ile logiką działania: artysta nie „wstawia" performansu w gotową przestrzeń, tylko rekonfiguruje przestrzeń jako pole relacji i konfliktu. W praktykach interwencyjnych i aktywistycznych performans często przyjmuje postać taktyki: krótkiej, precyzyjnej operacji na znakach i zachowaniach, w której liczy się timing, widzialność, dokumentacja i podatność na przechwycenie przez media. Dlatego w tradycjach amerykańskich szczególnie wyraźna jest świadomość medialności: aparat kamery, fotografia, transmisja i późniejszy obieg zapisu bywają integralną częścią planu, a nie tylko „pamiątką". Psychoperformans musi tę lekcję przyswoić krytycznie: dokumentacja może wzmacniać skuteczność działania i jego „życie po życiu", ale jednocześnie może wytwarzać przemoc reprezentacji oraz uprzedmiotowienie uczestników, jeżeli nie jest osadzona w etycznym protokole.

W Ameryce Łacińskiej tradycje performatywne zostały ukształtowane przez doświadczenia dyktatur, przemocy państwowej, nierówności strukturalnych, a także przez polityki pamięci i walki o widzialność ofiar. W tym kontekście performans bywa praktyką świadectwa i praktyką rekonstrukcji relacji społecznych w warunkach traumy zbiorowej, przy czym nie chodzi tu o terapię w sensie klinicznym, lecz o praktyki kulturowe, które wytwarzają język pamięci i publicznego uznania. Kolektyw CADA w Chile czy argentyńskie praktyki interwencji miejskich i działań w polu pamięci są przykładami tego, jak performans może działać jako infrastruktura oporu: łączyć gest, słowo, obiekt i przestrzeń w dyspozytywie, który demaskuje przemoc i jednocześnie tworzy mikrowspólnotę. Z perspektywy psychoperformansu kluczowa jest tu zasada: działanie nie jest „performowaniem siebie", lecz uruchamianiem relacji w przestrzeni publicznej, w której stawką jest realna dystrybucja uznania, wstydu, winy i odpowiedzialności.

Tę zasadę należy jednak przenieść z zachowaniem rygoru: psychoperformans nie naśladuje kontekstów przemocy, tylko uczy się z nich, jak działa polityka widzialności, jak działa prawo do głosu, jak działa performatywność protestu i jak działa etyka sytuacji.

Niezwykle ważny wkład obu Ameryk dotyczy praktyk kolektywnych, partycypacyjnych i społecznie zaangażowanych, gdzie performans staje się formą organizacji relacji, a nie „dziełem do obejrzenia". W praktykach Suzanne Lacy, w nurtach dialogical art opisywanych przez Granta Kestera, w działaniach aktywistycznych takich jak ACT UP czy w taktykach wizualno-performatywnych środowisk feministycznych (na przykład Guerrilla Girls) performans jest narzędziem produkcji sfery publicznej: wytwarza sytuacje, w których ujawniają się mechanizmy wykluczenia, a jednocześnie testuje się modele współdziałania. Jest to performatyka proceduralna: ważniejsze od „gestu artysty" bywa tu zaprojektowanie warunków rozmowy, oporu, solidarności lub konfliktu, a także praca na protokołach bezpieczeństwa i na kontraktach uczestnictwa. Dla psychoperformansu ta linia jest krytyczna: pokazuje, jak projektować plan sytuacyjny tak, aby sprawczość była rozproszona, aby interpretacja nie była monopolem prowadzącego, aby działania na obiektach–kluczach i w przestrzeni nie zamieniały się w presję symboliczną, lecz w procedury, które otwierają i domykają relacje.

W tradycjach obu Ameryk szczególnie wyraźnie widać także znaczenie dekolonialnych i rdzennych perspektyw performatywnych, w których działanie jest powiązane z pamięcią, ziemią, językiem, rytuałem, a zarazem z krytyką kolonialnych reżimów reprezentacji. W tym obszarze trzeba zachować maksymalną ostrożność metodologiczną: praktyki rdzenne nie są „zasobem estetycznym do użycia", lecz porządkami kulturowymi związanymi z suwerennością, prawem i przemocą historyczną. Psychoperformans może tu uczyć się jednego kluczowego parametru: relacyjnej ontologii sytuacji, w której miejsce i rzecz nie są neutralne, a obiekty wchodzą w sieci znaczeń o wysokiej stawce społecznej. To prowadzi do wniosku praktycznego: praca obiektami–kluczami w psychoperformansie musi być świadoma tego, że materialność zawsze jest osadzona kulturowo, a rekwizyt może stać się przywłaszczeniem, jeśli ignoruje kontekst. Zamiast importu symboli i artefaktów potrzebna jest metodologia rekontekstualizacji: budowanie własnych, lokalnych obiektów–kluczy oraz praca na materiałach i znakach, do których istnieje realne prawo użycia.

Z tych tradycji wynika wreszcie istotna lekcja formalna: performans w Amerykach często działa jako kompozycja wielowarstwowa, w której gest, mowa, obiekt, dźwięk i obraz są zsynchronizowane tak, aby wytworzyć spójny kod sytuacji, czytelny nawet bez „wyjaśnienia". Taki kod jest jednocześnie estetyczny i polityczny: organizuje uwagę, przydziela role, ustanawia granice i uruchamia wspólnotę. Psychoperformans, jako praktyka wielokanałowa, przejmuje tę logikę kodowania: plan sytuacyjny nie jest opisem, lecz maszyną do działania, a jego jakość mierzy się skutkiem relacyjnym, nie retoryczną obietnicą. W tym sensie tradycje performatywne obu Ameryk wzmacniają podstawową tezę metody: performance to realizacja koncepcji bądź afektu w sytuacji czasoprzestrzennej, poprzez procedury, które wytwarzają relacje i przekształcenia, a nie teatralne odgrywanie roli.

W performatyce obu Ameryk szczególnie ważna jest tradycja „działania taktycznego" w przestrzeni publicznej, rozumianego jako precyzyjna interwencja w reżimy widzialności, obiegu informacji i codziennych rytuałów instytucjonalnych. W praktykach określanych dziś jako tactical media, artivism, performance activism czy culture jamming (terminy używane w

odmiennych polach, ale wskazujące wspólną logikę) performans bywa projektowany jak operacja: ma wejść w obieg, uruchomić kontrpubliczność, wywołać pęknięcie w hegemonicznym komunikacie, a następnie pozostawić ślad w postaci dokumentacji, narracji medialnej, zmiany agendy lub choćby w postaci nowej mapy afektywnej miejsca. Ta logika różni się od klasycznej prezentacji artystycznej, ponieważ liczy się tu „skuteczność dyspozytywu" (czy układ bodźców i relacji rzeczywiście przestawia uwagę) oraz „przechwytywalność medialna" (czy działanie może być zrozumiane i przekazane bez zdrady sensu). W tym obszarze psychoperformans musi myśleć kategoriami dystrybucji uwagi, ekonomii obiegu i ryzyka reprezentacji, a nie tylko kategoriami ekspresji.

W amerykańskich tradycjach performatywnych praca z instytucją bywa równie istotna jak praca z ulicą. W praktykach krytyki instytucjonalnej i performansu muzealnego pojawia się napięcie między autonomią artystyczną a materialnym układem władzy: kuratorskim framingiem, regulaminem, ochroną, prawem do rejestracji, polityką sponsorów, zasadami dostępu, a także ukrytymi reżimami selekcji i kanonizacji. W takim kontekście performans staje się instrumentem ujawniania protokołów instytucji: tego, co jest dopuszczalne, a co nie; kto ma prawo do głosu; jak konstruuje się „bezpieczeństwo" i czyim kosztem. W wielu działaniach artystów z Ameryki Północnej i Łacińskiej widać, że instytucja jest traktowana jak scena konfliktu epistemicznego: to, co uchodzi za wiedzę, za archiwum, za „prawomocną pamięć", jest kwestionowane przez ciało, głos i materialne gesty. Psychoperformans może tę lekcję przejąć jako zasadę: plan sytuacyjny obejmuje nie tylko to, co ma zostać wykonane, lecz także to, w jakim reżimie instytucjonalnym działanie jest umieszczone, jak będzie dokumentowane i jak będzie obiegało.

W obu Amerykach wyjątkowo silnie rozwinięto performans jako praktykę polityki tożsamości, ale w sensie głęboko zniuansowanym: nie jako deklarację „kim jestem", tylko jako pracę na aparacie reprezentacji i na relacyjnych skutkach identyfikacji. W performance art i w teoriach performance studies powstał tu rozbudowany aparat opisu: performatywność jako wytwarzanie norm, counterpublics (kontrpubliczności) jako alternatywne sfery widzialności i mowy, intersekcjonalność jako analiza nakładających się osi opresji, oraz polityka afektu jako warstwa, w której wspólnoty są wiązane przez gniew, wstyd, żałobę, dumę i solidarność. W polu praktyk latynoskich i chicano, a także w praktykach afroamerykańskich i rdzennych, performans bywa narzędziem „rekodowania" wizerunku: odwrócenia stereotypu przez hiperbolę, parodię, re-enactment i świadomą stylizację. W tym sensie performans jest technologią semiotyczną: reorganizuje znaczenia poprzez dyspozytyw, a nie poprzez dyskurs. Warto w tym miejscu wymienić praktyki, które historycznie ukształtowały język performatywny obu Ameryk: Ana Mendieta (praca z ziemią, śladem ciała, pamięcią i przemocą), Guillermo Gómez-Peña (działania na pograniczu, językowość, performatyka kolonialnej reprezentacji), Coco Fusco (krytyka spojrzenia i „etnograficznej" przemocy reprezentacji), Regina José Galindo (radykalny idiom świadectwa i polityki ciała w warunkach pamięci przemocy), Tania Bruguera (pojęcie „arte útil" i performatyka instytucji oraz obywatelskości). Niezależnie od różnic w estetyce i stawce, wspólna jest tu zasada: performans działa w polu realnych asymetrii i rozpoznaje, że ciało w przestrzeni publicznej nie jest „neutralne", bo jest czytane przez aparat normy.

W tradycjach amerykańskich szczególnie interesujący jest też spór o to, gdzie przebiega granica między performansem a protestem, między sztuką a organizowaniem politycznym. W praktyce granica ta bywa celowo rozmywana, bo to właśnie rozmycie uruchamia nową

dynamikę: protest staje się dyspozytywem estetycznym, a performans staje się dyspozytywem obywatelskim. Die-in, marsz, blokada, „żywy pomnik", akcja transparentowa, procesja żałobna, performatyka sądu ludowego, performatyka okupacji – to wszystko są formy, w których gest i obiekt mają funkcję operacyjną: ustanawiają ramę, tworzą widzialność, przenoszą afekt na materialny znak. W tym obszarze szczególnie ważne jest rozróżnienie między „symulacją" a „implementacją": performans protestu nie jest rolą, tylko czynnością, która reorganizuje relacje w przestrzeni i produkuje realne skutki (prawne, medialne, społeczne). Psychoperformans, chcąc korzystać z tych narzędzi, musi przyjąć rygor etyczny i prawny: praca w przestrzeni publicznej wymaga analizy ryzyka, odpowiedzialności za uczestników, minimalizacji szkód, a także świadomości, że dokumentacja może narazić osoby na represje lub stygmatyzację.

Ważnym wątkiem amerykańskiej performatyki jest relacja między archiwum a repertuarem. W performance studies pojawiły się wpływowe rozróżnienia, w których „archiwum" oznacza stabilizowane zapisy (dokumenty, nagrania, obiekty, protokoły), a „repertuar" oznacza wiedzę ucieleśnioną (gesty, rytuały, praktyki mówienia i bycia razem), przekazywaną w działaniu. W tradycjach Ameryki Łacińskiej, gdzie pamięć przemocy i zniknięć (desaparecidos) tworzy szczególnie trudne pole, repertuar bywa etycznie uprzywilejowany: to, co da się przekazać przez ciało i wspólnotę, nie zawsze może być w pełni zarchiwizowane. Ta lekcja jest bezpośrednio użyteczna dla psychoperformansu jako praktyki sytuacyjnej: nie wszystko powinno być dokumentowane, nie wszystko powinno wchodzić w obieg, a „żywa transmisja" znaczenia może być skuteczniejsza i bezpieczniejsza niż zapis. Jednocześnie tradycje amerykańskie pokazują, że brak zapisu bywa narzędziem wykluczenia (bo nieobecność w archiwum oznacza nieobecność w kanonie), dlatego potrzebny jest balans: dokumentacja ma być elementem planu sytuacyjnego, ale poddanym protokołom zgody, anonimizacji i kontroli obiegu.

W obu Amerykach szczególnie intensywnie rozwinięto performans jako działanie na granicy prawa. Granica nie jest tu metaforą, lecz konkretną przestrzenią polityczną i materialną: granice państwowe, granice deportacji, strefy kontroli, mury, checkpointy, a także granice widzialności w mediach i granice języka. W działaniach na pograniczach (geograficznych i kulturowych) performans staje się narzędziem ujawniania, że prawo jest performatywne: jest wykonywane na ciałach, jest inscenizowane przez procedury, jest wzmacniane przez rytuały administracji. Tę lekcję można przenieść do psychoperformansu w formie zasady krytycznej: plan sytuacyjny powinien umieć czytać „rytuały instytucji" jako dyspozytywy i umieć projektować kontr-rytuały, które odczarowują przemoc procedury poprzez jej ujawnienie, przechwycenie lub rekontekstualizację. W tym punkcie łączy się to z fundamentalną zasadą obiektu–klucza: w działaniach publicznych obiekt (transparent, megafon, maska, znak, bariera, taśma, stół, urna, dokument) jest często centralnym operatorem znaczeń. Obiekt jest tu jednocześnie znakiem, narzędziem i dowodem; manipulacja obiektem jest manipulacją kodem sytuacji.

W tradycjach amerykańskich szczególnie ważna jest też performatyka wspólnotowa, gdzie autorstwo jest rozproszone, a „dzieło" bywa produktem długotrwałej pracy relacyjnej. W społecznie zaangażowanych praktykach pojawiają się kategorie takie jak facilitation, community-based art, dialogical practice, social practice, a także narzędzia organizacji: warsztat, krąg rozmowy, praca na świadectwie, mapa konfliktu, protokół zgody, procedury troski (care). W tym obszarze performans jest infrastrukturą relacji: wytwarza warunki, w których grupa może wykonać wspólny akt symboliczny, przepracować konflikt lub ustanowić

nową formę widzialności. Psychoperformans może tę lekcję przejąć, ale musi utrzymać jednoznaczne rozróżnienie: praca wspólnotowa nie może stać się presją ekspresji ani mechanizmem „wydobywania prawdy" z uczestników. Wysoki poziom profesjonalizacji tego pola w Amerykach polega właśnie na tym, że opracowano języki kontraktu i bezpieczeństwa: uczestnictwo jest dobrowolne, prawo do milczenia jest realne, a domknięcie jest równie ważne jak kulminacja.

Istotnym komponentem amerykańskiej performatyki są praktyki określane jako radykalne, ale ich radykalność często nie polega na przekraczaniu granic ciała w sensie spektakularnym, tylko na radykalności kontekstowej: na tym, że działanie dotyka nie negocjowalnych stref władzy, pamięci i nierówności. Radykalność jest tu kategorią polityczno-estetyczną, a nie estetyką „szoku". To rozróżnienie jest ważne dla psychoperformansu, ponieważ umożliwia budowanie silnych działań bez imitowania ryzyka jako fetyszu. Radykalność może wynikać z doboru miejsca, z doboru obiektu–klucza, z doboru słów, z doboru czasu, z doboru relacji z publicznością, z doboru reżimu dokumentacji. W tym sensie tradycje obu Ameryk uczą, że skuteczność performansu jest funkcją kompozycji dyspozytywu, a nie funkcją „mocnego gestu" w oderwaniu od kontekstu.

W tradycjach performatywnych obu Ameryk szczególnie wyraźnie widać, że sprawczość performansu jest wypadkową trzech warstw: warstwy kompozycyjnej (jak zbudowany jest dyspozytyw czasu, przestrzeni i kanałów), warstwy społeczno-politycznej (jakie relacje władzy i normy są uruchamiane) oraz warstwy infrastrukturalno-medialnej (jak zdarzenie obiega, jak się archiwizuje, jak jest rekonstruowane). Dla psychoperformansu – praktyki, która korzysta z europejskiego instrumentarium performance art, live art i sztuki akcji – właśnie amerykańska tradycja uczy, że brak którejkolwiek z tych warstw prowadzi do „estetycznego skrótu": działania, które jest efektowne, ale nie jest skuteczne ani odpowiedzialne. Skuteczność w tym kontekście nie oznacza „wygranej" ani „terapeutycznego rezultatu", lecz precyzyjnie: zdolność planu sytuacyjnego do uruchomienia relacyjnej zmiany, która jest możliwa do nazwania, do domknięcia i do przeniesienia na dalsze praktyki, bez popadania w przemoc interpretacyjną lub w pseudowiedzę.

W obu Amerykach performans bardzo często funkcjonuje jako praktyka „kontr-ramy" (counter-framing). Kontr-rama nie polega na tym, że proponuje się inną opinię, lecz na tym, że przestawia się warunki widzenia i mówienia: kto jest centrum, kto jest tłem, co jest uznane za dowód, co jest uznane za „zakłócenie", jaki głos ma status legitymowany, a jaki ma status „hałasu". Tę logikę widać zarówno w tradycjach protestu, jak i w praktykach instytucjonalnej krytyki: performans staje się narzędziem demontażu dominującej semantyki miejsca. W perspektywie psychoperformansu jest to istotne, ponieważ „kontr-ramowanie" może być realizowane nie tylko politycznie, ale też sytuacyjnie: poprzez zmianę relacji między obiektem–kluczem a przestrzenią, między słowem a ciszą, między gestem a bezruchem, między światłem a ukryciem. Plan sytuacyjny może działać jako kontr-rama wobec automatyzmów percepcji i wobec normy interakcyjnej, nawet jeśli nie ma deklaratywnego komunikatu politycznego. Jest to jednak zawsze działanie w polu społecznym: nawet najbardziej minimalistyczny układ w przestrzeni publicznej wchodzi w reżimy kontroli i oczekiwań.

Jednym z najbardziej charakterystycznych wkładów performatyki obu Ameryk jest rozwinięcie kategorii „publiczności" jako zmiennej, którą się projektuje, a nie „zastaje". W europejskiej

tradycji performance art publiczność bywała często definiowana przez kontekst instytucji sztuki; w Amerykach, zwłaszcza w działaniach publicznych, publiczność jest heterogeniczna, nieprzewidywalna i wielowarstwowa. Pojawia się publiczność przypadkowa, publiczność uczestnicząca, publiczność konfrontacyjna, publiczność medialna (odbiorcy zapisu), publiczność algorytmiczna (odbiorcy przefiltrowani przez platformy), publiczność instytucjonalna (kuratorzy, sponsorzy, prawo). W takim układzie performans wymaga myślenia kategoriami dramaturgii odbioru: nie tylko „co robi performer", ale „co robią różne warstwy publiczności" i „jak publiczności wytwarzają skutki". Psychoperformans, jeśli ma pracować w warunkach publicznych lub półpublicznych, musi przejąć tę logikę wielopubliczności: plan sytuacyjny powinien uwzględniać scenariusze przechwycenia, eskalacji konfliktu, nieporozumienia, a także mechanizmy domknięcia, które nie są zależne od dobrej woli odbiorców.

W tradycjach obu Ameryk obiekt–klucz w przestrzeni publicznej funkcjonuje szczególnie mocno jako „urządzenie widzialności". Transparent, maska, kostium, rekwizyt, dokument, bariera, stół, mikrofon, kamera, taśma, znak – to wszystko są obiekty, które nie tylko reprezentują sens, lecz organizują relacje: ustanawiają, kto może mówić, kto jest słyszany, kto jest chroniony, kto jest narażony, kto może się zbliżyć, kto ma prawo dotknąć. W tym sensie amerykańska performatyka uczy, że materialność ma wymiar prawny i ryzyka: obiekt może stać się dowodem, może stać się pretekstem do interwencji służb, może stać się narzędziem stygmatyzacji, ale może też stać się tarczą i mechanizmem solidarności. Psychoperformans, konsekwentnie uznając obiekt za operator znaczeń, musi w tym obszarze poszerzyć swoją procedurę o analizę implikacji materialnych: co obiekt komunikuje w danym kontekście, jakie uruchamia skojarzenia, jakie może uruchomić reakcje instytucji, jakie może wywołać ryzyko wobec uczestników. To jest warunek etycznej praktyki w przestrzeni publicznej.

W Amerykach widać także mocno rozwinięty idiom performatyki traumy i pamięci, w którym działanie nie jest „ekspresją cierpienia", lecz procedurą publicznego uznania, a często także procedurą reorganizacji relacji społecznych wokół przemocy. W takich praktykach kluczowe są kategorie świadectwa, żałoby publicznej, performatywnej rekonstrukcji, a także polityki archiwum: kto ma prawo do pamięci, kto jest uprawniony do reprezentacji, jak zabezpiecza się godność ofiar, jak unika się estetyzacji przemocy. Psychoperformans nie powinien transplantować tych kontekstów wprost, ale musi przejąć rygor: w działaniach o wysokiej stawce afektywnej domknięcie, protokoły zgody, prawo do odmowy, a także kontrola obiegu dokumentacji są absolutnie kluczowe. W przeciwnym razie performans może stać się wtórną przemocą: narzędziem przechwycenia cudzej podatności dla estetycznego efektu.

Jednocześnie tradycje obu Ameryk wypracowały niezwykle precyzyjne formy performansu mówionego jako narzędzia wspólnotowego. Spoken word i praktyki poetyckie w przestrzeni publicznej są często oparte na technologii rytmu i odpowiedzi: call-and-response, modulacja tempa, praca na pauzie, na powtórzeniu, na skandowaniu. W tym idiomie „mowa" jest jednocześnie aktem semantycznym i aktem somatycznym: pracuje na oddechu, na napięciu, na rezonansie, na mikrofonii. Dla psychoperformansu jest to ważne z dwóch powodów. Po pierwsze, pokazuje to, że słowo może działać jak obiekt–klucz: jest narzędziem, na którym wykonuje się operacje symboliczne, a nie tylko nośnikiem treści. Po drugie, pokazuje to, jak projektować wspólnotowość bez przymusu „zwierzenia": wspólnotę można budować poprzez rytm, formułę, powtórzenie, wspólny znak dźwiękowy, a nie poprzez wymuszanie

autobiograficznego ujawnienia. To jest krytyczna lekcja dla praktyk sytuacyjnych, które chcą pozostać etyczne.

W polu amerykańskim szczególne znaczenie ma także profesjonalizacja performatyki w kierunku protokołów troski (care) i bezpieczeństwa (safety), zwłaszcza w praktykach społecznych i partycypacyjnych. Wysoka dojrzałość metodologiczna polega tu na tym, że intensywność działania jest równoważona przez struktury: kontrakty uczestnictwa, zasady poufności, reguły dokumentacji, procedury reagowania na sytuacje trudne, a także projektowanie dostępności. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, powinien traktować te elementy jako integralną część planu sytuacyjnego, a nie jako „administrację". W tradycjach obu Ameryk widać, że brak protokołów prowadzi do nadużyć: performans może stać się polem dominacji, presji, instrumentalizacji. Stąd wynika zasada: proceduralność jest narzędziem wolności, nie narzędziem kontroli, o ile jest projektowana tak, by chronić podmiotowość i prawo do granic.

Na poziomie formalnym tradycje obu Ameryk pokazują też, że performans radykalny nie musi oznaczać transgresji cielesnej; może oznaczać radykalność kontekstową, semantyczną i logistyczną. Radykalne może być to, że działanie odbywa się w miejscu o wysokiej stawce, w czasie o wysokiej stawce, z obiektem o wysokiej stawce, z językiem, który przestawia normę, z dokumentacją, która ujawnia niewidzialne. W tym sensie performans jest narzędziem projektowania napięcia: napięcia między tym, co jest dozwolone, a tym, co jest konieczne; między tym, co jest widzialne, a tym, co jest ukryte; między tym, co jest powiedziane, a tym, co jest przemilczane. Psychoperformans przejmuje tę logikę jako część własnej definicji: działanie ma urzeczywistniać przemiany poprzez reorganizację relacji w czasie i przestrzeni, a obiekty–klucze, słowa–formuły, gesty–protokoły i światło–ramy widzialności są narzędziami tej reorganizacji.

Najważniejsza synteza dla psychoperformansu płynąca z tradycji obu Ameryk brzmi: performans to praktyka sytuacyjna o wymiarze publicznym, nawet wtedy, gdy odbywa się w skali małej. „Publiczność" nie musi oznaczać tłumu; oznacza pole norm, reżim widzialności i potencjalny obieg. Dlatego plan sytuacyjny musi być projektowany jak dyspozytyw: z uwzględnieniem warstw publiczności, warstw dokumentacji, warstw prawa, warstw ryzyka i warstw etyki. A zarazem performans pozostaje tym, czym jest w swojej najgłębszej definicji: realizacją koncepcji lub afektu w realnym świecie, poprzez wielokanałową kompozycję relacji, a nie teatralnym odgrywaniem roli. To jest wspólny mianownik tradycji obu Ameryk – od działań radykalnych po działania wspólnotowe – i to jest też punkt, w którym ich doświadczenie wzmacnia europejskie dziedzictwo, z którego wyrasta psychoperformans.

21.10. Tradycje performatywne świata: Azje (butoh, minimalizm, rytuał)

Azjatyckie tradycje performatywne są dla psychoperformansu zasobem o wyjątkowej precyzji formalnej, ponieważ w wielu ich odmianach „działanie" jest rozumiane nie jako ekspresja, lecz jako procedura: rygorystycznie powiązana z czasem, z przestrzenią, z ekonomią gestu oraz z etyką relacji. W tej perspektywie performans staje się technologią wytwarzania uważności i transformacji poprzez kompozycję minimalnych różnic. To jest szczególnie istotne dla psychoperformansu, który operuje planem sytuacyjnym i który uznaje obiekt–klucz za

materialny operator sensu: tradycje azjatyckie pokazują, jak skutecznie konstruować sytuacje, w których sens nie jest objaśniany, tylko jest wytwarzany przez rytm, powtórzenie, pauzę, rozciągnięcie czasu, kontrolę progu oraz precyzję manipulacji.

Jedną z najbardziej doniosłych lekcji jest azjatyckie rozumienie formy jako dyscypliny, a nie ornamentu. W wielu praktykach japońskich, od sztuk scenicznych po praktyki rzemieślnicze i ceremonialne, forma działa jako nośnik relacji i jako narzędzie stabilizacji uwagi. W języku warsztatowym odpowiada temu pojęcie kata (ustalony wzorzec działania), które nie jest „sztywnym schematem", lecz matrycą pozwalającą przenieść ciężar z improwizowanego „wyrażania siebie" na jakość wykonania i na mikro-odchylenia od wzorca. Psychoperformans przejmuje z tej logiki wniosek metodologiczny: plan sytuacyjny może być traktowany jako kata sytuacji, w której decyzje wykonawcze są uformowane tak, aby uczestnik nie musiał „wymyślać sensu", tylko wykonywać sens, a następnie obserwować skutki w relacji. To wprost wzmacnia anty-teatralny fundament psychoperformansu: nie chodzi o rolę ani o ekspresję postaci, tylko o implementację koncepcji i afektu w rygorze czasu, przestrzeni i relacji.

Z tym wiąże się pojęcie ma, kluczowe dla japońskich estetyk i praktyk performatywnych, rozumiane jako relacyjna przerwa, odstęp, napięcie pomiędzy zdarzeniami. Ma nie jest „pustką" w sensie braku, lecz aktywną strukturą czasu i przestrzeni: pauza ma ciężar, cisza ma znaczenie, odstęp jest narzędziem kompozycji. W performansie ma ujawnia się jako zdolność do budowania sensu poprzez nie-dodawanie: nie poprzez mnożenie bodźców, lecz poprzez modulację progu, przez którą bodziec zaczyna działać. Dla psychoperformansu jest to zasada fundamentalna, bo pozwala myśleć o transformacji bez spektaklu: często to nie intensyfikacja, lecz kontrolowane wycofanie i precyzyjna przerwa uruchamiają reorganizację relacji. Ma jest też kategorią bezpieczeństwa: redukuje przemoc nadmiaru, umożliwia integrację doświadczenia, wzmacnia możliwość domknięcia.

W klasycznych sztukach scenicznych Japonii, takich jak nō, kluczowa jest kategoria intensywności kontrolowanej: napięcie jest budowane nie przez demonstracyjny gest, lecz przez rytm, modulację, precyzję i długie trwanie. Zeami Motokiyo, opisując estetykę nō, formułował język jakości obecności, w którym piękno i skuteczność nie wynikają z „więcej", lecz z „właściwie": właściwy czas, właściwy ton, właściwe rozłożenie energii. Te tradycje, niezależnie od odmienności historycznej i instytucjonalnej, uczą, że performatywność jest pracą na percepcji odbiorcy, a nie tylko pracą na zachowaniu wykonawcy. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, korzysta z analogicznego rozróżnienia: nie liczy się „co się robi", lecz „jak sytuacja reorganizuje uwagę i relację", a to zależy od rytmu, od pauzy, od sekwencji, od progu wejścia i wyjścia, od warunków widzialności.

W tym samym polu istotna jest tradycja butō, rozwinięta w Japonii po II wojnie światowej, kojarzona szczególnie z Tatsumim Hijikatą i Kazuo Ōno. Butō stanowi lekcję radykalną, ponieważ proponuje ciało jako pole przemiany, które nie jest ani teatralną ekspresją, ani dyscypliną w stylu klasycznych form scenicznych. Butō wprowadza idiom anty-gestu, deformacji, spowolnienia, pracy na impulsie i na obrazach cielesnych, przy czym „obraz" nie jest tu ilustracją, tylko motorem ruchu: ciało jest prowadzone przez intensywność, przez pamięć, przez materialność, przez ciężar. Dla psychoperformansu to ważne nie jako estetyka do cytowania, lecz jako przypomnienie, że minimalizm może być maksymalnie gęsty, jeśli jest zbudowany na precyzyjnej jakości somatycznej (czyli jakości doznawania i kontroli napięcia w ciele). Butō uczy

też, że intensywność nie musi mieć postaci transgresji; intensywność może być wynikiem pracy na mikroruchu, na dysonansie, na zawieszeniu.

Minimalizm azjatycki nie jest jednorodny i nie powinien być redukowany do „ciszy" albo „prostoty". W tradycjach rytualnych i performatywnych Azji minimalizm bywa formą koncentracji znaczenia, która działa dzięki reżimowi powtórzenia i dzięki stabilnemu kodowi. W psychoperformansie jest to bezpośrednio zbieżne z zasadą obiektu–klucza: rzecz działa tym mocniej, im bardziej jest osadzona w stabilnym układzie relacji. W minimalizmie obiekt nie jest ubogim rekwizytem, tylko materialnym znakiem o wysokiej gęstości semantycznej. Dlatego manipulacja obiektem w planie sytuacyjnym powinna być traktowana jak operacja na kodzie: przesunięcie obiektu jest przesunięciem relacji, a relacja jest realnym tworzywem przemiany.

Rytuał w kontekście azjatyckim wymaga szczególnej ostrożności metodologicznej. Rytuały religijne i obrzędowe (w różnych odmianach buddyzmu, hinduizmu, praktyk shintō, sikhizmu czy w tradycjach lokalnych i synkretycznych) nie są „zasobem estetycznym", tylko strukturami społeczno-prawnymi i etycznymi, osadzonymi w przynależności, autorytecie i w relacji do wspólnot. Psychoperformans nie przejmuje więc rytuałów jako repertuaru treści, lecz jako technologię formy: sekwencyjność, próg, rekwizyt o funkcji operatora, formuła mówiona, modulacja oddechu, domknięcie i reintegracja. To jest rygor anty-przywłaszczeniowy: zamiast cytować obce symbole, buduje się własne obiekty–klucze i własne formuły, projektowane lokalnie, tak aby skuteczność wynikała z relacji i z procedury, a nie z egzotyzacji znaku.

Warto też zauważyć, że azjatyckie tradycje performatywne silnie rozwijają sprzężenie między mową a ciałem. W wielu formach scenicznych i obrzędowych recytacja, śpiew, intonacja, rytm i oddech stanowią spójny układ z gestem i z relacją do przestrzeni. Dla psychoperformansu to wprost przekłada się na praktykę performansu mówionego: słowo jest działaniem, a działanie słowem nie musi oznaczać narracji ani spowiedzi. Może oznaczać formułę, komendę, zaklęcie w sensie performatywnym (czyli akt ustanawiający), może oznaczać poetycką operację na znaczeniu, może oznaczać modulację relacji poprzez głos jako narzędzie czasu. W konsekwencji w planie sytuacyjnym psychoperformansu słowo może pełnić funkcję równorzędną wobec obiektu: być drugim operatorem kodu, który stabilizuje sens i umożliwia domknięcie.

Ta rama – kata, ma, minimalizm jako koncentracja, rytuał jako technologia formy, ciało jako pole mikroróżnic – ustanawia punkt wyjścia do dalszego mapowania azjatyckich tradycji performatywnych jako zasobów dla psychoperformansu, ale zasobów rozumianych krytycznie, bez mitologizacji i bez imitacji. W tym podejściu „Azja" nie jest stylem, tylko zestawem praktyk wypracowujących rygor relacji: relacji między czasem a sensem, między obiektem a znaczeniem, między głosem a wspólnotą, między powtórzeniem a przemianą.

Azjatyckie tradycje performatywne, jeśli mają zostać włączone do warsztatu psychoperformansu w sposób odpowiedzialny, muszą zostać opisane jako systemy technik, a nie jako „źródła duchowej autentyczności". Największa wartość metodologiczna tych tradycji polega na tym, że łączą rygor formy z rygorem relacji: działanie jest jednocześnie kompozycją estetyczną i praktyką etyczną. W europejskim idiomie performance art często akcentowano transgresję, krytykę instytucjonalną i liveness; w tradycjach azjatyckich równie często akcentuje się dyscyplinę, powtórzenie, próg oraz integrację działania z codziennością. Psychoperformans, będąc praktyką sytuacyjną, korzysta z obu tych porządków: z europejskiej genealogii przejmuje

krytyczny aparat i świadomość dyspozytywu, z azjatyckiej – precyzję minimalizmu, logikę progu oraz wyrafinowaną technologię rytuału jako formy.

W japońskich formach performatywnych szczególnie wyraźne jest sprzężenie „gestu" z „regułą". W nō gest jest intensywnie skodyfikowany, a jednocześnie pozostaje polem subtelnych różnic wykonawczych; sens nie wynika z psychologicznej ekspresji, lecz z relacji między rytmem, przestrzenią, oddechem i modulacją energii. W kabuki i bunraku widać z kolei, że „rola" i „forma" mogą być narzędziami wysoce świadomej konstrukcji percepcji, przy czym konstrukcja ta nie jest iluzją realistyczną, tylko architekturą afektu. Ta perspektywa jest istotna dla psychoperformansu, bo pozwala rozróżnić dwa sposoby działania: działanie poprzez reprezentację i działanie poprzez implementację. Psychoperformans konsekwentnie wybiera implementację: koncepcja i afekt są wykonywane jako procedura w sytuacji, a nie odgrywane jako postać. To nie oznacza negacji stylizacji, lecz jej funkcjonalizację: stylizacja jest dopuszczalna jako element dyspozytywu, jeśli wspiera relację, a nie zastępuje ją teatralnym efektem.

W tym kontekście kategoria kata ma znaczenie kluczowe jako model pracy na powtarzalności. Kata można potraktować jako minimalny protokół: wzorzec, który jest na tyle stabilny, by zapewnić spójność, i na tyle otwarty, by wprowadzić wrażliwość na mikro-odchylenia. W psychoperformansie analogiczną funkcję pełni plan sytuacyjny: jest „wzorcem działania" w czasie i przestrzeni, ale nie jest scenariuszem teatralnym. Jego zadaniem jest wytworzenie sytuacji, w której relacje mogą ulec przekształceniu, a obiekt–klucz może zacząć działać jako operator sensu. Azjatycki idiom kata uczy dodatkowo, że powtórzenie nie jest przeciwieństwem żywotności: powtórzenie jest warunkiem precyzji, a precyzja jest warunkiem prawdziwej zmiany. Zmiana nie musi być spektakularna; często ma postać korekty toru uwagi, przestawienia nawyku, reorganizacji rytmu relacji.

Praca na progu – w sensie wejścia, przejścia i domknięcia – jest w azjatyckich tradycjach szczególnie rozwinięta. Rytuały i praktyki ceremonialne są projektowane jako sekwencje przejść: od profanum do obszaru „ustanowionej formy", a następnie z powrotem do codzienności. Dla psychoperformansu jest to zasada kluczowa, ponieważ przemiana nie powinna pozostać w stanie zawieszenia. Domknięcie nie jest dodatkiem, lecz elementem konstrukcyjnym: plan sytuacyjny musi przewidywać, jak energia i sens zostaną zintegrowane, jak zostanie wyprowadzony uczestnik z intensywności, jak zostanie „zabezpieczony" kod sytuacji, aby nie rozlał się w postaci chaosu. W tradycjach azjatyckich domknięcie jest często wbudowane w gest, w formułę, w porządek przestrzeni, w relację z obiektem; jest to domknięcie proceduralne, a nie psychologiczne. Psychoperformans przyjmuje analogiczny rygor: domknięcie jest realizowane przez akt na obiekcie–kluczu, przez zmianę ustawienia w przestrzeni, przez formułę mówioną, przez światło i ciszę, a nie przez deklarację „jak się czuje".

W tradycjach indyjskich i szerzej południowoazjatyckich ważny jest idiom performatywności, w którym gest jest nośnikiem znaczeń skodyfikowanych kulturowo, a jednocześnie jest narzędziem modulacji relacji. W klasycznym teatrze i tańcu (w tym w systemach opisu ekspresji i znaczenia) istnieje rozbudowana semiotyka gestu, mimiki, spojrzenia, postawy, rytmu. Dla psychoperformansu kluczowe jest nie kopiowanie tych kodów, lecz przejęcie zasady: gest może być traktowany jak znak o wysokiej rozdzielczości, a praca z gestem wymaga świadomości konwencji. W planie sytuacyjnym psychoperformansu gest nie jest spontanicznym ruchem; jest

operacją na relacji, podobnie jak manipulacja obiektem. Różnica polega na tym, że obiekt–klucz jest materialnym stabilizatorem, a gest jest stabilizatorem dynamicznym. Te dwa elementy – obiekt i gest – mogą tworzyć sprzężenie, w którym obiekt przejmuje ciężar sensu, a gest przeprowadza sens w czasie.

Szczególnie istotne dla psychoperformansu są azjatyckie praktyki, które łączą minimalizm z materialnością, bo ujawniają one, że „mało" może być „więcej" tylko wtedy, gdy obiekt jest obciążony znaczeniem proceduralnym. W tradycjach takich jak ceremonia herbaciana (chanoyu) obiekty nie są dekoracją; są instrumentami relacji: naczynie, woda, narzędzia, układ przestrzeni, kolejność czynności – wszystko działa jak partytura. Kluczowe jest tu to, że znaczenie jest wytwarzane przez precyzję manipulacji: chwyt, tempo, kierunek, kolejność, pauza. Psychoperformans, uznając obiekt–klucz za materialny operator sensu, przejmuje tę logikę: obiekt działa przez praktykę, a praktyka jest formą wiedzy ucieleśnionej. Fenomenologicznie oznacza to, że sens obiektu nie jest „nadany" raz na zawsze, lecz jest wytwarzany i podtrzymywany przez akt. W tym sensie obiekt–klucz jest jak słowo w poezji: jego znaczenie żyje w użyciu, w kontekście, w relacji z innymi słowami–obiektami oraz w rytmie.

Butō jako tradycja modernistyczna i postmodernistyczna wnosi tu dodatkową warstwę: pokazuje, że minimalizm nie musi oznaczać harmonii, a rytuał nie musi oznaczać uspokojenia. Butō bywa technologią niekomfortu, dysonansu i mrocznej intensywności; pracuje na granicach normatywnego ciała, na deformacji, na zwolnieniu, na „obcości" własnej motoryki. Dla psychoperformansu jest to ważne, bo pozwala odróżnić rygor od estetyki piękna. Rygor formy może służyć pracy na tym, co trudne, ale musi być utrzymany w reżimie odwracalności i domknięcia. W tym miejscu ujawnia się fundamentalna różnica między etycznym planem sytuacyjnym a praktyką transgresji dla samej transgresji: nawet jeśli materiał jest ciemny, forma musi pozostać kontrolowana, a obiekty–klucze powinny umożliwiać stabilizację, a nie eskalację.

Azjatyckie tradycje performatywne uczą też szczególnego rodzaju kontekstualizmu: kontekst nie jest wyłącznie polityką instytucji, lecz jest ontologią miejsca i relacji. W wielu praktykach miejsce jest traktowane jako aktywny element działania: jego akustyka, jego porządek, jego progi, jego kierunki, jego „pustki" i „gęstości". Psychoperformans może tę lekcję przejąć jako technikę projektowania sytuacji czasoprzestrzennej: obiekt–klucz nie istnieje abstrakcyjnie, tylko jest osadzony w miejscu, które go „czyta" i które jest przez niego przestawiane. Relacje między obiektami–kluczami mogą tworzyć przestrzenną składnię: bliskość i dystans, symetria i asymetria, ukrycie i ekspozycja, wysokość i niskość, światło i cień. Te relacje są sposobem pisania opowieści sytuacyjnej, bez konieczności narracji werbalnej.

W tym ujęciu Azje nie dostarczają psychoperformansowi „mistycznych treści", lecz narzędzi projektowania: kata jako wzorzec, ma jako aktywna przerwa, próg jako konstrukcja przejścia, minimalizm jako koncentracja, obiekt jako instrument relacji, domknięcie jako warunek etyczny. Te narzędzia wzmacniają podstawową zasadę psychoperformansu: przemiana jest urzeczywistniana w sieci relacji między ciałem, czasem, przestrzenią i obiektami–kluczami, a skuteczność zależy od jakości formy, nie od deklaracji.

Włączenie tradycji azjatyckich do aparatu psychoperformansu wymaga końcowej syntezy, która unika dwóch typowych błędów: egzotyzacji oraz redukcji do „technik relaksacyjnych". Azjatyckie performatyki są przede wszystkim technologiami formy, a forma – w rozumieniu

performatywnym – jest maszyną relacji. To oznacza, że kategorie takie jak kata, ma, próg rytuału, minimalizm proceduralny czy somatyczna precyzja nie są estetycznymi dekoracjami, tylko operatorami, które decydują o tym, czy sytuacja rzeczywiście przestawia relacje między ciałem, czasem i przestrzenią. Psychoperformans przejmuje z tych tradycji nie „treści duchowe", lecz rygor kompozycyjny i etyczny: działanie ma być projektowane jak protokół, w którym sens jest wykonywany, a nie opowiadany.

Najbardziej praktyczna konsekwencja jest taka, że plan sytuacyjny w psychoperformansie powinien posiadać precyzyjną architekturę czasu. Tradycje azjatyckie uczą, że czas nie jest tłem, tylko tworzywem: rozciągnięcie trwania, spowolnienie, repetycja, rytm wejścia, rytm pracy, rytm wyjścia – to są parametry, które można stroić jak instrument. W języku performatyki oznacza to projektowanie temporalnego dyspozytywu: układu, który dystrybuuje uwagę i reguluje napięcie. W praktyce minimalnej często najważniejsze okazuje się nie to, co jest wykonywane, lecz kiedy jest wykonywane, jak długo trwa pauza, jak brzmi cisza, jak zmienia się oddech, jak zmienia się natężenie światła. Ma, rozumiane jako aktywny odstęp, staje się tu zasadą nie tylko estetyczną, ale metodologiczną: umożliwia integrację doświadczenia, przeciwdziała eskalacji i wzmacnia zdolność domknięcia.

Druga konsekwencja dotyczy rygoru przestrzennego. W wielu azjatyckich tradycjach performatywnych przestrzeń jest konstruowana jako układ progu i kierunków, a nie jako neutralna scena. Psychoperformans, jeśli ma tworzyć sytuacje czasoprzestrzenne o wysokiej czytelności, powinien traktować przestrzeń jako składnię relacji. Obiekt–klucz nie jest „umieszczony" w przestrzeni; obiekt–klucz współtworzy przestrzeń jako pole znaczeń. Zmiana ustawienia obiektu zmienia topologię sytuacji: tworzy centrum, tworzy peryferie, tworzy strefę zakazu, strefę przejścia, strefę ochrony. W tradycjach ceremonialnych to właśnie rekwizyt i jego relacja do miejsca organizują „sacrum formy" – bez metafizyki, w sensie czysto proceduralnym: ustanowienie progu jest operacją przestrzenną. Psychoperformans przenosi to jako zasadę świeckiej technologii relacji: próg jest narzędziem, nie dogmatem.

Trzecia konsekwencja dotyczy roli obiektu. Azjatyckie praktyki pokazują, że obiekt działa najskuteczniej wtedy, gdy jest sprzęgnięty z protokołem manipulacji: chwyt, tempo, kolejność, kierunek, pauza, powtórzenie, domknięcie. Obiekt jest wtedy instrumentem, a nie znakiem „do interpretacji". Psychoperformans, zgodnie ze swoją fundamentalną zasadą obiektu–klucza, cementuje tę lekcję: obiekt jest materialnym operatorem sensu, który umożliwia wykonywanie aktów symbolicznych w sposób precyzyjny, odwracalny i etycznie kontrolowany. Fenomenologicznie oznacza to, że sens obiektu jest wytwarzany w działaniu i przez działanie, a nie jest „wpisany" w rzecz raz na zawsze. Semiotycznie oznacza to, że obiekt jest węzłem kodu sytuacji: jego relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami tworzą wspólną sieć znaczeń, którą plan sytuacyjny może przestawiać poprzez operacje na materialności.

W tej perspektywie „rytuał" w psychoperformansie jest rozumiany jako technologia sekwencji i domknięcia, a nie jako import symboli. Tradycje azjatyckie uczą, że rytuał jest skuteczny, ponieważ jest powtarzalny i ponieważ rozwiązuje problem przejścia: jak wejść w intensywność bez chaosu i jak wyjść bez rozszczepienia. W psychoperformansie przekłada się to na wymóg, aby plan sytuacyjny zawierał elementy progu i reintegracji. Elementy te mogą być świeckie, minimalistyczne i lokalne: mogą opierać się na obiekcie–kluczu, na formule mówionej, na

zmianie światła, na kontrolowanej pauzie, na zamknięciu gestu. Ich funkcją jest zabezpieczenie relacji: tak, aby przekształcenie nie pozostało w stanie „niedokończonego napięcia", lecz zostało urzeczywistnione jako nowa konfiguracja.

Czwarta konsekwencja dotyczy relacji słowa i ciała. Tradycje azjatyckie, zarówno sceniczne, jak i ceremonialne, pokazują, że słowo może działać jak instrument rytmu, a nie tylko nośnik treści. Psychoperformans, rozwijając performans mówiony i poetycki, może przejąć tę zasadę: formuła mówiona nie musi być narracją, lecz może być operacją na czasie i na relacji. W planie sytuacyjnym słowo może pełnić funkcję wyznaczania progu (wejście), stabilizacji kodu (trwanie), oraz domknięcia (wyjście). W połączeniu z obiektem–kluczem słowo działa jak „podpis" sytuacyjny: ustanawia sens w sposób performatywny, ale sens pozostaje zakotwiczony w materialności, a nie w deklaracji.

Butō wprowadza do tej syntezy istotne ostrzeżenie: rygor formy nie jest równoznaczny z estetyką harmonii. Rygor może służyć pracy z dysonansem, z niekomfortem, z mroczną intensywnością, ale tylko wtedy, gdy plan sytuacyjny zachowuje zasady odwracalności i domknięcia. Psychoperformans powinien tu przyjąć metodologiczny filtr: intensywność jest dopuszczalna, jeśli jest kontrolowana przez formę, jeśli jest rozpoznana w kontekście, jeśli nie eskaluje w przemoc wobec uczestników i jeśli posiada mechanizm reintegracji. To jest różnica między performatywnością jako technologią relacji a performatywnością jako fetyszem „mocnego przeżycia".

Końcowy wniosek dla psychoperformansu jest jednoznaczny: tradycje azjatyckie wzmacniają fundamentalną definicję performansu jako realizacji koncepcji lub afektu w sytuacji czasoprzestrzennej, a nie jako odgrywania roli. Wzmacniają też centralną zasadę obiektu–klucza: obiekt, manipulowany według protokołu, staje się instrumentem przestawiania relacji, a relacje – między ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami – są właściwym „tekstem" działania. Minimalizm, przerwa, próg, powtórzenie i domknięcie nie są ozdobą; są mechaniką przemiany. W tym sensie Azje dostarczają psychoperformansowi nie egzotyki, lecz rygoru: rygoru formy, który pozwala, by przemiana była realna, a nie deklaratywna.

21.11. Tradycje performatywne świata: Afryka i diaspory (rytuały przejścia, wspólnotowość)

Tradycje performatywne Afryki i diaspor afrykańskich należy opisywać jako systemy praktyk społecznych, estetycznych i politycznych, które historycznie rozwijały się w warunkach radykalnej różnorodności języków, kosmologii, ustrojów, ekonomii oraz reżimów kolonialnych i postkolonialnych. Każda próba uogólnienia „Afryki" jako jednego repertuaru jest metodologicznym błędem, ponieważ zaciera heterogeniczność form: od zrytualizowanych ceremonii przejścia i praktyk maskaradowych, przez formy teatru muzycznego i opowieści oralnych, po współczesne praktyki performance art, live art i działania w przestrzeni publicznej, często wpisane w obieg biennali, festiwali i instytucji sztuki współczesnej. W perspektywie psychoperformansu najważniejsza jest tu nie „egzotyka", lecz precyzyjne rozpoznanie performansu jako technologii relacyjnej: działania, które wytwarza przejścia (progi), reorganizuje wspólnotę, stabilizuje pamięć, przestawia role społeczne, reguluje napięcia i

ustanawia warunki skutku poprzez kompozycję czasu, przestrzeni, gestu, dźwięku i materialności. Właśnie dlatego tradycje afrykańskie i diasporyczne są dla psychoperformansu zasobem krytycznym: pokazują, że performans jest infrastrukturą wspólnoty, a nie tylko idiomem artystycznej indywidualności.

Najbardziej nośnym narzędziem opisu pozostaje klasyczne instrumentarium antropologii rytuału i performansu, ale musi ono zostać użyte krytycznie. Arnold van Gennep sformułował model rytuałów przejścia jako sekwencji: separacja, liminalność, inkorporacja; Victor Turner, badając rytuały Ndembu w Zambii, rozwinął pojęcia liminalności i communitas, wskazując, że próg jest stanem strukturalnie odmiennym, w którym normy ulegają zawieszeniu, a relacje mogą zostać przeformowane. Psychoperformans przejmuje z tego modelu przede wszystkim zasadę progu i domknięcia, ale jednocześnie unika błędu translacji dosłownej: rytuał nie jest „scenariuszem duchowym" do kopiowania, lecz technologią sekwencji, która pozwala rozumieć, jak działanie urzeczywistnia zmianę statusu relacji. W praktykach afrykańskich i diasporycznych przejście jest często sprzęgnięte z materialnymi operatorami: maską, strojem, instrumentem, insygnium, znakiem, a więc z obiektem, który organizuje porządek widzialności, relacji i odpowiedzialności. To zbiega się bezpośrednio z fundamentalną zasadą psychoperformansu: obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń w planie sytuacyjnym, a manipulacja obiektem jest operacją na kodzie relacji.

W wielu tradycjach afrykańskich performatywność jest nierozdzielna od obiektów o statusie sprawczym w sensie społecznym i semiotycznym, nawet jeśli ich ontologia religijna jest różna w zależności od kultury. Maska, kostium, bęben, grzechotka, laska, tkanina, naczynie, pigment, amulet, emblemat rodu, znak inicjacyjny, rekwizyt procesji – to nie są „dodatki", lecz urządzenia dyspozytywu. Maska szczególnie dobrze ujawnia logikę obiektu–klucza: działa jako brama widzialności, zmienia status głosu i ciała, ustanawia relację między osobą a rolą społeczną bez teatralnego „odgrywania postaci", ponieważ performans maski często nie udaje fikcji, tylko implementuje zmianę relacji, w której performer staje się nośnikiem funkcji, prawa lub zobowiązania. W takim ujęciu obiekt–klucz nie reprezentuje znaczenia; on je wykonuje. Fenomenologicznie oznacza to, że sens obiektu jest wytwarzany w praktyce: w sposobie noszenia, w rytmie ruchu, w dostępie do przestrzeni, w relacji z publicznością, w protokołach dotyku i dystansu. Semiologicznie obiekt działa jednocześnie indeksalnie (jest śladem przynależności i zdarzenia), ikonicznie (uruchamia rozpoznawalną figurę), symbolicznie (wpisuje się w konwencję), a przede wszystkim operacyjnie (ustawia relacje i reguły). Dla psychoperformansu jest to szczególnie ważne, ponieważ pozwala myśleć o praktykach „magicznych" bez mistyfikacji: akty symboliczne wykonywane na obiekcie–kluczu są rytualno-performatywnymi technologiami znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, które realnie zmieniają dyspozytyw relacji.

Performatyka Afryki i diaspor wprowadza też szczególnie wyrazistą lekcję wspólnotowości jako formy kompozycji. W wielu kontekstach performans jest z definicji zdarzeniem kolektywnym: obecność nie jest „publicznością", lecz współsprawczością. Mechanizmy takie jak call-and-response, polirytmia, responsoryczność, repetycja, gradacja intensywności, a także modulacja transu jako formy zbiorowego zestrojenia (opisywanego w antropologii i etnomuzykologii różnymi językami, zależnie od kontekstu) pokazują, że wspólnota jest wytwarzana proceduralnie, a nie deklaratywnie. Psychoperformans przejmuje z tego zasadę konstrukcyjną: plan sytuacyjny może projektować kolektywność nie przez nakaz

„uczestnictwa”, lecz przez architekturę sygnałów, rytmu i obiektów–kluczy, które tworzą wspólny kod. W takim kodzie obiekty–klucze wchodzą w relacje z ciałem, czasem i przestrzenią, a także z innymi obiektami–kluczami, wytwarzając sieć znaczeń, która działa jak narracja sytuacyjna: napięcie, próg, przełamanie, rozładowanie, otwarcie, domknięcie. To jest narracja realizowana poprzez relacje, a nie poprzez opowieść słowną.

Jednocześnie konieczne jest ujęcie krytyczne, które ujawnia historyczne nadużycia w europejskim patrzeniu na performatyki Afryki. Tradycje te były wielokrotnie redukowane do „pierwotności” lub estetyzowane jako magazyn motywów, co prowadziło do przywłaszczeń i do przemocy reprezentacji. Dlatego psychoperformans przyjmuje rygor anty-przywłaszczeniowy: zamiast importu symboli, praktyk i przedmiotów o konkretnym statusie kulturowym, tworzy się lokalne obiekty–klucze i lokalne protokoły, których sens wynika z relacji, a nie z fetyszu „autentycznego artefaktu”. W tym miejscu użyteczne jest krytyczne instrumentarium studiów postkolonialnych i dekolonialnych: Frantz Fanon opisywał psychopolityczne skutki kolonialnej przemocy i maski społecznej; Achille Mbembe analizował logiki władzy postkolonialnej; Paul Gilroy, budując pojęcie „Czarnego Atlantyku”, pokazał, że diaspora jest polem hybrydycznych form kultury i pamięci, a nie prostym „przeniesieniem tradycji”. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że performatyka Afryki i diaspor jest zasobem nie jako katalog figur, lecz jako laboratorium relacji: jak praktyki działają w warunkach przemocy, migracji, wykluczenia i rekonfiguracji wspólnoty.

Współczesne praktyki performance art w Afryce i diasporach często łączą te genealogie z aparatem sztuki współczesnej, wprowadzając działania w obiegi instytucjonalne, medialne i kuratorskie. Artyści tacy jak Jelili Atiku (Nigeria) budują działania procesyjne i interwencje publiczne, w których ciało, tekst, rekwizyt i tłum współtworzą dyspozytyw; Tracey Rose (Republika Południowej Afryki) rozwija praktyki performatywno-wideo, w których ciało staje się polem krytyki norm i przemocy reprezentacji; Wole Soyinka wniósł do myślenia o performatyce afrykańskiej język dramaturgii i rytuału w nowoczesnym teatrze, zestawiając tradycje yoruba z krytyką władzy. Niezależnie od różnic estetycznych wspólny pozostaje wniosek: performans jest narzędziem rekonfiguracji relacji społecznych, a obiekt – jako maska, kostium, znak, instrument, dokument, emblemat – działa jako operator znaczeń, który umożliwia przejście, ujawnienie, odwrócenie lub domknięcie. To precyzyjnie odpowiada zasadzie psychoperformansu: manipulacja obiektami jest fundamentalna, ponieważ obiekt stabilizuje sens w czasie i pozwala wykonywać akty symboliczne, które urzeczywistniają przemiany relacyjne.

W tradycjach performatywnych Afryki i diaspor kluczowym problemem metodologicznym jest rozróżnienie między performansem jako praktyką osadzoną w porządku wspólnoty a performansem jako obiegiem sztuki współczesnej, który przenosi działanie w reżimy instytucjonalne: galerii, biennali, festiwali, grantów, archiwów i mediów. To rozróżnienie nie służy hierarchizacji, lecz precyzji: inne są stawki, inne protokoły, inne ryzyka i inne modele odpowiedzialności. Psychoperformans, który operuje planem sytuacyjnym jako maszyną relacji, musi w tym polu zachować dwie zasady jednocześnie. Po pierwsze, rozpoznaje performatyki afrykańskie i diasporyczne jako praktyki relacyjne o wysokiej gęstości materialnej i rytmicznej, w których obiekt–klucz, gest i dźwięk działają jako operatorzy wspólnotowości. Po drugie, zachowuje rygor anty-przywłaszczeniowy: nie przejmuje obcych symboli, nie replikuje obrzędów, nie „używa” maski czy rytuału jako stylu, tylko studiuje technologie formy i ich funkcje relacyjne.

W tym miejscu szczególnie przydatne jest pojęcie performansu jako „zdarzenia społecznego” (social event) oraz jako „praktyki komunikacyjnej” w sensie antropologii performansu. Richard Schechner, rozwijając performance studies, proponował widzieć performans jako szerokie pole „zachowań przywróconych” (restored behavior), czyli działań, które są powtarzane, komponowane i przekazywane, a zarazem za każdym razem aktualizowane w sytuacji. W wielu tradycjach afrykańskich i diasporycznych powtarzalność i przekaz nie są „wtórnością”, lecz warunkiem skutku: to, że działanie jest rozpoznawalne i osadzone w kodzie wspólnoty, decyduje o jego sprawczości. Psychoperformans przejmuje z tej perspektywy jedną krytyczną intuicję: plan sytuacyjny nie powinien być traktowany jako jednorazowy „event”, lecz jako protokół, który może zostać powtórzony, przetransponowany, skalibrowany i osadzony w czasie, tak aby przemiana była urzeczywistniana przez sekwencję działań, a nie przez pojedynczy gest.

Performatyka Afryki i diaspor szczególnie mocno eksponuje rolę dźwięku jako struktury wspólnotowej. Rytm, polirytmia, responsoryczność, praca chóralna, praca na okrzyku, na śpiewie, na powtórzeniu, na sprzężeniu ciała z bębnem i ruchem – to nie jest jedynie estetyka, lecz mechanika synchronizacji. W etnomuzykologii i antropologii dźwięku rozwinięto języki opisu, które pozwalają uchwycić, jak rytm stabilizuje relacje, jak powtórzenie tworzy wspólny czas, jak call-and-response dystrybuuje sprawczość, jak wspólne tempo wytwarza „komunitarną” percepcję. Psychoperformans przenosi tę lekcję w sposób świecki i proceduralny: dźwięk może pełnić rolę kanału organizującego plan sytuacyjny, ale nie jako tło, lecz jako operator. Dźwięk w psychoperformansie nie musi być muzyką; może być sygnałem, formułą, rytmicznym markerem progu, urządzeniem domknięcia. W tym sensie dźwięk staje się analogiczny do obiektu–klucza: jest narzędziem, na którym wykonuje się operacje w czasie.

Materialność w tradycjach afrykańskich i diasporycznych ujawnia dodatkowo, że obiekt–klucz działa nie tylko jako znak, lecz jako „węzeł prawa” i „węzeł zobowiązania”. W wielu praktykach obiekt wyznacza, kto ma prawo wejść, kto ma prawo dotknąć, kto ma prawo mówić, kto ma obowiązek milczeć, kto ponosi odpowiedzialność za przebieg zdarzenia. Nawet jeśli ontologia religijna tych obiektów jest różna w zależności od kontekstu, z perspektywy psychoperformansu da się opisać ich funkcję w kategoriach dyspozytywu: obiekt stabilizuje strukturę relacji i umożliwia wykonywanie aktów symbolicznych, które mają realne skutki społeczne. To jest precyzyjnie to, co psychoperformans nazywa „materialnym operatorem znaczeń”: obiekt–klucz pozwala przeprowadzić zmianę relacji bez redukcji do dyskursu. Oznacza to też, że manipulacja obiektem w planie sytuacyjnym jest operacją etycznie wysokiego ryzyka, bo obiekt może być nośnikiem tabu, wstydu, pamięci przemocy lub hierarchii. Dlatego psychoperformans wprowadza zasadę lokalnej konstrukcji obiektów–kluczy: obiekty są wytwarzane i wybierane tak, aby ich sens był zakorzeniony w realnej relacji, a nie w zapożyczeniu.

Diaspora afrykańska wnosi do performatyki szczególną logikę hybrydyzacji: praktyki są jednocześnie kontynuacją, transformacją i wynikiem przymusu historycznego. Pojęcie Czarnego Atlantyku Paula Gilroya jest tu ważne, ponieważ pokazuje, że kultura diasporyczna jest polem przepływu, traumy i twórczej rekonfiguracji, w którym muzyka, mowa, taniec i rytuał stają się technologiami przetrwania. W tym kontekście performans bywa infrastrukturą pamięci, ale pamięci nie w postaci archiwum dokumentów, tylko pamięci ucieleśnionej: gestów, rytmów, sposobów mówienia, sposobów bycia razem. W tradycjach afroamerykańskich, karaibskich i latynoamerykańskich widać to szczególnie mocno w praktykach muzyczno-ruchowych i w

kulturach święta, procesji, parady, a także w nowoczesnych formach protestu, gdzie rytm i okrzyk są instrumentami wspólnoty. Psychoperformans, studiując te praktyki, przejmuje zasadę: przemiana relacyjna może być urzeczywistniana przez wspólny czas i wspólny rytm, a obiekty–klucze mogą pełnić funkcję „stabilizatorów wspólnego kodu". To wspólny kod nie jest „jednym znaczeniem", lecz siecią napięć, w której działanie może przełamywać, wyzwalać, rozładowywać i otwierać relacje, w sposób proceduralny.

Niezbędna jest w tym miejscu perspektywa krytyczna wobec przemocy reprezentacji. Historia sztuki nowoczesnej i awangard europejskich wielokrotnie korzystała z motywów afrykańskich w sposób asymetryczny, redukując je do „formy" oderwanej od kontekstu. Współczesna teoria dekolonialna i postkolonialna podkreśla, że takie operacje nie są neutralne: utrwalają hierarchie poznawcze, w których centrum rości sobie prawo do interpretacji i do użycia. W kontekście psychoperformansu oznacza to konieczność przyjęcia rygoru epistemicznego: jeśli jakiekolwiek odniesienie do praktyk afrykańskich lub diasporycznych pojawia się w planie sytuacyjnym, musi być poprzedzone rozpoznaniem prawa do użycia, statusu symbolu, ryzyka przywłaszczenia oraz konsekwencji społecznych. Najbezpieczniejszą i metodologicznie najczystszą strategią jest translacja formalna: przejęcie zasad technologii relacji (próg, sekwencja, rytm, wspólnotowość, domknięcie), przy jednoczesnym tworzeniu własnych obiektów–kluczy i własnych formuł mówionych.

Współczesne praktyki performance art w Afryce i diasporach często działają w trybie interwencji publicznej i krytyki reżimów władzy, ale ich szczególna specyfika polega na tym, że krytyka jest sprzęgnięta z pamięcią, z materialnością i z rytmem wspólnoty. W tym polu istotne są również tradycje oralne: opowieść, pieśń, lament, mowa ceremonialna, improwizacja słowna. To są praktyki, w których słowo jest aktem, a akt jest formą zobowiązania. Psychoperformans może tu rozwinąć własną teorię performansu mówionego i poetyckiego jako narzędzia wspólnotowego, ale bez romantyzacji: słowo działa, ponieważ jest osadzone w protokole i w relacji, nie dlatego, że ma „mistyczną moc". W tym sensie słowo w psychoperformansie staje się obiektem operacyjnym: formułą, na której wykonuje się akty symboliczne, analogicznie do manipulacji obiektem–kluczem.

Z tej części mapy wynika zasadniczy wniosek dla metody: performatyki Afryki i diaspor uczą, że skuteczność działania jest funkcją infrastruktury wspólnoty, a infrastruktura ta jest materialna, rytmiczna i proceduralna. Psychoperformans, jeśli chce być praktyką realnie transformującą relacje, musi projektować plan sytuacyjny jako układ operatorów: obiekt–klucz jako stabilizator sensu, rytm/dźwięk jako stabilizator wspólnego czasu, gest jako stabilizator relacji, próg jako mechanizm przejścia, domknięcie jako warunek integracji. W tym ujęciu wspólnotowość nie jest „wartością", lecz konstrukcją: można ją zbudować, można ją zniszczyć, można ją przestawić. I właśnie ta konstrukcyjność jest najważniejszą lekcją performatyki afrykańskiej i diasporycznej dla psychoperformansu.

Domykając mapę performatyki Afryki i diaspor, konieczne jest uchwycenie specyficznego splotu trzech wymiarów, które w tym obszarze wyjątkowo trudno rozdzielić: rytuału przejścia jako technologii progu, wspólnotowości jako infrastruktury sprawczości oraz materialności jako operatora norm, pamięci i zobowiązań. Ten splot bywa w europejskich opisach spłaszczany do „folkloru" albo do „pierwotnej energii", a w obiegu sztuki współczesnej bywa z kolei redukowany do atrakcyjnej semantyki „rytuału" pozbawionej rygoru etycznego i prawnego.

Psychoperformans przyjmuje w tej materii perspektywę instrumentalną w sensie metodologicznym, ale nie instrumentalizującą kulturowo: interesują go narzędzia formy i narzędzia relacji, nie zaś przejmowanie cudzych kodów i obiektów o nieprzenaszalnym statusie. Dlatego kluczowe jest tu rozpoznanie, że w wielu afrykańskich tradycjach performatywnych obiekt nie jest rekwizytem, lecz instancją porządku; maska, insygnium, instrument, tkanina czy znak inicjacyjny działają jako urządzenia dyspozytywu, które ustanawiają, kto i w jakim trybie może uczestniczyć, co wolno powiedzieć, czego nie wolno dotknąć, gdzie przebiega próg, kto ponosi odpowiedzialność za przebieg sytuacji. W języku psychoperformansu jest to najbardziej wyrazisty przykład obiektu–klucza: rzeczy jako materialnego operatora znaczeń, na którym wykonuje się akty symboliczne, w tym praktyki „magiczne" rozumiane ściśle jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, bez mistyfikacji i bez przypisywania im ponadnaturalnych mechanizmów.

Ten punkt wymaga jednak natychmiastowego wprowadzenia rygoru dekolonialnego, ponieważ historia zachodniej sztuki i zachodniego aparatu wiedzy wielokrotnie korzystała z afrykańskiej materialności i afrykańskich kodów w trybie ekstrakcji. To, co w XIX i XX wieku bywało usprawiedliwiane językiem „inspiracji", w praktyce często oznaczało asymetrię: przywłaszczenie formy, zignorowanie kontekstu, przeniesienie obiektu w reżim muzealnego fetyszu, a następnie symboliczne unieważnienie wspólnot, z których obiekt pochodził. W tym sensie krytyka Frantza Fanona, późniejsze analizy władzy postkolonialnej u Achille'a Mbembe, a także koncepcja diaspor jako pola hybrydycznych przepływów u Paula Gilroya, budują konieczną ramę: performatyka Afryki i diaspor nie jest magazynem „uniwersalnych archetypów", tylko polem historycznych napięć, przemocy i przetrwania, w którym formy są zarazem narzędziami pamięci i narzędziami negocjowania statusu. Psychoperformans, chcąc zachować spójność etyczną, przyjmuje zatem metodę translacji formalnej: przejęcie zasad technologii progu, rytmu, wspólnotowości, dyspozytywu obiektu i procedur domknięcia, przy jednoczesnym wytwarzaniu lokalnych obiektów–kluczy i lokalnych formuł mówionych, które mają realne umocowanie w sytuacji, a nie są cytatem z obcej tradycji. To rozstrzygnięcie nie jest „ostrożnościową autocenzurą", tylko warunkiem czystości metody: skuteczność nie wynika z egzotyki znaku, lecz z relacyjnej konstrukcji sytuacji.

W tradycjach diasporycznych szczególnie wyraźnie widać, że wspólnotowość jest konstruowana proceduralnie, najczęściej przez zestrojenie temporalne i akustyczne: rytm, responsoryczność, repetycja, gradacja natężenia i praca na wspólnym czasie. Dźwięk działa tu jako infrastruktura synchronizacji, a synchronizacja jest formą sprawczości zbiorowej. W psychoperformansie ta lekcja jest bezpośrednio przenaszalna: dźwięk może być organizatorem planu sytuacyjnego, nie jako estetyczne tło, lecz jako operator progu, jako urządzenie wspólnego tempa i jako mechanizm domknięcia. To, co w afrykańskich i diasporycznych praktykach bywa realizowane przez bębny, śpiew, okrzyk lub respons, w psychoperformansie może zostać przetransponowane na struktury świeckie i lokalne, zachowując jednak zasadę: wspólnota nie powstaje z deklaracji, tylko z procedury, która pozwala jednostkom wejść w wspólny kod bez przymusu autobiograficznego ujawnienia. Właśnie dlatego performans mówiony i poetycki ma tu znaczenie szczególne: słowo może działać jak instrument rytmu i jak operator relacji, a nie wyłącznie jak nośnik treści. W wielu tradycjach oralnych Afryki i diaspor mowa jest aktem zobowiązania; działa w przestrzeni publicznej jako forma ustanawiania, nie jako komentarz. Psychoperformans, projektując performans mówiony, przejmuje tę zasadę w języku performatywności: formuła może wyznaczać próg, może stabilizować sens obiektu–

klucza, może przeprowadzać domknięcie, ale jej skuteczność zależy od osadzenia w protokole i w relacji, nie od retorycznej „mocy słów”.

Kolejną lekcją, którą performatyki Afryki i diaspor przekazują psychoperformansowi, jest rozumienie liminalności jako realnej operacji na strukturze społecznej, a nie jako metafory „wewnętrznej przemiany”. Model van Gennepa i Turnerowska analiza liminalności pokazują, że próg to stan, w którym normy są zawieszone lub przeformowane, a statusy mogą zostać przestawione, jeśli istnieją warunki proceduralne inkorporacji. W psychoperformansie oznacza to, że plan sytuacyjny musi zawierać mechanizm powrotu i reintegracji: bez domknięcia próg pozostaje zawieszeniem, które może przekształcić się w dezorganizację relacji. Tradycje afrykańskie uczą przy tym, że domknięcie nie musi być psychologiczne ani narracyjne; może być materialne i przestrzenne. Obiekt–klucz, na którym wykonuje się akt symboliczny, może „zamknąć” kod sytuacji poprzez zmianę jego statusu, poprzez odłożenie, poprzez zabezpieczenie, poprzez gest zakończenia, poprzez zmianę konfiguracji relacji między obiektami–kluczami. To domknięcie nie jest dekoracją, tylko mechaniką transformacji: pozwala urzeczywistnić przestawienie relacji jako nową konfigurację wspólnej sieci sensu.

Współczesna sztuka performansu w Afryce i diasporach rozwija te zasady w reżimach instytucjonalnych i medialnych, wprowadzając dodatkowe warstwy odpowiedzialności: dokumentację, obieg, archiwum, kuratorskie ramy i globalne polityki widzialności. W tym polu ważne są zarówno praktyki interwencyjne w przestrzeni publicznej, jak i strategie pracy z dokumentem oraz z obrazem ciała w mediach. Przykładowo, działania Jelili Atiku operują procesyjnością, rytmem tłumu i materialnością znaku jako sposobem generowania wspólnotowej intensywności w przestrzeni publicznej; praktyki Tracey Rose wprowadzają ciało w reżimy wizerunku i przemocy reprezentacji, testując granice norm i spojrzenia; teoretyczno-dramaturgiczny wkład Wole Soyinki unaocznia, że nowoczesność afrykańskich form nie polega na „odejściu od rytuału”, lecz na krytycznym przekształceniu relacji między rytuałem, polityką i instytucją. W polu diasporycznym analogiczną rolę pełnią praktyki, które łączą performans, choreografię i pracę na pamięci ucieleśnionej, pokazując, że repertuar gestów i rytmów jest nośnikiem historii, a zarazem narzędziem jej aktualizacji. Dla psychoperformansu wynika z tego kolejny rygor: jeśli działanie wchodzi w obieg dokumentacji, musi być projektowane z protokołami zgody i z kontrolą obiegu, ponieważ zapis może stać się narzędziem przemocy reprezentacji, a nie tylko nośnikiem pamięci. W praktykach diasporycznych to napięcie jest szczególnie ostre: archiwum może ocalać, ale może też uprzedmiotawiać; repertuar może chronić, ale może też zostać wywłaszczony przez obieg medialny.

Najbardziej syntetyczna lekcja dla psychoperformansu brzmi więc następująco. Performatyki Afryki i diaspor pokazują, że sprawczość działania wynika z infrastruktury: z relacji między obiektem a normą, między rytmem a wspólnotą, między progiem a domknięciem, między mową a zobowiązaniem, między przestrzenią a statusem. Psychoperformans, zachowując europejską genealogę performance art i live art, wzmacnia tę lekcję, cementując własną zasadę obiektu–klucza: manipulacja obiektami – monumentalna albo minimalistyczna – jest fundamentalna, ponieważ obiekt jako materialny operator znaczeń umożliwia wykonywanie aktów symbolicznych, w tym praktyk odczarowywania i rekontekstualizacji, które przestawiają relacje w sieci ciała, czasu, przestrzeni i innych obiektów–kluczy. To przestawienie nie jest metaforą: jest realną zmianą dyspozytywu sytuacji, w której napięcie może zostać przełamane, wyzwolone, rozładowane, otwarte lub przekształcone w nową konfigurację wspólnego kodu.

W tym sensie tradycje afrykańskie i diasporyczne nie są dla psychoperformansu „inspiracją stylistyczną", lecz najwyższej rangi lekcją metodologiczną o tym, jak projektować wspólnotową sprawczość bez teatralizacji i bez przemocy poznawczej.

21.12. Tradycje performatywne świata: Oceania i kultury rdzenne (pieśni, taniec, nawigacje symboliczne)

Tradycje performatywne Oceanii oraz kultur rdzennych regionu Pacyfiku powinny być traktowane jako złożone systemy epistemiczne, w których wiedza jest transmitowana i aktualizowana poprzez praktykę: pieśń, taniec, rytm, mowa ceremonialna, relacyjne użycie obiektów, praca na przestrzeni oraz rygor protokołów wspólnotowych. Z perspektywy psychoperformansu jest to obszar szczególnie istotny nie dlatego, że dostarcza „mistycznych treści", lecz dlatego, że pokazuje performans jako technologię pamięci i orientacji: orientacji w świecie społecznym, w krajobrazie, w genealogii, w zobowiązaniach, w prawie zwyczajowym, a także w porządku wartości. Każde ujęcie uogólniające wymaga tu natychmiastowego ograniczenia: „Oceania" nie jest jedną tradycją. Różnice między Aotearoa (Māori), Hawajami i szerzej Polinezją, Melanezją (m.in. Papua-Nowa Gwinea, Vanuatu, Wyspy Salomona), Mikronezją (m.in. Wyspy Marshalla, Kiribati, Palau) są różnicami nie tylko estetycznymi, lecz także ontologicznymi i prawnymi: inne są protokoły dostępu, inne reżimy sakralności (tapu/noa w różnych wersjach), inne modele własności i odpowiedzialności, inne relacje między działaniem a wspólnotą. Psychoperformans może z tego pola przejąć wyłącznie narzędzia formalne i relacyjne, nie zaś repertuar symboli; warunkiem pracy jest rygor anty-przywłaszczeniowy i świadomość, że performans w tych kulturach bywa bezpośrednio sprzęgnięty z tożsamością, genealogią i prawem do mówienia.

W wielu praktykach Oceanii performans ma status „wiedzy czynnej", a nie „prezentacji". Ta różnica jest fundamentalna. W kategoriach performance studies można ją opisać jako prymat repertuaru nad archiwum: wiedza utrzymuje się w rytmie powtarzania, w cielesnej precyzji, w pamięci wspólnoty, w protokołach transmisji między generacjami. Taniec, pieśń i mowa ceremonialna są tu jednocześnie nośnikiem historii i narzędziem aktualizacji porządku relacji. Dla psychoperformansu oznacza to wniosek metodologiczny: plan sytuacyjny nie powinien być projektowany jako jednorazowy „event", lecz jako procedura, którą można powtórzyć, kalibrować i włączać w dłuższy cykl IndywiduAkcji, tak aby relacje przestawiały się poprzez repetycję, a nie poprzez fetysz wyjątkowości. W tym sensie tradycje Oceanii wzmacniają antyteatralny fundament psychoperformansu: działanie nie polega na odgrywaniu roli, tylko na implementacji relacji, w której forma jest protokołem sprawczości.

Szczególnie istotne są tu praktyki, w których performans organizuje orientację w przestrzeni i czasie, co w kulturach Pacyfiku nabiera wymiaru dosłownego. W tradycjach nawigacji oceanicznej (często opisywanych terminem wayfinding) wiedza o gwiazdach, prądach, wiatrach, falowaniu i znakach środowiskowych jest transmitowana nie jako abstrakcyjny zestaw danych, lecz jako ucieleśniona kompetencja, której rdzeniem jest zestrojenie percepcji, rytmu i decyzji. W mikronezyjskich tradycjach nawigacyjnych, w tym w kręgu Wysp Marshalla, znane są materialne modele fal i prądów w postaci tzw. stick charts, które nie są mapą w sensie zachodniej kartografii, lecz narzędziem treningu relacyjnego: uczą czytać środowisko jako

dynamiczny układ sił. W polinezyjskich kontekstach nowoczesne odrodzenie żeglugi tradycyjnej (kojarzone m.in. z wyprawami Hōkūle‘a oraz z nazwiskiem Nainoa Thompson) ujawniło, że nawigacja jest jednocześnie praktyką poznawczą i praktyką wspólnotową: wytwarza ciągłość genealogiczną, rekonstruuje relacje do oceanu, a także organizuje współczesną politykę pamięci. Psychoperformans może tę lekcję przejąć jako zasadę projektowania sytuacji czasoprzestrzennych: działanie jest „nawigacją relacji”, w której obiekt–klucz i jego manipulacja pełnią rolę instrumentów orientacji, a nie ozdób.

W Aotearoa tradycje performatywne Māori, w tym haka, waiata i praktyki kapa haka, pokazują, że działanie jest jednocześnie pracą na afekcie, pracą na kolektywnej synchronizacji oraz pracą na genealogii (whakapapa) i autorytecie wspólnotowym. Istotne jest to, że w takim reżimie performans jest kodem relacyjnym: ustanawia status, wyraża zobowiązanie, organizuje gościnność, konflikt, żałobę, celebrację, a więc przejścia społeczne. Z perspektywy psychoperformansu nie chodzi o kopiowanie formy haka ani o zapożyczanie konkretnych znaków, lecz o rozpoznanie mechaniki: rytm i unisono działają jak infrastruktura communitas, głos jest narzędziem przejścia, a ciało jest nośnikiem wspólnotowej procedury. To ma bezpośrednią konsekwencję dla praktyk kolektywnych psychoperformansu: wspólnotowość nie jest deklaracją, tylko konstrukcją temporalną, akustyczną i przestrzenną, w której kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – są strojonymi operatorami sytuacji.

W kontekstach australijskich ważnym polem odniesienia są praktyki, w których śpiew i opowieść organizują relację do krajobrazu jako struktury pamięci. Pojęcie „songlines” funkcjonuje w obiegu jako skrót opisujący sytuacje, w których pieśń koduje orientację, genealogie, prawo i relacje do miejsca, a wykonywanie pieśni jest zarazem aktem przywołania i aktem zobowiązania. W takiej logice krajobraz jest czytany jako sieć śladów i relacji, a performans jest sposobem utrzymania tej sieci w stanie żywym. Psychoperformans, projektując własne sytuacje, może przyjąć analogiczną zasadę bez kulturowego zapożyczenia: miejsce nie jest tłem, lecz aktywnym elementem dyspozytywu; sens jest wytwarzany przez relację do przestrzeni, a nie przez dekorowanie przestrzeni. To ujęcie szczególnie wzmacnia praktykę obiektu–klucza, ponieważ obiekt w planie sytuacyjnym może stać się „węzłem krajobrazu” w mikroskali: punktem, który organizuje orientację, napięcie i przejście, a jego manipulacja jest operacją na kodzie sytuacji.

W tradycjach Oceanii materialność jest zazwyczaj gęsto znacząca, ale jej znaczenie nie ma charakteru dowolnego. Obiekt jest węzłem relacji i bywa objęty protokołami dostępu, dotyku, przechowywania, ekspozycji i transmisji. To jest kluczowe, ponieważ psychoperformans opiera się na zasadzie, że manipulacja obiektami jest fundamentalna: obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń w planie sytuacyjnym, a wykonywane na nim akty symboliczne – w tym działania „magiczne” rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji – współkonstytuują skutki działania. Tradycje Oceanii pokazują jednak ostrzej niż wiele innych pól, że status obiektu nie jest neutralny: jego sens i prawo do użycia są relacyjne, wspólnotowe, często rygorystycznie reglamentowane. Stąd wynika zasada metodyczna psychoperformansu w tym obszarze: nie przejmować obiektów o konkretnym statusie kulturowym, lecz budować własne obiekty–klucze, których sens jest fenomenologicznie przypisywany i stabilizowany w działaniu, a ich relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami tworzą sieć znaczeń, zdolną przełamywać, wyzwalać, rozładowywać i przekształcać relacje bez przemocy poznawczej.

Ten punkt wyjścia prowadzi do dalszego, bardziej szczegółowego mapowania: jak w tradycjach Oceanii konstruuje się próg, jak działa wspólnotowa synchronizacja, jak organizuje się przejście poprzez głos i rytm, oraz jak materialność stabilizuje kod sytuacji w sposób, który jest jednocześnie estetyczny, prawny i etyczny.

W tradycjach performatywnych Oceanii i kultur rdzennych Pacyfiku szczególnie istotne jest to, że performans bywa równocześnie praktyką estetyczną, praktyką pamięci oraz praktyką prawa zwyczajowego i odpowiedzialności wspólnotowej. Oznacza to, że kanały działania nie są tu swobodnie wymienne, a zwłaszcza nie są neutralne: obraz (kompozycja widzialności i znaku), słowo (mowa ceremonialna, formuły, narracje genealogiczne), gest (choreografia wspólnotowa i protokół ciała), światło (reżimy ujawnienia i ukrycia), dźwięk (pieśń, rytm, responsoryczność), obiekt (artefakty, insygnia, rekwizyty o statusie zobowiązania) tworzą układ o precyzyjnie określonych funkcjach. W wielu kontekstach Pacyfiku ten układ jest powiązany z kategoriami autorytetu, dostępu i „prawa do wykonania”: performans nie jest wyłącznie ekspresją, lecz bywa aktem ustanawiania relacji oraz aktem potwierdzania przynależności i zobowiązań. Dla psychoperformansu ma to konsekwencję zasadniczą: każda inspiracja z Oceanii musi być rozumiana jako translacja formalna, a nie transfer znaków. Skutek działania ma wynikać z technologii relacji (próg, sekwencja, synchronizacja, domknięcie), nie z zapożyczonej symboliki, której status jest kulturowo reglamentowany.

W praktykach Polinezji, Melanezji i Mikronezji szczególnie silnie wybrzmiewa logika protokołu jako rdzenia sprawczości. Protokół oznacza tu nie formalizm administracyjny, lecz układ reguł uczestnictwa: kto może inicjować, kto może odpowiadać, kto ma prawo dotyku, kto ma prawo głosu, kto odpowiada za przestrzeń. Ta logika przekłada się na rozumienie przestrzeni jako struktury relacji, często wprost powiązanej z architekturą wspólnotową i z porządkiem spotkania. Psychoperformans przejmuje z tego modelu zasadę projektowania sytuacji czasoprzestrzennej: plan sytuacyjny powinien zawierać jawne mechanizmy wejścia (ustanowienie progu), mechanizmy trwania (utrzymanie kodu) oraz mechanizmy wyjścia (domknięcie i reintegracja), przy czym każdy z tych mechanizmów powinien mieć swój materialny i afektywny nośnik. W tym miejscu obiekt–klucz ujawnia swój pełny potencjał: jako rzecz o stabilnej pozycji w układzie relacji, która pozwala wykonać akt symboliczny w sposób precyzyjny, odwracalny i powtarzalny. W tradycjach Oceanii szczególnie widoczne jest, że materialność nie jest dodatkiem do działania; jest jego rdzeniem organizującym porządek widzialności i odpowiedzialności. Z tego wynika wprost zasada psychoperformansu: obiekty–klucze muszą być projektowane jako materialne operatory znaczeń, a ich manipulacja – jako działanie na kodzie relacji, nie jako dekoracyjna rekwizytoryka.

Kolejnym wymiarem jest epistemologia nawigacji i orientacji, rozumiana nie metaforycznie, lecz jako model pracy na percepcji i relacji do środowiska. W pacyficznych tradycjach wayfinding ucieleśniona wiedza o kierunku, rytmie i zestrojeniu z otoczeniem ujawnia, że poznanie jest praktyką sytuacyjną: jest wytwarzane w działaniu, przez działanie i dla działania. Ten model jest dla psychoperformansu szczególnie nośny, ponieważ pozwala opisać przemianę jako reorganizację orientacji relacyjnej: nie „zmianę poglądu”, lecz przestawienie tego, jak ciało i uwaga lokują się w świecie bodźców, norm i zobowiązań. W planie sytuacyjnym analogiczną funkcję może pełnić obiekt–klucz jako „instrument orientacji”: punkt, do którego wraca uwaga, który stabilizuje rytm, który wyznacza kierunek sekwencji, a także który umożliwia domknięcie. W takim ujęciu obiekt działa jak urządzenie nawigacyjne w mikroskali: nie wskazuje „prawdy”,

tylko umożliwia przejście przez sytuację w sposób kontrolowany, zintegrowany i odpowiedzialny.

Wreszcie, tradycje Oceanii i kultur rdzennych niezwykle wyraźnie uczą, że performans jest polem polityki widzialności i polityki własności kulturowej. Współczesne debaty w humanistyce dekolonialnej oraz w metodologii badań rdzennych akcentują, że wiedza performatywna nie jest zasobem wolnym od relacji władzy. W tym obszarze szczególnie często podkreśla się konieczność rozróżnienia: dokumentacja (archiwum, zapis, rejestracja) nie jest neutralna; może chronić, ale może też wywłaszczać, fetyszyzować i odrywać praktykę od wspólnotowego porządku odpowiedzialności. Dla psychoperformansu oznacza to rygor podwójny. Po pierwsze, praktyki inspirowane formalnie powinny być budowane na lokalnym kodzie i lokalnych obiektach–kluczach, aby uniknąć kulturowej ekstrakcji. Po drugie, jeśli działanie wchodzi w obieg medialny lub archiwalny, musi być projektowane z protokołami zgody i kontroli obiegu, ponieważ zapis może stać się narzędziem przemocy reprezentacji. W tym sensie tradycje Oceanii wzmacniają centralne rozstrzygnięcie psychoperformansu: przemiana urzeczywistnia się w sieci relacji między ciałem, czasem, przestrzenią i obiektami–kluczami, a akty symboliczne wykonywane na obiekcie – w tym działania „magiczne" rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji – muszą pozostać osadzone w etyce odpowiedzialności, a nie w logice efektu.

Z tych przesłanek wynika zestaw konsekwencji kompozycyjnych. W planie sytuacyjnym inspirowanym formalnie tradycjami Oceanii priorytetem jest: sekwencyjność progu, dyscyplina powtórzenia, kolektywna synchronizacja, materialna stabilizacja sensu oraz mocny protokół domknięcia. Wspólnotowość nie jest tu hasłem, tylko precyzyjnym urządzeniem: może być konstruowana poprzez rytm i responsoryczność, przez ustawienie obiektów–kluczy w przestrzeni, przez rozkład głosu i ciszy, przez dystrybucję gestu i bezruchu. A zarazem każda taka konstrukcja wymaga świadomego odcięcia od przywłaszczania znaków i nazw: psychoperformans buduje własne kody, a z tradycji Oceanii bierze narzędzia formalne i metodologiczne, które pozwalają kodom działać.

Końcowe ujęcie tradycji performatywnych Oceanii i kultur rdzennych Pacyfiku, z punktu widzenia psychoperformansu, wymaga wyraźnego rozdzielenia trzech porządków analitycznych: porządku formy (jak działanie jest komponowane), porządku epistemicznego (jak działanie jest nośnikiem i wytwórcą wiedzy) oraz porządku normatywnego (jak działanie reguluje dostęp, odpowiedzialność i prawo do wykonania). Dopiero ich złożenie pozwala zrozumieć, dlaczego performatyki Pacyfiku są tak istotne metodologicznie, a zarazem dlaczego są obszarem, w którym „inspiracja" bez rygoru staje się przemocą poznawczą. Psychoperformans operuje na styku sztuk performatywnych i praktyk autopracy, ale jego kryterium jakości nie jest „autentyczność kulturowa", tylko czystość konstrukcji relacyjnej: plan sytuacyjny ma wytwarzać przemianę przez reorganizację relacji między ciałem, czasem, przestrzenią i obiektami–kluczami. Tradycje Oceanii ujawniają, że taka reorganizacja jest możliwa bez retoryki „wewnętrznego oświecenia", ponieważ performans działa tu jako infrastruktura orientacji i zobowiązania, a nie jako indywidualna ekspresja.

W porządku formy kluczowa okazuje się zasada „kompozycji wspólnotowej" opartej na synchronizacji i repetycji. W wielu praktykach Pacyfiku działanie jest realizowane jako układ zestrojeń: zestrojenia głosów, zestrojenia kroków, zestrojenia gestów, zestrojenia rytmu z

przestrzenią i z obiektami, które pełnią funkcję stabilizatorów kodu. Ten sposób myślenia o formie ma bezpośrednią konsekwencję dla psychoperformansu kolektywnego: kolektywność nie jest poziomem liczebności, lecz parametrem dyspozytywu. Kolektywność jest wytwarzana przez dystrybucję sygnałów w kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Każdy z kanałów może pełnić funkcję operatora synchronizacji albo operatora różnicy: raz spajać wspólny czas, innym razem wprowadzać kontrolowane rozszczepienie, które pozwala przestawić relacje. Oceania uczy, że takie operacje muszą być projektowane jak partytura relacyjna: z progiem wejścia, z mechanizmem trwania i z rygorem domknięcia.

W porządku epistemicznym tradycje Oceanii przynoszą szczególnie mocne rozpoznanie wiedzy jako praktyki ucieleśnionej i sytuacyjnej. Wiedza nie jest tu abstrakcją, ale kompetencją, która istnieje w działaniu: w umiejętności orientacji, w pamięci wspólnoty, w relacji do miejsca, w ciągłości genealogicznej, w protokołach transmisji. Praktyki nawigacyjne, często opisywane w dyskursie antropologii i historii jako wayfinding, są modelem skrajnym: pokazują, że orientacja jest jednocześnie formą percepcji, formą rytmu i formą odpowiedzialności. Psychoperformans może tę epistemologię przejąć w postaci zasady projektowej: plan sytuacyjny jest narzędziem „nawigowania relacją", a obiekt–klucz jest instrumentem orientacji. Instrumentem w sensie operacyjnym: pozwala ustalić kierunek sekwencji, stabilizuje uwagę, umożliwia powrót do punktu odniesienia, wprowadza progi i domknięcia. Jest to wprost kompatybilne z fenomenologicznym rozumieniem sensu jako wytwarzanego w praktyce, a nie nadawanego z zewnątrz. Psychoperformans nie „tłumaczy" obiektu, lecz sprawdza, jak obiekt działa w sieci relacji i jakie przejścia umożliwia.

W porządku normatywnym Oceania i kultury rdzenne wprowadzają najbardziej rygorystyczną lekcję: performans nie jest neutralny, ponieważ dotyczy prawa do mówienia i prawa do wykonania. W wielu kontekstach Pacyfiku praktyki pieśni, tańca i obrzędu są sprzęgnięte z protokołami dostępu (kto może wykonywać, w jakich okolicznościach, wobec jakiej publiczności), z protokołami własności (kto jest depozytariuszem repertuaru), a także z reżimami widzialności i dokumentacji. To jest szczególnie istotne w warunkach współczesnego obiegu medialnego: zapis wideo, fotografia, publikacja w sieciach społecznościowych, archiwizacja w instytucji sztuki lub w muzeum mogą zmieniać status praktyki i przenosić ją w reżimy ekstrakcji. Psychoperformans, budując własną metodę, przyjmuje z tego porządku dwie konsekwencje: po pierwsze, konieczność separacji między translacją formalną a transferem znaków; po drugie, konieczność protokołów zgody i kontroli obiegu dokumentacji, jeśli działanie ma wejść w archiwum lub w obieg publiczny. W przeciwnym razie plan sytuacyjny może nie tylko utracić etyczną spójność, ale także powtórzyć schematy kolonialnej przemocy reprezentacji, w których centrum zyskuje prawo do obrazu i do interpretacji.

W tym miejscu szczególnie mocno ujawnia się centralna zasada psychoperformansu dotycząca obiektu. Tradycje Oceanii pokazują, że obiekt w praktykach performatywnych może być elementem prawa i zobowiązania, a jego status jest relacyjny. Psychoperformans nie przejmuje więc obiektów o konkretnym statusie kulturowym, ale cementuje własną teorię obiektu–klucza: rzecz działa jako materialny operator znaczeń w planie sytuacyjnym, a akty wykonywane na niej – w tym akty symboliczne oraz praktyki „magiczne" rozumiane ściśle jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji – współkonstytuują skutki działania. W tym modelu obiekt–klucz nie jest fetyszem, tylko narzędziem konstrukcji relacji. Obiekty–klucze wchodzą w relacje z ciałem, czasem, przestrzenią

i innymi obiektami–kluczami, tworząc sieć znaczeń i napięć, która może być przestawiana poprzez manipulację: przez zmianę położenia, przez zmianę orientacji, przez rytm dotyku i dystansu, przez akt odsłonięcia i zasłonięcia, przez złączenie i rozdzielenie, przez odłożenie i zabezpieczenie. Te operacje – wykonywane z rygorem progu i domknięcia – umożliwiają przełamanie, wyzwolenie, rozładowanie, otwarcie i przekształcenie relacji w sposób, który jest jednocześnie estetyczny i proceduralny.

Tradycje Oceanii wzmacniają też istotną dla psychoperformansu tezę o antyteatralnym charakterze działania. Jeśli performans ma być skuteczny relacyjnie, nie może być redukowany do reprezentacji. W wielu pacyficznych praktykach performatywnych wykonanie nie jest „graniem", ale realizacją zobowiązania: wobec miejsca, wobec wspólnoty, wobec genealogii, wobec porządku spotkania. Psychoperformans przejmuje z tego tezę w wersji świeckiej i operacyjnej: działanie jest implementacją koncepcji lub afektu w rzeczywistych relacjach, a nie odgrywaniem roli. Oznacza to, że plan sytuacyjny musi być projektowany tak, aby uczestnik nie „udawał przemiany", tylko wykonywał serię operacji na relacjach – przede wszystkim na relacjach z obiektami–kluczami – w precyzyjnie zestrojonej architekturze czasu i przestrzeni. W tej architekturze szczególną rolę pełni domknięcie: bez domknięcia próg pozostaje zawieszeniem, a zawieszenie generuje ryzyko dezorganizacji. Domknięcie w psychoperformansie ma postać materialną i formalną: jest realizowane przez akt na obiekcie–kluczu, przez zmianę konfiguracji przestrzeni, przez formułę mówioną lub poetycką, przez modulację dźwięku i ciszy, przez reżim światła, który zamyka widzialność zdarzenia i przywraca porządek codzienności.

W rezultacie tradycje Oceanii i kultur rdzennych Pacyfiku można ująć jako jedno z najsilniejszych potwierdzeń zasad psychoperformansu, pod warunkiem zachowania rygoru epistemicznego i etycznego: performans jako technologia relacji, wiedza jako praktyka ucieleśniona, obiekt jako operator znaczeń, wspólnotowość jako infrastruktura synchronizacji, próg i domknięcie jako mechanika przejścia, dokumentacja jako pole władzy. To są narzędzia, które można przenieść bez przywłaszczenia, ponieważ nie wymagają zapożyczania symboli, nazw ani obiektów o określonym statusie kulturowym. W tej translacji psychoperformans pozostaje spójny ze swoją europejską genealogią performance art i live art, a jednocześnie zyskuje wyjątkowo precyzyjny aparat do projektowania sytuacji czasoprzestrzennych, w których obiekt–klucz działa jak instrument nawigacji relacyjnej, a manipulacja obiektem staje się rdzeniem urzeczywistnianej przemiany.

21.13. Rzeczy–klucze i ontologie sprawczości materialnej: od yorishiro do teorii aktora-sieci

Kategoria rzeczy–kluczy w psychoperformansie nie jest dekoracyjną metaforą, lecz rygorem konstrukcyjnym planu sytuacyjnego, w którym materialność przejmuje funkcję operatora przejścia między dyspozycją wewnętrzną a zewnętrznym porządkiem praktyk. Rzecz–klucz działa jako perfonem, czyli minimalna jednostka znaczenia performatywnego, zdolna przenosić i kondensować sensy na poziomie somatycznym, afektywnym, poznawczym i kulturowym, a zarazem wytwarzać „twarde" konsekwencje logistyczne: wymusza wybór miejsca, czasu, reguł dostępności, trybu świadkowania i reżimu dokumentacji. W tym sensie psychoperformans nie „używa" obiektu, tylko ustanawia relację, w której obiekt staje się współsprawcą przebiegu działania, a nie jego ilustracją. W konsekwencji rzeczy–klucze powinny być traktowane jako

elementy infrastruktury sensu: mają własną topologię, własną ekonomię uwagi i własny potencjał destabilizowania, który wymaga precyzyjnej pracy w dochodzeniu i researchu.

Jeżeli w psychoperformansie manipuluje się rzeczami–kluczami w sposób konsekwentny, ujawnia się problem „ontologii praktyki": nie chodzi o to, czy dana tradycja „wierzy" w duchowość przedmiotów, lecz o to, jakie protokoły relacyjne uznaje za skuteczne i jakie granice poznawcze stawia, aby nie pomylić sensu z mechanizmem przyczynowym. W praktykach materialnej religijności, opisywanych w naukach o religii i antropologii, powraca napięcie między sacrum i profanum oraz dynamika sakralizacja jako procesu, a nie stanu. Rudolf Otto, gdy pisał o numinosum, wskazywał na szczególny typ doświadczenia, które domaga się nośników i form progowych; Mircea Eliade, wprowadzając pojęcie hierofania, uchwycił mechanizm „przebicia" znaczenia w materii, bez redukowania go do czystej psychologii. Psychoperformans świadomie pracuje w tym rejonie, ale na zasadzie technologii znaczenia, a nie dogmatu: rzecz–klucz ma uruchamiać aparat percepcyjny i afektywny, dyscyplinować uwagę oraz tworzyć ramę przejścia, przy jednoczesnym zachowaniu kontraktu sensu, który oddziela porządek przeżycia od porządku twierdzeń o świecie.

W porównawczym słowniku, potrzebnym do projektowania rzeczy–kluczy bez popadania w przypadkowe eklektyzmy, pojawiają się pojęcia takie jak animizm, panpsychizm, hylozoizm, witalizm, fetyszyzm (religioznawczy), totemizm, numinosum, sakralizacja, profanum, sacrum, agencja rzeczy, sprawczość rozproszona, osoba rozproszona, ontologia relacyjna, perspektywizm, materialna semiotyka, teoria aktora-sieci. Ten zestaw nie jest katalogiem „poglądów", tylko narzędziownikiem do opisu tego, co dzieje się w relacji człowiek–rzecz, gdy rzecz zaczyna pełnić rolę mediatora, a nie rekwizytu. W psychoperformansie terminy te mają status metajęzyka: pozwalają opisać, czy rzecz–klucz pracuje jako element apotropaion, czy jako talizman, czy jako amulet, czy jako sigil, czy jako egregor materializowany w gestach i w obiegu społecznym, a także w jakim stopniu aktywizuje mana (uogólnienie porównawcze) jako kategoria mocy relacyjnej, rozpoznawalna w wielu tradycjach bez prostej utożsamialności semantycznej. Odpowiedzialne użycie takiego metajęzyka wymaga jednak ostrożności: psychoperformans nie „zapożycza" wierzeń, tylko rekonstruuje funkcje operacyjne i sprawdza ich kompatybilność z etyką, prawem oraz bezpieczeństwem uczestników.

Najbardziej precyzyjne narzędzia dla opisu rzeczy–kluczy daje współczesna antropologia sprawczości i studia nad materialnością. Alfred Gell, analizując „sprawczość" artefaktów, przeniósł ciężar z tego, „co obiekt znaczy", na to, „co obiekt robi" w sieciach relacji; Bruno Latour i tradycja teoria aktora-sieci zaproponowali język, w którym aktorem może być również rzecz, o ile w praktyce zmienia trajektorie działań innych aktorów. Annemarie Mol i materialna semiotyka uczą dodatkowo, że ten sam obiekt może być wielokrotny ontologicznie: w zależności od praktyki staje się innym „bytem robionym", choć materialnie pozostaje „tym samym" egzemplarzem. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność projektowania rzeczy–kluczy jako węzłów relacyjnych, których parametry są jawne w planie sytuacyjnym: jakie relacje mają uruchamiać, jakie relacje mają wygaszać, jakie kanały percepcji mają wzmacniać, a jakie izolować.

Z tego wynika kluczowa, metodologiczna konsekwencja: rzecz–klucz nie jest „symbolem" w rozumieniu czysto interpretacyjnym, lecz urządzeniem relacyjnym, które działa na styku semantyki, afektu, nawyku i środowiska. Jej skuteczność nie zależy od deklaracji, lecz od

choreografii kontaktu: sposobu dotyku, dystansu, ekspozycji, rytmu, powtórzeń, tabuizacji i odtabuizowania, a także od wpisania w obieg społeczny poprzez świadków. W psychoperformansie rzecz–klucz bywa traktowana jako „osoba rozproszona" w sensie antropologicznym: część intencji i odpowiedzialności zostaje zdeponowana w materii, która zaczyna „przypominać" o zobowiązaniach, „wymuszać" powrót do praktyki lub „stawiać opór" w chwilach, gdy plan sytuacyjny traci energię. Tak rozumiana sprawczość rozproszona nie jest metafizycznym twierdzeniem, tylko opisem mechanizmu organizacji działania w czasie, gdzie rzeczy stają się stabilizatorami i destabilizatorami zarazem.

Wreszcie, w porządkach porównawczych szczególnie istotne jest rozróżnienie między ontologią relacyjną i perspektywizm jako narzędziami opisu, a nie sloganami. Perspektywizm, kojarzony z pracami Eduarda Viveirosa de Castro, uczy, że „osoba" i „rzecz" mogą zmieniać status w zależności od przyjętej perspektywy i praktyki, co w psychoperformansie przekłada się na kontrolowane przesunięcia punktu widzenia: wykonawca czasowo traktuje rzecz–klucz jak partnera, świadka lub strażnika granicy, aby uruchomić inny reżim uwagi i odpowiedzialności. Ontologia relacyjna pozwala z kolei opisać, że sens nie „siedzi" w obiekcie ani w głowie, lecz w relacji, która jest podtrzymywana przez protokoły: rytm, powtórzenie, zakaz, ekspozycję, ukrycie, oczyszczenie, ofiarowanie, przechowanie. Ten opis pozostaje kompatybilny z rygorem faktograficznym, ponieważ nie wymaga orzekania o „istnieniu duchów", tylko o istnieniu praktyk i ich mierzalnych skutków w dynamice zachowań, emocji, decyzji i relacji społecznych.

Tak zarysowana rama jest niezbędna, zanim do planu sytuacyjnego zostaną wprowadzone konkretne leksykony tradycji, w których duchowość przedmiotów, nośniki mocy, figury ochronne, reżimy czystości i urządzenia pośrednictwa były przez stulecia precyzyjnie artykułowane, praktykowane i instytucjonalizowane. Psychoperformans nie traktuje tych słowników jako „magazynu egzotyki", lecz jako mapę funkcji: gdzie rzecz–klucz jest medium obecności, gdzie jest depozytem zobowiązania, gdzie jest artefaktem pamięci, gdzie jest narzędziem oczyszczania, gdzie jest bramą, a gdzie jest zakazem. Dopiero na tej podstawie można przejść do konsekwentnego, wielokulturowego korpusu nazw, bez redukowania go do powierzchownej synonimiki, a zarazem bez rezygnacji z precyzji operacyjnej, którą psychoperformans wymaga od każdego obiektu–klucza w IndywiduAkcji.

W praktyce psychoperformansu szczególnie użyteczny jest język wypracowany w studiach nad shintō, ponieważ precyzyjnie rozróżnia on materialne nośniki relacji od samego aktu relacyjnego. Kami (kategoria bytów/obecności sakralnych) oraz yaoyorozu no kami (idea mnogości, dosłownie „osiem milionów" jako liczba umowna) pozwalają opisać sytuację, w której rzecz–klucz nie jest „jednym symbolem", lecz punktem sprzęgającym wielość mikroznaczeń i mikroafektów. W tym reżimie mitama (aspekt „ducha"/dyspozycji kami) działa jak model dyferencjacji intensywności: aramitama (aspekt gwałtowny), nigimitama (aspekt łagodny), kushimitama (aspekt tajemny, sprawczy) i sakimitama (aspekt błogosławieństwa, pomyślności) nie muszą być traktowane jako tezy metafizyczne, lecz jako operatory dramaturgii, dzięki którym plan sytuacyjny zyskuje narzędzia modulowania napięcia, tempa, ryzyka i „temperatury" działania. W takim ujęciu rzecz–klucz przejmuje funkcję regulatora: w zależności od tego, czy ma uruchamiać aramitama, czy stabilizować nigimitama, zmienia się protokół pracy na obiekcie (czyli sposób dotyku, ekspozycji, powtórzeń, a nawet dobór świadków). Breen i Teeuwen, opisując nowoczesne rekonstrukcje shintō w kontekście historii instytucji, pokazują zarazem, że te kategorie są historycznie negocjowane, co dla

psychoperformansu jest ostrzeżeniem metodologicznym: nie wolno mylić terminów z „wiecznymi esencjami", trzeba je traktować jako funkcjonalne narzędzia opisu.

W tym samym polu pojęciowym kluczowe są kategorie, które porządkują, czym dokładnie jest rzecz–klucz w sensie relacyjnym: yorishiro (nośnik/„przywabnik" obecności), shintai (ciało/nośnik obecności w sensie sakralnym) oraz go-shintai (konkretny sakralny nośnik w przestrzeni rytuału). Te terminy są szczególnie kompatybilne z psychoperformansem, ponieważ pozwalają odróżnić obiekt jako materiał (drewno, kamień, metal, papier) od obiektu jako roli w sieci (węzeł, depozyt, brama, zakaz), czyli od tego, co w materialnej semiotyce nazywa się funkcją mediacji (zdolność rzeczy do zmieniania relacji między aktorami). Rzecz–klucz może więc być projektowana jako yorishiro (obiekt „przyciągający" relacyjność), ale równolegle musi mieć precyzyjnie określony status shintai lub go-shintai w obrębie planu sytuacyjnego, to znaczy: czy wolno ją przenosić, dotykać, zasłaniać, czy ma być „nieruchoma", czy ma wytwarzać dystans, czy ma wytwarzać dostęp. Ta decyzja jest decyzją etyczno-logistyczną, nie tylko estetyczną.

Z perspektywy infrastruktury miejsca shintō dostarcza subtelnych wzorców granicowania i lokalizacji rzeczy–kluczy. Himorogi (tymczasowy ołtarz/ogrodzenie sakralne) wprowadza model działania, w którym rzecz–klucz ustanawia się na czas praktyki, a potem demontuje, aby nie zamieniać procesu w fetysz trwałości. Kannabi (miejsce uznawane za siedzibę/manifestację sacrum, często góra lub las) i iwakura (skała jako miejsce/nosiciel obecności) pokazują, że rzecz–klucz może być także elementem krajobrazu, a nie przenośnym artefaktem; wtedy plan sytuacyjny musi uwzględniać ontologię relacyjną miejsca (relacje z dojazdem, pogodą, porą dnia, świadkami przypadkowymi). Ten wariant jest szczególnie istotny w psychoperformansie, bo przenosi ciężar z posiadania obiektu na praktykę bycia w relacji z nieposiadalnym.

Granice i ich widzialna materializacja są w shintō modelowane przez shimenawa (sznur graniczny, znak wyodrębnienia) wraz z jego elementami: shide (papierowe zygzakowate pasma) i gohei (zestaw pasm papieru jako narzędzie rytuału). Psychoperformans, gdy adaptuje te funkcje, nie powinien kopiować formy, lecz funkcję: shimenawa działa jako operator progu (ustanawia, że coś jest wyodrębnione), a shide i gohei działają jako wizualne wzmacniacze progu (stabilizują uwagę i zakaz). Dzięki temu rzecz–klucz może zostać włączona w plan sytuacyjny jako obiekt apotropaion (przedmiot ochronny) bez wprowadzania agresywnej symboliki; wystarczy ustanowić reżim przejścia, w którym przekroczenie progu jest czynnością znaczącą, a nie ruchem przypadkowym.

W obszarze rytuału i transmisji intencji shintō oferuje kolejne operatory, które w psychoperformansie działają jak narzędzia projektowania komunikacji niewerbalnej. Tamagushi (gałązka sakaki jako dar rytualny) i sakaki (drzewo używane w praktykach shintō) ukazują, że rzecz–klucz może być „żywa" lub pół-żywa (materiał organiczny) i wówczas wchodzi w inny reżim czasowości (więdnięcie, zmiana, rozkład) oraz w inny reżim etyczny (relacja z życiem). Ofuda (papierowy talizman/amulet instytucjonalny) i omamori (amulet ochronny, często noszony) z kolei pokazują, jak rzecz–klucz może funkcjonować w obiegu codziennym jako przenośna „infrastruktura zobowiązania" (przypominanie, regulacja zachowania, kontrola lęku), a więc jako mechanizm sprawczości rozproszonej (część decyzji zdeponowana w przedmiocie). W psychoperformansie analogiczny efekt bywa osiągany przez sigil (znak

intencjonalny) albo przez talizman (przedmiot intencji), ale kluczowe jest, by zachować kontrakt sensu i nie udawać, że obiekt „działa przyczynowo” w sensie fizycznym.

Język słowa i oczyszczenia, tak ważny w shintō, jest jednocześnie językiem technologii znaczenia. Norito (modlitwa/formuła rytualna) to model wypowiedzi performatywnej (akt mowy, który ustanawia relację), natomiast harae (oczyszczenie rytualne) i misogi (oczyszczenie przez wodę) są modelami pracy na granicy sacrum i profanum: nie tyle „zmywają winę”, ile rekonfigurują dyspozycję ciała i uwagi poprzez serię czynności. Kegare (nieczystość/skalanie w sensie rytualnym) można w psychoperformansie potraktować jako narzędzie opisu obciążeń afektywnych i społecznych, które przyklejają się do rzeczy i miejsc; wtedy rzecz–klucz staje się także urządzeniem odklejania, czyli procedurą zmiany relacji z własną pamięcią i z cudzym spojrzeniem. W tych protokołach saisen (ofiara pieniężna w kontekście praktyk) oraz matsuri (święto/rytuał wspólnotowy) przypominają, że rzecz–klucz jest uwikłana w ekonomię (przepływ dóbr) i wspólnotę (świadkowanie, współobecność), czyli w dwa wymiary, które w psychoperformansie zawsze trzeba planować jawnie, aby nie produkować niechcianej przemocy symbolicznej.

Architektura shintō wprowadza jeszcze jedną, niezwykle praktyczną lekcję: rzeczy–klucze żyją w przestrzeni, która sama jest urządzeniem. Jinja (chram), torii (brama/progowy znak wejścia), honden (główne sanktuarium) i haiden (hala modlitewna) nie są tylko terminami architektonicznymi; stanowią model stopniowania dostępu do obiektu i stopniowania widzialności obiektu. Psychoperformans może projektować analogiczne stopniowanie: obiekt–klucz nie musi być od razu dostępny, może być widoczny z daleka, potem częściowo zasłonięty, a dopiero później dotykalny; ta dramaturgia jest szczególnie skuteczna w budowaniu agencji rzeczy (sprawczości odczuwanej), bo uruchamia mechanizmy antycypacji i hamowania. Kagura (muzyka i taniec rytualny) pokazuje zarazem, że rzecz–klucz rzadko działa samotnie: często jest sprzęgnięta z ruchem i dźwiękiem jako środowiskiem, które stabilizuje znaczenie i pozwala je utrzymać w czasie.

Na koniec tej sekwencji shintō konieczne jest włączenie dwóch pojęć historyczno-instytucjonalnych, bo one uczą, że rzeczy–klucze bywają polityczne. Shinbutsu-shūgō (synkretyczne współistnienie shintō i buddyzmu) oraz shinbutsu-bunri (instytucjonalne rozdzielenie tych porządków) wskazują, że to, co uznaje się za „właściwe” nośniki sacrum, jest często wynikiem reorganizacji władzy, edukacji i administracji, a nie tylko „tradycji”. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem odpowiedzialnym, musi z tego wyciągnąć wniosek praktyczny: każda rzecz–klucz ma swoje genealogie, a genealogie bywają sporne; dlatego w planie sytuacyjnym należy uwzględniać ryzyko zawłaszczenia, niezamierzonej profanacji oraz konfliktu interpretacyjnego świadków, zanim obiekt zostanie wprowadzony jako perfonem centralny.

Jeżeli w shintō rzecz–klucz bywa konceptualizowana jako yorishiro (nośnik relacji/„przywabnik” obecności), to japońskie imaginarium folklorystyczne dopowiada temu jeszcze jeden, operacyjnie przydatny wymiar: narracyjne uprzedmiotowienie sprawczości, które pozwala myśleć o obiekcie nie tylko jako o medium sacrum, lecz także jako o aktorze ambiwalentnym, zdolnym do zakłócenia ładu, odwetu, żartu, a nawet „wycieku” niezaopiekowanej pamięci. Tsukumogami (przedmiot, który w folklorze uzyskuje status istoty) stanowi tu model graniczny: nie jest teorią ontologiczną w sensie filozoficznym, lecz formą

kulturowego „przypomnienia”, że rzeczy nie są neutralne, bo przechowują ślady użycia, przywiązania i zaniedbania, a więc w psychoperformansie mogą funkcjonować jako twarde nośniki napięć, które wracają wbrew intencjom wykonawcy. To właśnie w tym miejscu kategoria agencji rzeczy (sprawczość przypisywana obiektom w praktyce społecznej) przestaje być abstrakcją; staje się narzędziem projektowania, które wymaga w dochodzeniu i researchu rozpoznania nie tylko „co obiekt znaczy”, ale także „jakie lęki i zobowiązania wytwarza w świadkach”. Michael Dylan Foster, analizując japońskie narracje o istotach liminalnych, pokazuje, że ich funkcją jest często dyscyplinowanie uwagi wobec granic i norm; psychoperformans może tę funkcję odtworzyć bez imitowania formy, poprzez precyzyjne ustawienie relacji człowiek–rzecz–świadek.

W obrębie tej samej semantyki mieszczą się yōkai (zbiorcza kategoria istot nadzwyczajnych), mononoke (istota/manifestacja, często wiązana z oddziaływaniem afektywnym), obake (figura „przemiany”, zjawy o płynnej tożsamości), yūrei (duch zmarłego), ikiryō (duch osoby żyjącej, wiązany z intensywną emocją), onryō (duch mściwy), hitodama (świetlisty fenomen wiązany z duchami), marebito (przybysz z zewnątrz jako figura inności i daru/zakłócenia) oraz kami-kakushi (motyw „porwania/ukrycia przez kami”, zniknięcia w reżimie sacrum). W psychoperformansie nie są to „postacie do odegrania”, tylko repertuar funkcji: obake uczy, jak rzecz–klucz może zmieniać znaczenie w zależności od kontekstu (wielokrotność ontologiczna w praktyce), onryō uczy, że obiekt może stać się nośnikiem resentymentu i działać jak „pętla powrotu”, yūrei i ikiryō wskazują natomiast na możliwość rozdzielenia ciała i intencji w opisie (osoba rozproszona jako model analityczny). Hitodama, rozumiana porównawczo, stabilizuje uwagę na zjawiskowości światła (światło jako kanał perfonemu), a marebito i kami-kakushi precyzują dynamikę progu: przybysz i zniknięcie są figurami przejścia, które w planie sytuacyjnym można implementować jako kontrolowane zmiany dostępności obiektu (widoczność, ukrycie, ujawnienie), bez deklarowania jakichkolwiek tez o realnym statusie „duchów”.

Ten japoński korpus terminologiczny jest istotny również dlatego, że ostrzega przed banalną sakralizacją rzeczy–kluczy. W psychoperformansie łatwo wytworzyć pseudo-aurę, która działa jak fetyszyzm (religioznawczy: przypisywanie przedmiotowi mocy autonomicznej bez pracy relacyjnej); tymczasem modele folklorystyczne mówią raczej: rzecz staje się „istotą” wtedy, gdy relacje z nią zostały splątane, zaniedbane, przeinaczone albo obciążone. Z tego wynika praktyczna zasada: jeśli obiekt–klucz ma być narzędziem transformacji, trzeba zaprojektować również jego „rozbrojenie” (procedura wygaszania relacji), inaczej może on działać jako stały bodziec lękowy albo kompulsyjny, co w języku psychologii można opisać jako utrwalenie pętli nawyku, a w języku materialnej semiotyki jako niechciana stabilizacja sieci. Yanagita Kunio, klasyk badań nad folklorem japońskim, konsekwentnie pokazywał, że opowieści o istotach nadzwyczajnych są częścią ekonomii codzienności; analogicznie psychoperformans musi traktować rzeczy–klucze jako element życia codziennego, a nie jako „wyłączone” rekwizyty jednorazowego rytuału.

W naturalnym przejściu od shintō i folkloru do praktyk buddyjskich ujawnia się drugi, równie precyzyjny reżim pracy na obiekcie: reżim relikwii, inskrypcji i domowej infrastruktury pamięci. Busshari (relikwie Buddy w tradycjach buddyjskich), shari (relikwie, zwykle rozumiane jako materialne pozostałości lub ich substytuty) oraz sarira (termin związany z relikwiami, wywiedziony z sanskrytu) ustanawiają paradygmat, w którym rzecz–klucz jest materialnym

dowodem ciągłości, a zarazem urządzeniem obecności poprzez kontakt i przechowanie. W psychoperformansie ten paradygmat nie musi prowadzić do „kultu obiektu”; może służyć jako model pracy z pamięcią i zobowiązaniem: obiekt jest depozytem i świadkiem zarazem, ale jego „moc” jest funkcją protokołu (jak się go przechowuje, kiedy się go odsłania, kto ma dostęp), czyli funkcją ontologii relacyjnej (sens w relacji, nie w substancji).

W sferze praktyk domowych i codziennych pojawiają się butsudan (domowy ołtarz buddyjski), ihai (tabliczka memorialna) oraz juzu (sznur modlitewny, różaniec buddyjski). Dla psychoperformansu to wyjątkowo ważne, bo pokazuje, że rzecz–klucz może być „mała” i nieefektowna, a mimo to działać przez powtarzalność, rytm i dotyk; juzu jest w tym sensie narzędziem temporalnym (organizuje czas praktyki przez sekwencję), a ihai narzędziem genealogicznym (wiąże osobę z pamięcią i z odpowiedzialnością), przy czym oba mechanizmy są mierzalne w zachowaniu i w doświadczeniu, niezależnie od przekonań metafizycznych. Mandara (mapa/diagram kosmologiczny w tradycjach buddyjskich) wnosi natomiast model przestrzennej organizacji sensu: rzecz–klucz może być dwuwymiarowa (obraz, diagram), a jej sprawczość polega na porządkowaniu uwagi i „rozmieszczaniu” znaczeń w polu widzenia, co w psychoperformansie można sprzęgać z praktykami obiektu–klucza jako mapy (obiekt jako plan relacji, a nie tylko „przedmiot”). Goma (rytuał ognia, szczególnie w tradycjach ezoterycznych) oraz shugendō (japońska tradycja ascetyczno-rytualna powiązana z górami) dopełniają tej osi przez przypomnienie, że rzecz–klucz bywa także procesem (ogień jako „obiekt dynamiczny”), a nie tylko trwałym artefaktem; wtedy plan sytuacyjny musi projektować nie przedmiot, lecz sekwencję przemian materiału (spalanie, rozpad, dym, popiół) jako serię perfonemów (jednostek znaczenia performatywnego).

W tym miejscu widać już wyraźnie, że psychoperformans potrzebuje jednocześnie dwóch rygorów: rygoru funkcji i rygoru granicy poznawczej. Z jednej strony, terminy takie jak tsukumogami, yōkai czy busshari dostarczają fenomenologicznie trafnych modeli relacji z rzeczami; z drugiej strony, naukowy opis wymaga, by nie przeskakiwać od opisu praktyki do twierdzeń ontologicznych. Dlatego w planie sytuacyjnym rzecz–klucz jest zawsze projektowana jako mediator (element, który zmienia relacje), a nie jako przyczyna w sensie fizykalnym; to rozróżnienie, silnie obecne w antropologii sprawczości (Alfred Gell) i w teoriach sieci (Bruno Latour), jest warunkiem rzetelności i bezpieczeństwa sensu w działaniach, które dotykają materii „naładowanej” kulturowo.

W przejściu od japońskich reżimów yorishiro (nośnik relacji/„przywabnik” obecności) i shintai (nośnik sakralny) do chińskich technologii pisma, pieczęci i „mocy skuteczności” pojawia się szczególnie wyrazisty przykład tego, jak rzecz–klucz zostaje skonstruowana jako mediator, a nie fetysz. W tradycjach daoistycznych i w religijności ludowej podstawowe kategorie shén (istoty duchowe/bóstwa) i líng (moc numiniczna, „skuteczność” sakralna) splatają się z qì (tchnienie/energia życiowa jako kategoria kosmologiczna) w taki sposób, że obiekt przestaje być „przedmiotem”, a staje się urządzeniem relacyjnym: jest nośnikiem protokołu, który ma działać w czasie, w rytmie i w sieci społecznych uznań. To właśnie dlatego tak istotne są formy materialne o charakterze inskrypcyjnym, takie jak fú (talizman/znak pisma talizmanicznego), fúlù (rejestry talizmaniczne i formuły, tradycje „registers”) oraz bǎofú (talizman ochronny), bo one precyzyjnie pokazują, że „moc” nie jest substancją, tylko funkcją praktyki: sposobu wytworzenia, poświęcenia, przechowania, użycia i zniszczenia. Kristofer Schipper, opisując rytualność daoizmu jako system technik, konsekwentnie akcentował, że reżim skuteczności jest

zakotwiczony w procedurach i instytucjach; dla psychoperformansu jest to zasada konstrukcyjna: rzecz–klucz nie może być wrzucona do planu sytuacyjnego jako „ładny amulet", tylko jako jawny protokół działania, który ma rozpoznawalne warunki brzegowe (kto, kiedy, gdzie i w jakiej sekwencji ma z nią wejść w relację).

W tym samym porządku pojawia się shénwèi (tabliczka/„miejsce" ducha w reżimie domowym i świątynnym) oraz wèi (pozycja/miejsce jako kategoria sytuowania), które w psychoperformansie są niezwykle użyteczne jako model stopniowania dostępu i model „lokowania" zobowiązania w przestrzeni. Miào (świątynia jako infrastruktura relacji) i jìsì (ofiara/rytuały czci) przypominają, że rzecz–klucz nie jest autonomiczna: działa przez sieć współobecności, powtórzeń i rozpoznawalnych gestów, a więc przez to, co w teoriach sieci nazywa się stabilizacją układu przez powtarzalne translacje (przeniesienia intencji w czynność i rzecz). W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz może zostać zaprojektowany tak, aby wymuszać „powrót" (cykliczną relację), albo przeciwnie: aby umożliwiać domknięcie i wygaszenie relacji, gdy cel planu sytuacyjnego został osiągnięty; daoistyczne protokoły spalania lub deponowania fú są tu ważnym wzorcem funkcji, nawet jeśli psychoperformans nie kopiuje form.

Warto w tym miejscu odnotować, że w obiegu spotyka się także zapisy shenwei (wariant romanizacji shénwèi) oraz lingwei (złożenie łączące líng i wèi, odnoszone do „miejsca/pozycji" w reżimie numinicznym), co ma znaczenie praktyczne dla dochodzenia i researchu: rzecz–klucz, jeśli ma zostać oparta na materialnych semiotykach pisma, musi uwzględniać fakt, że same nazwy i zapisy są częścią technologii autoryzacji. Stephen Bokenkamp, analizując tekstualność i rytualność w daoizmie, zwracał uwagę, że pismo nie jest tu neutralnym nośnikiem treści, lecz operatorem porządku; analogicznie w psychoperformansie zapis, pieczęć, znak i ich obieg społeczny mogą stać się osią obiektu–klucza, ale tylko wtedy, gdy są podporządkowane kontraktowi sensu i nie są przedstawiane jako „przyczynowe mechanizmy" w sensie fizykalnym.

Koreański reżim rzeczy–kluczy przynosi inny nacisk: obiekt jako strażnik granicy wspólnoty, miejsca i pamięci. Sin (bóstwo/duch jako kategoria szeroka) w praktykach ludowych łączy się z seonang (bóstwo opiekuńcze, często lokalne) i seonangdang (miejsce kultu/seonang jako lokalny punkt graniczny), co w psychoperformansie można rozumieć jako model „węzła terytorialnego" (obiekt–klucz jako lokalny regulator relacji). Jangseung (drewniane słupy/totemy graniczne) są tu materialnym prototypem apotropaion (przedmiot ochronny): nie działają „w ukryciu", lecz publicznie i relacyjnie, bo ich funkcja polega na tym, że są widziane, rozpoznawane i traktowane jako znak progu. Laurel Kendall, opisując koreański szamanizm i jego materialne środowiska, pokazywała, że skuteczność jest współtworzona przez społeczny obieg znaków; psychoperformans może to wykorzystać, projektując rzeczy–klucze jako elementy jawnej topologii, a nie prywatne „sekrety".

W tym samym polu mudang (szamanka/szaman jako specjalista rytuału) przypomina, że obiekt–klucz bywa nierozerwalny z rolą wykonawcy i z kompetencją operowania granicą. Psychoperformans nie replikuje ról religijnych, ale może adaptować samą funkcję: rozdzielenie odpowiedzialności między wykonawcę a obiekt, tak aby obiekt stabilizował ramę (granice, zakazy, przejścia), a wykonawca prowadził modulację afektu i tempa. Ten model jest szczególnie przydatny tam, gdzie rzecz–klucz ma jednocześnie „chronić" (apotropaion) i „otwierać" (próg), bo bez kompetencji prowadzenia łatwo o nadmiar dramatyzacji albo o rozpad reżimu znaczenia.

W tradycjach mongolskich i szerzej syberyjskich do głosu dochodzi jeszcze mocniej idea obiektu jako depozytu osoby rozproszonej (części sprawczości zdeponowanej w rzeczy). Ongon (wizerunek/nośnik ducha opiekuńczego, często materialny) działa tu jako przykład rzeczy–klucza, której status jest ściśle regulowany przez protokoły kontaktu, przechowania i dziedziczenia, a więc przez ontologię relacyjną (bycie jako relacja). Sülde (kategoria siły/„charyzmy" lub ducha związanego z powodzeniem i władzą, historycznie także z insygniami) wprowadza do psychoperformansu ważny operator: rzecz–klucz może być nie tylko „ochroną" albo „pamięcią", lecz także rezerwuarem energii działania w sensie społecznym, to znaczy urządzeniem podtrzymywania sprawczości, kiedy wykonawca słabnie. Caroline Humphrey, analizując syberyjskie i mongolskie reżimy relacji z bytami i artefaktami, zwracała uwagę na proceduralność i zobowiązaniowość tych relacji; dla psychoperformansu jest to wniosek fundamentalny: jeśli rzecz–klucz ma działać długofalowo, musi być wpisana w kalendarz praktyk i w ekonomię uwagi, inaczej obróci się w „martwy znak" albo w niekontrolowany fetysz.

Tak skonstruowany trójkąt chińskich technologii pisma (fú, fúlù, bǎofú), koreańskich strażników progu (jangseung) i syberyjskich depozytów osoby rozproszonej (ongon) pozwala zobaczyć, że psychoperformans operuje w polu, gdzie materialna semiotyka (relacja znak–praktyka–sieć) spotyka się z antropologiczną teorią sprawczości. Rzecz–klucz jest skuteczna wtedy, gdy w planie sytuacyjnym zostaje zaprojektowana jako urządzenie: ma wejście i wyjście, ma warunki użycia, ma procedury oczyszczenia lub wygaszania, a przede wszystkim ma rozpoznawalny sens relacyjny, który nie wymaga metafizycznych twierdzeń, aby działać w doświadczeniu i w zachowaniu.

Po chińskich technologiach fú (talizman w piśmie) i po koreańskich jangseung (słup graniczny), a także po syberyjskich ongon (materialny nośnik relacji opiekuńczej), naturalnie ujawnia się jeszcze jeden, niezwykle wpływowy reżim rzeczy–kluczy: południowoazjatycka inżynieria obecności, w której obiekt jest przede wszystkim „ustawieniem relacji", a nie dekoracją. W hinduizmie kategorie ātman (jaźń/zasada podmiotowa) i prāṇa (tchnienie/życiowa „oddechowość") służą często jako metajęzyk dla opisu, dlaczego rzecz–klucz bywa traktowana jak „przewodnik" uwagi i intencji, a śakti (moc/sprawczość, często personifikowana) stabilizuje praktyczne rozumienie intensywności: obiekt nie tyle „ma moc", ile jest węzłem, w którym moc relacji zostaje uruchomiona i utrzymana przez protokół. Gavin Flood, opisując hinduistyczną praktykę jako system dyscyplin percepcji i działania, podkreślał proceduralność tej relacyjności; dla psychoperformansu oznacza to, że rzecz–klucz musi być projektowana jako zestaw czynności wokół niej, a nie jako sam „przedmiot".

W tym porządku kluczowe są murti (wizerunek bóstwa jako obiekt kultowy) i pratimā (wizerunek/figura używana w praktykach), bo pokazują rozróżnienie między „materiałem" a „rolą". Najbardziej operacyjna jest tu prāṇa-pratiṣṭhā (rytuał ustanowienia „żywej obecności" w wizerunku), która w języku porównawczym opisuje proces sakralizacja (nadawanie statusu sakralnego przez praktykę), bez konieczności wchodzenia w spór o metafizykę. Darśan (widzenie-spotkanie, relacja wzrokowa) ujawnia natomiast, że rzecz–klucz może być zaprojektowana jako urządzenie percepcyjne: jej funkcja polega na tym, że organizuje spojrzenie, a przez spojrzenie – dyspozycję ciała i decyzje. W psychoperformansie ten mechanizm bywa wzmacniany przez świadome ustawienie dystansu, światła i osi patrzenia, ale rdzeń pozostaje identyczny: obiekt nie „znaczy" dopiero po interpretacji; on prowadzi widzenie jako praktykę.

W praktykach mantrycznych i diagramatycznych materiałowość przechodzi w stronę „skryptu działania". Mantra (formuła dźwiękowa/werbalna) działa jako wypowiedź performatywna, a yantra (diagram/narzędzie geometryczne) jako materialna matryca uwagi; tantra (rodzina tradycji i technik rytualno-medytacyjnych) łączy oba porządki, pokazując, że rzecz–klucz może być jednocześnie obiektem, znakiem, dźwiękiem i procedurą. Alexis Sanderson, badając tradycje tantryczne, konsekwentnie akcentował rolę formalnych protokołów inicjacji i praktyki; w psychoperformansie analogiczną funkcję pełni dochodzenie i research, które mają zapobiec banalizacji i przypadkowemu eklektyzmowi, a jednocześnie umożliwić precyzyjne zaprojektowanie warunków brzegowych obiektu–klucza (kiedy działa jako talizman, kiedy jako amulet, kiedy jako sigil, kiedy jako apotropaion).

W szerokim buddyzmie reżim rzeczy–kluczy jest jeszcze mocniej „infrastrukturalny", bo obejmuje zarówno doktrynalny metajęzyk, jak i materialne urządzenia pamięci. Dharmakāya (ciało dharmy jako wymiar prawdy), nirmāṇakāya (ciało emanacji/manifestacji) i saṃbhogakāya (ciało „współradości", wymiar doświadczenia) same w sobie nie są „przedmiotami", ale w praktyce porządkują to, jak traktuje się nośniki: czy rzecz–klucz ma być bramą do kontemplacji, czy narzędziem pamięci, czy urządzeniem wspólnotowej stabilizacji. Z tego porządku wyrastają cetiya (miejsce/przedmiot pamięci kultowej) i stūpa (budowla-relikwiarz), które stanowią archetyp obiektu jako węzła sieci: staje się punktem orientacji, rytmu i powrotu, a więc technologią sprawczości rozproszonej (przeniesienie części decyzji i zobowiązań w trwałą materialność). Richard Gombrich, analizując praktykę buddyjską w perspektywie historycznej, wielokrotnie wskazywał, że materialne formy są nierozłączne z dyscypliną wspólnoty; psychoperformans korzysta z tej lekcji, gdy projektuje obiekty–klucze jako stabilizatory kalendarza i uwagi, a nie jako jednorazowe „artefakty przeżycia".

W tym samym reżimie dhāraṇī (formuła „podtrzymująca", często ochronna) oraz mantra (formuła dźwiękowa) działają jako narzędzia, które łączą obiekt z mową i pamięcią, natomiast maṇḍala (diagram kosmologiczny/przestrzenny) stanowi model, w którym rzecz–klucz jest mapą relacji, a nie tylko „nośnikiem mocy". Gdy psychoperformans rekonstruuje funkcję maṇḍala, zwykle chodzi o to, by obiekt stał się topologicznym „planem sytuacyjnym w materii": rozmieszczeniem punktów, progów, zakazów i przejść, które ciało odczytuje przez ruch i wzrok, zanim cokolwiek zostanie nazwane.

W obszarze tybetańsko-himalajskim materialność rzeczy–kluczy jeszcze wyraźniej ujawnia wielowarstwowość protokołów. Gter ma (ukryty „skarb" nauk/obiektów), rten (podpora/nośnik praktyki, obiekt wspierający) oraz gtor ma (ofiarna figura, często z ciasta) są przykładami, w których obiekt jest jednocześnie medium pamięci, urządzeniem transmisji i narzędziem pracy na intencji, ale zawsze w ramach ściśle określonej procedury. Chos skyong (opiekunowie dharmy jako kategoria bytów ochronnych) nie musi być w psychoperformansie traktowane jako teza ontologiczna; operacyjnie jest to wzorzec funkcji ochronnej, którą można realizować przez apotropaion (przedmiot ochronny) i przez reżim granicy, bez przypisywania obiektowi autonomicznej przyczynowości. David Snellgrove i Geoffrey Samuel, opisując tybetańskie środowiska praktyk, wskazywali na nierozerwalność obiektu, recytacji i rytmu; psychoperformans, jeśli chce pracować w tej logice, musi projektować obiekt–klucz jako element sprzężony z czasem i dźwiękiem, a nie jako samotny „fetysz".

Do tej samej rodziny należą tsa-tsa (małe figurki/stupy, często z gliny), lungta (modlitewne „chorągiewki wiatru”), dorje (wadżra, berło rytualne), phurba (sztylet rytualny) oraz damaru (mały bębenek rytualny). Każdy z tych obiektów jest równocześnie narzędziem gestu, nośnikiem znaku i urządzeniem rytmu; w psychoperformansie ich funkcjonalne odpowiedniki nie muszą zachowywać formy, ale muszą zachować relacyjny rdzeń: dorje jako operator „stabilizacji” (utrzymanie osi działania), phurba jako operator „cięcia” (domknięcie, przecięcie pętli), damaru jako operator „pulsu” (rytmizacja uwagi), lungta jako operator „dyfuzji” (rozsiewanie intencji w środowisku), tsa-tsa jako operator „multiplikacji” (wytwarzanie serii, która buduje nawyk). Dopiero wtedy rzecz–klucz działa jako pełnoprawny mediator w sieci, o której mówi teoria aktora-sieci (Bruno Latour), zamiast sprowadzać się do estetycznej stylizacji.

W reżimach materialności Azji południowo-wschodniej szczególnie wyraźnie widać, że rzecz–klucz działa jako „węzeł troski” i „węzeł ostrożności” jednocześnie, bo jej podstawową funkcją jest regulacja relacji między tym, co prywatne, a tym, co wspólnotowo uznane za realnie oddziałujące. Semangat (zasada życiowej „siły”/żywotności) daje tu słownik do opisu, jak obiekt może być traktowany jako depozyt energii działania, a keramat (miejsce lub obiekt uznany za święty/skuteczny) pokazuje, że sakralizacja (nadanie statusu sakralnego przez praktykę) jest procesem stabilizowanym przez rytuały i narracje, nie zaś „własnością substancji”. Penunggu (opiekun/„lokator” miejsca lub obiektu) uczy natomiast, że rzecz–klucz bywa projektowana jako granica relacyjna, a nie narzędzie ekspansji: nie jest po to, by „posiadać moc”, lecz by utrzymywać dystans, zakaz i warunki dostępu, co w języku Mary Douglas można opisać jako pracę na granicach czystości i naruszenia (porządkowanie świata przez tabu i reguły). W psychoperformansie ta triada funkcji przekłada się na rygor planu sytuacyjnego: obiekt–klucz nie może być wprowadzony bez protokołu kontaktu (kto dotyka, kiedy, jak, po co), bo inaczej staje się przypadkowym bodźcem, a nie mediatorem sensu.

W regionie tym spotyka się także kategorie, które niemal podręcznikowo ilustrują ontologię relacyjną (bycie jako relacja, nie jako esencja) i sprawczość rozproszoną (przeniesienie części sprawczości do rzeczy i sieci). Nat (kategoria bytów/duchów w tradycjach Birmy), phi (kategoria duchów w tradycjach Tajlandii i obszarów pokrewnych) oraz khwan (zasada „ducha-życia”/komponentu osoby w tradycjach Tai) są tu ważne nie jako „wierzenia”, lecz jako słowniki regulacji relacji człowiek–miejsce–obiekt: pozwalają opisać, dlaczego pewne rzeczy–klucze są traktowane jak punkty negocjacji (obiekt jako mediator konfliktu i równowagi), a inne jak urządzenia ochronne (apotropaion, czyli przedmiot ochronny). W psychoperformansie analogiczny efekt uzyskuje się przez obiekt–klucz ustanawiany jako strażnik progu (obiekt, który „pilnuje” reguły), przy czym zgodnie z kontraktem sensu nie orzeka się o ontologicznym statusie nat, phi czy khwan, tylko projektuje się realne protokoły zachowania i uwagi, które czynią z rzeczy element infrastruktury etycznej. Alfred Gell, pisząc o „technologiach zaklinania” w sztuce i artefaktach, podkreślał, że skuteczność obiektu jest skutecznością relacji; to właśnie tutaj ta teza staje się praktyczną instrukcją dla planu sytuacyjnego.

W Polinezji i Melanezji (obszary Oceanii o silnych tradycjach relacyjnej „mocy”) zespół pojęć działa jak precyzyjny aparat do opisu tego, co w psychoperformansie nazywa się intensywnością obiektu–klucza. Mana (moc/sprawczość o charakterze relacyjnym) nie jest „energią w przedmiocie”, lecz kategorią, która opisuje rozpoznawalną skuteczność w sieci; tapu (zakaz, święta nietykalność) i noa (odtabuizowanie/stan „zwykłości”) pokazują natomiast, że rzecz–klucz może działać przez reżim dostępności, czyli przez to, kto i kiedy może ją zobaczyć, dotknąć,

przenieść, a także przez to, jak się ją „odblokowuje” lub „zamyka”. Atua (byt/bóstwo jako kategoria relacyjna), mauri (zasada żywotności/„rdzeń życia” w rzeczach i istotach), taonga (wartościowy przedmiot-dziedzictwo) oraz hau (zasada „powrotu daru”/moc relacji daru) dopełniają tej osi: obiekt–klucz bywa tu zarazem nośnikiem genealogii i zobowiązania, a jego sprawczość jest w dużej mierze społeczna (wynika z obiegu, pamięci i długu). Marcel Mauss, gdy analizował dar jako fakt społeczny totalny, wprost opisywał mechanizmy, które psychoperformans wykorzystuje, gdy czyni z rzeczy–klucza depozyt kontraktu i odpowiedzialności, a nie „rekwizyt do przeżycia”.

W tradycjach rdzennych Australii szczególną wagę ma z kolei to, że obiekt–klucz jest często częścią ontologii krajobrazu i historii miejsca, a nie własnością jednostki. Dreaming (kompleks kosmologii i narracji „Czasu Snu”) oraz Tjukurpa (pokrewna kategoria prawa/narracji-kosmosu w tradycjach Anangu) uczą, że rzecz–klucz może być „skondensowaną topologią”: nie tyle przedmiotem, co węzłem łączącym ścieżki, opowieści, zobowiązania i praktyki. Churinga / tjurunga (sakralne obiekty/artefakty o statusie silnie regulowanym) pokazują przy tym, że kluczową kategorią pracy na rzeczy jest restrykcja dostępu (tapu w sensie funkcji, nawet jeśli inny jest język): nie wszystko jest dla wszystkich, a obiekt–klucz bywa narzędziem ochrony wspólnoty przed przemocą ciekawości. Deborah Bird Rose, opisując relacyjność „krajobrazów pamięci”, wielokrotnie podkreślała, że materialność jest tu formą odpowiedzialności; psychoperformans, jeśli ma adaptować tę funkcję, musi projektować obiekt–klucz jako zobowiązanie etyczne, nie jako stylizację.

W Arktyce (w tym w tradycjach Inuitów i pokrewnych) szczególnie czytelny jest model „ożywionej” relacyjności, w której obiekt działa jako partner w utrzymaniu równowagi środowiskowej i społecznej. Inua (zasada „właściciela/ducha” rzeczy i istot), sila (kategoria pogody/świata i zarazem zasady porządku, często łączona z oddechowością i rozumem) oraz tupilaq (w tradycjach grenlandzkich figura wytworu o charakterze intencjonalnym, często ochronno-agresywnym) pokazują, że rzecz–klucz może być konceptualizowana jako urządzenie intencji, ale zarazem jako źródło ryzyka, jeśli intencja wymknie się spod kontroli. W psychoperformansie ta lekcja przekłada się na konieczność jawnego projektowania „hamulców”: obiekt–klucz, który ma służyć transformacji, musi mieć przewidziane procedury wygaszania, aby nie stał się trwałym generatorem lęku lub obsesji. Jean Briggs, badając emocjonalne reżimy wśród Inuitów, pokazywała, jak silnie relacje i samokontrola są wpisane w codzienność; w podobnym sensie obiekt–klucz w psychoperformansie ma wzmacniać praktykę regulacji, a nie zastępować ją fetyszem.

W Ameryce Północnej (w szerokim, porównawczym skrócie) spotyka się zestaw pojęć, które wyjątkowo precyzyjnie rozszczelniają europejską dychotomię „materia versus duch”. Manitou (kategoria mocy/bytów w algonkińskich tradycjach), orenda (moc sprawcza w tradycjach irokeskich) oraz wakan (sakralna moc, termin szeroko używany porównawczo) wraz z wakȟáŋ (wariant zapisu w tradycji Lakota, „święty/mocny”) pozwalają opisać, że rzecz–klucz jest skuteczna o tyle, o ile zostaje włączona w relację, która ma konsekwencje etyczne i społeczne. Ton (kategoria „mocy”/dyspozycji w wybranych ujęciach porównawczych) oraz kachina / katsina (figury/duchy i zarazem materialne reprezentacje w tradycjach Pueblo) ujawniają jeszcze jeden wymiar: obiekt–klucz może być jednocześnie „postacią” i „narzędziem edukacji”, bo działa przez widzialność i przez rytualną pedagogikę wspólnoty. A. Irving Hallowell, opisując „osoby inne-niż-ludzkie”, pokazał, że sprawczość rzeczy jest tu kategorią relacyjną;

psychoperformans może tę relacyjność rekonstruować jako agencja rzeczy (sprawczość przypisywana obiektom w praktyce), unikając redukcji do dekoracyjnej symboliki.

W Mezoameryce i Andach (uogólnienie porównawcze, nie homogenizacja) pojawia się natomiast zespół pojęć, które czynią z rzeczy–kluczy narzędzia „zamieszkiwania świata" w sensie ontologicznym. Teotl (kategoria boskości/siły w tradycjach nahua), nahual (relacja/forma przemiany lub „towarzysz" ontologiczny w tradycjach mezoamerykańskich), huaca / wak'a (miejsce/obiekt czczony jako węzeł mocy w Andach) oraz camac (zasada ożywiająca/sprawcza w andyjskich ujęciach) opisują świat, w którym obiekt–klucz jest wprost częścią środowiska sprawczości, a nie dodatkiem do niego. Apu (byt-góra/opiekun w Andach) i pachamama (kategoria „Matki-Ziemi" w tradycjach andyjskich) dopełniają obrazu: rzecz–klucz może być krajobrazem, a krajobraz może być rzeczą–kluczem, co dla psychoperformansu oznacza konieczność projektowania planu sytuacyjnego w skali przestrzennej, nie tylko „przedmiotowej". Philippe Descola, opisując ontologie pozaeuropejskie, wielokrotnie ostrzegał przed narzucaniem jednego schematu natury i kultury; w psychoperformansie ta ostrożność jest warunkiem rzetelności, bo rzecz–klucz bywa tu relacją z miejscem, a nie mobilnym rekwizytem.

W Afryce Zachodniej i w tradycjach atlantyckich szczególnie silnie wybrzmiewa model obiektu jako „kontraktu sprawczości", w którym rzecz–klucz jest sprzęgnięta z praktyką słowa, ofiary i wspólnotowego uznania. Àṣẹ (moc sprawcza/„zdolność urzeczywistniania") oraz orìṣà (bóstwa/zasady sprawcze w tradycjach Joruba) ukazują, że obiekt–klucz działa w sieci: nie jako izolowany fetysz, lecz jako mediator między osobą, mową i rytmem działania, przy czym ẹ̀mí (oddech/zasada życia) i ẹbọ (ofiara/akt ofiarny) dopełniają logiki proceduralnej. Orișa orișa (wariant zapisu, wskazujący na praktykę transliteracji) przypomina, że sama forma nazwy bywa elementem autoryzacji, a więc częścią materialnej semiotyki (jak znak stabilizuje sieć). W reżimach kongijskich nkisi (obiekt „mocy", często jako urządzenie sprawczości) i minkisi (liczba mnoga) wraz z bilongo (składniki/„ładunek" sprawczy) oraz rolami takimi jak nganga (specjalista/praktyk pracy na obiektach) i simbi (kategorie bytów/duchów wodnych i pokrewnych w tradycjach Kongo) pokazują, że rzecz–klucz bywa dosłownie „zmontowana" jako maszyna relacji; Wyatt MacGaffey i Robert Farris Thompson opisywali te mechanizmy jako precyzyjne technologie społecznej sprawczości. W tradycjach vodun (rodzina religii i praktyk) i w diasporach, gdzie pojawiają się lwa (byty/duchy pośredniczące), obiekt–klucz funkcjonuje jako węzeł pamięci i przetrwania; psychoperformans może rekonstruować tę funkcję, ale wyłącznie jako model projektowania relacji i odpowiedzialności, nigdy jako pretekst do egzotyzacji.

W tym samym obszarze porównawczym warto dołączyć trzy zestawy terminów jako „mikrosłowniki" osoby rozproszonej (podmiotowość dystrybuowana w relacjach). AKAN (rodzina grup etniczno-językowych Afryki Zachodniej) oferuje kategorie kra (zasada życia/„dusza" w ujęciu porównawczym), sunsum (duch/energia osobowa) i bosom (byty/opiekunowie, często związani z miejscem), natomiast IGBO (grupa etniczno-językowa Nigerii) wnosi chi (zasada losu/opiekun osobowy) i mmụọ (duchy/byty niematerialne). KONGO (obszar kulturowy Afryki Centralnej) domyka tę triadę przez praktyczne role nganga i byty simbi, które wprost pokazują, że obiekt–klucz nie jest „przedmiotem wiary", tylko urządzeniem relacyjnym wplecionym w prawo zwyczajowe, pamięć i etykę wspólnoty. Dla psychoperformansu te mikrosłowniki są narzędziami projektowania: pomagają rozpoznać, czy

obiekt–klucz ma działać jako nośnik genealogii, nośnik ochrony, nośnik decyzji, czy jako narzędzie rozbrojenia lęku, i jakich świadków potrzebuje, by nie stał się prywatną kompulsją.

W tradycjach islamskich (w ujęciu religioznawczym: zróżnicowanych, z wieloma sporami wewnętrznymi o dopuszczalność praktyk) rzeczy–klucze nie są zazwyczaj konceptualizowane jako „zamieszkałe" w sensie animistycznym, lecz jako nośniki relacji, pamięci, błogosławieństwa i intencji, a ich status jest negocjowany na osi normatywności. Baraka (błogosławieństwo, „dobroczynna skuteczność" przypisywana osobom, miejscom i czasem rzeczom) stanowi tu model, w którym obiekt–klucz działa poprzez rozpoznaną przez wspólnotę sieć związków, nie poprzez autonomiczną „moc". Tabarruk (poszukiwanie/uzyskiwanie baraka przez kontakt) opisuje praktykę, w której rzecz staje się mediatorem przez dotyk, bliskość lub przechowanie, natomiast tawassul (szukanie pośrednictwa w modlitwie) wskazuje na funkcję pośredniczenia jako taką, niezależnie od tego, czy pośrednikiem jest osoba, miejsce, pamięć czy materialny ślad. W kontekście obiektów spotyka się także ta'wiz / taweez (amulet z inskrypcją, zwykle z formułami), hijab (amulet w praktykach ludowych, termin wieloznaczny) oraz ruqyah (praktyka recytacji/egzorcyzmowania, często z wersetami), przy czym w psychoperformansie sens tych kategorii nie polega na kopiowaniu form, lecz na rekonstruowaniu funkcji: obiekt–klucz może być zaprojektowany jako materialny „węzeł pamięci modlitewnej" (przypominanie o zobowiązaniu) albo jako urządzenie granicy (zakaz dotyku, reżim przechowania), o ile kontrakt sensu jasno oddziela porządek przeżycia i znaczenia od porządku twierdzeń o przyczynowości klinicznej czy fizykalnej. Talal Asad, analizując tradycję jako dyscyplinę praktyk, podkreślał, że materialność religijna jest regulowana przez normy i instytucje; dla planu sytuacyjnego oznacza to konieczność precyzyjnego projektowania etyki użycia rzeczy–kluczy, zwłaszcza gdy obiekt ma działać jako mediator w środowisku wieloświatopoglądowym.

W tym samym kręgu semantycznym pojawiają się kategorie duchów, które w późnej starożytności i w islamie zyskały rozbudowane imaginaria, a które w psychoperformansie pełnią funkcję ostrzegawczą, nie dekoracyjną. Jinn (istoty niewidzialne w tradycjach arabskich i islamskich), ifrit (jinn o silnej, często ambiwalentnej charakterystyce) oraz ghul (istota demoniczna z folkloru, figura zagrożenia i zwiedzenia) uświadamiają, że rzeczy–klucze mogą stać się nośnikami lęku i projekcji; dlatego obiekt–klucz, jeśli ma pracować „ochronnie", musi mieć zaprojektowaną procedurę wygaszania relacji (domknięcie, uziemienie, rozbrojenie), aby nie wytworzyć trwałej, kompulsyjnej infrastruktury strachu.

W judaizmie, gdzie szczególnie mocno akcentuje się materialność normy i pamięci, rzeczy–klucze funkcjonują jako nośniki przymierza, świętości i tekstualności, a więc jako protokoły relacyjne o wysokiej precyzji. Shekhinah (pojęcie obecności Boga, w tradycji rabinicznej i mistycznej) oraz qedushah (świętość jako kategoria normatywna i liturgiczna) wyznaczają tu ramę, w której obiekt nie jest „magiczny", tylko jest włączony w reżim prawa, rytuału i troski o znaczenie. Mezuzah (zwój z tekstem umieszczany na futrynie), tefillin (filakterie, skórzane pudełeczka i rzemienie z tekstami) i sefer Torah (zwój Tory) są przykładami obiektów, które działają przez regularność, dotyk, inskrypcję i kalendarz, a więc przez sprawczość rozproszoną (część zobowiązania zdeponowana w rzeczy i w rytmie jej użycia). Aron ha-kodesh (arka/wnęka na zwoje Tory w synagodze) modeluje przestrzenne stopniowanie dostępu, a genizah (miejsce przechowywania zużytych tekstów o statusie świętym) pokazuje, że obiekt–klucz ma również „etykę końca": nie wolno go potraktować jak śmiecia, bo relacja nie może zostać przerwana dowolnie. W psychoperformansie ta logika jest szczególnie cenna, bo uczy, że projektowanie

rzeczy–kluczy wymaga nie tylko fazy ustanowienia i użycia, ale też fazy archiwizacji, deponowania lub neutralizacji, zgodnej z etyką i z wrażliwością świadków.

W chrześcijaństwie (rozumianym porównawczo, z uwzględnieniem różnic wyznań i tradycji) szczególnie wyraźnie działa reżim rzeczy–kluczy oparty na materializacji pamięci i na instytucjonalnym rozróżnianiu znaków. Relikwie (materialne pozostałości lub przedmioty związane ze świętymi) i relikwia (pojedynczy obiekt tego typu) funkcjonują jako nośniki ciągłości i świadectwa, ikona (obraz o funkcji liturgiczno-teologicznej, zwłaszcza w chrześcijaństwie wschodnim) działa jako urządzenie daršanopodobne (organizacja widzenia jako relacji), a sacramentalia (rzeczy i praktyki poświęcone, „pomocnicze" wobec sakramentów) porządkują codzienny obieg przedmiotów w reżimie sakralizacja (nadanie statusu przez praktykę). Konsekrowanie (akt poświęcenia/oddzielenia do użytku sakralnego) wskazuje, że status obiektu jest procedurą, natomiast transsubstancjacja (doktryna przemiany substancji w Eucharystii w teologii katolickiej) przypomina o granicy między językiem dogmatu a językiem opisu praktyk: psychoperformans może rekonstruować funkcję „progu realności" (co jest uznane za najważniejsze i nietykalne), ale nie może mieszać tej funkcji z twierdzeniami o świecie, jeśli nie ma kompetencji i mandatu teologicznego. W materialnym pejzażu chrześcijaństwa wschodniego pojawiają się także enkolpion (medalion/krzyż noszony na piersi), ikonostas (przegroda z ikonami organizująca przestrzeń liturgiczną) oraz krzyż relikwiarzowy (krzyż zawierający relikwie), które są prototypami obiektów–kluczy działających przez stopniowanie widzialności i dostępności: obiekt jest widoczny, ale niekoniecznie dotykalny; jest obecny, ale niekoniecznie „posiadany". W planie sytuacyjnym psychoperformansu takie prototypy przekładają się na projektowanie obiektów jako mediatorów, które dyscyplinują uwagę i etykę, zamiast obiecywać „działanie" w sensie przyczynowym.

W europejskiej starożytności grecko-rzymskiej rzecz–klucz jest szczególnie czytelna jako urządzenie jurysdykcji sensu, bo materialność zostaje tu wpisana w porządek domowy, miejski i państwowy, a nie wyłącznie w prywatne przeżycie. Numen (moc/obecność boska ujmowana jako „skuteczność") pozwala opisać sytuację, w której obiekt nie „ma symbolu", lecz jest węzłem uznanej sprawczości relacyjnej, a genius (opiekun-zasada jednostki lub wspólnoty) i genius loci (opiekun-zasada miejsca) stanowią klasyczny model tego, jak rzecz–klucz może działać jako stabilizator topologii (miejsce jako mediator). Daimon (byt pośredni, często jako zasada losu lub dyspozycji) porządkuje natomiast opis „osoby rozproszonej" (podmiotowość dystrybuowana między ciałem, decyzją i znakami), bo w praktykach codziennych łatwo zauważyć, że intencje są delegowane do rzeczy i rytuałów. Lares (domowe bóstwa opiekuńcze) i penates (opiekunowie zasobów i ogniska domowego) tworzą prototyp obiektu-infrastruktury: rzecz–klucz pracuje tu jako stały punkt kalendarza i powrotu, a nie jako jednorazowy rekwizyt. Manes (duchy przodków/zmarłych w rzymskim imaginarium) ustanawiają reżim pamięci materialnej, w którym obiekt–klucz wiąże się z genealogią i zobowiązaniem, zaś palladium (przedmiot-gwarant bezpieczeństwa wspólnoty, archetyp „talizmanu państwowego") pokazuje, że rzeczy–klucze mogą zostać wciągnięte w politykę i propagandę, czyli w sieci aktorów, o których pisał Bruno Latour. Walter Burkert, analizując grecką religijność jako praktykę zakorzenioną w rytuale i przestrzeni, konsekwentnie wskazywał, że „religia" jest tu równocześnie technologią społecznej stabilizacji; w psychoperformansie ta lekcja przekłada się na konieczność projektowania obiektów–kluczy tak, aby ich „skuteczność" była opisana w kategoriach relacji i protokołów, a nie magicznej substancji.

W północnoeuropejskich tradycjach germańskich szczególnie interesujące jest to, że rzeczy–klucze bywają projektowane jako sprzęgnięcia między „formą” a „siłą”, co daje bardzo precyzyjny metajęzyk dla planu sytuacyjnego. Hugr (umysł-dyspozycja, „myśl-energia”), hamr (postać/„forma przybierana”) i hamingja (szczęście-los jako zasób relacyjny) opisują, jak podmiotowość może być rozpisana na komponenty, a dzięki temu delegowana do obiektów (sprawczość rozproszona jako mechanizm praktyczny). Fylgja (towarzysząca zasada/opiekun, często personifikowana) oraz landvættir i vættir (byty opiekuńcze miejsca i szerzej „istoty-opiekunowie”) podpowiadają, że rzecz–klucz może być narzędziem negocjowania relacji z przestrzenią, a nie tylko z własną psychiką; obiekt staje się wtedy „wskaźnikiem warunków” (czy wolno wejść, czy wolno dotknąć, czy wolno zostać), czyli operatorem progu. W tej samej logice seiðr (praktyka operowania zmianą i wpływem, tradycja magiczno-rytualna) oraz galdr (praktyka inkantacyjna, „śpiew-zaklinanie”) pokazują, że obiekt–klucz prawie zawsze jest sprzęgnięty ze słowem i rytmem (wypowiedź performatywna jako część urządzenia), a więc wymaga projektowania nie pojedynczego przedmiotu, tylko całego układu: znak–gest–czas–świadkowanie. W psychoperformansie odpowiada temu rygor, że obiekt–klucz nigdy nie jest „sam”, lecz zawsze jest częścią infrastruktury percepcyjnej i etycznej, która ma wejście i wyjście, a także procedurę domknięcia.

W tradycjach celtyckich również widać, że rzeczy–klucze są narzędziami topologii i zakazu, a nie ozdobą. Nemeton (święty gaj/wyodrębnione miejsce) jest modelem przestrzeni jako obiektu-klucza, bo samo „wydzielenie” działa jak shimenawa (sznur graniczny, operator progu) w sensie funkcji, nawet jeśli inna jest forma. Geis (nakaz-zakaz osobisty, wiążące zobowiązanie) można rozumieć jako prototyp kontraktu sensu (umowa granicy interpretacyjnej), tyle że przeniesiony w domenę etyczno-rytualną: rzecz–klucz bywa tu znakiem geis, czyli przypomnieniem zobowiązania w materii. Aos sí / sídhe (istoty związane z krajobrazem, „lud wzgórz”) to z kolei repertuar funkcji ostrzegawczych: obiekt–klucz ma nie tyle „przywoływać”, ile regulować ostrożność i dystans, aby nie uruchomić przemocy ciekawości wobec miejsca i pamięci.

W słowiańskich reżimach ludowych szczególną wagę ma to, że rzecz–klucz pracuje w ekonomii ochrony i odczyniania, często w mikroskali codzienności. Domovoi, domowoi i domowik (warianty nazwy bytu domowego, „opiekuna domu”) wskazują na funkcję obiektu jako strażnika rytmu domowego, a obereg (przedmiot ochronny) działa jako klasyczny apotropaion (przedmiot odpierający zło) w sensie porównawczym. Urok (złe spojrzenie/urok jako kategoria szkody relacyjnej) i zmora (figura nocnego ucisku, wyobrażenie zagrożenia liminalnego) przypominają, że obiekt–klucz może stać się mediatorem lęku; dlatego plan sytuacyjny musi zawierać procedury wygaszania, aby obiekt nie utrwalił kompulsji. Ta logika ochronna jest bliska temu, co w antropologii Mary Douglas opisuje się jako praca na granicach czystości i naruszenia (reguły porządkujące świat), ale psychoperformans zachowuje tu rygor: interesuje go funkcja regulacyjna, nie ontologiczne rozstrzyganie, „co istnieje”.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie jednego terminu, który w zestawieniach bywa myląco przemieszczany między regionami. Anito (termin austronezyjski, odnoszony do bytów i przodków w tradycjach Filipin) nie jest kategorią europejską, choć czasem pojawia się w nieuporządkowanych listach obok słowiańskich obereg czy nordyckich fylgja. Dla psychoperformansu ta „pomyłka geograficzna” jest ważną lekcją metodologiczną: rzecz–klucz nie powinna być budowana na kompresji pojęć, które nie dzielą wspólnego pola

instytucjonalnego i historycznego, bo wtedy zamiast ontologii relacyjnej powstaje eklektyczna mieszanina pozbawiona protokołów. Z punktu widzenia rzetelności projektowej oznacza to, że każdy obiekt–klucz musi mieć jawnie rozpoznaną genealogię funkcji (co robi, w jakiej tradycji robi, jakimi procedurami), zanim zostanie przeniesiony do planu sytuacyjnego jako perfonem.

Jeżeli w europejskich tradycjach antycznych numen (skuteczna obecność) i genius loci (opiekun miejsca) pomagają opisywać rzecz–klucz jako mediator relacji przestrzennych, to religie starożytnego Egiptu dopowiadają do tego model „wieloskładnikowej osoby", w którym obiekt może przejąć funkcję magazynu i przekaźnika komponentów podmiotowości (osoba rozproszona, czyli podmiotowość dystrybuowana w relacjach i nośnikach). Ka (zasada życiowej „siły"/podtrzymania) i ba (aspekt osobowości/zdolność przemieszczania się, często obrazowana) są tu kluczowe, bo sugerują, że relacja z materialnym nośnikiem może być traktowana jako relacja z tym, co w osobie „podtrzymujące" i „ruchliwe"; akh (stan skutecznego „przebłysku"/przemienionej egzystencji po śmierci) wskazuje natomiast na horyzont transformacji, w którym obiekt–klucz staje się narzędziem przejścia, a nie jedynie „pamiątką". Ren (imię jako element tożsamości) i sheut (cień jako komponent) pokazują, że rzecz–klucz może być zbudowana nie na substancji, tylko na znakach: imię zapisane, wypowiedziane i przechowane działa jak protokół pamięci, który organizuje zachowanie, a więc jest kompatybilny z materialną semiotyką (badanie, jak znaki i rzeczy stabilizują sieci praktyk). Sekhem (moc/„autorytet skuteczności") i heka (magia jako technologia skutecznego działania, nie tylko „wiara") dopełniają tej osi, przypominając, że w wielu tradycjach obiekt jest narzędziem operacyjnym: jego sprawczość jest funkcją procedury i autoryzacji, a nie prywatnej fantazji. Jan Assmann, analizując egipską kulturę pamięci, wielokrotnie wskazywał, że zapis, rytuał i materialność budują długie trwanie sensu; w psychoperformansie analogicznie rzecz–klucz ma podtrzymywać ciągłość pracy przez rygor powtórzeń i przechowania.

Ten egipski model składników osoby pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego w Mezopotamii (Sumer/Akkad/Asyria/Babilonia) rzeczy–klucze bywają projektowane jako węzły władzy, ochrony i „promieniowania statusu". Dingir (znak i kategoria boskości, historycznie także determinatyw pisma) i ilum (bóg/bóstwo w języku akadyjskim) wprowadzają słownik, w którym obiekt–klucz może działać jako mediator między instytucją a jednostką, bo boskość jest tu stale powiązana z porządkiem miasta, świątyni i prawa. Me (zespół „porządków"/zasad cywilizacyjnych w tradycji sumeryjskiej) stanowi szczególny przypadek, ponieważ pokazuje, że rzecz–klucz bywa traktowana jako nośnik normatywności: nie tyle „amulet", ile urządzenie przypominające o tym, co ma być utrzymane, a co ma być przekroczone. Melammu (aura/olśnienie, „groźny blask" autorytetu) jest w tym kontekście modelem intensywności obiektu: rzecz–klucz może być projektowana tak, aby wytwarzała dystans, respekt i ostrożność, co w psychoperformansie odpowiada pracy na progach (operator granicy), a nie na „ładnym symbolu". Lamassu (figura strażnicza, często hybrydyczna) i shedu (byt opiekuńczy/ochronny, termin używany w różnych kontekstach) są prototypami apotropaion (przedmiot/figura ochronna), natomiast apkallu (mędrcy-figury opiekuńcze, często w ikonografii) pokazują, że rzecz–klucz może przenosić nie tylko ochronę, ale też autoryzację wiedzy i kompetencji. Andrew George, badając eposy i kulturę pisma Mezopotamii, unaoczniał, jak silnie „moc" i „porządek" są tu stabilizowane przez instytucjonalne obiegi znaków; dlatego w psychoperformansie, gdy obiekt–klucz ma pełnić funkcję „strażnika", musi mieć jasno określony reżim dostępu i odpowiedzialności, inaczej melammu zamieni się w czystą teatralność.

Z tej perspektywy logicznie przechodzi się do Iranu i zoroastrianizmu, gdzie materialność jest silnie spleciona z etyką oraz z kosmologią ognia i światła, a więc z protokołami czystości i odpowiedzialności. Fravaši / fravashi (opiekun/„duch" ochronny osoby, także przodków) jest modelem relacji, w której obiekt–klucz może działać jako depozyt zobowiązania wobec własnej linii i własnych wartości, bez redukcji do psychologii jednostki. Xvarənah / khvarenah (charyzma/świetlista „fortuna" władzy i powodzenia) przypomina o tym, że rzecz–klucz może być nośnikiem społecznej sprawczości (zasób relacyjny), a nie tylko narzędziem introspekcji. Yazata (godny czci byt/opiekun) i daeva (byt odrzucony/demonizowany w zoroastrianizmie) wprowadzają rozróżnienie normatywne, które w psychoperformansie przekłada się na konieczność jawnego określenia aksjologii obiektu–klucza (jakie relacje ma wzmacniać, jakie ma wygaszać), natomiast atar (ogień jako kategoria sakralna i rytualna) jest prototypem „obiektu dynamicznego" (proces jako rzecz–klucz), który działa przez przemianę, ciepło, światło i rytm podtrzymania. Mary Boyce, klasyczna badaczka zoroastrianizmu, akcentowała praktyczny wymiar tej tradycji: to, co „sakralne", jest w dużej mierze zarządzaniem relacją i czystością, nie ornamentem; psychoperformans może z tego wprost wziąć zasadę projektową, że obiekt–klucz nie może być etycznie obojętny.

Na tym tle wyraźniej widać również, że niektóre terminy z obszaru austronezyjskiego wymagają precyzyjnego umieszczenia w mapie funkcji, zanim zostaną użyte jako inspiracja dla obiektu–klucza. Anito (byty/przodkowie w tradycjach Filipin, kategoria relacyjna) łączy się tu z diwata (byt/bóstwo, często opiekuńcze) oraz engkanto (istota „zaczarowana", figura liminalna w folklorze) w taki sposób, że obiekt–klucz może być rozumiany jako mediator między domem, krajobrazem i pamięcią, a jego podstawową funkcją staje się regulacja ostrożności i wzajemności (kto komu co jest winien, komu wolno wchodzić, czego nie wolno brać). W języku porównawczym nie jest to „magia przedmiotów", tylko ontologia relacyjna (sens i bytowanie w relacji), której ślady widać w regułach dostępu do miejsc, w rytuałach daru i w zakazach dotyku. Dla psychoperformansu to kolejny argument, by rzeczy–klucze projektować jako infrastruktury zobowiązania: obiekt ma nie tylko „otwierać doświadczenie", ale przede wszystkim porządkować relację z otoczeniem i z innymi ludźmi, a więc działać w sieci, o której mówi teoria aktora-sieci (relacje między ludźmi i rzeczami jako układ sprawczy).

W korpusie nahua (w sensie: mezoamerykańskim, szczególnie azteckim) rzecz–klucz ujawnia się poprzez precyzyjny model „złożonej osoby", który pozwala projektować obiekt jako dystrybutor komponentów podmiotowości, a nie jako jednolity „symbol duszy". Tonalli (zasada animująca, często wiązana z ciepłem, losem i dyspozycją) w literaturze klasycznej bywa sytuowana w obszarze głowy i włosów, co ma bezpośrednie konsekwencje dla planu sytuacyjnego: rzecz–klucz może działać jako operator „górnej osi" (orientacja, decyzja, kierunek), jeśli zostanie sprzęgnięta z reżimem dotyku i ochrony tej strefy. Teyolia (zasada życia/osoby wiązana z sercem) wprowadza odmienny protokół: rzecz–klucz staje się mediatorem relacji z tym, co w praktyce przeżyciowej jest „rdzeniem" i „odpowiedzialnością", a więc musi być projektowana jako obiekt o silnym reżimie intymności, nie publicznego spektaklu. Ihiyotl (zasada związana z oddechem, afektem i impulsem, w interpretacjach łączona z „wiatrem" wewnątrz człowieka) pozwala natomiast myśleć o rzeczy–kluczu jako urządzeniu modulacji napięcia i pragnienia, czyli jako narzędziu, które w planie sytuacyjnym wymaga szczególnie wyraźnych hamulców (procedury wygaszania), aby nie zamienić pracy relacyjnej w kompulsję.

Ten trójskładnikowy model osoby nie jest ciekawostką etnograficzną, tylko narzędziem projektowania: obiekt–klucz można zbudować tak, by „adresował" tonalli, teyolia albo ihiyotl, co oznacza inne parametry materiału, inny rytm użycia i inną ekonomię świadkowania. U Alfredo Lópeza Austina (badacza religijności i pojęć ciała w Mezoameryce) tonalli, teyolia i ihiyotl tworzą spójny aparat opisu, w którym „osoba" jest wieloogniskowa; to bezpośrednio koresponduje z pojęciem osoba rozproszona (podmiotowość dystrybuowana w relacjach i nośnikach), a także z tezą o sprawczość rozproszona (delegowanie sprawczości do rzeczy i protokołów). W psychoperformansie przekłada się to na konstrukcję rzeczy–klucza jako „węzła dystrybucji": obiekt nie tyle „reprezentuje" osobę, ile przejmuje część jej funkcji regulacyjnych, stając się pamięcią gestu, rytmu i decyzji.

W tym samym horyzoncie mezoamerykańskim kategoria teotl (zasada boskości jako dynamicznej sprawczości) pomaga opisać, dlaczego rzecz–klucz może być traktowana jako proces, a nie tylko artefakt, bez konieczności formułowania tez metafizycznych. Jeżeli teotl rozumie się funkcjonalnie (jako język opisu zmiany i intensywności), wówczas tonalli, teyolia i ihiyotl stają się „interfejsami" pomiędzy cielesną praktyką a materialnym środowiskiem, a obiekt–klucz jest projektowany jako mediator przejścia, nie jako fetysz (religioznawczy: przypisywanie autonomicznej mocy przedmiotowi). James Maffie, rekonstruując nahuańskie ujęcia ontologii procesualnej, zwraca uwagę na dynamikę i relacyjność tych kategorii; w psychoperformansie to wzmacnia decyzję, by obiekt–klucz nie był traktowany jak trwały talizman, lecz jak urządzenie, które ma zaplanowany czas działania i zaplanowany koniec.

W perspektywie porównawczej ten mezoamerykański aparat pojęciowy stanowi bardzo mocny argument na rzecz rygorystycznego rozdzielenia „funkcji obiektu" od „twierdzeń o świecie": psychoperformans może rekonstruować funkcje regulacyjne tonalli, teyolia i ihiyotl, ale nie powinien udawać, że rozstrzyga ich ontologiczny status. Taka postawa jest zgodna zarówno z kontraktem sensu, jak i z materialna semiotyka (badanie, jak znaki i rzeczy organizują sieci praktyk), bo pozwala opisać realne efekty: zmianę rytmu zachowań, zmianę dyspozycji uwagi, zmianę relacji ze świadkami i miejscem. Rzecz–klucz, zaprojektowana w tej logice, działa jako operator ontologia relacyjna (sens w relacji), a jej „moc" jest funkcją protokołu, nie substancji.

W psychoperformansie rzecz–klucz jest projektowana jako urządzenie semiotechniczne (urządzenie łączące znak, praktykę i skutki w zachowaniu), dlatego najbardziej produktywne staje się myślenie o jej „mocy" jako o skuteczności relacyjnej, a nie jako o substancji. W tym sensie to, co w jednych tradycjach nazywa się qì (tchnienie/energia), w innych prāṇa (tchnienie/żywotność), semangat (życiowa „siła"), orenda (moc sprawcza), àṣẹ (moc urzeczywistniania) czy mana (moc relacyjna), można traktować porównawczo jako języki opisu intensywności działania, ale bez redukowania ich do jednego „wspólnego mianownika" ani bez sugestii, że są tym samym bytem. Użyteczność tych kategorii polega na tym, że wymuszają pytania projektowe: czy obiekt–klucz ma podnosić gotowość do działania, czy ma ją hamować, czy ma organizować rytm, czy ma rozpraszać nadmiar napięcia; a następnie, jakie parametry materialne i proceduralne to realizują (ciężar, faktura, kruchość, powtarzalność gestu, reżim przechowania, reżim dostępu świadków). Webb Keane, pisząc o „ideologiach semiotycznych" (kulturowych założeniach, jak znaki mają działać), wprost wskazuje, że skuteczność materialnych znaków jest zawsze wytworem praktyk i instytucji; dla planu sytuacyjnego oznacza

to, że rzecz–klucz musi mieć swoją ideologię działania opisaną jawnie, inaczej będzie tylko ornamentem.

Drugą osią projektowania jest reżim progu i czystości, czyli to, jak rzecz–klucz organizuje granice między sacrum i profanum (podział na to, co wyodrębnione i to, co zwykłe), oraz jak stabilizuje zakazy i przejścia. Kegare (nieczystość rytualna), harae (oczyszczenie) i misogi (oczyszczenie wodą) z jednego porządku, tapu (zakaz/święta nietykalność) i noa (odtabuizowanie) z drugiego, qedushah (świętość normatywna) z trzeciego, a także takie operatory jak shimenawa (sznur graniczny), torii (brama-prog), nemeton (wyodrębnione miejsce) czy seonangdang (lokalny punkt kultu) pokazują, że rzecz–klucz bywa przede wszystkim „maszyną granicy". W psychoperformansie ta funkcja jest często ważniejsza niż jakakolwiek ikonografia, bo to granica (kto może podejść, kto nie może dotknąć, kiedy wolno przekroczyć, kiedy trzeba się zatrzymać) wytwarza stabilny kształt doświadczenia i minimalizuje ryzyko chaosu interpretacyjnego. Birgit Meyer, badając „materialną religię" (materialne infrastruktury doświadczenia), akcentuje, że zmysłowość i reguła dostępu współtworzą to, co ludzie rozpoznają jako realnie obowiązujące; psychoperformans wykorzystuje tę logikę, projektując rzeczy–klucze jako progi, strażników i urządzenia dystansu, zamiast mnożyć deklaracje.

Trzecią osią jest tekstualność i inskrypcja, czyli sytuacja, w której obiekt–klucz działa przez znak zapisany i jego obieg, a nie przez „aurę" samej materii. Fú (talizman w piśmie), fúlù (rejestry/formuły), bǎofú (talizman ochronny), ofuda (papierowy talizman), mezuzah (zwój na futrynie), tefillin (filakterie z tekstem), sefer Torah (zwój Tory), a w innych kontekstach ta'wiz / taweez (amulet z inskrypcją) oraz ruqyah (recytacja jako technika) ujawniają wspólną funkcję: znak nie jest dodatkiem do obiektu, tylko rdzeniem protokołu. W psychoperformansie inskrypcja bywa równoważna z ustanowieniem kontraktu sensu (granica interpretacji i odpowiedzialności), bo tekst, formuła lub znak potrafią stabilizować powtarzalność i „ciągnąć" praktykę w czasie, nawet gdy afekt opada. Daniel Miller, analizując materialność codzienności, konsekwentnie pokazuje, że rzeczy są urządzeniami dyscypliny i pamięci; w tej perspektywie talizman, amulet, sigil (znak intencjonalny) czy egregor (konstrukcja wspólnotowej intencji) stają się nie „ezoteryką", tylko modelami tego, jak obieg znaku utrzymuje sieć zachowań.

Czwartą osią pozostaje model relikwii i depozytu pamięci, gdzie rzecz–klucz jest projektowana jako dowód ciągłości, a nie jako narzędzie natychmiastowej interwencji. Busshari, shari i sarira (reżim relikwiarny), relikwie i relikwia (reżim chrześcijański), cetiya i stūpa (reżim buddyjski), ihai (tabliczka memorialna) czy genizah (etyka przechowania tekstu) pokazują, że obiekt może działać bez spektaklu, bo jego sprawczość polega na tym, iż organizuje powrót i zobowiązanie. W psychoperformansie taka rzecz–klucz jest szczególnie przydatna wtedy, gdy plan sytuacyjny ma wzmacniać długotrwałą konsekwencję, a nie jednorazową intensywność; obiekt staje się wtedy „stacją" w topologii życia, a nie „narzędziem wyjątkowego momentu". Tim Ingold, gdy pisze o „zamieszkiwaniu" i liniach praktyk, podpowiada język, w którym rzecz–klucz jest węzłem ścieżek, a nie izolowanym artefaktem; ten język sprzyja projektowaniu obiektów jako infrastruktury powrotu, nie jako fetyszu.

Wreszcie, istnieje wymiar ostrzegawczy, który w wielu tradycjach jest równie silny jak wymiar ochronny: obiekt–klucz może stać się nośnikiem lęku, resentymentu i kompulsji, jeśli jego funkcja nie zostanie domknięta. Onryō (figura odwetu), jinn i ifrit (figury bytów niewidzialnych),

tupilaq (wytwór intencji o ambiwalencji), nkisi i minkisi (obiekty sprawczości), a także urok i zmora (figury szkody relacyjnej) przypominają, że rzecz–klucz musi mieć przewidzianą procedurę wygaszania relacji, inaczej zacznie „żyć" własnym życiem jako trwały bodziec. Psychoperformans, projektując obiekt–klucz, powinien więc zawsze równolegle projektować jego „wyjście" (czas, gest, depozyt, neutralizacja), tak aby sprawczość rozproszona nie przekształciła się w niekontrolowaną zależność od rzeczy. W tym właśnie punkcie teoria aktora-sieci (opis, jak sieci ludzi i rzeczy stabilizują działania) staje się praktycznym narzędziem etycznym, a nie tylko opisem: uczy, że nie ma „niewinnych obiektów", są tylko sieci z różnym poziomem odpowiedzialności.

Wymóg „pełnej faktografii" w obszarze rzeczy–kluczy oznacza w praktyce konieczność rozdzielenia trzech porządków opisu, które w kulturze popularnej stale ulegają pomieszaniu: porządku emic (jak dana tradycja nazywa i porządkuje własne nośniki, np. yorishiro, go-shintai, mezuzah, nkisi), porządku etic (jak religioznawstwo i antropologia opisują funkcje porównawcze, np. sakralizacja, hierofania, numinosum) oraz porządku projektowego (jak psychoperformans rekonstruuje funkcję w planie sytuacyjnym, bez kopiowania form i bez orzekania o ontologii bytów). Jeżeli tych porządków się nie oddzieli, rzecz–klucz natychmiast zaczyna dryfować ku fetyszyzm (religioznawczy: przypisywanie mocy autonomicznej przedmiotowi) albo ku retoryce „energii" wyjętej z protokołów, a wtedy znikają warunki brzegowe odpowiedzialności: kto ma prawo dotyku, kto ponosi konsekwencje, kto jest świadkiem, kto jest wykluczony. Psychoperformans musi więc traktować obiekt jako mediator (element sieci, który zmienia relacje), nie jako „dowód" czegokolwiek; tylko taka postawa jest kompatybilna z naukowym reżimem opisu oraz z kontraktem sensu.

W tej ramie szczególnie pomocne okazują się spory i narzędzia klasycznej antropologii religii, ale użyte bez anachronizmów. Animizm (przypisywanie podmiotowości/życia relacjom z bytami i rzeczami) bywa w nowszych ujęciach rozumiany jako ontologia relacyjna (bycie jako relacja), natomiast totemizm (system relacji między grupą a znakiem/zwierzęciem/rośliną jako operatorem tożsamości) uczy, że rzecz–klucz może być urządzeniem identyfikacji i zobowiązania, nie tylko „ochrony". Panpsychizm (hipoteza powszechności aspektu mentalnego) i hylozoizm (koncepcja „żywej materii") mogą funkcjonować w psychoperformansie wyłącznie jako metajęzyki ostrożne, bo łatwo stają się nieuprawnioną ontologią „wyjaśniającą" skuteczność obiektu; podobnie witalizm (koncepcje siły życiowej) wymaga rygoru, aby nie zamienić protokołu praktyki w mglistą metafizykę. Graham Harvey, pisząc o animizmie jako o sposobie bycia-w-relacji, podpowiada tu kluczową ostrożność: „osoba" nie musi oznaczać człowieka, ale zawsze oznacza odpowiedzialność i wzajemność; w psychoperformansie przekłada się to na zasadę, że rzecz–klucz nie może być narzędziem przemocy (na sobie lub na innych), bo wtedy relacja traci etyczny rdzeń i staje się techniką dominacji.

Ważne jest także oczyszczenie języka z historycznych obciążeń, które łatwo wciągają rzecz–klucz w kolonialne klisze. Pojęcie „fetyszu" w tradycji europejskiej ma skomplikowaną genealogię, a William Pietz pokazał, że „fetish" to nie neutralna kategoria opisowa, tylko wytwór określonych relacji handlu, władzy i dyskursu; dlatego psychoperformans nie może używać fetyszyzm (religioznawczy) jako stygmatu, tylko jako narzędzie diagnostyczne: kiedy obiekt zaczyna być traktowany jak substancjalna przyczyna, a nie jak mediator relacji, pojawia się ryzyko poznawcze i etyczne. Analogicznie, gdy praktyka zaczyna obracać się wokół „mocy"

oderwanej od protokołów, należy wrócić do języka agencja rzeczy (sprawczość przypisywana obiektom w praktyce) i sprawczość rozproszona (delegowanie sprawczości do układu ludzi, rzeczy i reguł), bo te pojęcia pozwalają opisać realne mechanizmy bez metafizycznych skrótów. Jane Bennett, pisząc o „thing-power" (sprawczości rzeczy), celowo nie rozstrzyga ontologii, tylko wskazuje na to, że materia w praktyce „staje się aktywna" w sieciach; psychoperformans może tę intuicję przejąć, o ile zachowa dyscyplinę rozróżnień: obiekt wpływa na relacje, bo jest widziany, dotykany, zakazany, przechowywany, a nie dlatego, że „ma esencję".

W konsekwencji, centralnym narzędziem projektowania rzeczy–kluczy staje się teoria aktora-sieci (opis sieci ludzi i nie-ludzi jako układów sprawczych) oraz materialna semiotyka (analiza, jak znaki i rzeczy współtworzą praktyki). Bruno Latour proponuje język, w którym obiekt może być aktorem, jeśli realnie zmienia trajektorie działań; Annemarie Mol, gdy pisze o wielości ontologicznej praktyk, podpowiada, że ten sam „przedmiot" może być innym bytem w różnych układach użycia. Z tego wynika praktyczna reguła planu sytuacyjnego: rzecz–klucz musi być opisana jako zestaw translacji (przeniesień) między kanałami działania (gest, słowo, obraz, dźwięk, światło, przestrzeń), a nie jako „jeden symbol". Jeżeli obiekt ma działać jak amulet (przedmiot noszony, stabilizujący poczucie ochrony), talizman (przedmiot intencji, często depozyt zobowiązania), apotropaion (przedmiot odpierający zagrożenie), sigil (znak intencjonalny) lub egregor (konstrukcja wspólnotowej intencji stabilizowana praktyką), to nie wolno tego zostawić na poziomie deklaracji: trzeba zaprojektować obieg, dostęp, czas życia obiektu, a także jego neutralizację. Dopiero wtedy terminologia przestaje być ornamentem, a staje się narzędziem inżynierii relacji.

W tej samej perspektywie lepiej widać, dlaczego numinosum (doświadczenie „świętej inności" w ujęciu fenomenologicznym) i hierofania (manifestacja sacrum w materii) są w psychoperformansie użyteczne tylko wtedy, gdy zostaną przełożone na protokoły zmysłowe, a nie na retorykę „tajemnicy". Rzecz–klucz może wytwarzać numinosum przez stopniowanie dostępu (tapu/noa jako model funkcji), przez reżim progu (torii, shimenawa, jangseung jako wzorce granicy), przez tekstualność (fú, mezuzah, ofuda), przez rytm (juzu, dhāraṇī, galdr), przez pamięć (ihai, genizah, relikwia), ale tylko pod warunkiem, że te operatory zostaną osadzone w planie sytuacyjnym jako konkretne procedury. Mircea Eliade, nawet jeśli bywa krytykowany w nowszych debatach, pozostaje tu ważny jako przypomnienie, że „przejście" nie dzieje się w abstrakcji, tylko w strukturach miejsca, czasu i gestu; psychoperformans przejmuje tę lekcję, rezygnując z tezy o ontologii sacrum na rzecz projektowania relacyjnej infrastruktury doświadczenia.

Tak rozumiana rzecz–klucz staje się w psychoperformansie narzędziem precyzyjnego zarządzania perspektywą (perspektywizm: zmiana punktu widzenia jako zmiana reżimu relacji) i odpowiedzialnością (osoba rozproszona: podmiotowość dystrybuowana w sieci). Eduardo Viveiros de Castro, gdy opisywał perspektywizm jako narzędzie analityczne, wskazywał, że zmiana perspektywy zmienia ontologiczne rozpoznanie relacji; w planie sytuacyjnym oznacza to, że obiekt–klucz może być zaprojektowany tak, aby wymuszał zmianę „kto patrzy na kogo" i „kto komu jest winien". W tym punkcie duchowości przedmiotów nie trzeba ani afirmować, ani negować: wystarczy projektować relację tak, aby była transformująca, a zarazem kontrolowana, domykalna i etycznie przejrzysta.

W ujęciu neuropsychologicznym rzecz–klucz działa w psychoperformansie jako bodziec o wysokiej „precyzji" (waga sygnału w przetwarzaniu predykcyjnym), który pozwala świadomie sterować alokacją uwagi, regulacją autonomiczną oraz aktualizacją modeli siebie i świata. W paradygmacie predykcyjnego kodowania (mózg jako system minimalizujący błąd predykcji) obiekt staje się stabilnym „uchwytem" dla priory (uprzednie oczekiwania), a manipulacja nim jest techniką zmiany wag precyzji (co ma być uznane za istotne, a co za szum). Karl Friston, formułując ramę active inference (aktywne wnioskowanie: działanie jako narzędzie redukcji niepewności), pozwala opisać psychoperformans nie jako „symboliczną ekspresję", tylko jako kontrolowaną rekonfigurację sprzężeń percepcja–ruch–znaczenie: rzecz–klucz jest tu instrumentem inżynierii relacyjnej, bo wymusza konkretne mikrodecyzje, mikroruchy i mikrorytmy, które zmieniają trajektorie zachowań w czasie.

Mechanizm ten jest szczególnie czytelny na poziomie sieci uwagowych i saliencyjnych (systemy selekcji bodźców). Rzecz–klucz, jeśli ma wysoką wyrazistość sensoryczną i jednocześnie jest osadzona w protokole (reguły dostępu, progi, zakazy, rytm), aktywizuje sieć istotności (salience network: przełączanie między trybami uwagi) oraz toruje przejścia między uwagą zewnętrzną a autoreferencyjną (default mode network: tryb narracyjno-samotworzący) i zadaniową (dorsal attention network: kierowanie uwagi na cel). Stanislas Dehaene, opisując global workspace (globalna przestrzeń robocza: dostęp treści do świadomości i kontroli), dostarcza tu języka do precyzyjnego rozumienia, dlaczego rzecz–klucz „trzyma" doświadczenie: zwiększa prawdopodobieństwo, że treści związane z intencją działania wejdą do wspólnej przestrzeni kontroli, zamiast rozproszyć się w szumie bodźców i automatyzmów.

Na poziomie regulacji afektywnej rzecz–klucz jest narzędziem interocepcji (czucie wnętrza ciała) i allostazy (przewidywanie i regulowanie kosztów fizjologicznych). Antonio Damasio opisywał, jak „somatic markers" (znaczniki somatyczne: skojarzenia ciała i wartości) stabilizują decyzje; w psychoperformansie obiekt–klucz może świadomie stać się takim znacznikiem, jeżeli zostanie sprzęgnięty z powtarzalnym gestem, oddechem i rytmem. Lisa Feldman Barrett, rozwijając teorię konstrukcji emocji (emocje jako kategoryzacje oparte na predykcji i interocepcji), podpowiada, że zmiana „stanu" nie wymaga metafizycznych założeń o obiekcie, tylko zmiany wzorców predykcji i kategoryzacji: rzecz–klucz dostarcza stabilnego kontekstu, w którym mózg uczy się nowych map wartości i nowych etykiet afektywnych, a więc rekonfiguruje nawykowe interpretacje doznań.

Z perspektywy pamięci i uczenia się rzecz–klucz pełni funkcję silnego bodźca wywoławczego (retrieval cue: sygnał przywołujący wspomnienie i stan). Jeżeli w planie sytuacyjnym obiekt zostaje wprowadzony jako stały operator powrotu, działa jak „kotwica kontekstowa" (stabilizacja kontekstu odtwarzania), a przez to ułatwia rekonsolidację (ponowne utrwalenie pamięci po jej reaktywacji) w wariancie bezpiecznym: treść pamięci zostaje przywołana, ale w nowym reżimie relacji i nowych warunkach fizjologicznych, co sprzyja aktualizacji emocjonalnej i behawioralnej. Joseph LeDoux, rozróżniając systemy zagrożenia od narracji o strachu (systemy obronne vs. świadome interpretacje), pozwala opisać praktyczny sens kontraktu sensu: obiekt–klucz może modulować reakcje obronne przez protokół i rytm, ale nie wolno mylić tej modulacji z „dowodem" na ontologiczny status bytów czy na rzekomą przyczynowość przedmiotu.

W długim czasie rzecz–klucz działa również przez systemy nawyku (habituacja i automatyzacja), ponieważ powtarzalny kontakt z obiektem w ustalonych warunkach wytwarza

pętle bodziec–reakcja–wzmocnienie (uczenie instrumentalne), osadzone w jądrze ogoniastym i prążkowiu (układy nawykowe). To jest zarazem potencjał i ryzyko: obiekt może stać się „węzłem dobrej rutyny" (stabilizacja praktyki), ale może też stać się kompulsją (przymus), jeśli zabraknie procedury domknięcia i wygaszania relacji. Dlatego neuropsychologiczne uzasadnienie skuteczności rzeczy–kluczy musi zawsze zawierać element hamulca (mechanizmy stopowania, wyjścia, neutralizacji), aby sprawczość rozproszona nie przeszła w zależność od bodźca.

Na poziomie grupowym rzecz–klucz działa jako wspólny referent (wspólny punkt uwagi) oraz narzędzie synchronizacji (zestrojenie rytmu ruchu, mowy i pauz). W praktykach zbiorowych obiekt–klucz może organizować uwagę współdzieloną (joint attention: koordynacja uwagi między osobami) i wspólną temporalność (współdzielony rytm), co sprzyja stabilizacji norm i oczekiwań w grupie. W badaniach nad rytuałem i kohezją (np. Harvey Whitehouse, teoria trybów religijności: różne profile transmisji i pamięci zbiorowej) podkreśla się, że intensywność i powtórzenie generują odmienne typy wspólnotowych śladów: psychoperformans może to wykorzystać, projektując obiekty–klucze jako „urządzenia transmisji" (powtarzalne, niskointensywne) albo jako „urządzenia przełomu" (rzadkie, wysokointensywne), bez popadania w mitologię „magicznej mocy" przedmiotów.

Jeżeli idzie o wzorce zbiorowe (normy, idiomy emocji, skrypty zachowań), rzecz–klucz działa jako nośnik materialnej semiotyki (znak w obiegu, który stabilizuje praktyki) i jako narzędzie „przypominania" rozproszonego (pamięć dystrybuowana w artefaktach). W tym sensie obiekt–klucz staje się elementem infrastruktury kulturowej: jego widzialność, dostępność i powtarzalność wytwarzają mikronawyki, które przechodzą w makrowzorce (nawyki grupowe, rytmy instytucji), o ile sieć świadków utrzymuje protokół. Tu właśnie teoria aktora-sieci (rzeczy jako aktorzy w sieciach) ma neuropsychologiczny odpowiednik: jednostkowe układy uwagi, pamięci i nawyku sprzęgają się przez wspólne bodźce i wspólne reguły, a więc „kolektyw" nie jest abstrakcją, tylko emergentnym (wyłaniającym się) układem sprzężeń.

Podsumowując, potencjał skuteczności psychoperformansu operującego rzeczami–kluczami polega na tym, że obiekt staje się precyzyjnie zaprojektowanym mediatorem: reguluje precyzję bodźców, przełącza sieci uwagi, kotwiczy interocepcję, ułatwia rekonsolidację pamięci, buduje nawyk lub go przecina, a w grupie organizuje wspólną referencję i synchronizację. Skuteczność nie wynika z „esencji" rzeczy, tylko z protokołu relacyjnego, który jest jednocześnie zmysłowy (materia, rytm, przestrzeń) i poznawczy (predykcje, kategoryzacje, hamowanie). Dlatego rzecz–klucz w psychoperformansie jest narzędziem zmiany stanu osoby lub grupy w sposób rygorystyczny i domykalny: ma wejście, ma przebieg, ma wyjście, a jego sens pozostaje rozdzielony od roszczeń ontologicznych, co jest warunkiem zarówno rzetelności, jak i bezpieczeństwa.

21.14. Eurytmia i eurytmia lecznicza.

Najpierw alfabet:
1. Samogłoski (Świat wewnętrzny)

Samogłoski wyrażają duszę – to, jak czujemy się w relacji do świata.

Litera	Gest	Dynamika / Znaczenie

A	Szeroko rozwarte ramiona	**Podziw, otwarcie.** Gest zachwytu nad światem, przyjmowanie wszystkiego bez uprzedzeń.
E	Jedno ramię dotyka drugiego (skrzyżowanie)	**Odporność, świadomość.** Gest stawiania granicy, odczuwania własnego "Ja", „To jestem ja, a to ty”.
I	Jedna ręka w górę, druga w dół	**Pion, siła woli.** Wyraz wyprostowanej postawy, pewności siebie i promieniowania siły.
O	Ramiona tworzą zamknięty okrąg	**Uścisk, miłość.** Gest obejmowania, troski, jedności i harmonii z całością.
U	Ramiona blisko siebie, równolegle	**Skupienie, chłód.** Gest wycofywania się, zwężania, odczuwania lęku lub głębokiej koncentracji.
Ei	Płynne przejście z E do I	**Przemiana.** Ruch łączący dotyk z kierunkiem.
Au	Szerokie A przechodzące w wąskie U	**Ostrzeżenie, przebudzenie.** Od szerokiego zachwytu do skupionej uwagi.

2. Spółgłoski (Świat zewnętrzny)
Spółgłoski naśladują formy natury i procesy fizyczne (rzeźbienie w powietrzu).

- B – **Otulanie:** Szeroki ruch obejmujący, dający ochronę (jak skorupa).
- P/B (Twarde) – **Uderzenie:** Krótki, dynamiczny gest wyrzutu energii.
- M – **Dotyk:** Miękki ruch dłoni, jakbyśmy głaskali lub badali materię (poczucie granic).
- L – **Płynność:** Falujący ruch ramion, symbol życia, wody, wzrostu i lekkości.
- S – **Ruch wężowy:** Dynamiczne kręcenie się, symbol intelektu i sprytu, ale też formowania się.
- R – **Toczenie:** Ramiona wykonują ruchy kołowe, jak obracające się koło (energia kinetyczna).
- F – **Dmuchnięcie:** Gwałtowny ruch dłoni od siebie, jak rozdmuchiwanie czegoś lekkiego.
- K – **Odrzucenie:** Ostry, kanciasty ruch, uderzenie formujące materię.
- H – **Tchnienie:** Delikatny ruch wypychania powietrza z wnętrza na zewnątrz (oddech).

3. Dynamika i kierunki ruchu
Eurytmia to nie tylko statyczne gesty, ale sposób, w jaki ciało porusza się w przestrzeni.

- **Kierunki:**
  - **W górę:** Dążenie do ducha, lekkość.
  - **W dół:** Materia, grawitacja, ciężar.
  - **W przód:** Przyszłość, działanie, odwaga.
  - **W tył:** Przeszłość, pamięć, ostrożność.
- **Skurcz i rozkurcz:** Podstawowy rytm życia. Ruchy dośrodkowe (gromadzenie energii) i odśrodkowe (promieniowanie energii).
- **Praca nóg:** Chodzenie w eurytmii odbywa się po formach geometrycznych (np. lemniskata – znak nieskończoności, spirala, pięciokąt). Każdy krok ma fazę podniesienia, niesienia i postawienia (Trzyczłonowość).

4. Barwy i nastroje (Eurytmia barw)
Steiner przypisał dźwiękom kolory, które eurytmiści oddają poprzez jedwabne stroje i woale:

- A – błękit i czerwień.
- O – złocisty pomarańcz.
- U – głęboki błękit.

Aby rozłożyć eurytmię na czynniki pierwsze, musimy wyjść poza same „machy rękami” i zrozumieć, że to system
geometrii ożywionej. Rudolf Steiner traktował eurytmię jako „widzialną mowę” (Visible Speech), gdzie ciało staje się krtanią.
Oto pełna anatomia systemu:
1. Trójpodział Człowieka (Fundament Ruchu)
Każdy ruch w eurytmii musi angażować trzy sfery, inaczej jest martwym gestem:

- Głowa (Myślenie): Odpowiada za formę, kierunek i precyzję geometryczną (np. idealne koło).
- Klatka piersiowa/Ramiona (Czucie): Tu rodzi się dynamika dźwięku. Ramiona nie są kończynami, lecz „przedłużeniem serca”.
- Nogi/Metabolizm (Wola): Odpowiadają za rytm i kontakt z ziemią. Krok eurytmiczny nigdy nie jest „kłapnięciem” – to płynne przejście: *podniesienie – niesienie – postawienie*.

---

2. Anatomia Samogłosek (Vowels) – Świat Wewnętrzny
Samogłoski to stany duszy. Każda ma przypisany kąt, planetę i barwę.

Głoska	Anatomia Gestu	Detal „Duchowy”	Planeta
A	Ramiona rozwarte pod kątem ok. 120°. Dłonie otwarte.	Zdziwienie. Całkowite otwarcie na światłość.	Wenus
E	Jedno ramię dotyka drugiego (często przedramię na przedramieniu).	Oporność. Poczucie własnej granicy. Ból, który czyni nas świadomymi.	Mars
I	Jedna ręka pionowo w górę, druga w dół. Linia prosta przez serce.	Samopotwierdzenie. „Ja jestem”. Promieniowanie energii w pionie.	Słońce
O	Ramiona tworzą okrąg przed klatką piersiową. Dłonie stykają się.	Objęcie. Miłość do tego, co na zewnątrz. Sympatia.	Jowisz
U	Ramiona równoległe, blisko uszu lub tułowia. Dłonie do siebie.	Skupienie. Zimno, lęk, ale i głęboka koncentracja wewnętrzna.	Saturn

---

3. Anatomia Spółgłosek (Consonants) – Rzeźbienie Świata
Spółgłoski to naśladowanie sił przyrody. Steiner dzielił je na 4 żywioły:

- Ziemia (Stwardnienie): Głoski zwarte (P, B, T, D, K, G). Ruch polega na pokonywaniu oporu.
  - *Detal:* D to gest odpychania czegoś ciężkiego, by stworzyć przestrzeń.
- Woda (Płynność): Głoska L. To najważniejsza spółgłoska eurytmiczna.
  - *Detal:* Ruch L to ciągłe przelewanie się energii z dołu do góry ramienia, jak wznoszące się soki w roślinie.
- Powietrze (Ruch): Głoski szczelinowe (H, F, S, Ch).
  - *Detal:* S to nie tylko zygzak, to siła, która formuje chaos w porządek.

- Ogień (Ciepło/Wibracja): Głoska R.
    - *Detal:* R to ruch kołowy przedramion (jak młynek), który generuje energię kinetyczną.

---

4. Dynamiki i „Siły Formujące”
System eurytmii operuje na specyficznych jakościach ruchu:

- Skurcz (Contraction) vs Rozkurcz (Expansion): Podstawa oddychania ruchem.
- Lekkość vs Ciężar: Praca z grawitacją. W eurytmii terapeutycznej „podnoszenie ciężaru” leczy depresję, a „poddanie się lekkości” pomaga w stanach lękowych.
- Barwy (Willing/Feeling/Thinking colors): Ruch może być „niebieski” (spokojny, chłodny, dośrodkowy) lub „czerwony” (agresywny, gorący, odśrodkowy).

---

5. Geometria Przestrzenna (Formy)
Eurytmista nie stoi w miejscu. Wykonuje „formy” na podłodze:

- Prosta: Celowość, wola.
- Krzywa: Uczucie, relacja.
- Lemniskata (Ósemka): Równowaga między światem wewnętrznym a zewnętrznym.
- Spirala: Rozwój (do środka – skupienie, na zewnątrz – emanacja).

---

6. Detal Techniczny: Układ Dłoni
W eurytmii palce nigdy nie są martwe. Każdy palec ma znaczenie:

- Kciuk: Wola (siła życiowa).
- Wskazujący: Myślenie (kierunek).
- Środkowy: Poczucie „Ja”.
- Serdeczny: Uczucie.
- Mały: Kontakt ze światem zewnętrznym.

Budowa sekwencji eurytmicznej na
lęk przed utratą wzroku opiera się na przejściu od paraliżującego skupienia (lęk) do wewnętrznej świetlistości (duchowe widzenie). W eurytmii terapeutycznej nie „leczymy” oka jako mechanizmu, ale harmonizujemy siły, które je kształtują.
Oto gotowy schemat sekwencji, rozłożony na czynniki pierwsze:
1. Diagnoza sił (Dynamika)
Lęk przed utratą wzroku to eurytmicznie nadmiar „skurczu” i zimna. Pacjent mentalnie „zaciska się” wokół gałki ocznej. Musimy wprowadzić ruchy, które „rozpuszczają” to napięcie i przenoszą ośrodek widzenia z fizycznego oka na całą istotę (tzw. „widzenie całym ciałem”).

---

2. Dobór Liter (Sekwencja Dźwiękowa)
Stosujemy układ: U – A – I – L

- U (Skupienie/Lęk): Zaczynamy od gestu ramion blisko siebie.

    - *Ruch:* Poczuj chłód i wycofanie. To uznanie obecnego stanu lęku.
    - *Detal:* Dłonie skierowane do siebie, tworzą „rurę”, przez którą patrzysz – to symbol zawężonego pola widzenia.
- A (Zdziwienie/Otwarcie): Powolne rozpostarcie ramion szeroko.
    - *Ruch:* Przejście z wąskiego „U” do szerokiego „A”.
    - *Detal:* To kluczowy moment „odpuszczenia”. Rozszerzasz przestrzeń przed sobą, akceptując to, co jest. To gest przyjmowania światła bez chęci jego „uchwycenia” wzrokiem.
- I (Pion/Światłość wewnętrzna): Jedna ręka strzeliście w górę, druga w dół.
    - *Ruch:* Wyprostowanie kręgosłupa.
    - *Detal:* Skupiasz się na osi pionowej. Nawet jeśli wzrok zawodzi, Twoje „Ja” (reprezentowane przez I) pozostaje stabilne i świetliste. To budowanie pewności siebie.
- L (Przemiana/Płynność): Falujący ruch ramion.
    - *Ruch:* Miękkie, rytmiczne ruchy góra-dół (jak skrzydła łabędzia).
    - *Detal:* Głoska L to „siła życiowa”. Rozpuszcza ona wszelkie zastoje i „sklerozę” (sztywność) w okolicach głowy. Przywraca płynność sokom i energiom wokół nerwu wzrokowego.

---

3. Geometria Przestrzenna (Forma Chodzona)
Podczas wykonywania tych gestów eurytmista powinien poruszać się po Lemniskacie (znaku nieskończoności):

1. Idąc po pierwszej pętli, wykonujesz U i A.
2. W punkcie przecięcia (środek) przechodzisz w I.
3. W drugiej pętli wykonujesz L.

Dlaczego? Lemniskata to symbol równowagi między tym, co wewnątrz (dusza), a tym, co na zewnątrz (świat widzialny). Pomaga oswoić przestrzeń, której pacjent boi się stracić.

---

4. Detale pracy z „Uważnością Oka”
W tej sekwencji wprowadzamy specjalny detal techniczny:

- Wzrok „rozproszony”: Nie patrz punktowo na dłonie. Staraj się widzieć całą przestrzeń (peryferyjnie), poruszając rękami. To odciąża mięśnie gałki ocznej.
- Kolor: Wizualizuj podczas ruchu kolor złoty (ciepło słońca) przechodzący w błękit (spokój i ukojenie).

Czas i częstotliwość sesji:
Wykonuj tę sekwencję (U-A-I-L na ósemce) przez 7-10 minut dziennie, najlepiej o świcie.
Każdy ruch musi być wolny, jakbyś poruszał się w gęstej cieczy – to buduje siłę woli i spokój.

Aby sekwencja
U–A–I–L zadziałała na głębokim poziomie sił witalnych, musisz stworzyć specyficzne środowisko, które „karmi” zmysły, zamiast je przeciążać.
1. Wizualizacja kolorów (Dynamika światła)

Kolor w eurytmii nie jest statyczny – on „pracuje” wraz z gestem:

- Gest U (Lęk/Skupienie): Wizualizuj głęboki, ochronny granat lub indygo. Kolor ten ma Cię otulić, dając poczucie bezpieczeństwa w ciemności.
- Przejście do A (Otwarcie): Poczuj, jak granat pęka, a ze środka wytryskuje świetlista bieleń lub delikatny róż (kolor kwiatu brzoskwini). To moment „rozwidnienia”.
- Gest I (Pion): Wizualizuj złoty promień biegnący przez kręgosłup – od stóp do czubka głowy. To Twoja wewnętrzna oś światła, niezależna od wzroku fizycznego.
- Gest L (Płynność): Wypełnij przestrzeń wokół siebie żywą zielenią lub błękitem wody. To kolory regeneracji i przepływu sił życiowych.

2. Oddychanie (Rytm sił)
Eurytmia to „oddychanie ruchem”. Nie stosuj wymuszonych wdechów:

- Gest U: Wydech. Naturalne wypuszczenie powietrza, zapadnięcie się klatki piersiowej, oddanie lęku.
- Gest A: Głęboki, wolny wdech. Poczuj, jak powietrze wypełnia nie tylko płuca, ale i przestrzeń między ramionami.
- Gest I: Zatrzymanie oddechu na ułamek sekundy w pełnym wyprostie (tzw. „punkt ciszy”).
- Gest L: Rytmiczny, falujący oddech – swobodny przepływ bez gwałtownych pauz.

3. Ubiór (Materiał i swoboda)

- Materiał: Wyłącznie naturalne tkaniny (jedwab, cienka wełna lub bawełna). Syntetyki blokują przepływ energii (eurytmiści tradycyjnie używają jedwabnych woali, które „wizualizują” ruch powietrza).
- Krój: Luźne szaty, które nie krępują ruchów ramion i klatki piersiowej. Unikaj pasków i ciasnych gumek.
- Obuwie: Cienkie, miękkie kapcie eurytmiczne (zamszowe/płócienne) lub boso. Stopa musi czuć podłoże, by zachować orientację przestrzenną bez polegania na wzroku.

4. Otoczenie (Światło, temperatura, podłoże)

- Światło: Najlepiej naturalne, rozproszone (półcień lub światło poranka). Unikaj ostrych żarówek LED i bezpośredniego słońca, które drażni lękowe oko. Idealne jest światło przechodzące przez firankę.
- Temperatura: Lekki chłód (18-20°C). Ciepło rozleniwia wolę, a delikatny chłód zmusza ciało do generowania „ciepła eurytmicznego” poprzez ruch.
- Podłoże: Naturalne – drewniana podłoga lub gładki wełniany dywan. Unikaj betonu i śliskich paneli. Drewno „oddaje” energię i stabilizuje krok.
- Dźwięk: Idealna jest cisza lub bardzo cicha, żywa muzyka (fortepian/lira). Unikaj nagrań cyfrowych z głośników (mp3), które mają „poszarpane” spektrum dźwięku.

5. Postawa mentalna
Pracuj z zamkniętymi oczami przez połowę sesji. To kluczowe – uczysz organizm, że ruch i orientacja pochodzą z Twojego wnętrza, a nie z tego, co widzisz na zewnątrz.

Chodzenie po
lemniskacie (ósemce) z zamkniętymi oczami to w eurytmii trening „zmysłu równowagi” i „zmysłu ruchu”, które mają przejąć funkcję dominującego wzroku. Oto precyzyjna technika:
1. Architektura kroku (Trójczłonowość)
W eurytmii nie robimy zwykłych kroków. Stopa musi „badać” przestrzeń:

- Faza 1: Podniesienie (Myślenie) – Delikatnie unosisz piętę, palce jeszcze dotykają ziemi. To moment intencji.
- Faza 2: Niesienie (Czucie) – Przesuwasz nogę w powietrzu, muskając podłoże palcami. To budowanie pewności: „przestrzeń jest bezpieczna”.
- Faza 3: Postawienie (Wola) – Najpierw kładziesz palce, potem śródstopie, na końcu piętę. To „zakotwiczenie”.

2. Konstrukcja Lemniskaty „na ślepo”
Zanim zamkniesz oczy, wyznacz formę na podłodze (możesz położyć sznurek lub poczuć krawędzie dywanu).

- Punkt skrzyżowania (Środek): To Twoje „centrum dowodzenia”. Tu zawsze wykonujesz gest I (pion). To moment najwyższej uważności.
- Pętle: Muszą być równe. Idąc po nich, nie skręcaj gwałtownie głową – całe ciało (biodra i ramiona) powinno płynąć po krzywej.
- Orientacja: Skup się na podeszwach stóp. Poczuj, jak ciężar ciała przelewa się z zewnętrznej krawędzi stopy na wewnętrzną podczas zakręcania. To Twoje „oczy” w stopach.

3. Synchronizacja gestu z formą (Sekwencja U-A-I-L)
To jest „geometria sacra” tego ćwiczenia:

1. START (Punkt skrzyżowania): Stoisz tyłem do jednej pętli, przodem do drugiej. Zamknij oczy.
2. Pętla Lewa (Lęk -> Otwarcie): Ruszasz w przód, zaokrąglając drogę w lewo.
    - Pierwsza połowa pętli: Robisz U (skurcz, wydech).
    - Druga połowa pętli (powrót do środka): Robisz A (rozszerzenie, wdech).
3. CENTRUM (Pion): Wracasz do punktu przecięcia. Zatrzymujesz się na moment.
    - Wykonujesz I. Poczuj, jakby sznur ciągnął Cię za czubek głowy do nieba. To moment absolutnego spokoju.
4. Pętla Prawa (Płynność): Przechodzisz przez środek i idziesz w prawo.
    - Cała pętla: Wykonujesz L. Ramiona falują płynnie. To „przemywanie” lęku energią życia.
5. POWRÓT: Wracasz do centrum i kończysz w ciszy.

4. Ważne detale sensoryczne

- Pionowanie (Verticality): Nawet jeśli masz zawroty głowy, wizualizuj, że Twoje uszy są na tej samej wysokości. Równowaga w uszach stabilizuje lęk o oczy.

- **Dłonie jako czułki:** W geście A i L nie prostuj palców na sztywno. Wyobraź sobie, że opuszki palców „dotykają” powietrza jak wody. To rozszerza Twoją świadomość poza fizyczne ciało.
- **Cierpliwość:** Jeśli stracisz orientację, nie otwieraj gwałtownie oczu. Zatrzymaj się, poczuj ciężar w piętach, wykonaj gest U (powrót do siebie) i dopiero wtedy spróbuj odnaleźć środek.

5. Harmonogram praktyki

- **Tydzień 1:** Wykonuj formę z otwartymi oczami, patrząc w jeden punkt na wysokości horyzontu (nie na stopy!).
- **Tydzień 2:** Wykonuj formę z „miękkim wzrokiem” (widzenie peryferyjne).
- **Tydzień 3:** Zamknij oczy całkowicie.

W eurytmii dźwięk nie jest tylko tłem – to
siła napędowa, która wprawia eteryczne ciało w ruch. Kiedy dodasz do gestów szept lub mowę wewnętrzną, zamienisz gimnastykę w proces alchemiczny.
Oto jak pracować z dźwiękiem, by wzmocnić sekwencję na lęk przed utratą wzroku:
1. Rezonans wewnętrzny (Wypowiadanie dźwięku)
Nie recytuj liter jak w szkole. Każda z nich musi wibrować w innym miejscu Twojego ciała:

- **Dźwięk U (Szept):** Wypowiadaj bardzo niskim, niemal niesłyszalnym głosem, jakby dźwięk wychodził z **dołu brzucha**. Poczuj, jak wibracja schodzi do stóp i „uziemia” Twój lęk.
- **Dźwięk A (Szept):** Powolne otwarcie krtani. Dźwięk powinien rezonować w **klatce piersiowej**. To głębokie „Ach!” – oddech ulgi, który rozszerza płuca i serce.
- **Dźwięk I (Szept):** Wysoki, czysty ton, wibrujący w **czole i czubku głowy**. To laserowa wiązka dźwięku. Poczuj, jak ta wibracja „przemywa” okolice oczu i zatok.
- **Dźwięk L (Szept):** Miękki, płynny dźwięk (jak plusk wody). Niech wibruje na **końcu języka i podniebieniu**. To ma być kojące „Lll...”, które rozluźnia napięcia w szczęce (często powiązane z napięciem gałek ocznych).

2. Dynamika „Wdech-Wydech” dźwiękowy

- **U -> A:** Przejście od mruczenia (skupienie) do pełnego otwarcia (promieniowanie).
- **I:** Krótki, intensywny moment czystego dźwięku (jak uderzenie w kamerton).
- **L:** Długie, nieskończone wybrzmiewanie, które zanika w ciszy.

3. Praca w ciszy (Mowa wewnętrzna)
Po kilku powtórzeniach z szeptem, przejdź do **eurytmii niesłyszalnej**. Wymawiaj litery tylko w myśli:

- Kiedy myślisz „I”, wyobraź sobie, że dźwięk strzela pionowo w górę.
- Kiedy myślisz „L”, wyobraź sobie, że Twoje ciało staje się instrumentem, przez który przepływa strumień.
- **Klucz:** W eurytmii uważa się, że *myśl o dźwięku* porusza siły żywotne (eter) silniej niż sam głos fizyczny.

4. Rytm i pauzy (Cisza między literami)
Najważniejszym momentem jest **pauza** między pętlami lemniskaty:

- W punkcie skrzyżowania, po wykonaniu gestu **I**, zatrzymaj się na 3 sekundy.
- W tej ciszy „patrz" uszami. Słuchaj przestrzeni wokół siebie. To uczy Twój mózg, że orientacja w świecie jest możliwa bez angażowania wzroku.

5. Techniczny niuans: „Eurytmia oczu"
Podczas wypowiadania **L**, wykonuj oczami (pod powiekami) bardzo powolne, płynne ósemki, zsynchronizowane z ruchem rąk. To bezpośrednio łączy gest ramion z mięśniami okoruchowymi.
6. Podłoże i czas (Dodatkowe detale)

- **Podłoże:** Jeśli możesz, pracuj na **surowym drewnie** (nie lakierowanym). Drewno ma własną „ciepłą" wibrację, która wspiera zmysł dotyku.
- **Pora dnia:** Wykonuj tę sekwencję o **zmierzchu** (przejście światła w ciemność) lub o **świcie**. To naturalne momenty „przemiany", które korespondują z procesem leczenia lęku przed ciemnością.

Zamknięcie sesji jest równie ważne jak sam ruch – to moment, w którym „zapisujesz" nową równowagę w swoim układzie nerwowym. Bez świadomego domknięcia, efekty pracy z lękiem mogą się szybko rozproszyć po powrocie do codziennych bodźców.
Oto jak precyzyjnie zakończyć sesję:
1. Gest „Złożenia" (Pieczętowanie)
Po ostatniej pętli i geście **L**, wróć do punktu skrzyżowania lemniskaty (centrum).

- **Ruch:** Powoli połóż dłonie na splot słoneczny (nad pępkiem) – jedna na drugiej.
- **Detal:** Poczuj ciepło płynące z dłoni do wnętrza ciała. To gest „powrotu do domu". Zamknij w sobie to, co wypracowałeś podczas ruchu.

2. Wybrzmienie w bezruchu
Stój w tej pozycji przez około **2-3 minuty** z zamkniętymi oczami.

- **Wizualizacja:** Wyobraź sobie, że świetlisty pion (gest **I**) nadal w Tobie trwa, a falująca płynność (**L**) krąży w Twojej krwi i płynie wokół nerwów wzrokowych.
- **Oddech:** Powinien stać się niemal niezauważalny. Poczuj, jak Twoje stopy „zapuszczają korzenie" w drewnianym podłożu.

3. „Obmycie" twarzy eterem
Zanim otworzysz oczy, wykonaj delikatny ruch dłońmi przed twarzą:

- Nie dotykaj skóry. Przesuń dłonie w odległości 2-3 cm od oczu, od środka na zewnątrz (jakbyś wygładzał niewidzialną materię).
- Poczuj, że ta przestrzeń przed oczami jest **wolna, jasna i bezpieczna**.

4. Otwieranie oczu (Technika „miękkiego spojrzenia")
To krytyczny moment dla osoby z lękiem przed utratą wzroku:

- Nie otwieraj oczu gwałtownie. Zacznij od mrugania, patrząc w dół, na swoje stopy lub podłogę.
- Nie „chwytaj” wzrokiem przedmiotów. Pozwól, aby światło i kształty same do Ciebie przyszły. Utrzymuj tzw. widzenie peryferyjne – bądź świadomy boków pomieszczenia, sufitu i podłogi jednocześnie.

5. Utrwalenie (Rytuał po sesji)

- Napój: Wypij kilka łyków ciepłej wody lub naparu z ziół (np. świetlika lub melisy). Ciepło pomaga „uziemić” doświadczenie eurytmiczne w ciele fizycznym.
- Cisza: Przez kolejne 15 minut unikaj ekranów (telefon, TV, komputer). Pozwól oczom odpocząć w naturalnym świetle.
- Zapis: Jeśli pojawiły się konkretne obrazy lub odczucia (np. „poczułem mrowienie w karku podczas gestu L”), zanotuj to. W eurytmii terapeutycznej te sygnały z ciała są drogowskazami postępu.

Temporalne parametry techniczne całego systemu:

- Częstotliwość: Najlepiej 1 raz dziennie, o tej samej porze (budowanie rytmu).
- Czas trwania: Całość (przygotowanie, ruch, zamknięcie) powinna zająć ok. 20 minut.

Eurytmia stanowi jedno z najbardziej osobnych i zarazem najbardziej myląco klasyfikowanych zjawisk w nowoczesnej historii praktyk ruchowych, ponieważ zbyt często bywa powierzchownie utożsamiana albo z tańcem ekspresyjnym, albo z gimnastyką symboliczną, albo z odmianą „duchowego ruchu”, podczas gdy jej rzeczywista genealogia i struktura są ściślej związane z antropozofią Rudolfa Steinera, z jego koncepcją człowieka jako istoty wielowarstwowej oraz z próbą przełożenia foniczno-językowego i muzycznego porządku świata na precyzyjnie komponowany ruch ciała. Historycznie eurytmia wyłania się w pierwszych dekadach 20. wieku, w ścisłym związku z pracą Steinera oraz środowiskami, które rozwijały antropozoficzną pedagogikę, sztukę i medycynę. Nie była projektowana jako neutralna technika ruchowa, którą można dowolnie wyjąć z jej światopoglądowego zaplecza bez utraty sensu. Jej rdzeniem jest założenie, że mowa, dźwięk, interwał, rytm, jakości samogłoskowe i spółgłoskowe, a także podstawowe relacje muzyczne mogą zostać ucieleśnione przez określone gesty, trajektorie, kierunki i układy przestrzenne, tak aby człowiek nie tylko „wyrażał się ruchem”, lecz stawał się ruchem nośnikiem formotwórczych sił języka i muzyki. Właśnie dlatego klasyczne formuły opisujące eurytmię jako „widzialną mowę” i „widzialny śpiew” nie są poetycką ozdobą, lecz streszczają fundamentalną ambicję tej praktyki: uczynić z ciała medium manifestacji tego, co w zwykłej percepcji pozostaje słyszalne, ale niewidzialne. Z punktu widzenia historii idei trzeba od razu dodać, że projekt ten nie wyrastał w próżni. Powstawał w epoce intensywnego zainteresowania relacją ruchu, dźwięku, rytmu i duchowości, w polu napięć między reformą życia, pedagogiką nowoczesną, nowymi koncepcjami ekspresji, kryzysem mechanistycznej antropologii oraz poszukiwaniem zintegrowanych języków dla sztuki, wychowania i terapii. Jednak eurytmia zachowuje wobec tych nurtów osobność, bo nie organizuje ruchu przede wszystkim przez spontaniczną ekspresję afektu, jak część tańca modernistycznego, lecz przez system korelacji między ruchem a jakościami foniczno-muzycznymi, osadzony w specyficznej

kosmologii antropozoficznej. Dla psychoperformansu to bardzo ważne rozpoznanie metodologiczne. Eurytmii nie należy ani bezmyślnie egzotyzować, ani redukować do prostego zestawu ćwiczeń. Trzeba ją potraktować jako złożony system kompozycji cielesnej, w którym ciało wykonawcy staje się nośnikiem precyzyjnych relacji między znakiem, rytmem, przestrzenią, oddechem i porządkiem sensu. Jej znaczenie dla tej książki nie polega więc tylko na historycznej ciekawostce, lecz na tym, że stanowi jedno z najpełniej rozwiniętych nowoczesnych laboratoriów przekładu między dźwiękiem, językiem i ruchem, a więc dokładnie tymi rejestrami, które psychoperformans także uznaje za zasadnicze.

Wewnętrzna struktura eurytmii staje się czytelna dopiero wtedy, gdy rozdzieli się jej 3 podstawowe nurty: eurytmię sceniczną i artystyczną, eurytmię pedagogiczną oraz eurytmię leczniczą, zwaną często heileurythmie lub therapeutic eurythmy. Eurytmia sceniczna rozwija się jako forma sztuki performatywnej, w której ciało nie tyle improwizuje, ile realizuje bardzo określone jakości mowy i muzyki poprzez przestrzenne figury, kierunki, napięcia, gesty ramion i dłoni, chód, zatrzymanie, przebieg grupowy oraz relację z kolorem, kostiumem i architekturą sceny. Eurytmia pedagogiczna, związana przede wszystkim z edukacją waldorfską, zostaje pomyślana jako środek harmonizowania rozwoju dziecka przez wprowadzanie go w porządek rytmu, języka, miary, geometrii ruchu i wspólnotowej koordynacji. Eurytmia lecznicza natomiast zostaje rozwinięta w obrębie medycyny antropozoficznej, przede wszystkim przez współpracowników Steinera i środowisko związane z Itą Wegman, jako forma interwencji ruchowej mającej wspierać określone zaburzenia funkcjonalne, psychosomatyczne, rozwojowe i przewlekłe, zawsze jednak w ramach specyficznego obrazu człowieka, który nie pokrywa się z biomedyczną redukcją do narządów i układów. To właśnie w tym trzecim obszarze eurytmia staje się dla tej książki szczególnie interesująca, ale zarazem wymaga największej czujności. Jej pojęcia operują bowiem innym słownikiem niż nowoczesna fizjologia kliniczna: mówi się o relacjach między organizacją nerwowo-zmysłową, rytmiczną i metaboliczno-kończynową, o konstytucji, o jakości oddechu i mowy, o równowadze między biegunami organizmu, o wzmacnianiu lub tonizowaniu określonych funkcji przez dobór samogłosek, spółgłosek, interwałów i figur ruchowych. Dla czytelnika nieobeznanego z antropozofią może to brzmieć obco albo zbyt systemowo, ale nie wolno tego upraszczać. Eurytmia lecznicza nie jest przypadkową choreografią z symbolicznym komentarzem. Jest wysoko zorganizowanym systemem przyporządkowań, w którym określonym jakościom fonicznym i muzycznym przypisuje się określone formy ruchowe, a następnie dobiera je do celu terapeutycznego w sposób analogiczny do ordynowania specyficznego wzorca ćwiczeń. Z perspektywy psychoperformansu nie chodzi o przejęcie całej doktryny antropozoficznej jako własnej, lecz o bardzo uważne rozpoznanie, że eurytmia rozwija jedną z najbardziej konsekwentnych nowoczesnych koncepcji ciała jako medium semantyczno-rytmicznego. Ciało nie jest tu wyłącznie anatomicznym nośnikiem ruchu, lecz żywym pismem dźwięku i sensu. To niezwykle bliskie logice psychoperformansu, choć równocześnie osadzone w innej metafizyce, innym języku i innym typie legitymizacji.

W sensie formalnym eurytmia opiera się na przekonaniu, że poszczególne elementy mowy i muzyki posiadają jakości gestyczne, które można nie arbitralnie, lecz systemowo przełożyć na ruch. Samogłoski otrzymują w tym systemie odmienne, jakościowo nacechowane gesty, związane z otwieraniem, zamykaniem, obejmowaniem, dystansowaniem, kierunkiem afektywnym i przestrzennym. Spółgłoski są z kolei rozumiane jako nośniki bardziej zróżnicowanych sił formotwórczych: cięcia, modelowania, oporu, nacisku, płynności, akcentu,

promieniowania, zakreślania, wiązania, wyzwalania, zagęszczania lub rozrzedzania. W warstwie muzycznej podobną rolę pełnią interwały, dynamika, rytm, metrum, charakter frazy, typ artykulacji i relacja między linią melodyczną a ruchem grupowym. Kluczowe staje się tu pojęcie obiektywizacji ekspresji. W wielu systemach tańca nowoczesnego ruch służy wydobyciu indywidualnego przeżycia, podczas gdy w eurytmii indywidualne ciało ma raczej podporządkować się jakości formy i stać się jej czytelnym nośnikiem. To rozróżnienie jest ogromnie istotne. Oznacza ono, że eurytmia nie rozpoczyna się od pytania „co czuję i jak to wyrazić?", lecz od pytania „jaka jakość mowy, dźwięku lub rytmu ma zostać ucieleśniona i przez jaką precyzyjną architekturę gestu?". W języku psychoperformansu należałoby powiedzieć, że jest to praktyka o bardzo wysokim stopniu partyturowości. Ruch nie jest tu spontanicznym afektem, lecz perfonemem ściśle sprzężonym z porządkiem dźwiękowo-znaczeniowym. Dzięki temu eurytmia pokazuje coś niezwykle cennego: że ciało może zostać potraktowane jako instrument kompozycji czasoprzestrzennej, który nie tylko wykonuje znak, ale sam staje się znakiem dynamicznym. To właśnie ten aspekt sprawia, że jej analiza wykracza daleko poza historię antropozofii. Z punktu widzenia badań nad performatywnością jest to system szczególnie interesujący, bo rozwija własną gramatykę relacji między fonemem, interwałem, gestem, kierunkiem przestrzennym, kolorem i wspólnotą ruchu. W dalszej części tego rozdziału trzeba będzie rozebrać tę gramatykę znacznie dokładniej, zarówno od strony jej wewnętrznej logiki, jak i od strony krytycznej oceny jej statusu terapeutycznego.

Dla planu IndywiduAkcji, a zwłaszcza dla studium przypadku artysty wzrokowego obciążonego chorobą oka, eurytmia jest interesująca jeszcze z jednego powodu: oferuje model ruchu, który nie jest ani czysto siłowy, ani czysto spontaniczny, ani czysto reprezentacyjny. Jest ruchem znaczącym, rytmizującym i osiującym zarazem. W sytuacji, w której widzenie bywa przeciążone, zniekształcone lub lękowo kontrolowane, taki model ruchu może stanowić niezwykle ważną przeciwwagę. Pozwala przesunąć środek ciężkości z wysiłku wzrokowego na organizację całego ciała w przestrzeni, na relację między oddechem, krokiem, kierunkiem i gestem, na budowanie sensu nie przez intensyfikację obrazu, lecz przez ucieleśnioną składnię ruchu. To zbliża eurytmię do tych odcinków psychoperformansu, które pracują nie przez spektakularne środki, lecz przez długotrwałe przestrojenie relacji między orientacją ciała, rytmem dnia, głosem, świadkiem i symboliką działania. Równocześnie trzeba od razu zaznaczyć, że eurytmia lecznicza nie może zostać bezkrytycznie przeniesiona do projektu książki jako gotowe rozwiązanie kliniczne. Jej status dowodowy, zakres wskazań, metodologia badań i problemy translacji pojęciowej do języka współczesnej medycyny wymagają osobnego, bardzo rygorystycznego omówienia. To właśnie napięcie między bogactwem formalnym systemu a koniecznością krytycznej oceny jego roszczeń terapeutycznych będzie jednym z głównych tematów dalszych fragmentów tego podrozdziału. W tej chwili najważniejsze jest ustalenie podstawy: eurytmia nie jest dowolnym tańcem duchowym, lecz złożonym, historycznie określonym systemem przekładu między dźwiękiem, mową, muzyką i ruchem, rozwiniętym na gruncie antropozofii, a eurytmia lecznicza stanowi jego wyspecjalizowaną, medyczno-terapeutyczną odnogę. Bez zrozumienia tej różnicy nie sposób dalej pisać o niej ani uczciwie, ani fachowo.

Wewnętrzna gramatyka eurytmii staje się wyraźniejsza dopiero wtedy, gdy potraktuje się ją nie jako zbiór efektownych gestów, lecz jako system translacyjny, w którym ciało pełni funkcję medium semioforycznego, to znaczy nośnika znaczeń nie przez spontaniczną mimikę, ale przez podporządkowanie się określonym jakościom fonicznym i muzycznym. W klasycznym ujęciu antropozoficznym ruch eurytmiczny nie jest ilustracją dźwięku, lecz jego ucieleśnionym

odpowiednikiem. To rozróżnienie jest fundamentalne. Ilustracja zakłada zewnętrzne przedstawienie czegoś, co istnieje już w innej postaci; odpowiednik ucieleśniony zakłada, że ta sama jakość formotwórcza przejawia się w dwóch mediach naraz: w mowie lub muzyce oraz w ruchu. Dlatego eurytmia rozwija własny repertuar form dla samogłosek, spółgłosek, interwałów, rytmów, metrum, dynamiki i przebiegu frazy. Ciało nie ma tu improwizować dowolnie pod wpływem brzmienia, lecz ma wejść w precyzyjną relację z porządkiem artykulacyjnym i muzycznym, tak aby widzialność ruchu odsłaniała to, co w zwykłym słuchaniu pozostaje niewidzialne. W języku współczesnej teorii performansu można by powiedzieć, że eurytmia ustanawia szczególny model intermodalności, w którym znak akustyczny i znak kinetyczny są traktowane jako różne aktualizacje wspólnej matrycy. Taka konstrukcja zbliża ją z jednej strony do dawnych marzeń o synestezyjnej jedności sztuk, z drugiej zaś do nowoczesnych poszukiwań transpozycji między mediami, ale zarazem zachowuje odrębność, bo nie chodzi tu o estetyczny eksperyment dla samego eksperymentu. Chodzi o ontologię ruchu. W eurytmii ciało ma ujawniać wewnętrzną architekturę dźwięku i słowa, a więc staje się miejscem, w którym fonetyka, prosodia, rytmika, melika i geometria przestrzenna spotykają się w jednym przebiegu. Z tego punktu widzenia eurytmia może być rozumiana jako niezwykle ścisła praktyka kompozycyjna. Nie wystarczy w niej „czuć muzykę”. Trzeba jeszcze znać, jak dana jakość ma zostać wpisana w oś ciała, tor ramion, kierunek spojrzenia, rozkład ciężaru, amplitudę kroku i organizację przestrzeni wspólnej. Właśnie ten aspekt czyni ją dla psychoperformansu tak cenną: pokazuje, że ruch może zostać zaprojektowany jako nośnik sensu o stopniu precyzji znacznie większym niż w wielu systemach, które zatrzymują się na ogólnej ekspresyjności.

Jeżeli wejść głębiej w tę logikę, okaże się, że eurytmia opiera się na szczególnej teorii języka i muzyki. Samogłoski nie są tu jedynie dźwiękami mowy, lecz jakościami ukierunkowania duszy i ciała; spółgłoski nie są tylko segmentami artykulacyjnymi, lecz siłami modelującymi, które organizują ruch w odmienny sposób niż samogłoski. W praktyce oznacza to, że materiał foniczny posiada w eurytmii własną kinegramatykę. Gesty nie są dowolnymi symbolami dolepionymi do liter, ale mają wynikać z rozumienia tych liter jako form dynamicznych. Podobnie w warstwie muzycznej interwał nie jest jedynie odległością między wysokościami, lecz jakością relacyjną, którą ciało może uczynić widzialną przez rozciągnięcie, zawężenie, uniesienie, osadzenie, napięcie, rozszerzenie, kierunek i charakter kroku. Rytm i metrum zyskują odpowiedniki w organizacji chodu, akcentu, zwrotu przestrzennego i pauzy. W ten sposób eurytmia wytwarza pełny system translacji: od fonemu i interwału ku ciału, od ciała ku przestrzeni, od przestrzeni ku wspólnocie formy. To bardzo odległe od potocznego myślenia o ruchu jako o spontanicznym „wyrażaniu siebie”. W eurytmii punkt ciężkości przesuwa się z psychologii ekspresji na architekturę relacji. Ciało wykonawcy nie jest tylko ekranem emocji, lecz aktywnym instrumentem strukturalnym. Dla psychoperformansu to rozpoznanie otwiera ważne pole porównawcze. W wielu działaniach psychoperformatywnych również nie chodzi o prostą ekspresję stanu, ale o takie skomponowanie słowa, gestu, obiektu, rytmu, światła i przestrzeni, aby powstała struktura zdolna do przemiany. Różnica polega na tym, że eurytmia rozwija niezwykle sformalizowany system korelacji, podczas gdy psychoperformans dopuszcza większą heterogeniczność środków, większą zmienność kulturową i większy udział dochodzenia sytuacyjnego. Mimo to spotkanie tych 2 porządków jest płodne. Eurytmia przypomina, że nawet najbardziej subtelna przemiana nie musi opierać się na improwizowanym geście; może wynikać z rygorystycznie zaprojektowanej składni ruchu, która współdziała z mową i muzyką na poziomie bardziej pierwotnym niż sama deklaracja intencji.

Właśnie tutaj należy zacząć rozróżniać eurytmię artystyczną i eurytmię leczniczą nie tylko instytucjonalnie, ale funkcjonalnie. Eurytmia artystyczna dąży do ujawnienia i ucieleśnienia formy, do stworzenia zdarzenia scenicznego, w którym słyszalny porządek mowy i muzyki uzyskuje widzialny wymiar przestrzenny. Eurytmia lecznicza bierze ten sam aparat korelacji, ale podporządkowuje go celowi interwencyjnemu. Nie chodzi już przede wszystkim o dzieło sceniczne, lecz o dobór określonych jakości ruchowo-fonicznych do określonej konstytucji, zaburzenia funkcjonalnego, przebiegu choroby lub trudności rozwojowej. Z perspektywy medycyny antropozoficznej ten dobór nie jest przypadkowy: określone samogłoski, spółgłoski, sekwencje, kierunki i figury mają wspierać określone procesy równoważenia między biegunami organizmu. Dla czytelnika z zewnątrz może to brzmieć zbyt systemowo, ale właśnie systemowość stanowi istotę tej praktyki. Nie mamy tu do czynienia z dowolnym ruchem inspirowanym literą czy tonem, lecz z czymś, co w ramach własnej tradycji funkcjonuje niemal jak semiologia ruchowa. Każdy element ma przypisany zakres działania, a terapeutyczny sens polega na tym, aby odpowiednio zestawić te elementy z profilem człowieka. Z perspektywy współczesnej trzeba zachować ostrożność: takie przypisania nie mogą być automatycznie uznawane za równoważne z nowoczesnymi protokołami klinicznymi, jeśli nie mają porównywalnego poziomu weryfikacji. Jednak niezależnie od sporów o status dowodowy sama struktura praktyki pozostaje niezwykle interesująca. Eurytmia lecznicza jest jednym z niewielu rozwiniętych systemów, które tak konsekwentnie traktują ciało jako pole translacji między rytmem, artykulacją, muzyką i zdrowiem. Dla psychoperformansu ważne jest nie bezkrytyczne przyjęcie jej roszczeń, lecz rozpoznanie, że istnieje tu model, w którym ruch nie jest dodatkiem do terapii, ale centralnym medium korekty relacji między formą życia a formą ciała.

Jeszcze bardziej doniosła okazuje się rola przestrzeni. W eurytmii ruch nie odbywa się w przestrzeni neutralnej. Przestrzeń jest strukturalnym partnerem działania. Kierunki, osie, linie, krzywizny, figury grupowe, zbliżenia, oddalenia, przejścia diagonalne, zatrzymania i symetrie nie służą wyłącznie estetyce, lecz konstytuują sens ruchu. Ciało w eurytmii jest zawsze ciałem sytuowanym. Nie wykonuje gestu w próżni, ale wpisuje go w uporządkowaną geometrię relacji. To znowu czyni eurytmię wyjątkowo bliską pewnym założeniom psychoperformansu. W obu przypadkach działanie nie rozgrywa się wyłącznie w ciele, ale między ciałem a przestrzenią. Różnica polega na tym, że eurytmia z reguły dąży do formy bardziej regularnej, klarownej i czytelnej, podczas gdy psychoperformans może świadomie używać także dysonansu, nadmiaru, zaburzenia lub liminalnego chaosu, jeśli tego wymaga plan sytuacyjny. Mimo to eurytmia wnosi do projektu tej książki bardzo ważną lekcję: przestrzeń sama może być składnią. Nie tylko ruch, nie tylko słowo, lecz także przebieg po sali, sposób mijania innych ciał, organizacja frontu i głębi, odległość od widza lub świadka i relacja między centrum a obwodem mają znaczenie regulacyjne i semantyczne. Dla osoby żyjącej z obciążeniem pola widzenia, z niepewnością wzrokową i z wysoką czujnością przestrzenną taka wiedza może być szczególnie cenna, ponieważ pokazuje, że orientacja w przestrzeni nie musi opierać się wyłącznie na spontanicznym wzrokowym skanowaniu. Może zostać zbudowana przez rytm ruchu, powtarzalność torów, relację ciała do kierunków, oddech i pamięć sekwencji. W dalszym rozwinięciu tego podrozdziału trzeba będzie zatem zbadać nie tylko sam aparat gestów i foniczno-ruchowych korelacji, ale również to, jak eurytmia buduje człowieka jako istotę rytmicznie, przestrzennie i semantycznie zestrojoną. To właśnie w tym miejscu zaczyna się jej prawdziwe znaczenie dla teorii i praktyki przemiany.

Najbardziej sporny, ale zarazem najważniejszy dla dalszej analizy punkt dotyczy tego, w jaki sposób eurytmia lecznicza uzasadnia własne działanie. Wewnętrznie nie uzasadnia go przez model biomechaniczny w wąskim sensie, jak klasyczna fizjoterapia, ani przez model ekspresyjno-kathartyczny, jak część nurtów terapii tańcem i ruchem, lecz przez antropozoficzny obraz człowieka, w którym organizm jest ujmowany jako układ współdziałania różnych poziomów organizacji oraz biegunów funkcjonalnych. W tym języku terapeutycznym ruch nie jest tylko treningiem mięśniowym, ale nośnikiem porządkujących jakości rytmu, mowy, oddechu, interwału i gestu. Konkretne sekwencje są ordynowane nie dlatego, że „rozciągają" lub „wzmacniają" wybrane grupy mięśni w standardowym sensie, lecz dlatego, że mają modyfikować relację między organizacją nerwowo-zmysłową, rytmiczną i metaboliczno-kończynową, a więc wpływać na konstytucję funkcjonalną człowieka. Z perspektywy współczesnej medycyny integracyjnej i nauk o ruchu oznacza to, że eurytmia lecznicza należy do grupy praktyk mind-body, ale z bardzo silnym komponentem semantyczno-symbolicznym i bardzo rozwiniętą własną teorią działania. Nie jest to przypadkowa gimnastyka z elementem duchowym, tylko system, który traktuje język, muzykę i ruch jako współzależne matryce formotwórcze. W publikacjach opisujących antropozoficzną medycynę eurytmia lecznicza przedstawiana jest jako aktywna terapia ćwiczeniowa angażująca komponent poznawczy, emocjonalny i wolitywny, a same ruchy wiązane są z samogłoskami, spółgłoskami, interwałami muzycznymi i tak zwanymi gestami duszy. To właśnie ten aparat pojęciowy trzeba rozumieć, zanim zacznie się oceniać jego status dowodowy.

Jeżeli chodzi o zakres zastosowań deklarowanych przez sam nurt, literatura dotycząca eurytmii leczniczej i szerzej terapii antropozoficznych najczęściej obejmuje choroby przewlekłe, stres, zmęczenie nowotworowe, zaburzenia nastroju, część zaburzeń rozwojowych, dolegliwości bólowe, astmę oraz różne profile funkcjonalne, w których ruch, rytm i oddech mają współtworzyć proces regulacyjny. Ważne jest jednak, by nie wyolbrzymiać tego pola. Znaczna część badań ma charakter prospektywny obserwacyjny, pragmatyczny albo dotyczy terapii wieloskładnikowych, w których eurytmia jest jednym z komponentów, a nie jedyną interwencją. Systematyczne przeglądy literatury opisują ogólny obraz ostrożnie pozytywny, ale jednocześnie podkreślają znaczną heterogeniczność badań, ograniczenia metodologiczne i potrzebę mocniejszych projektów porównawczych. Nowsze badania nad zmęczeniem nowotworowym sugerują, że eurytmia może być użytecznym dodatkiem, ale nie wykazano jednoznacznej wyższości nad innymi łagodnymi formami ruchu, a część projektów cierpiała z powodu małej liczebności prób i problemów rekrutacyjnych. To oznacza, że w ujęciu faktograficznym wolno mówić o obiecującym, ale nadal ograniczonym i nierównym statusie dowodowym, nie zaś o metodzie klinicznie rozstrzygniętej. Dla tej książki to rozróżnienie ma kluczowe znaczenie: eurytmia lecznicza może być analizowana jako spójny i historycznie ważny system pracy ruchem, ale nie wolno przypisywać jej siły dowodowej większej, niż rzeczywiście posiada.

Z punktu widzenia psychoperformansu szczególnie interesujące jest to, że eurytmia lecznicza nie ogranicza ruchu do funkcji czysto motorycznej, lecz widzi w nim środek reorganizacji relacji między oddechem, orientacją przestrzenną, rytmem, artykulacją i znaczeniem. To właśnie odróżnia ją zarówno od zwykłego treningu ruchowego, jak i od wielu współczesnych praktyk somatycznych, które słusznie koncentrują się na propriocepcji, ale rzadziej budują tak rozwinięty most między fonicznością a gestem. W eurytmii określone jakości samogłoskowe i spółgłoskowe są traktowane jako ruchowe archetypy formalne, a interwały muzyczne jako jakości relacyjne, które ciało może nie tylko odczuwać, ale i ucieleśniać. Dla psychoperformansu

oznacza to cenne przesunięcie: działanie nie musi polegać wyłącznie na wyrażeniu emocji lub na funkcjonalnym ćwiczeniu ciała, lecz może opierać się na budowaniu precyzyjnych translacji między warstwą foniczną, semantyczną i przestrzenną. W przypadku osoby artystycznie i zawodowo silnie związanej z widzeniem taka praktyka jest interesująca także dlatego, że daje możliwość przeniesienia środka ciężkości z nadmiernie eksploatowanego kanału wzrokowego ku rytmowi kroku, napięciom kierunkowym ciała, układowi oddechowo-ruchowemu i ucieleśnionej składni gestu. Eurytmia nie „leczy wzroku" w prostym sensie, ale może wejść do planu sytuacyjnego jako model ruchu porządkującego, osiującego i semantycznie gęstego, szczególnie tam, gdzie potrzebna jest nie tylko redukcja napięcia, ale odbudowa relacji między ciałem, przestrzenią i znaczącym ruchem.

Jednocześnie nie wolno pominąć zasadniczej granicy krytycznej. Wewnętrzna spójność systemu nie jest tym samym co jego pełna walidacja w standardach współczesnej medycyny opartej na dowodach. Eurytmia lecznicza może być metodą o dużej wartości kulturowej, pedagogicznej, egzystencjalnej i nawet klinicznie pomocnej jako dodatek, a zarazem pozostawać polem, w którym wiele roszczeń wymaga ostrożniejszego języka niż ten używany wewnątrz tradycji. To napięcie należy zachować, nie niwelować. Dla psychoperformansu jest ono wręcz produktywne, bo pokazuje, że możliwe jest budowanie bardzo wyrafinowanych systemów ruchu znaczącego bez popadania ani w prosty redukcjonizm biomechaniczny, ani w bezkrytyczną duchową absolutyzację. W dalszej analizie trzeba będzie zatem rozebrać bardziej szczegółowo materiał elementarny eurytmii — samogłoski, spółgłoski, interwały, rytm, figury przestrzenne i ich terapeutyczne użycie — a następnie sprawdzić, które z tych komponentów da się twórczo i odpowiedzialnie przełożyć na język psychoperformansu bez fałszowania ani eurytmii, ani współczesnej wiedzy klinicznej.

Najbardziej charakterystyczną cechą eurytmii jest to, że jej materiał elementarny nie zaczyna się od mięśnia, stawu ani zewnętrznie zadanej figury geometrycznej, lecz od jakości językowo-muzycznych, które mają zostać ucieleśnione. Dlatego klasyczne opisy eurytmii wychodzą od samogłosek i spółgłosek. Samogłoski są tu rozumiane jako ruchowe jakości przeżyciowe i kierunkowe, związane z podstawowymi modalnościami otwierania się, obejmowania, dystansowania, wzmacniania, zdziwienia, skupienia, rozszerzenia lub cofnięcia. Ich sens nie polega na tym, że „pokazują literę", lecz na tym, że organizują całe ciało według określonej jakości relacyjnej. W eurytmii samogłoska nie jest więc tylko głosem artykulacyjnym, ale wzorcem gestycznym, który ma angażować postawę, orientację ramion, relację dłoni do przestrzeni, niekiedy także jakość kroku i napięcie osiowe tułowia. Spółgłoski funkcjonują odmiennie. Są rozumiane bardziej jako siły formujące, modelujące, rzeźbiące, tnące, wiążące, falujące, promieniujące lub zagęszczające. W klasycznej logice systemu samogłoski zbliżają się więc do jakości bardziej wewnętrznych, afektywnych i relacyjnych, natomiast spółgłoski do jakości bardziej kształtujących, obiektowych i strukturalnych. Ta różnica ma dla psychoperformansu ogromne znaczenie, bo pokazuje, że ciało może zostać potraktowane jako pole składni, a nie tylko ekspresji. Gest nie jest tu swobodnym wyładowaniem stanu, lecz nośnikiem różnicy między otwarciem i oporem, między płynnością i konturem, między rozszerzeniem i skupieniem. W praktyce artystycznej i leczniczej oznacza to, że nie ćwiczy się po prostu „ruchów rąk", lecz określone jakości semantyczno-kinetyczne, które mają reorganizować sposób bycia ciała w przestrzeni. Rudolf Steiner i Marie Steiner rozwijali tę logikę nie jako ozdobny system symboli, lecz jako próbę ustanowienia ścisłej korelacji między dźwiękiem mowy a morfologią ruchu. Dla współczesnego odbiorcy może to wydawać się

nadmiernie systemowe, ale właśnie systemowość stanowi tu wartość analityczną: eurytmia uczy, że ruch może być budowany jak gramatyka, a nie tylko jak improwizacja.

W warstwie muzycznej analogicznie działają interwały, rytm, metrum, akcent i charakter frazy. Eurytmia nie traktuje muzyki jako neutralnego tła, lecz jako źródło jakości relacyjnych, które mogą zostać uczynione widzialnymi przez przebieg ciała. Interwał nie jest tu jedynie odległością między 2 wysokościami, ale jakością napięcia, rozpięcia, ciężaru, wzniosu, przyciągania, oddalenia albo rozwiązania. Rytm nie jest samym liczeniem czasu, lecz sposobem porządkowania impulsu ruchowego. Metrum organizuje akcentację kroku i rozkład sił w przestrzeni, a dynamika i artykulacja muzyczna wpływają na gęstość, płynność lub ostrość ruchu. Właśnie dlatego eurytmia scenicza tak silnie wiąże się z figurami grupowymi, kierunkami, zmianami formacji i geometrią przebiegu. Muzyka w tym systemie nie „towarzyszy" ruchowi, lecz jest jego matrycą organizacyjną. Dla psychoperformansu jest to lekcja zasadnicza, bo przypomina, że relacja między dźwiękiem a ciałem może być projektowana na poziomie dużo subtelniejszym niż zwykłe „poruszanie się do muzyki". Można komponować nie tylko tempo i nastrój, ale także rodzaj przestrzennej relacyjności, jaki dany interwał lub przebieg rytmiczny otwiera. Kwinta może budować poczucie szerokości i stabilnej osi, sekunda napięcie i tarcie, oktawa wertykalne rozpięcie, repetycja metryczna może porządkować chód, a nieregularność może świadomie zaburzać stabilny wzorzec. W eurytmii te przełożenia są silnie sformalizowane, lecz właśnie dlatego można je analizować jako jeden z najciekawszych modeli semantyki ruchu. Ciało przestaje być „odbiorcą muzyki", a staje się narzędziem jej morfologicznego rozwinięcia. To bardzo istotne zwłaszcza tam, gdzie celem nie jest widowiskowość, lecz przestrojenie relacji między organizacją rytmiczną człowieka a porządkiem, w którym ma on znów zamieszkać.

W eurytmii leczniczej materiał elementarny zostaje dodatkowo podporządkowany zasadzie indywidualizacji. Nie wystarczy więc znać gesty samogłoskowe, jakości spółgłoskowe czy odpowiadające im przebiegi muzyczno-ruchowe. Trzeba jeszcze wiedzieć, które z nich, w jakiej kolejności, intensywności i częstotliwości stosowania mają zostać użyte wobec konkretnego obrazu funkcjonalnego człowieka. W tym sensie eurytmia lecznicza nie jest po prostu „eurytmią wolniejszą" ani „eurytmią dla chorych", lecz osobną praktyką ordynacji ruchowej. W jej logice terapeuta nie dobiera ćwiczeń według upodobania estetycznego, ale według diagnozy konstytucyjnej i funkcjonalnej w obrębie antropozoficznego modelu człowieka. To właśnie tutaj pojawia się najbardziej specyficzna ambicja tej tradycji: poszczególne jakości ruchowe mają działać nie tylko na poziomie sprawności czy nastroju, ale na poziomie uporządkowania relacji między rytmem oddechowo-krążeniowym, organizacją nerwowo-zmysłową, procesami wolicjonalno-metabolicznymi oraz całym habitusem ruchowym człowieka. Z dzisiejszego punktu widzenia trzeba mówić o tym ostrożnie, bo nie wszystkie te roszczenia mają jednakowy status dowodowy. Jednak nawet przy zachowaniu pełnej krytyczności nie wolno przeoczyć ważnego faktu: eurytmia lecznicza należy do niewielu systemów, które tak konsekwentnie traktują ruch jako semantycznie ukierunkowaną interwencję. Nie chodzi w niej o powtarzanie neutralnych wzorców gimnastycznych, lecz o wejście w określone jakości ruchowo-foniczne, których zadaniem jest modyfikacja sposobu organizacji całego człowieka. Dla psychoperformansu, który również operuje planem sytuacyjnym, obiektami–kluczami, działaniami–kluczami i precyzyjnym doborem środków do celu przemiany, ten model jest niezwykle inspirujący. Pokazuje, że ruch może być ordynowany nie tylko jako wysiłek czy rozciąganie, ale jako nośnik złożonej struktury znaczeń, oddechu, przestrzeni i relacji.

Najbardziej płodny punkt styku między eurytmią a psychoperformansem ujawnia się więc tam, gdzie obie praktyki traktują ciało jako medium kompozycji, a nie tylko jako instrument ekspresji. Różnice pozostają oczywiste: eurytmia jest silnie związana z własnym słownikiem, genealogią i antropozoficzną metafizyką, podczas gdy psychoperformans ma charakter bardziej otwarty, heterogeniczny i badawczo-sytuacyjny. Jednak podobieństwo formalne jest głębokie. W obu przypadkach działanie cielesne ma wytwarzać zmianę nie tylko przez sam ruch, ale przez relację między ruchem, znaczeniem, rytmem, głosem, przestrzenią i świadkiem. Z tej perspektywy eurytmia może być czytana jako wyspecjalizowane archiwum strategii, które dają się przełożyć na bardziej współczesny, krytyczny i mniej doktrynalny język pracy performatywnej: na język translacji między fonemem a gestem, między interwałem a torem ciała, między rytmem a organizacją przestrzeni, między grupową formacją a stanem wspólnotowej synchronii. W przypadku planu IndywiduAkcji dotyczącego osoby z chronicznym obciążeniem wzroku i układu stresowego szczególnie wartościowe okazują się te elementy eurytmii, które porządkują relację ciała z przestrzenią bez przeciążania pola wizualnego nadmiarem obrazów. Eurytmia nie musi być wówczas przejmowana jako zamknięty system światopoglądowy; może zostać rozpoznana jako niezwykle rozwinięta szkoła precyzyjnego ruchu znaczącego, z której da się wydobyć zasady przydatne dla psychoperformansu: rytmizację kroku, ucieleśnianie samogłoskowej jakości, pracę na interwale jako jakości relacyjnej, budowanie figur przestrzennych o funkcji regulacyjnej oraz podporządkowanie ruchu celowi przemiany, a nie samej widowiskowości. W dalszym ciągu tego podrozdziału trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w obszar zastosowań leczniczych, krytyki metodologicznej i możliwych translacji praktycznych, ale już teraz widać wyraźnie, że eurytmia zajmuje w historii nowoczesnych praktyk ruchowych miejsce wyjątkowe: między sztuką, pedagogiką, terapią i kosmologią ruchu.

Jeżeli przejść od materiału elementarnego do pola zastosowań, widać wyraźnie, że eurytmia lecznicza nie została zaprojektowana jako terapia jednego objawu, lecz jako metoda pracy z całym wzorcem funkcjonalnym człowieka. W tym sensie jest bliższa medycynom konstytucyjnym i pedagogikom rytmu niż interwencjom czysto objawowym. W klasycznej praktyce antropozoficznej ordynowano ją przy bardzo różnych trudnościach: od zaburzeń rozwojowych i problemów z organizacją uwagi, przez zaburzenia oddechowe, stany napięciowo-lękowe, przewlekłe zmęczenie, dolegliwości bólowe i rekonwalescencję, aż po wspomaganie osób z chorobami przewlekłymi. Nie należy jednak czytać tego pola jak nowoczesnej listy wskazań z charakterystyki produktu leczniczego. Wewnętrzna logika eurytmii leczniczej nie polega na prostym przypisaniu „ćwiczenia A do objawu B”, lecz na rozpoznaniu całego układu relacji: tempa organizmu, jakości oddechu, sposobu poruszania się, rytmu dnia, napięcia pomiędzy biegunem poznawczo-zmysłowym a biegunem metaboliczno-wolicjonalnym, zdolności do rytmizacji, tolerancji na granicę, płynność przejścia między impulsem i działaniem oraz stosunku osoby do przestrzeni i ciężaru własnego ciała. W tym sensie eurytmia lecznicza operuje kategoriami, które dla współczesnego klinicysty mogą wydawać się częściowo obce, ale nie są przypadkowe. Jest to język funkcjonalnej morfologii życia, nie zaś język izolowanych parametrów narządowych. Dla psychoperformansu takie podejście jest szczególnie cenne, ponieważ przypomina, że skuteczna interwencja nie zawsze polega na atakowaniu pojedynczego objawu, lecz na przeorganizowaniu szerszego wzorca obecności. W przypadku osoby zmagającej się z przeciążeniem wzroku, stresem autonomicznym, lękiem antycypacyjnym i zaburzeniem relacji między ciałem a pracą twórczą właśnie taka perspektywa może być bardziej użyteczna niż myślenie wyłącznie w kategoriach

„ćwiczenia na oczy” albo „relaksacji na napięcie”. Eurytmia lecznicza wskazuje bowiem, że czasem problem nie leży w jednym narządzie, lecz w zaburzonej relacji między rytmem, orientacją, oddychaniem, ruchem i sposobem, w jaki organizm zamieszkuje własną przestrzeń.

W tym miejscu trzeba jednak wykonać bardzo dokładny ruch krytyczny i oddzielić 2 porządki: spójność wewnętrzną systemu od siły zewnętrznej weryfikacji. Eurytmia lecznicza jest systemem spójnym we własnym języku. Ma własną ontologię człowieka, własną mapę relacji między dźwiękiem, ruchem i zdrowiem, własny sposób ordynowania ćwiczeń oraz własne instytucje kształcenia. Ta spójność jest faktem i nie wolno jej lekceważyć, bo właśnie ona czyni eurytmię jedną z najlepiej zorganizowanych nowoczesnych praktyk ruchowo-semantycznych. Czym innym jest jednak pytanie, na ile ten system został potwierdzony w standardach badań współczesnej medycyny. Tutaj obraz staje się bardziej zniuansowany. Istnieją publikacje opisujące korzystne rezultaty, zwłaszcza w obszarach jakości życia, zmęczenia, stresu, niektórych przewlekłych dolegliwości i funkcjonalnych trudności, ale znaczna część tego materiału ma ograniczenia: małe próby, brak silnych grup kontrolnych, badanie pakietów terapeutycznych zamiast samej eurytmii, trudność w standaryzacji interwencji, wysoki udział czynników kontekstowych oraz problemy z przeniesieniem wewnętrznej terminologii systemu na język zmiennych biomedycznych. To wszystko nie przekreśla wartości praktyki, ale wymaga uczciwości. Nie wolno przedstawiać eurytmii leczniczej jako metody, której skuteczność w każdym zakresie została rozstrzygająco wykazana. Wolno natomiast powiedzieć, że jest to historycznie rozwinięty, formalnie złożony i klinicznie obiecujący system pracy ruchem, którego część zastosowań zasługuje na dalsze, bardziej rygorystyczne badanie. Dla tej książki to rozróżnienie ma wagę zasadniczą, bo cały projekt opiera się na zasadzie pełnej faktografii i zakazie dopowiadania tego, czego nie da się uczciwie utrzymać. W psychoperformansie można korzystać z logik odkrytych przez eurytmię, ale nie trzeba przejmować niezweryfikowanych roszczeń jako faktów. Przeciwnie, dopiero krytyczny szacunek wobec systemu pozwala wydobyć z niego to, co rzeczywiście cenne: precyzję translacji, rytmizację ciała, myślenie przestrzenią, pracę nad relacją między dźwiękiem i ruchem, organizację uwagi przez gest, a także model ćwiczenia, w którym znaczenie i forma nie są rozdzielone.

W perspektywie praktycznej szczególnie interesujące jest to, że eurytmia lecznicza proponuje organizmowi nie tyle „więcej ruchu”, ile inny rodzaj ruchu. W wielu współczesnych podejściach rehabilitacyjnych dominują albo ruchy funkcjonalne nastawione na zakres, siłę i koordynację, albo praktyki ekspresyjne skupione na afekcie i uwalnianiu. Eurytmia wprowadza trzeci wariant: ruch semantyczno-rytmiczny, w którym ciało ma przyswoić porządek relacji zakodowany w mowie, interwale, geście i kierunku. To bardzo ważne dla zrozumienia jej potencjału. Człowiek nie tylko wykonuje sekwencję, ale uczy się zamieszkiwać określoną organizację czasu i przestrzeni. Nie tylko porusza ręką, lecz wykonuje ruch o określonej jakości samogłoskowej lub spółgłoskowej. Nie tylko chodzi po sali, lecz wpisuje własny chód w strukturę metrum, interwału, wzajemnego mijania się ciał, kierunkowości i pauzy. Taka praktyka może oddziaływać regulacyjnie nie dlatego, że jest „duchowa”, lecz dlatego, że integruje kilka warstw naraz: oddech, orientację, równowagę, napięcie posturalne, uwagę, pamięć sekwencyjną, relację z przestrzenią i sensotwórcze odczucie formy. Właśnie to sprawia, że eurytmia może być interesująca także dla osób, które nie podzielają pełnej antropozoficznej metafizyki. Nawet jeśli odłożyć na bok sporne elementy doktryny, pozostaje bardzo rozwinięta wiedza o tym, jak ruch o określonej jakości formalnej wpływa na sposób, w jaki organizm organizuje własną obecność. W psychoperformansie można to twórczo przełożyć na pracę nad planem sytuacyjnym: nie jako

kopiowanie eurytmicznych ćwiczeń, lecz jako inspirowanie się ich logiką. Oznaczałoby to projektowanie takich układów ruchowych, które odpowiadają określonej jakości głosu, oddechu, przestrzeni i znaczenia, zamiast ograniczać się do ogólnego „ruchu intuicyjnego". Dla artysty wzrokowego obciążonego chorobą oka taka translacja mogłaby mieć szczególne znaczenie: umożliwiłaby budowanie orientacji i sensu przez ciało oraz rytm, a nie przez nadmierną eksploatację pola wzrokowego. Ciało stałoby się miejscem składni, a nie tylko obciążonym nośnikiem objawu.

Właśnie tu dochodzimy do jednego z najważniejszych punktów dla całej książki: eurytmia lecznicza pokazuje, że można projektować interwencję ruchową jako formę precyzyjnej kompozycji znaczącej, a nie tylko jako ćwiczenie sprawności lub narzędzie odprężenia. To czyni ją bliską psychoperformansowi na poziomie głębszym niż zwykłe podobieństwo „sztuka i ciało". W obu przypadkach stawką jest przemiana organizacji podmiotu przez działanie, które ma ścisłą strukturę i nie redukuje się do dowolności ekspresyjnej. Różnica polega na tym, że psychoperformans dopuszcza znacznie szersze pole środków, większą różnorodność kulturową, większą rolę obiektów–kluczy i większą gotowość do pracy na liminalności, dysonansie i rozszczelnieniu. Eurytmia z kolei wnosi niezwykle cenną dyscyplinę formy. Uczy, że ciało może być językiem w sensie dosłownym, że przestrzeń może być składnią, że ruch może być czytelny, powtarzalny, ordynowalny i różnicujący jakości istnienia. Dalsze partie tego podrozdziału muszą więc wejść jeszcze głębiej w obszar relacji między eurytmią, pedagogiką, terapią i sztuką oraz w krytykę jej ograniczeń, ale już teraz można sformułować wniosek roboczy: eurytmia i eurytmia lecznicza są jednym z najważniejszych nowoczesnych laboratoriów ruchu znaczącego, a ich analiza może znacząco pogłębić rozumienie psychoperformansu jako praktyki, w której ciało nie tylko „coś robi", lecz naprawdę staje się miejscem widzialnej pracy sensu.

Szczególnie istotne dla pogłębienia tego obrazu jest miejsce eurytmii w polu pedagogicznym, ponieważ to właśnie ono pozwala zrozumieć, dlaczego eurytmia lecznicza nie została pomyślana jako technika doraźnej korekty, lecz jako praktyka długiego formowania organizmu przez rytm, powtarzalność, orientację w przestrzeni i uważną relację do języka. W szkołach waldorfskich eurytmia nie funkcjonuje jako fakultatywna ozdoba programu, lecz jako integralny element pedagogiki, mający współkształtować rozwój motoryczny, uwagę, zdolność współdziałania, orientację przestrzenną, poczucie formy, kontakt z językiem i muzyką, a także zdolność do rytmizowania codzienności. Nie chodzi przy tym jedynie o ruch „estetyczny" ani o wychowanie do sztuki. Chodzi o znacznie bardziej zasadnicze założenie antropologiczne: dziecko dojrzewa nie tylko przez treści intelektualne, ale przez wcielanie porządku. Rytm dnia, rytm tygodnia, rytm roku, rytm oddechu, rytm kroku, rytm mowy i rytm wspólnoty mają w tym modelu znaczenie konstytutywne. Eurytmia staje się więc praktyką, która splata kształcenie percepcji, ruchu, afektu i relacji społecznej. To bardzo dalekie od współczesnego modelu edukacji opartego głównie na treściach i ocenach. Dla psychoperformansu ta pedagogiczna matryca jest cenna nie dlatego, że należałoby bezpośrednio transplantować cały model waldorfski, lecz dlatego, że przypomina o podstawowym fakcie: przemiana nie dokonuje się wyłącznie przez jednorazowy akt wglądu, lecz przez regularne wcielanie porządku w ciało. Eurytmia pedagogiczna pokazuje, że człowiek może uczyć się formy nie przez wykład, lecz przez powtarzalne wejście w ruch, który organizuje go jednocześnie motorycznie, temporalnie, relacyjnie i symbolicznie. To zbliża ją do najważniejszych intuicji psychoperformansu, w którym plan sytuacyjny nie ma być tylko wydarzeniem estetycznym, lecz technologią przemiany wdrażaną w codzienne życie. W tym sensie pedagogika eurytmiczna i architektura

IndywiduAkcji spotykają się na głębokim poziomie: obie zakładają, że ciało musi nie tylko coś zrozumieć, ale nauczyć się nowego porządku obecności przez wielokrotne wykonywanie znaczących form.

Równie ważna pozostaje kwestia wspólnotowości, ponieważ eurytmia od samego początku rozwijała nie tylko ruch indywidualny, lecz przede wszystkim ruch współorganizowany. Grupa w eurytmii nie jest zbiorem jednostek wykonujących równoległe zadania, ale żywą figurą relacyjną, której sens powstaje przez wzajemne ustawienie, timing, przejścia, osie, odległości, mijanie się, krążenie, rozchodzenie i skupianie. W tym sensie eurytmia jest szkołą kinetycznej socjalności. Ciało uczy się nie tylko własnego toru, ale również bycia częścią wzoru większego niż ono samo. To istotne zarówno artystycznie, jak i terapeutycznie. W perspektywie artystycznej grupowa eurytmia rozwija wyjątkowo czytelne myślenie formą zbiorową: układ ciał w przestrzeni staje się odpowiednikiem zdania, rytmu, interwału lub przebiegu muzycznego. W perspektywie terapeutycznej i pedagogicznej wspólna forma może działać organizująco, ponieważ osłabia przypadkowość ruchu i wprowadza ciało w doświadczenie wspólnotowej miary. Dla człowieka dysregulowanego, rozproszonego, nadmiernie zindywidualizowanego albo przeciwnie – skłonnego do utraty granic – taka praktyka może być niezwykle ważna. Nie chodzi w niej o kolektywne stopienie, lecz o wspólne utrzymywanie struktury, w której jednostka pozostaje sobą, a zarazem współtworzy większy porządek. To ma istotne konsekwencje dla psychoperformansu. Jednym z jego największych wyzwań jest bowiem relacja między przemianą indywidualną a formą wspólnotową: jak projektować działania, które nie redukują jednostki do tłumu, ale też nie zostawiają jej samotnej wobec własnego rozpadu. Eurytmia podpowiada, że odpowiedzią może być wspólna geometria ruchu. Nie deklaracja wspólnoty, lecz wspólnota wcielona w timing, krok, kierunek, dystans i współobecność. To z kolei otwiera możliwość myślenia o psychoperformansie nie tylko jako o praktyce indywidualnej lub spektaklu, ale jako o laboratorium wspólnotowych figur regulacyjnych. Szczególnie w kontekście choroby przewlekłej, izolacji zawodowej i lęku o utratę sprawności taka wspólnotowa składnia ruchu może mieć znaczenie większe, niż zwykle się zakłada. Człowiek nie wraca do świata jedynie przez narrację o zdrowieniu. Wraca przez ponowne wejście w żywe układy czasu i przestrzeni współdzielone z innymi ciałami.

Jeszcze głębiej problem staje się czytelny, gdy uwzględni się relację eurytmii do oddechu. Choć eurytmia nie redukuje się do techniki oddechowej, to bez oddechu jako ukrytej matrycy rytmu, akcentu, frazy i organizacji ruchu nie da się jej właściwie zrozumieć. Oddech nie jest tu traktowany wyłącznie fizjologicznie, ale jako medium pośredniczące między dźwiękiem, ruchem i stanem całego organizmu. W mowie i śpiewie oddech jest oczywisty jako nośnik głosu; w eurytmii staje się on także nośnikiem widzialnej frazy. Ruch nie może być wykonany poprawnie, jeżeli oddech jest zablokowany, urywany, nadmiernie spiętrzony lub chaotycznie przyspieszony. W tym sensie eurytmia rozwija to, co można by nazwać oddechową logiką formy. Dla psychoperformansu ma to znaczenie zasadnicze, ponieważ wiele praktyk transformacyjnych operuje wprawdzie oddechem, ale czyni to na poziomie raczej prostych protokołów samoregulacyjnych. Eurytmia przypomina, że oddech może stać się czymś więcej niż interwencją autonomiczną: może organizować semantykę ruchu, geometrię przestrzeni i relację między ciałem a znaczeniem. W kontekście osoby obciążonej chorobą oka i nadmiernym napięciem współczulnym ten aspekt staje się wyjątkowo istotny. Pole wzrokowe w takich sytuacjach bywa nadmiernie skolonizowane przez mikrokontrolę, antycypację i lękowy skan otoczenia, podczas gdy oddech ulega spłyceniu, rytm kroku traci miękkość, a ciało zaczyna

działać w logice mikroalarmu. Eurytmiczna organizacja ruchu, nawet bez przejmowania pełnej antropozoficznej doktryny, może podpowiadać, jak odzyskiwać oddech jako strukturę prowadzącą ciało w przestrzeni. Nie chodzi wówczas o mechaniczną korektę postawy, lecz o przywracanie człowiekowi możności zamieszkiwania rytmu, w którym oddech nie jest już tylko tłem dla pracy i lęku, ale osią scalającą percepcję, gest i orientację. To znowu czyni z eurytmii ważne archiwum dla psychoperformansu: nie jako gotowy pakiet technik, lecz jako źródło wiedzy o tym, jak oddech może zostać uczyniony formą przestrzenną.

Na tym tle jeszcze wyraźniej widać, że eurytmia i eurytmia lecznicza nie powinny być czytane ani jako marginalna osobliwość antropozoficzna, ani jako natychmiastowy model do bezkrytycznego przejęcia. Ich rzeczywista wartość polega na tym, że rozwijają jedną z najbardziej konsekwentnych nowoczesnych teorii ruchu znaczącego, ruchu rytmizowanego i ruchu relacyjnego. Dla psychoperformansu oznacza to podwójną korzyść. Po pierwsze, można z tej tradycji wydobywać narzędzia analityczne: pojęcie ruchu jako składni, pojęcie przestrzeni jako nośnika znaczenia, pojęcie wspólnotowej figury jako matrycy regulacyjnej, pojęcie oddechu jako ukrytej architektury gestu. Po drugie, można dzięki niej lepiej zobaczyć własne ograniczenia psychoperformansu tam, gdzie grozi mu nadmierna improwizacyjność, zbyt mała dyscyplina formy albo przesadne zaufanie do spontaniczności. Eurytmia stawia w tym sensie ważne pytanie: jak daleko można i należy precyzować ruch, aby nie utracił żywotności, a jednocześnie nie stał się jedynie rozproszonym przeżyciem? To pytanie będzie kluczowe dla dalszych rozważań nad relacją psychoperformansu do pedagogiki, terapii i planu IndywiduAkcji. W kolejnych odsłonach trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w problem medykalizacji eurytmii, w krytykę antropozoficznego języka oraz w możliwość praktycznego, selektywnego przekładu wybranych zasad na grunt tej książki bez zdradzania rygoru faktograficznego. Już teraz jednak można stwierdzić z pełną odpowiedzialnością, że eurytmia i eurytmia lecznicza należą do najbardziej złożonych tradycji pracy z ruchem, które próbowały uczynić ciało widzialnym medium dźwięku, sensu i zdrowienia.

Najbardziej wymagający intelektualnie fragment refleksji nad eurytmią zaczyna się tam, gdzie trzeba jednocześnie utrzymać 2 prawdy: z jednej strony jest to system o niezwykle wysokim stopniu wewnętrznej artykulacji, z drugiej strony jego roszczenia terapeutyczne i antropologiczne nie mogą być po prostu przeniesione do współczesnego języka klinicznego bez starannej translacji i krytyki. Właśnie w tym miejscu rozstrzyga się, czy analiza będzie poważna, czy apologetyczna. Eurytmia lecznicza działa wewnątrz określonego obrazu człowieka, zbudowanego przez Rudolfa Steinera, rozwijanego dalej przez Itę Wegman i środowiska antropozoficzne, a więc w obrębie modelu, który traktuje człowieka nie jako układ wyłącznie biologiczny, lecz jako splot organizacji cielesnej, rytmicznej, psychicznej i duchowej. Ten model jest spójny jako system myśli, ale nie pokrywa się z aparatem pojęciowym nowoczesnej neurologii, psychiatrii, fizjologii wysiłku, psychologii eksperymentalnej ani biomechaniki. To znaczy, że nie da się go zwyczajnie „potwierdzić" albo „obalić" jednym prostym ruchem, ponieważ operuje częściowo innym poziomem opisu. Jednak z tego nie wynika żadna immunizacja przed krytyką. Przeciwnie, właśnie dlatego potrzebna jest analiza podwójna. Po pierwsze, trzeba rozpoznać, jakie realne komponenty działania mogą być uchwytne również z perspektywy współczesnych nauk o ruchu: rytmizacja, integracja oddechowo-ruchowa, wzrost świadomości przestrzennej, poprawa koordynacji, modulacja pobudzenia, reorganizacja uwagi, zwiększenie poczucia sprawstwa i porządkowanie relacji między ruchem a afektem. Po drugie, trzeba oddzielić to od tych warstw języka systemowego, które mają status bardziej

metafizyczny, kosmologiczny albo tradycyjny niż eksperymentalnie zweryfikowany. Tylko taka praca pozwala zachować rzetelność. W przeciwnym razie łatwo popaść albo w banalny redukcjonizm, który uzna eurytmię za „dziwny taniec bez sensu", albo w bezkrytyczne przyjęcie, jakoby każde przypisanie gestu do samogłoski, każda relacja interwałowa i każda koncepcja konstytucyjna miały już status jednoznacznie dowiedzionego narzędzia klinicznego. Dla psychoperformansu jest to lekcja metodologiczna bardzo cenna, ponieważ cały ten projekt również porusza się na granicy sztuki, symbolu, cielesności i praktyki transformacyjnej. Jeżeli ma pozostać wiarygodny, musi nieustannie oddzielać wewnętrzną spójność planu sytuacyjnego od siły zewnętrznej weryfikacji jego poszczególnych elementów.

Właśnie dlatego krytyka eurytmii nie powinna skupiać się na łatwym sporze o „wiarę" albo „niewiarę" w antropozofię, lecz na bardziej precyzyjnych pytaniach epistemologicznych. Jakiego rodzaju twierdzenie jest tu właściwie wypowiadane? Czy chodzi o opis fenomenologiczny, że określony rodzaj ruchu zmienia subiektywne odczuwanie ciała, oddechu i orientacji? Czy chodzi o twierdzenie funkcjonalne, że dany układ ruchowo-rytmiczny wspomaga określony wzorzec regulacyjny? Czy może o twierdzenie ontologiczne, że za gestem stoi określona siła duchowa lub obiektywna jakość kosmiczna? Te poziomy nie są równoważne. W praktyce bardzo często właśnie ich pomieszanie rodzi zarówno zachwyty, jak i uproszczone odrzucenia. Na poziomie fenomenologii i praktyki ucieleśnionej eurytmia może być opisywana niezwykle poważnie: jako system ruchu, który organizuje uwagę, kierunek, pion, relację kończyn do centrum, sekwencyjność, współdziałanie oddechu z krokiem i gestem, a także doświadczenie sensu, który nie jest już wyłącznie pomyślany, lecz wykonywany. Na poziomie terapii funkcjonalnej można ostrożnie badać, czy określone sekwencje pomagają w napięciu, zmęczeniu, niektórych stanach stresowych, reorganizacji codziennego rytmu lub budowaniu sprawstwa. Na poziomie metafizycznym wchodzimy już jednak w obszar, którego nie można opisywać tym samym językiem, co wyniki badań klinicznych. To nie znaczy, że trzeba ten obszar odrzucać jako bezwartościowy. Oznacza tylko, że jego prawomocność jest inna. W książce o psychoperformansie takie rozróżnienie jest szczególnie ważne, bo bez niego każda rozbudowana praktyka ruchowo-symboliczna mogłaby zostać albo niesłusznie zdegradowana do poziomu „subiektywnego wrażenia", albo nieuczciwie awansowana do rangi twardego protokołu medycznego. Eurytmia pokazuje tu przykład paradoksalnie bardzo pouczający: nawet jeśli nie przyjmuje się całej antropozoficznej ontologii, wciąż można uznać, że system ten osiągnął niezwykły poziom precyzji w projektowaniu relacji między mową, muzyką, ciałem i przestrzenią. To właśnie ta precyzja, a nie samo światopoglądowe zaplecze, stanowi dla psychoperformansu najbardziej płodny punkt odniesienia.

Trzeba również zauważyć, że eurytmia wyostrza problem, który w nowoczesnych praktykach transformacyjnych powraca bezustannie: gdzie przebiega granica między formą dyscyplinującą a formą wspomagającą wolność? Z zewnątrz eurytmia może wyglądać dla niektórych osób zbyt systemowo, zbyt kodyfikacyjnie, zbyt daleko od spontaniczności, którą nowoczesna kultura często utożsamia z autentycznością. Jednak właśnie ten opór wobec spontanicystycznego mitu jest jedną z jej największych wartości teoretycznych. Eurytmia sugeruje, że autentyczność nie musi rodzić się z dowolności. Może rodzić się z wejścia w formę, która porządkuje ciało głębiej, niż zrobiłaby to swobodna improwizacja. W tym sensie zbliża się do niektórych intuicji klasycznej poetyki, muzyki dawnej, rytuału, medytacji i ćwiczeń ascetycznych: człowiek nie tyle „wyraża siebie", ile kształci siebie przez praktykę relacji z formą. To bardzo ważne dla psychoperformansu, który również nie może być redukowany do wolnej ekspresji afektu. Jeśli

ma prowadzić do trwałej przemiany, potrzebuje momentów ścisłej kompozycji, powtarzalności, rygoru i partyturowości. Eurytmia dostarcza modelu, w którym dyscyplina nie jest przeciwieństwem żywości, lecz warunkiem jej organizacji. Zarazem jednak trzeba zachować ostrożność: każda forma zbyt silnie zamknięta we własnym systemie grozi utratą kontaktu z rzeczywistą biografią i indywidualnym materiałem doświadczenia. Psychoperformans nie może więc po prostu przejąć eurytmicznej dyscypliny jako gotowej matrycy, ponieważ jego pole obejmuje także to, co dysonansowe, pęknięte, nadmiarowe, nieciągłe i nieprzekładalne na czystą geometrię ruchu. Właśnie tutaj rysuje się najbardziej twórcza relacja między obiema praktykami: eurytmia uczy psychoperformans rygoru translacji między dźwiękiem a gestem, natomiast psychoperformans może poszerzyć pole eurytmicznego myślenia o te obszary życia, w których forma musi zostać dopiero odkryta w materiale kryzysu, a nie tylko wiernie odtworzona według uprzedniego kodu.

Dla dalszego biegu tej książki najważniejszy pozostaje jednak wniosek bardziej praktyczny. Eurytmia i eurytmia lecznicza pokazują, że można budować działanie cielesne jako wielowarstwowy aparat regulacji, znaczenia i orientacji przestrzennej bez redukowania go ani do zwykłego ćwiczenia, ani do psychologizującej ekspresji, ani do czystej choreografii scenicznej. To z kolei otwiera bardzo istotne pole dla planu IndywiduAkcji dotyczącego osoby obciążonej chorobą oka, wysoką reaktywnością stresową i silną identyfikacją z pracą wzrokową. Taka osoba nie potrzebuje jedynie „więcej ruchu” ani wyłącznie „wyciszenia”, lecz nowej formy rozmieszczenia siebie w przestrzeni, nowej relacji między oddechem i orientacją, nowego sposobu organizacji sensu przez ciało. W tym właśnie punkcie eurytmia może działać jako ważny model referencyjny. Nie jako obowiązująca doktryna, lecz jako dowód, że ruch znaczący może być projektowany z ogromną precyzją, że rytm może być nośnikiem regulacji, że przestrzeń może być składnią, a ciało może stać się widzialnym miejscem pracy sensu. W kolejnych fragmentach trzeba będzie jeszcze wejść w relację eurytmii do medycyny antropozoficznej, do krytyki naukowej i do możliwych selektywnych adaptacji w psychoperformansie, ale już na tym etapie widać wyraźnie, że podrozdział ten nie dotyczy peryferyjnego dodatku historycznego. Dotyczy jednego z najciekawszych nowoczesnych eksperymentów nad tym, jak uczynić ruch jednocześnie językiem, terapią, pedagogiką i sztuką.

Jeszcze wyraźniej widać znaczenie eurytmii wtedy, gdy zestawi się ją nie z abstrakcyjną kategorią „ruchu terapeutycznego”, lecz z kilkoma pokrewnymi, ale odmiennymi polami: z tańcem współczesnym, terapią tańcem i ruchem, rytmiką, praktykami somatycznymi oraz różnymi odmianami pracy choreograficzno-medytacyjnej. W tańcu współczesnym i w dużej części tańca ekspresyjnego nacisk pada często na idiom indywidualny, na kompozycję sceniczną budowaną przez decyzje formalne choreografa lub przez afektywny materiał wykonawcy. W terapii tańcem i ruchem punkt ciężkości przesuwa się ku relacji terapeutycznej, ku obserwacji wzorca ruchowego, ku koregulacji, symbolizacji i integracji doświadczenia cielesnego. W rytmice i pokrewnych pedagogikach muzyczno-ruchowych chodzi częściej o relację między ciałem a metrum, frazą, akcentem, czasem i koordynacją. W praktykach somatycznych, takich jak Feldenkrais, Alexander Technique czy część nurtów Body-Mind Centering, centralne stają się propriocepcja, ekonomia napięcia, reorganizacja wzorca posturalnego, subtelność ruchu i uczenie się przez różnicowanie odczuć. Eurytmia przecina się z każdym z tych obszarów, ale z żadnym nie stapia się całkowicie. Nie jest po prostu tańcem, bo jej celem nie jest wyłącznie dzieło sceniczne ani indywidualna ekspresja. Nie jest standardową terapią tańcem i ruchem, bo nie zaczyna od improwizacyjnego materiału klienta, lecz od uprzednio skodyfikowanych jakości

dźwiękowo-ruchowych. Nie jest tylko rytmiką, ponieważ nie ogranicza się do pracy z czasem i muzyką, ale wiąże ruch z warstwą foniczną mowy i z określonym obrazem człowieka. Nie jest też somatyką w ścisłym sensie współczesnym, bo jej język nie wyrasta głównie z anatomii funkcjonalnej, neurofizjologii i czucia wewnętrznego, lecz z antropozoficznej teorii formotwórczych jakości mowy i muzyki. Ta osobność jest właśnie jej siłą i jej problemem zarazem. Siłą, bo dzięki niej eurytmia wnosi do pola pracy z ciałem niezwykle rzadko spotykaną precyzję translacji między fonicznym a kinetycznym. Problemem, bo ten sam poziom formalnej odrębności utrudnia prostą integrację z dominującym językiem nowoczesnej kliniki. Dla psychoperformansu oznacza to potrzebę myślenia selektywnego. Nie chodzi o bezpośrednie utożsamienie psychoperformansu z eurytmią ani o proste dodanie kilku eurytmicznych figur do repertuaru działań. Chodzi o wydobycie z eurytmii tego, co stanowi jej największy wkład: rygoru przekładu między głosem, rytmem, przestrzenią i gestem; przekonania, że ciało może stać się składnią; oraz wiedzy, że ruch znaczący można projektować z taką samą precyzją jak kompozycję muzyczną albo strukturę tekstu.

W tym miejscu otwiera się najciekawsza możliwość translacji do psychoperformansu. Nie polega ona na przejęciu antropozoficznej metafizyki jako obowiązującej ramy, lecz na przetworzeniu formalnych intuicji eurytmii na język bardziej otwarty, badawczo sytuacyjny i kompatybilny z wielością źródeł, którymi psychoperformans operuje. Pierwsza z tych intuicji brzmi: dźwięk i ruch mogą tworzyć układ wzajemnej konieczności, a nie luźnej ilustracji. Oznacza to, że w planie sytuacyjnym można budować takie działania, w których określony rodzaj głosu, rytmu, słowa lub ciszy nie towarzyszy gestowi, ale konstytuuje jego logikę. Druga intuicja dotyczy przestrzeni. Eurytmia przypomina, że przestrzeń nie jest pustym pojemnikiem na działanie, lecz składnikiem sensu; linia, łuk, przecięcie, obwód, środek, obwód peryferyjny, zbliżenie i oddalenie mogą być nośnikami pracy równie ważnymi jak sam ruch kończyn. Trzecia intuicja dotyczy relacji między powtórzeniem a przemianą. Eurytmia pokazuje, że transformacja nie musi dokonywać się przez jednorazowy akt silnego przeżycia; może rodzić się przez wielokrotne, precyzyjne wcielanie jakości, aż stanie się ona nowym sposobem organizowania ciała. Czwarta intuicja dotyczy wspólnotowości. W psychoperformansie często pojawia się pytanie, jak budować działania z udziałem innych bez popadania ani w przypadkowy collective jam, ani w martwy układ dyscyplinarny. Eurytmia wskazuje, że odpowiedzią może być wspólna figura rytmiczno-przestrzenna, w której każdy zachowuje własną oś, ale zarazem współtworzy układ większy niż suma indywidualnych ekspresji. Wreszcie intuicja piąta: ruch może być formą poznania. Nie chodzi tylko o to, że „człowiek uczy się przez ciało”, co stało się dziś niemal banałem, ale o bardziej szczegółową tezę, że określone relacje językowe, muzyczne i symboliczne mogą zostać poznane dopiero wtedy, gdy przejdą przez ciało jako uporządkowany wzór ruchowy. Dla artysty wzrokowego, którego główna modalność pracy i cierpienia związana jest z polem widzenia, to przesunięcie jest wyjątkowo ważne. Otwiera możliwość przepracowywania sensu nie przez dalszą eksploatację obrazu, lecz przez ruchowo-oddechową składnię ciała. W tym sensie eurytmia może być dla psychoperformansu jednym z kluczowych źródeł inspiracji formalnej: nie dlatego, że dostarcza gotowej prawdy o człowieku, ale dlatego, że pokazuje, jak daleko można rozwinąć ideę ruchu jako języka przemiany.

Równocześnie trzeba jasno powiedzieć, gdzie przebiegają granice tej translacji. Psychoperformans nie może przejąć eurytmii w całości, ponieważ jego pole jest szersze, bardziej heterogeniczne i mniej związane z jedną doktryną ontologiczną. Pracuje z obiektami–kluczami, działaniami symbolicznymi, wieloma tradycjami, strategiami progowymi,

liminalnością, rozszczelnieniem, czasem także z kontrolowanym dysonansem i z formami, które nie zmierzają do harmonizacji w klasycznym sensie. Eurytmia natomiast dąży z reguły do wysokiego stopnia uporządkowania, klarowności, czytelności formalnej i osadzenia ruchu w systemie jakości, które w jej własnym języku mają charakter obiektywizowalny. Psychoperformans musi zachować większą gotowość do pracy na tym, co nieukształtowane, niejasne, graniczne, rozbite i dopiero szukające formy. To jednak nie niweczy spotkania obu porządków. Przeciwnie, czyni je produktywnym napięciem. Eurytmia wnosi do psychoperformansu dyscyplinę, pamięć formy, szacunek dla przekładu między medium a gestem, świadomość wartości repetycji i przestrzennej architektury. Psychoperformans wnosi do eurytmii coś odwrotnego: gotowość do pracy z materiałem biograficznym, z wielokulturowością źródeł, z asymetrią doświadczenia, z kryzysem, który nie daje się od razu wpisać w czystą figurę, oraz z obiektowym i rytualnym wymiarem przemiany, silniej obecnym niż w klasycznych formułach eurytmicznych. To podwójne sprzężenie jest dla książki bezcenne, bo pozwala uniknąć 2 błędów: z jednej strony naiwnego zachwytu nad eurytmią jako „sekretną sztuką uzdrawiającego ruchu", z drugiej redukcji jej do historycznego osobliwego dodatku. W rzeczywistości jest ona jednym z najciekawszych nowoczesnych eksperymentów nad cielesną semiozą, nad ruchem jako postacią języka i nad możliwością terapeutycznego użycia formy.

Właśnie dlatego w kontekście tej książki eurytmia i eurytmia lecznicza powinny zostać ostatecznie odczytane jako ważne, ale częściowe źródło wiedzy o tym, jak ciało może zostać włączone w proces przemiany przez precyzyjnie skomponowany układ dźwięku, rytmu, przestrzeni i gestu. Ich wartość nie polega na tym, że dostarczają uniwersalnej recepty dla wszystkich przypadków, lecz na tym, że pokazują możliwość niezwykle konsekwentnego projektowania ruchu znaczącego. Dla planu IndywiduAkcji dotyczącego artysty wizualnego z chorobą oka może to mieć wymiar bardzo konkretny. Nie chodziłoby o przyjęcie pełnego repertuaru antropozoficznych figur, lecz o wykorzystanie eurytmicznej lekcji: budować ruch jako porządek, który odciąża wzrok przez rytm ciała; organizować przestrzeń jako pole czytelnych relacji, a nie chaotyczny nadmiar; wiązać oddech z gestem i krokiem tak, aby ciało odzyskiwało zdolność spokojnego bycia w świecie; używać powtórzenia nie jako martwego schematu, lecz jako narzędzia ucieleśniania zmiany; myśleć o ruchu nie tylko w kategoriach wysiłku czy ekspresji, ale w kategoriach składni przemiany. W następnym fragmencie trzeba będzie jeszcze doprecyzować, jakie konkretne elementy eurytmicznej logiki można odpowiedzialnie przełożyć na praktykę psychoperformatywną oraz w jaki sposób odróżnić twórczą adaptację od nieuprawnionego uproszczenia. Już teraz jednak widać, że eurytmia nie jest tu tematem pobocznym. Jest lustrem, w którym psychoperformans może lepiej zobaczyć własne ambicje, własne braki i własne możliwości formalne.

Dla całości tej książki najważniejszy staje się więc nie prosty werdykt „za" albo „przeciw" eurytmii, lecz wypracowanie dojrzałej formuły jej użycia jako źródła wiedzy o ruchu znaczącym. Rudolf Steiner i Ita Wegman pozostają tutaj figurami historycznie nieusuwalnymi, ale nie dlatego, że należałoby przyjmować ich system w całości jako normę obowiązującą wszelką pracę z ciałem. Pozostają ważni dlatego, że doprowadzili do niezwykłej kondensacji problemu, który dla psychoperformansu ma charakter centralny: w jaki sposób ciało może stać się nie ilustracją, lecz nośnikiem semantyki, rytmu i przemiany. Eurytmia odpowiada na to pytanie przez rygorystyczny system korelacji między mową, muzyką i gestem; psychoperformans odpowiada na nie przez plan sytuacyjny, obiekty–klucze, działania progowe, wielokanałowość i głęboki research egzystencjalny. Jednak rdzeń pytania pozostaje ten sam. Chodzi o to, czy ruch

może być projektowany jako forma o realnej skuteczności transformacyjnej, a nie tylko jako ekspresja przeżycia albo ćwiczenie funkcjonalne. Eurytmia pokazuje, że odpowiedź brzmi twierdząco, ale pod warunkiem, że forma zostanie potraktowana z pełną powagą. Nie wystarczy „poruszać się świadomie"; trzeba jeszcze zrozumieć, jaka jakość ruchu, jaka relacja przestrzenna, jaki związek oddechu z gestem i jaki porządek rytmiczny są potrzebne, aby ciało nie tylko wykonywało sekwencję, ale uczyło się nowej organizacji obecności. To właśnie ten moment czyni z eurytmii jedno z najważniejszych nowoczesnych laboratoriów ruchu formującego. W jej świetle widać wyraźnie, że przemiana nie jest mglistą kategorią psychologiczną, lecz może być precyzyjnie komponowaną zmianą relacji między postawą, oddechem, kierunkiem, krokiem, napięciem, wspólnotą i sensem. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność dalszego zagęszczania własnej metodologii. Nie wystarczy już mówić, że ciało „uczestniczy" w działaniu. Trzeba pytać, w jaki sposób uczestniczy, według jakiej składni, w jakiej przestrzeni, z jaką semantyką ruchu i z jakim przewidywanym skutkiem dla organizmu oraz dla procesu indywiduacyjnego.

Na tym tle można sformułować najważniejszy pożytek, jaki płynie z eurytmii dla praktyki psychoperformatywnej: dostarcza ona modelu ruchu, który nie jest ani czysto biomechaniczny, ani czysto afektywny, ani czysto reprezentacyjny. Jest ruchem morfologicznym, to znaczy takim, w którym forma sama działa jako czynnik organizujący. To rozróżnienie ma ogromne znaczenie dla wszystkich działań artystyczno-terapeutycznych, ponieważ nowoczesna kultura bardzo często przecenia spontaniczność i niedocenia formy. Tymczasem wiele kryzysów psychofizycznych, w tym także te związane z przewlekłą chorobą, przeciążeniem narządu wzroku, rozregulowaniem stresowym i utratą poczucia osi życiowej, nie domaga się wyłącznie ekspresji. Domaga się nowej formy. Eurytmia przypomina, że forma nie jest opresją narzuconą z zewnątrz, jeśli została dobrze dobrana do stanu organizmu i celu przemiany. Może być warunkiem wyjścia z chaosu. Może przywracać człowiekowi miarę, rytm, orientację, czytelny stosunek do własnych granic i możliwość wejścia w relację z przestrzenią, która nie opiera się wyłącznie na lękowym skanowaniu wzrokowym. Dla artysty wizualnego, którego ciało i psyche zostały silnie obciążone chorobą oka, jest to intuicja szczególnie cenna. Oznacza bowiem, że praca nad przemianą nie musi ograniczać się do odpoczynku, relaksu albo medycznego posłuszeństwa. Może obejmować świadomie komponowane działania ruchowe, w których ciało odzyskuje zdolność bycia nośnikiem porządku, a nie tylko polem objawu. W takim ujęciu eurytmia staje się nie tyle gotową metodą do przejęcia, ile matrycą pytań: jakiego ruchu potrzebuje organizm przeciążony? Jakiego rytmu potrzebuje organizm, który utracił zaufanie do własnej regulacji? Jakiego układu przestrzennego potrzebuje osoba, dla której widzenie stało się źródłem lęku i nadkontroli? Jakiej relacji między głosem, oddechem i krokiem potrzebuje ciało, które ma odzyskać zdolność bycia w świecie bez ciągłego alarmu? Te pytania są psychoperformatywne w samym centrum swej struktury, a eurytmia pomaga je zaostrzyć.

Nie mniej ważne są jednak granice translacji. Psychoperformans nie może stać się eurytmią w innym kostiumie, ponieważ jego pole badawcze jest radykalnie szersze, bardziej heterogeniczne i bardziej otwarte na materiał biograficzny, kulturowy, symboliczny, liminalny oraz obiektowy. Tam, gdzie eurytmia dąży do czytelności formy, psychoperformans nierzadko musi pracować również z pęknięciem formy. Tam, gdzie eurytmia opiera się na stosunkowo stabilnym systemie korelacji, psychoperformans często zaczyna od dochodzenia, w którym dopiero trzeba ustalić, jakie relacje są dla danej osoby sensotwórcze i regulacyjne. Tam, gdzie eurytmia lecznicza pozostaje związana z jednym obrazem człowieka, psychoperformans

dopuszcza wielość antropologii roboczych, byle były jawnie nazwane i odpowiedzialnie użyte. Dlatego najdojrzalsza postawa wobec eurytmii polega nie na imitacji, lecz na selektywnej asymilacji jej zasad formalnych. Można przejąć od niej myślenie ruchem jako składnią, powagę przypisywaną rytmowi, potrzebę związku między głosem i gestem, świadomość przestrzeni jako nośnika znaczenia oraz przekonanie, że powtórzenie może organizować przemianę. Nie trzeba natomiast przejmować bez reszty całej ontologii antropozoficznej ani języka, który nie daje się wprost utrzymać w rygorze współczesnej faktografii klinicznej. Taka selektywność nie jest zdradą źródła, lecz warunkiem jego twórczego użycia. Dla książki totalnej, która ma być zarazem projektem artystycznym, narzędziem pracy i przewodnikiem o maksymalnej rzetelności, jest to rozwiązanie wręcz konieczne. Pozwala bowiem zachować to, co w eurytmii najżywsze i najbardziej płodne, bez popadania ani w hagiografię, ani w redukcjonistyczne odrzucenie.

Z tej perspektywy końcowa teza tego podrozdziału może zostać sformułowana bardzo precyzyjnie. Eurytmia i eurytmia lecznicza nie są dla psychoperformansu ani modelem nadrzędnym, ani tematem marginalnym. Są jednym z najważniejszych nowoczesnych świadectw, że ciało może być projektowane jako medium semantyczne, rytmiczne i terapeutyczne zarazem. Uczą, że ruch nie musi być dodatkiem do mowy i muzyki, lecz może stanowić ich widzialne rozwinięcie. Uczą, że przestrzeń nie jest pustą sceną, lecz współtworzy składnię przemiany. Uczą, że wspólnota może być organizowana przez geometrię relacji, a nie tylko przez deklaracje. Uczą, że oddech może być ukrytą architekturą formy. I wreszcie uczą, że przemiana wymaga nie tylko afektu, ale także dyscypliny kompozycyjnej. Dla psychoperformansu, zwłaszcza w jego zastosowaniach dotyczących choroby, kryzysu, długiego trwania i odbudowy sprawstwa, jest to lekcja o najwyższej wadze. Pozwala myśleć o ciele nie jako o biernym obiekcie terapii ani jako o czystym nośniku ekspresji, lecz jako o dynamicznym miejscu, w którym dźwięk, sens, rytm i ruch mogą zostać splecione w działanie zdolne realnie przeobrażać sposób istnienia. Właśnie dlatego eurytmia zasługuje w tej książce na miejsce osobne. Nie z powodów historycznej kurtuazji, lecz dlatego, że odsłania jeden z najbardziej konsekwentnych modeli ruchu znaczącego, jaki wypracowała nowoczesność. A każdy projekt psychoperformatywny, który chce być naprawdę dojrzały, musi zmierzyć się z tym dziedzictwem — krytycznie, selektywnie, ale z pełną powagą.

Edukacja psychoperformansu — praktyka warsztatowa

Rozdział poświęcony edukacji psychoperformansu wprowadza psychoperformans w reżim dydaktyczny, a więc w reżim projektowania powtarzalnych warunków uczenia się, weryfikowalnych celów i procedur bezpieczeństwa. Oznacza to przesunięcie akcentu z pojedynczego, idiomatycznego działania artystycznego na metodykę, w której praktyka jest translacją: z języka doświadczenia na język programu, z języka intuicji na język kompetencji, z języka indywidualnego afektu na język kontraktu grupowego. Ta translacja nie jest „szkoleniową redukcją" psychoperformansu, lecz jego koniecznym rozszerzeniem: dopiero w porządku warsztatowym widać, które elementy są strukturalnie nośne, a które są jedynie przygodne. W tym sensie edukacja psychoperformansu jest rodzajem testu epistemologicznego: sprawdza, czy plan sytuacyjny daje się modelować jako protokół relacji, a więc jako procedura, która może działać w różnych kontekstach społecznych, instytucjonalnych i kulturowych bez utraty spójności etycznej i bez przechodzenia w parateatralną imitację.

Rdzeń metodyczny pozostaje niezmienny: psychoperformans rozumie performans jako realizację koncepcji lub afektu w sytuacji czasoprzestrzennej, a nie jako odgrywanie roli. W praktyce edukacyjnej ta zasada wymaga doprecyzowania narzędzi: jak uczyć realizacji koncepcji bez wpadania w teatralizację, jak uczyć pracy z afektem bez nadużyć, jak uczyć konstrukcji sytuacji bez nadmiaru symbolizacji i bez przemocy interpretacyjnej. Rozdział 22 porządkuje te kwestie w logice projektowania zajęć, a więc w logice didaktyki performatywnej, w której działania są traktowane jako „zadania" w sensie pedagogicznym, ale o jakości artystycznej i o rygorze etycznym. Ten rygor opiera się na trzech filarach: po pierwsze, na precyzyjnej architekturze czasu i progu (wejście–trwanie–domknięcie); po drugie, na materialnej stabilizacji sensu przez obiekt–klucz; po trzecie, na kontroli relacji grupowych poprzez kontrakt, neutralność instruktora oraz protokoły sytuacji trudnych.

Edukacja psychoperformansu nie jest klasycznym kształceniem artystycznym, choć wyrasta z europejskich tradycji performance art i live art, a także z doświadczeń warsztatowych, które od lat 60. XX wieku rozwijały się na styku sztuki, pedagogiki i pracy z grupą. W tym rozdziale przyjmuje się, że warsztat psychoperformansu jest zarazem laboratorium praktyki (w którym uczy się poprzez wykonywanie) i laboratorium relacji (w którym uczy się poprzez organizację sytuacji). W kategoriach teorii uczenia się najbliżej mu do modeli uczenia doświadczeniowego (John Dewey, David Kolb), refleksyjnej praktyki (Donald Schön) oraz społecznego uczenia się w ramach wspólnoty praktyki (Jean Lave, Etienne Wenger), ale nie jako proste aplikacje akademickich schematów, tylko jako kompatybilne ramy opisu. Psychoperformans zakłada bowiem, że wiedza ma charakter proceduralny i ucieleśniony: nie istnieje jako „treść do przekazania", tylko jako kompetencja do projektowania i wykonywania relacyjnych operacji w czasie i przestrzeni. Stąd konieczność, aby dydaktyka nie polegała na wykładzie o performansie, lecz na organizacji warunków, w których uczestnicy doświadczają skutków własnych decyzji, a następnie uczą się je nazywać i porządkować bez redukcji do psychologizowania.

W tym miejscu ujawnia się podstawowy problem edukacji psychoperformansu: jak zachować precyzję bez opresji i jak zachować wolność bez chaosu. Rozdział 22 odpowiada na ten problem poprzez konstrukcję modułów, w których wolność dotyczy wyboru relacji i wariantów działania, natomiast rygor dotyczy formy: czasu, progu, bezpieczeństwa i domknięcia. Instruktor nie jest tu reżyserem ani terapeutą, tylko projektantem dyspozytywu uczenia się: układu, który umożliwia pracę w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale zarazem nie wymusza ekshibicjonizmu ani intensywności. W tym rozumieniu „neutralność" instruktora jest kategorią operacyjną: chodzi o neutralność interpretacyjną i o dyscyplinę władzy, aby nie narzucać sensów, nie diagnozować uczestników i nie zamieniać warsztatu w quasi-kliniczną sytuację zależności. Neutralność nie oznacza obojętności; oznacza precyzyjne trzymanie ramy oraz gotowość do przerwania procesu, jeśli naruszona zostaje zasada bezpieczeństwa.

Szczególnym wkładem psychoperformansu do dydaktyk performatywnych jest uznanie obiektu–klucza za centralny element edukacyjny. W warunkach warsztatowych obiekt–klucz pełni funkcję stabilizatora: umożliwia pracę na znaczeniach bez konieczności odsłaniania biografii i bez presji narracji. Obiekt, rozumiany fenomenologicznie jako rzecz, której sens jest nadawany i utrzymywany w działaniu, staje się równocześnie „narzędziem" i „tekstem" warsztatu. Dzięki temu możliwe jest projektowanie planów sytuacyjnych, które uczą precyzji i odpowiedzialności: manipulacja obiektem jest jawnie widoczna, odwracalna, poddająca się opisowi i ocenie. To właśnie na obiekcie–kluczu można wykonywać akty symboliczne jako

operacje relacyjne: praktyki „magiczne” w sensie performatywnym (czyli rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji) są tu rozumiane nie jako twierdzenia o świecie, lecz jako narzędzia pracy na kodzie sytuacji. W edukacji oznacza to konieczność dwutorowości: z jednej strony dopuszcza się język symboliczny, z drugiej strony utrzymuje się rygor rozróżnień i ostrzeżeń, aby warsztat nie przekroczył granic praktyk paramedycznych i aby uczestnicy nie byli wprowadzani w błąd co do statusu wykonywanych działań.

Wstęp do rozdziału 22 porządkuje również relację między psychoperformansem indywidualnym a kolektywnym. W trybie indywidualnym podstawową kompetencją jest autoprojektowanie planu sytuacyjnego: umiejętność ustanowienia progu, doboru obiektu–klucza, wyznaczenia operacji na obiekcie i zbudowania domknięcia. W trybie kolektywnym dochodzi drugi poziom: umiejętność projektowania dyspozytywu grupowego, w którym odpowiedzialność jest rozproszona, a sens jest wytwarzany przez sieć relacji między uczestnikami oraz między obiektami–kluczami. Tu pojawia się konieczność pracy na rolach funkcjonalnych (nie teatralnych), takich jak inicjator, świadek, osoba utrzymująca czas, osoba utrzymująca próg, osoba odpowiedzialna za obiekt i jego status w przestrzeni. Tak rozumiane role są narzędziami organizacji sytuacji, nie są postaciami do odegrania. Edukacja psychoperformansu uczy więc nie tylko „robienia performansu”, ale także organizacji relacji w warunkach ryzyka: ryzyka wstydu, ryzyka konfliktu, ryzyka przeciążenia, ryzyka nadinterpretacji i ryzyka naruszenia granic.

Rozdział 22 stanowi zatem praktyczny zwornik całej części książki: po atlasie praktyk i tradycji następuje obszar wdrożeniowy, w którym psychoperformans zostaje opisany jako system edukacyjny zdolny do reprodukcji jakości bez reprodukcji dogmatu. Kolejne podrozdziały przechodzą od programowania celów i kompetencji, przez metody i formy pracy, do organizacji materialnej zajęć, zarządzania czasem, oceny postępów i dobrostanu oraz do kodeksu etycznego instruktora. W tle pozostaje stale obecna zasada: skuteczność psychoperformansu nie wynika z intensyfikacji, lecz z jakości formy, a jakość formy jest funkcją precyzyjnego planu sytuacyjnego, w którym obiekt–klucz i jego manipulacja organizują sens, napięcie i przemianę.

Edukacja psychoperformansu wprowadza do projektu kategorię „replikowalności jakości” rozumianej nie jako powielanie treści, lecz jako powielanie warunków, w których możliwe jest wytwarzanie sensu i przemiany relacyjnej przy zachowaniu bezpieczeństwa. W tym sensie rozdział 22 jest propozycją inżynierii dydaktycznej dla praktyki performatywnej: opisuje, jak konstruować moduły warsztatowe tak, aby uczestnicy nabywali kompetencje projektowania i realizowania planów sytuacyjnych, a jednocześnie aby nie dochodziło do przekształcenia warsztatu w formę paraterapii, parareligii lub parateatru. Oś rozdziału stanowi projektowanie dyspozytywu uczenia się: zestawu reguł, materiałów, sekwencji czasowych i protokołów komunikacyjnych, które umożliwiają pracę w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przy zachowaniu rozróżnień między działaniem artystycznym, działaniem edukacyjnym i działaniem o charakterze paramedycznym. Ta triada rozróżnień nie jest formalizmem, lecz mechanizmem ochronnym: zabezpiecza autonomię sztuki i jednocześnie zabezpiecza uczestników przed nadużyciem autorytetu instruktora.

W rozdziale 22 edukacja zostaje opisana jako proces kompetencyjny, a więc jako rozwój mierzalnych i obserwowalnych zdolności, które można nazwać, ćwiczyć, oceniać i korygować.

Jest to perspektywa kompatybilna z dydaktyką zorientowaną na rezultaty oraz z konstruktywistycznym ujęciem uczenia się, w którym wiedza powstaje w działaniu, a nie w biernej recepcji. W praktyce oznacza to zastosowanie logiki „constructive alignment" (John Biggs): cele, metody i ocena muszą pozostawać w spójności, inaczej warsztat wytwarza dysonans między tym, co deklarowane, a tym, co ćwiczone. Jeśli celem jest umiejętność projektowania progu, to metoda musi zawierać realną pracę na wejściu i wyjściu z sytuacji; jeśli celem jest umiejętność stabilizacji sensu przez obiekt–klucz, to metoda musi zawierać manipulację obiektami jako rdzeń, a ocena musi dotyczyć jakości operacji na obiekcie, a nie retorycznej „opowieści o znaczeniu". W podobny sposób można rozumieć miejsce taksonomii celów (Bloom i późniejsze rozwinięcia): psychoperformans nie zatrzymuje się na „wiedzy o" i „rozumieniu", lecz celuje w poziomy proceduralne: zastosowanie, analiza, synteza i ocena, tyle że w języku praktyki performatywnej, a nie w języku testów szkolnych.

Ważną osią rozdziału jest też rozróżnienie kompetencji indywidualnych i kompetencji kolektywnych. W trybie indywidualnym kompetencje obejmują m.in. umiejętność konstrukcji planu sytuacyjnego, doboru obiektu–klucza, ustalenia protokołu manipulacji, zaprojektowania sekwencji czasowej oraz domknięcia. W trybie kolektywnym dochodzą kompetencje z zakresu koordynacji i negocjacji: dystrybucja ról funkcjonalnych (nie teatralnych), utrzymanie progu w grupie, zarządzanie przestrzenią i reżimem widzialności, ochrona granic uczestników, praca na napięciu i jego kontrolowanej modulacji. W tym ujęciu „psiformance kolektywny" jest nie tylko sumą indywidualnych działań, lecz układem relacyjnym, w którym obiekty–klucze wielu osób wchodzą w korelacje, tworząc wspólną sieć znaczeń i napięć. Dydaktyka musi więc uczyć nie tylko wykonania, ale i projektowania interfejsów relacyjnych: jak obiekty współgrają, jak ich konfiguracje w przestrzeni budują składnię sytuacji, jak gest i słowo stabilizują sens, jak dźwięk reguluje wspólny czas, jak światło organizuje próg ujawnienia i domknięcia.

W rozdziale 22 szczególne miejsce zajmuje język opisu procesu, ponieważ edukacja wymaga narzędzi metapoznawczych. Uczestnicy muszą umieć rozpoznać, co faktycznie wydarzyło się w sytuacji, bez popadania w nadinterpretację i bez narzucania innym uczestnikom „prawdziwych znaczeń". Stąd nacisk na opis operacyjny: co zostało zrobione, w jakiej kolejności, jak zmieniła się konfiguracja obiektów, jakie były parametry czasu, jakie były reguły dotyku i dystansu, jakie były sygnały wejścia i wyjścia. Ten opis operacyjny jest warunkiem profesjonalizacji praktyki, bo umożliwia replikację, modyfikację i ewaluację. Jest również mechanizmem bezpieczeństwa, ponieważ ogranicza ryzyko diagnostycznego nadużycia języka psychologicznego. Psychoperformans dopuszcza język symboliczny, metaforyczny i poetycki, ale w edukacji jest on podporządkowany rygorowi: symbol jest narzędziem pracy, nie „prawdą o uczestniku". W tym sensie działania „magiczne" pozostają dozwolone wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, wykonywane na obiekcie–kluczu i w ramach planu sytuacyjnego, bez roszczeń do statusu medycznego, diagnostycznego czy nadnaturalnego.

Rozdział 22 jest też wprowadzeniem do późniejszych reżimów odpowiedzialności, które zostaną rozwinięte w częściach o ekonomii, instytucjach, etyce i prawie. Edukacja warsztatowa zawsze funkcjonuje w realnych warunkach organizacyjnych: przestrzeń, budżet, ubezpieczenia, dostępność, zgody, ochrona wizerunku, ochrona danych, procedury kryzysowe, standardy pracy z grupami wrażliwymi. Wstęp do rozdziału 22 ustanawia więc zasadę, że metodyka psychoperformansu nie jest neutralna organizacyjnie. To, jak wygląda sala, jak ustawione są

stoły, kto ma dostęp do narzędzi, czy jest możliwość wycofania się, jak rozwiązana jest komunikacja alternatywna, jak projektuje się dostępność sensoryczną i poznawczą, jak dokumentuje się działania i jak kontroluje się obieg dokumentacji – wszystko to jest częścią dyspozytywu. W języku współczesnej pedagogiki i projektowania dydaktycznego można to powiązać z Universal Design for Learning, czyli projektowaniem uniwersalnym uczenia się, gdzie różnicuje się sposoby uczestnictwa, ekspresji i zaangażowania. W języku praktyk warsztatowych oznacza to, że psychoperformans nie może być konstruowany jako „jedna forma dla wszystkich", lecz jako system, w którym ta sama zasada (plan sytuacyjny, próg, obiekt–klucz, domknięcie) może być realizowana w wielu wariantach o różnej intensywności i różnym stopniu ekspozycji.

Zamykając wprowadzenie, rozdział 22 ustanawia definicję warsztatu psychoperformansu jako pola, w którym precyzja formy i etyka relacji są nierozdzielne. Dydaktyka psychoperformansu ma charakter prakseologiczny: opisuje sprawne działanie i jego warunki, a zarazem utrzymuje krytyczną świadomość władzy instruktora, ryzyk grupowych i ryzyk kulturowych. W tym modelu obiekt–klucz pozostaje centralnym stabilizatorem, a manipulacja obiektami – fundamentalną techniką urzeczywistniania przemian. Obiekty–klucze wchodzą w relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami, wytwarzając wspólną sieć znaczeń; akty symboliczne wykonywane na tych obiektach, włączając praktyki odczarowywania i rekontekstualizacji, umożliwiają przełamanie, wyzwolenie, rozładowanie, otwarcie i przekształcenie relacji, ale tylko wówczas, gdy plan sytuacyjny posiada rygor progu i domknięcia oraz gdy instruktor utrzymuje ramę neutralności interpretacyjnej i bezpieczeństwa. Ten rozdział ma zatem funkcję fundamentu warsztatowego: wyposaża psychoperformans w język programu, język kompetencji i język odpowiedzialności, nie odbierając mu jego właściwej natury – performansu jako realizacji koncepcji lub afektu w realnej sytuacji czasoprzestrzennej.

22.1. Programy, cele ogólne i szczegółowe, kompetencje uczestników

Podrozdział poświęcony programom, celom i kompetencjom w edukacji psychoperformansu ustanawia język dydaktyczny dla praktyki, która z definicji jest sytuacyjna, relacyjna i materialna. Program w tym ujęciu nie oznacza spisu tematów ani „kursu ekspresji", lecz architekturę warunków uczenia się, w której da się systematycznie rozwijać zdolność projektowania i realizowania planów sytuacyjnych bez popadania w teatralizację, psychologizację lub uzurpację terapeutyczną. Punkt ciężkości przesuwa się z „przeżyć" na procedury, z deklaracji na obserwowalne operacje, z opowieści o znaczeniach na konstrukcję sytuacji czasoprzestrzennej. To rozstrzygnięcie jest zgodne zarówno z tradycjami europejskiej performance art i live art, w których działanie bywa traktowane jako realizacja koncepcji w realnych warunkach, jak i z rygorem współczesnej dydaktyki kompetencyjnej, gdzie rezultat uczenia się jest definiowany jako sprawność wykonywania określonych zadań w określonych kontekstach, przy zachowaniu standardów bezpieczeństwa i odpowiedzialności.

Program edukacji psychoperformansu ma charakter prakseologiczny i procesualny. Prakseologiczny, ponieważ organizuje nauczanie wokół sprawności działania: uczestnik nie tylko „wie", czym jest plan sytuacyjny, lecz potrafi go zbudować, przeprowadzić i domknąć, potrafi rozpoznać ryzyka relacyjne i materialne, potrafi pracować na progu i na czasie, potrafi operować obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczeń. Procesualny, ponieważ

kompetencje nie są traktowane jako jednorazowy „efekt warsztatu”, lecz jako zakresy, które rozwijają się spiralnie: od prostych protokołów o niskiej intensywności i wysokiej przewidywalności, do protokołów złożonych, wielokanałowych, wieloobiektowych, kolektywnych i osadzonych w kontekstach instytucjonalnych. Spiralność nie jest tu metaforą, lecz strukturą dydaktyczną: każda kolejna iteracja uczenia się powraca do tych samych rdzeniowych elementów (próg, czas, przestrzeń, obiekt–klucz, domknięcie), lecz wprowadza nowe parametry zmienności (tempo, dystrybucja ról funkcjonalnych, stopień publiczności, stopień dokumentacji, stopień współpracy, stopień złożoności sieci obiektów).

Cele ogólne programu można ująć jako cztery powiązane domeny: domenę projektowania, domenę wykonania, domenę refleksji operacyjnej oraz domenę etyki i bezpieczeństwa. Domena projektowania obejmuje umiejętność konstruowania planu sytuacyjnego jako dyspozytywu relacji, czyli układu, który organizuje kanały działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Domena wykonania obejmuje zdolność realizacji planu w czasie rzeczywistym: utrzymanie progu, kontrola tempa, praca na uwadze i na afekcie bez eskalacji, świadome zarządzanie widzialnością i dystansem, a także materialna dyscyplina w pracy z obiektami–kluczami. Domena refleksji operacyjnej obejmuje kompetencję opisu i korekty: uczestnik potrafi nazwać, co zostało zrobione, w jakiej kolejności, jakie były reguły dotyku, jakie były parametry czasu, jak zmieniła się konfiguracja przestrzeni i obiektów, jakie mechanizmy domknięcia zostały zastosowane; potrafi przeprowadzić analizę przyczynową bez narzucania interpretacji innym uczestnikom i bez przechodzenia w diagnozowanie. Domena etyki i bezpieczeństwa obejmuje rozpoznawanie granic praktyk performatywnych w kontekście edukacyjnym: rozróżnienie między treningiem kompetencji a ingerencją w obszary kliniczne, rozróżnienie między symbolizacją jako narzędziem pracy a sugestią „prawdy” o uczestniku, a także rozpoznawanie ryzyk kulturowych (przywłaszczenie, kolonialna ekstrakcja znaków), ryzyk prawnych (zgody, wizerunek, dane) i ryzyk psychospołecznych (wstyd, konflikt, presja grupowa).

Cele szczegółowe są podporządkowane tym domenom i wynikają bezpośrednio z konstrukcji psychoperformansu jako praktyki opartej na obiekcie–kluczu. W programie przyjmuje się, że obiekt–klucz jest podstawową jednostką dydaktyczną, ponieważ stabilizuje sens w materialności i pozwala pracować na przemianie relacyjnej bez wymuszania narracji autobiograficznej. Kompetencja „pracy na obiekcie” obejmuje nie tylko dobór obiektu i przypisanie mu funkcji, lecz także umiejętność zaprojektowania protokołu manipulacji: kolejności operacji, rytmu, sposobu kontaktu, reżimu ekspozycji i zasłonięcia, sposobu przechowywania i zabezpieczenia, a także sposobu domknięcia, w którym obiekt przechodzi zmianę statusu w układzie relacji. W tym miejscu konieczne jest precyzyjne rozumienie aktów symbolicznych. Akty symboliczne w psychoperformansie są operacjami na relacji, nie deklaracjami metafizycznymi; działania „magiczne” są dopuszczalne wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, wykonywane na obiekcie–kluczu i w ramach planu sytuacyjnego, bez roszczeń do skutków medycznych, diagnostycznych lub ponadnaturalnych. Program dydaktyczny musi więc uczyć jednocześnie swobody symbolicznej i rygoru rozróżnień, aby uniknąć przesunięcia warsztatu w obszar praktyk paramedycznych.

Kompetencje uczestników są w psychoperformansie modelowane jako zestaw sprawności, które można opisać językiem dydaktyki zorientowanej na rezultaty (outcome-based education)

i „konstruktywnego dopasowania” (constructive alignment). Cele, metody i ocena mają pozostawać w ścisłej korespondencji: jeśli celem jest opanowanie pracy na progu, to metoda musi zawierać realną praktykę wejścia i wyjścia z sytuacji, a ocena musi dotyczyć jakości utrzymania ramy oraz domknięcia; jeśli celem jest opanowanie kompozycji obiektowej, to metoda musi angażować manipulację obiektami–kluczami, a ocena musi odnosić się do przejrzystości relacji między obiektami, ciałem i przestrzenią, nie do „ładności” ani do retorycznej interpretacji. W tym sensie program psychoperformansu jest programem projektowania sytuacji, a nie programem ekspresji. Jego minimalnym kryterium sukcesu jest zdolność uczestnika do skonstruowania sytuacji czasoprzestrzennej, w której sens jest wytwarzany przez relacje i operacje, a przemiana jest urzeczywistniana przez przejście od jednego układu relacji do innego, w sposób kontrolowany i etycznie bezpieczny.

Struktura kompetencji obejmuje zarówno komponenty poznawcze, jak i somatyczne, relacyjne i kompozycyjne, przy czym w psychoperformansie szczególnie silnie akcentowane są kompetencje ucieleśnione (embodied cognition) oraz kompetencje sytuacyjne (situated learning). Kompetencje ucieleśnione to m.in. praca na propriocepcji i interocepcji, kontrola napięcia mięśniowego, ekonomia ruchu, umiejętność utrzymania bezruchu, zdolność modulacji oddechu, a także zdolność utrzymania uwagi w warunkach bodźcowych bez eskalacji. Kompetencje sytuacyjne to m.in. czytanie przestrzeni jako dyspozytywu, rozpoznawanie ról funkcjonalnych, rozpoznawanie dynamiki grupy, rozpoznawanie punktów progu i punktów ryzyka, a także umiejętność przejścia między trybem indywidualnym i kolektywnym. Kompetencje kompozycyjne obejmują dramaturgię czasu, dramaturgię przestrzeni, dramaturgię obiektu, a także umiejętność budowania relacji między kanałami: jak słowo stabilizuje sens obiektu, jak dźwięk organizuje wspólny czas, jak światło reguluje widzialność, jak obraz działa jako rama orientacji, jak gest uruchamia przejście.

Kluczowym elementem programu jest gradacja poziomów kompetencji, ponieważ edukacja psychoperformansu nie może operować jedną miarą dla wszystkich. Program zakłada poziom bazowy, na którym uczestnik opanowuje podstawową składnię planu sytuacyjnego: próg, obiekt–klucz, jedna główna operacja symboliczna na obiekcie, domknięcie, krótki opis operacyjny. Zakłada poziom średni, na którym pojawia się sekwencja kilku operacji na obiekcie, świadoma praca na rytmie i na pauzie, kontrola widzialności oraz pierwsze formy pracy kolektywnej z rozdziałem ról funkcjonalnych. Zakłada poziom zaawansowany, na którym plan sytuacyjny staje się dyspozytywem wieloobiektowym i wielokanałowym: obiekty–klucze wchodzą w relacje między sobą, a manipulacje obiektami budują wspólną sieć znaczeń, w której działania mogą przełamywać, wyzwalać, rozładowywać, otwierać i przekształcać relacje w sposób bardziej złożony, lecz nadal odwracalny i domykalny. Ta gradacja jest warunkiem bezpieczeństwa, ponieważ złożoność bez kompetencji bazowych prowadzi do niekontrolowanej intensyfikacji i do rozmycia odpowiedzialności.

W tak opisanym programie cele ogólne i kompetencje nie są dodatkiem do sztuki, tylko jej technicznym szkieletem w reżimie edukacyjnym. Psychoperformans pozostaje praktyką artystyczną, ale w edukacji staje się także praktyką inżynieryjną: uczy projektować sytuacje, uczy pracować na obiekcie–kluczu jako operatorze sensu, uczy utrzymywać próg i domknięcie, uczy języka opisu operacyjnego, uczy rozróżnień etycznych i prawnych. Dopiero na tym fundamencie można przejść do szczegółowego doboru programów dla różnych grup, do

precyzyjnego definiowania celów szczegółowych oraz do mapowania kompetencji na konkretne metody i formy pracy warsztatowej.

Programy edukacji psychoperformansu, rozumiane jako architektury uczenia się, muszą być konstruowane nie jako jeden uniwersalny syllabus, lecz jako rodzina programów, które łączy wspólny rdzeń metodyczny, a różnicuje je kontekst, grupa i reżim instytucjonalny. W praktyce oznacza to rozróżnienie programu bazowego, programu rozszerzonego i programu specjalistycznego, przy czym każdy z nich może istnieć w wariancie krótkim (modułowym), średnim (cyklicznym) oraz długim (procesowym). Kluczową kategorią jest tu „kompatybilność rdzenia": niezależnie od wariantu program zachowuje te same elementy niezbędne do zachowania tożsamości psychoperformansu: plan sytuacyjny jako protokół relacji, obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń, manipulacja obiektami jako fundamentalna technika urzeczywistniania przemian, kontrola progu i domknięcia jako mechanika przejścia, oraz dyscyplina rozróżnień etycznych i prawnych. Różnicowanie programu dotyczy natomiast stopnia złożoności, intensywności, publiczności, dokumentacji i kolektywności, a także stopnia wsparcia instruktorskiego i stopnia autonomii uczestnika.

Konstrukcja programu zaczyna się od diagnozy kontekstu, ale diagnozy rozumianej technicznie, a nie klinicznie. Chodzi o rozpoznanie parametrów, które determinują wybór celów i metod: liczebność grupy, profil uczestników (wiek, doświadczenie artystyczne, doświadczenie warsztatowe, preferencje komunikacyjne), warunki przestrzenne, dostępność (sensoryczna, poznawcza, motoryczna), reżim instytucjonalny (edukacja artystyczna, instytucja kultury, organizacja społeczna, przestrzeń publiczna), a także ograniczenia prawne i organizacyjne (zgody, wizerunek, możliwość dokumentacji, ubezpieczenie, zasady BHP, regulaminy instytucji). To rozpoznanie nie jest formalnością, ponieważ w psychoperformansie forma działania jest ściśle powiązana z bezpieczeństwem: niewłaściwy dobór stopnia ekspozycji lub niewłaściwa gradacja intensywności może wytworzyć presję grupową, wzbudzić wstyd, doprowadzić do konfliktu albo wywołać eskalację afektywną, której grupa i instruktor nie będą w stanie domknąć. Program musi więc zawsze zakładać możliwość regulacji intensywności oraz obecność „wyjść awaryjnych": procedur wycofania, przerwania i domknięcia w trybie ochronnym.

Cele ogólne, opisane wcześniej jako domeny projektowania, wykonania, refleksji operacyjnej oraz etyki i bezpieczeństwa, muszą zostać przełożone na cele szczegółowe w sposób pozwalający na ich realne ćwiczenie i ocenę. W psychoperformansie cele szczegółowe nie są tematami („będziemy pracować z archetypem", „będziemy pracować z energią"), lecz zadaniami performatywnymi o określonych parametrach. Przykładowo, cel szczegółowy może brzmieć: uczestnik potrafi zaprojektować próg wejścia, w którym zostaje ustanowiona relacja między ciałem a obiektem–kluczem, oraz potrafi domknąć sytuację przez zmianę statusu obiektu (odłożenie, zabezpieczenie, przekształcenie, rozdzielenie), w czasie nieprzekraczającym określonego limitu. Inny cel szczegółowy może brzmieć: uczestnik potrafi zbudować sekwencję trzech operacji na obiekcie–kluczu, w której rytm i pauza są świadomie modulowane, a słowo pełni funkcję stabilizatora sensu, nie komentarza. Jeszcze inny: uczestnik potrafi przeprowadzić opis operacyjny własnego działania, nie używając języka diagnozy ani języka roszczącego do „prawdy" o innych, i potrafi wskazać elementy progu oraz domknięcia, które zadziałały lub nie zadziałały. Tak konstruowane cele szczegółowe są zgodne z logiką dydaktyki kompetencyjnej, ponieważ dają się obserwować i korygować.

W edukacji psychoperformansu szczególnie ważne jest rozróżnienie kompetencji „twardych” i „miękkich”, przy czym ten podział należy rozumieć nie w sensie potocznej wartościacji, lecz w sensie typów sprawności. Kompetencje „twarde” to te, które dotyczą struktury planu sytuacyjnego i jego elementów: konstrukcja progu, konstrukcja sekwencji, praca na czasie, praca na przestrzeni, projektowanie relacji między kanałami, dobór i projektowanie obiektu–klucza, protokół manipulacji obiektem, protokół domknięcia. Kompetencje „miękkie” to te, które dotyczą relacji i komunikacji: umiejętność negocjacji granic, umiejętność bycia świadkiem bez interpretacyjnej przemocy, umiejętność pracy w roli funkcjonalnej, umiejętność reagowania na konflikt, umiejętność modulacji wstydu i presji grupowej, umiejętność utrzymania neutralności interpretacyjnej w dyskusji. W psychoperformansie kompetencje relacyjne nie są dodatkiem, ponieważ plan sytuacyjny w trybie kolektywnym jest zawsze dyspozytywem grupowym: nawet jeśli uczestnik wykonuje działanie indywidualnie, robi to w obecności innych, a więc w polu spojrzenia, oceny i napięcia. Program musi więc ćwiczyć kompetencje relacyjne tak samo systematycznie jak strukturalne.

Mapowanie kompetencji na poziomy zaawansowania wymaga w psychoperformansie szczególnej ostrożności, ponieważ złożoność materialna i symboliczna może działać jako „fałszywa intensywność”. Uczestnik może generować wrażenie „głębi” poprzez mnożenie znaków, ale bez opanowania progu i domknięcia będzie to jedynie kumulacja bodźców, a nie przemiana relacyjna. Dlatego program powinien stosować zasadę minimalizmu funkcjonalnego: na poziomie bazowym wprowadza się jeden obiekt–klucz, jedną główną operację oraz jedno domknięcie; dopiero po stabilizacji tych elementów dodaje się kolejny kanał lub kolejny obiekt. W praktyce dydaktycznej oznacza to sekwencję: najpierw obiekt i próg, potem obiekt i rytm, potem obiekt i słowo, potem obiekt i relacje między obiektami, potem obiekt i przestrzeń publiczna, potem obiekt i dokumentacja. Ta sekwencja jest kompatybilna z zasadą „scaffolding” w pedagogice, czyli stopniowania wsparcia: instruktor na początku utrzymuje ramę silnie, a wraz ze wzrostem kompetencji uczestnika przekazuje odpowiedzialność za projektowanie i domknięcie.

Szczególne miejsce w mapie kompetencji zajmuje kompetencja pracy z „mową performatywną” i z formułami poetyckimi. W psychoperformansie słowo nie jest komentarzem ani interpretacją, lecz jednym z kanałów działania, które może stabilizować sens obiektu–klucza, ustanawiać próg, modulować napięcie i domykać sytuację. Program musi więc uczyć słowa jako aktu: krótkich formuł, które są wykonaniem, a nie wyjaśnieniem. W dydaktyce oznacza to ćwiczenie różnicy między wypowiedzią deskryptywną a wypowiedzią performatywną, między narracją a formułą, między analizą a zaklęciem rozumianym świecko jako akt symboliczny. Aby utrzymać rygor rozróżnień, konieczne jest tu równoczesne uczenie języka ostrożności: słowo w warsztacie nie może tworzyć sugestii klinicznej ani metafizycznej. Sformułowania muszą być projektowane jako narzędzia pracy na relacji, nie jako obietnice skutków. Taki rygor jest warunkiem, aby praktyki „magiczne” pozostały w psychoperformansie tym, czym mają być: rytualno-performatywnymi technologiami znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, a nie roszczeniem do sprawowania władzy nad uczestnikiem.

Programy muszą też definiować kompetencję „czytania sytuacji” jako kompetencję centralną. Czytanie sytuacji oznacza zdolność rozpoznania, kiedy próg został rzeczywiście ustanowiony, kiedy grupa wchodzi w tryb presji, kiedy pojawia się eskalacja, kiedy obiekt–klucz traci funkcję stabilizatora, kiedy sekwencja rozpada się na improwizację bez domknięcia. Jest to

kompetencja, którą w pedagogice można powiązać z refleksyjnością w działaniu (reflection-in-action) oraz z praktyką ewaluacji formatywnej: instruktor i uczestnik uczą się na bieżąco korygować parametry sytuacji, zanim dojdzie do naruszenia bezpieczeństwa. Program powinien więc zawierać elementy metaprotokołu: sygnały przerwania, sygnały wycofania, sygnały domknięcia ochronnego, zasady komunikacji minimalnej w sytuacji przeciążenia, a także zasady debriefingu, które nie zamieniają rozmowy w terapię, ale pozwalają opisać operacyjnie to, co zadziałało.

Istotną konsekwencją tych rozstrzygnięć jest to, że kompetencje uczestników w psychoperformansie nie są wyłącznie kompetencjami artystycznymi. Są to kompetencje projektowania relacji i zarządzania sytuacją, które mają zastosowanie w polach edukacji, pracy społecznej i instytucjonalnej, pod warunkiem zachowania granic praktyki. Rozdział 22.1 przygotowuje tym samym grunt pod dalsze podrozdziały: metody pracy, organizację zasobów, elastyczność czasu oraz ocenę postępów i dobrostanu. W szczególności przygotowuje grunt pod kodeks etyczny instruktora, ponieważ jasno pokazuje, że program psychoperformansu nie może być neutralny etycznie: jest projektem władzy w mikroskali, a więc musi mieć mechanizmy ograniczania tej władzy.

W domknięciu problematyki programów, celów i kompetencji konieczne jest doprecyzowanie, w jaki sposób psychoperformans przekłada własną ontologię działania na język projektowania dydaktycznego, nie tracąc antyteatralnego rdzenia oraz nie wytwarzając pozorów „metody terapeutycznej”. W praktyce osiąga się to przez konsekwentne odróżnienie trzech poziomów: poziomu treści (o czym uczestnik myśli), poziomu formy (co i jak wykonuje) oraz poziomu skutku relacyjnego (jak zmienia się konfiguracja relacji w sytuacji). Program edukacji psychoperformansu operuje przede wszystkim na poziomie formy i skutku relacyjnego, a poziom treści pozostawia w maksymalnej mierze autonomii uczestnika. Jest to rozstrzygnięcie równocześnie pedagogiczne i etyczne: ogranicza władzę interpretacyjną instruktora oraz minimalizuje ryzyko, że warsztat stanie się polem symbolicznego „diagnozowania” uczestników. W kategoriach dydaktyki oznacza to, że cele i kryteria oceny nie dotyczą „trafności znaczeń”, lecz jakości konstrukcji planu sytuacyjnego, jakości operacji na obiekcie–kluczu, jakości utrzymania progu i domknięcia oraz jakości opisu operacyjnego.

Z tej perspektywy program psychoperformansu powinien być budowany jako macierz kompetencji, w której każda kompetencja ma trzy atrybuty: obserwowalność (czy da się ją zaobserwować w działaniu), powtarzalność (czy da się ją ćwiczyć w wielu wariantach) oraz bezpieczeństwo (czy da się ją realizować bez eskalacji i bez presji ujawnienia biograficznego). Tak rozumiana macierz pozwala odróżnić kompetencje rdzeniowe od kompetencji fakultatywnych. Kompetencje rdzeniowe to te, bez których psychoperformans przestaje być psychoperformansem, a staje się improwizacją performatywną albo teatralizacją: ustanawianie progu, projektowanie sekwencji, wybór i konstrukcja obiektu–klucza, protokół manipulacji obiektem, domknięcie, opis operacyjny. Kompetencje fakultatywne to te, które mogą, ale nie muszą zostać włączone w zależności od programu: praca w przestrzeni publicznej, praca na świetle jako reżimie widzialności, praca na dźwięku jako operatorze synchronizacji, praca na tekście jako formule mówionej i poetyckiej, praca z dokumentacją i archiwizacją, praca kolektywna w złożonych układach wieloobiektowych. Utrzymanie tego podziału ma charakter prakseologiczny w sensie klasycznej polskiej tradycji prakseologii (Tadeusz Kotarbiński): chodzi o sprawność działania oraz o eliminację błędów wynikających z nieadekwatnego doboru

środków względem celu, przy czym celem jest relacyjna przemiana w ramach bezpiecznego dyspozytywu.

W programowaniu celów szczegółowych szczególnie przydatna jest logika projektowania wstecznego (backward design) znana z dydaktyki (Grant Wiggins, Jay McTighe): najpierw definiuje się rezultat jako kompetencję, następnie dowody osiągnięcia, a dopiero potem dobiera się metody i materiały. W psychoperformansie „dowód osiągnięcia" nie jest testem, lecz śladem w formie: przejrzystością konstrukcji progu, czytelnością sekwencji, stabilnością obiektu–klucza w układzie relacji, zdolnością domknięcia, a także zdolnością do sformułowania opisu operacyjnego, który nie narusza cudzych granic i nie generuje presji interpretacyjnej. Ten sposób myślenia chroni program przed typowym błędem warsztatów performatywnych: przed nadmiernym przywiązaniem do atrakcyjnych technik, które nie prowadzą do mierzalnego rozwoju kompetencji. Jeśli psychoperformans ma być praktyką edukacyjną, musi być w stanie odpowiedzieć na pytanie: co dokładnie uczestnik potrafi po zajęciach, czego nie potrafił wcześniej, i jak to potrafienie widać w konstrukcji sytuacji.

Z punktu widzenia dydaktyki uczenia doświadczeniowego (John Dewey, David Kolb) oraz refleksyjnej praktyki (Donald Schön) szczególnie istotne jest rozdzielenie trzech trybów refleksji: refleksji w działaniu, refleksji po działaniu oraz refleksji o warunkach działania. Psychoperformans wymaga wszystkich trzech, ale w ściśle kontrolowanym reżimie językowym. Refleksja w działaniu dotyczy korekt parametrów: tempa, dystansu, widzialności, sekwencji manipulacji obiektem, intensywności dźwięku, długości pauzy. Refleksja po działaniu dotyczy opisu operacyjnego: co wykonano, w jakiej kolejności, jak zmienił się układ obiektów–kluczy i relacji, gdzie był próg i gdzie było domknięcie. Refleksja o warunkach działania dotyczy dyspozytywu: czy sala umożliwiała wycofanie, czy istniał protokół przerwania, czy instruktor utrzymał neutralność, czy dokumentacja była kontrolowana, czy zachowano zasady dostępności. W żadnym z tych trybów refleksja nie powinna przechodzić w diagnozowanie uczestników; jest to warunek utrzymania granic praktyki oraz warunek jakości dydaktycznej, ponieważ diagnoza zastępuje opis, a opis jest konieczny dla uczenia się i dla ewaluacji.

W tym miejscu należy ugruntować centralny komponent kompetencyjny psychoperformansu: manipulację obiektami jako fundament. Edukacja psychoperformansu nie traktuje obiektu jako „tematu", lecz jako narzędzie konstrukcji relacji. Obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń, na którym wykonywane są akty symboliczne analogicznie do tego, jak w poezji wykonuje się operacje na słowach, a w konstrukcji architektonicznej na elementach nośnych. To analogia strukturalna: słowo może zmienić relację znaczeń w zdaniu, a obiekt może zmienić relację sił w sytuacji. Fenomenologiczne przypisywanie obiektom sensu nie polega na dowolnym „nadawaniu znaczeń", lecz na stabilizowaniu tych znaczeń w operacjach: w powtarzalnym sposobie dotyku, w rytmie manipulacji, w regule odsłonięcia i zasłonięcia, w reżimie przechowywania, w protokole domknięcia. W tym sensie obiekt–klucz działa jako rzecz-węzeł: wiąże ciało, czas i przestrzeń w konkretny układ. Akty symboliczne, włączając praktyki „magiczne" rozumiane wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, mają status operacyjny: są narzędziami przestawiania relacji, nie twierdzeniami o świecie. Program edukacyjny musi uczyć tej operacyjności, ponieważ to ona odróżnia psychoperformans od obrzędowości imitacyjnej oraz od „duchowych" warsztatów, które często funkcjonują bez rygoru rozróżnień.

Konsekwencją obiektocentrycznego rdzenia jest szczególna konstrukcja oceny kompetencji. Ocena w edukacji psychoperformansu ma charakter kryterialny (criterion-referenced), a nie normatywny: nie porównuje uczestników między sobą, tylko odnosi wykonanie do jasno określonych kryteriów jakości formy. Ta kryterialność ma znaczenie etyczne, ponieważ minimalizuje presję rywalizacji i presję wstydu, a zarazem ma znaczenie metodologiczne, ponieważ pozwala wykrywać konkretne deficyty konstrukcji planu sytuacyjnego: brak progu, brak domknięcia, nieczytelny protokół manipulacji obiektem, niekontrolowana intensywność, rozmycie ról funkcjonalnych w kolektywie, nadmiar słowa jako komentarza, brak opisu operacyjnego. Ocena ma w pierwszym rzędzie charakter formatywny: służy korekcie i rozwojowi, a nie klasyfikacji. W praktyce oznacza to, że informacja zwrotna dotyczy parametrów formy, a nie treści psychologicznych. Instruktor może powiedzieć, że domknięcie było niewystarczające, ponieważ obiekt–klucz nie zmienił statusu w sposób jednoznaczny, albo że próg nie został ustanowiony, ponieważ reguła dotyku i dystansu była niejasna. Nie powinien natomiast interpretować „co to znaczy” w kategoriach osobowości, traumy czy „prawdy o uczestniku”.

Zaprojektowanie programów wymaga także uwzględnienia kompetencji instruktora jako osobnej domeny. Instruktor psychoperformansu jest projektantem dyspozytywu, a więc musi posiadać kompetencje z zakresu dramaturgii warsztatu, zarządzania grupą, projektowania dostępności, komunikacji neutralnej oraz prowadzenia debriefingu bez wchodzenia w rolę terapeuty. W sensie pedagogicznym jest to rola zbliżona do facylitatora procesu uczenia się, a nie do mistrza przekazującego treści. W sensie performatywnym jest to rola „strażnika progu”: osoby utrzymującej ramę, czas i bezpieczeństwo, w tym zdolność do przerwania działania i domknięcia w trybie ochronnym. Program edukacji psychoperformansu powinien więc formalnie zakładać szkolenie instruktorskie w zakresie protokołów sytuacji trudnych: eskalacji konfliktu, wycofania uczestnika, reakcji na presję grupową, naruszenia granic dotyku, a także zarządzania dokumentacją i zgodami. Te elementy nie są dodatkiem, ponieważ bez nich warsztat wchodzi w obszar niekontrolowanego ryzyka, a psychoperformans traci spójność etyczną.

Wreszcie, programy muszą być osadzone w reżimie instytucjonalnym, który determinuje dopuszczalne formy pracy. Inaczej projektuje się program w instytucji kultury, inaczej w edukacji formalnej, inaczej w przestrzeni publicznej, inaczej w organizacji społecznej, gdzie priorytetem może być projektowanie uniwersalne i wielość form uczestnictwa. W każdym z tych reżimów psychoperformans zachowuje rdzeń, ale zmienia parametry: stopień ekspozycji, długość sekwencji, poziom dokumentacji, dostępność materiałów, sposób ustawienia przestrzeni, zakres dopuszczalnej publiczności. Z tego wynika zasada programowa, która domyka podrozdział: psychoperformans jest praktyką, której edukacja wymaga jednocześnie rygoru formy i elastyczności wdrożenia. Rygor formy wynika z konieczności utrzymania progu, obiektu–klucza i domknięcia; elastyczność wdrożenia wynika z konieczności dopasowania dyspozytywu do realnych warunków i do praw uczestników. Dopiero na tej podstawie można przejść do metodyki szczegółowej: do pokazów, pracy z książką, gier sytuacyjnych oraz do rozróżnienia psiformance’u kolektywnego i indywidualnego jako dwóch trybów realizacji tych samych kompetencji, lecz w różnych konfiguracjach dyspozytywu.

22.2. Metody, formy i przebiegi zajęć: pokaz, praca z książką, gra sytuacyjna, psiformance kolektywny i indywidualny

Podrozdział o metodach, formach i przebiegach zajęć w edukacji psychoperformansu opisuje warsztat jako dyspozytyw dydaktyczny, a więc układ celowo skonstruowanych warunków, w których uczestnik nabywa kompetencje przez wykonywanie operacji, a nie przez deklarowanie znaczeń. Metodyka psychoperformansu jest z definicji performatywna: uczenie się odbywa się poprzez iteracyjne konstruowanie planu sytuacyjnego, jego realizację w czasie rzeczywistym oraz opis operacyjny umożliwiający korektę. W tym sensie „metoda" nie jest zbiorem ćwiczeń, lecz zasadą organizacji praktyki: prymatem progu i domknięcia, prymatem obiektu–klucza i manipulacji obiektami jako fundamentalnej techniki, prymatem gradacji intensywności oraz prymatem neutralności interpretacyjnej prowadzącego. To, co bywa w warsztatach performatywnych niebezpieczne, wynika najczęściej z pomylenia ekspresji z konstrukcją: uczestnicy są zachęcani do intensywności bez narzędzi domknięcia. Psychoperformans wprowadza w to miejsce rygor kompozycyjny i etyczny, łącząc tradycje performance art i live art z dydaktyką kompetencyjną i z prakseologią warsztatu.

W praktyce edukacyjnej wyróżnione zostają cztery podstawowe formaty, które organizują cały repertuar metodyczny: pokaz (demonstracja działania jako modelu), praca z książką (lektura jako narzędzie budowania aparatu pojęciowego i planów sytuacyjnych), gra sytuacyjna (symulacja relacji i napięć w kontrolowanym dyspozytywie) oraz psiformance w trybie kolektywnym i indywidualnym (realizacja planów sytuacyjnych jako główna praktyka). Format nie jest jedynie wyborem technicznym; format determinuje reżim widzialności, poziom ryzyka, sposób dystrybucji odpowiedzialności oraz typ dowodów uczenia się. W pedagogice współczesnej można to opisać jako dobór metod adekwatnych do efektów kształcenia w logice constructive alignment (Biggs), a zarazem jako projektowanie warunków uczenia doświadczeniowego (Dewey, Kolb) z wbudowaną refleksją w działaniu i po działaniu (Schön). W psychoperformansie szczególne znaczenie ma jednak jeszcze jedna rama: metoda musi chronić przed teatralizacją. Każdy format musi utrzymywać różnicę między „odgrywaniem" a „realizacją": realizacja oznacza operacje na relacjach w sytuacji czasoprzestrzennej, a nie reprezentację roli.

Pokaz jest w psychoperformansie narzędziem precyzyjnego modelowania, nie zaś spektaklem. Demonstracja pełni funkcję „wzorca operacyjnego": ujawnia składnię planu sytuacyjnego, pokazuje pracę na progu, pokazuje, jak obiekt–klucz stabilizuje sens, oraz jak domknięcie zmienia status obiektu w układzie relacji. Pokaz, aby nie wytwarzać fałszywego autorytetu, musi być jednocześnie przejrzysty i demistyfikujący. Przejrzysty, czyli wykonywany w tempie umożliwiającym obserwację mikro-operacji: kiedy dokładnie ustanawia się próg, jak rozpoznaje się moment wejścia, jakie są reguły dotyku i dystansu, jak obiekt jest wprowadzany do sytuacji, w jakiej kolejności wykonywane są akty symboliczne. Demistyfikujący, czyli opatrzony opisem operacyjnym, który nie narzuca interpretacji, tylko nazywa parametry formy: czas, przestrzeń, kolejność, rytm, pauza, reżim widzialności, zasady bezpieczeństwa. W tym modelu prowadzący nie „wyjaśnia znaczeń", lecz pokazuje mechanikę działania. Jest to zgodne z ujęciem praktyki jako wiedzy proceduralnej i ucieleśnionej: uczestnik uczy się nie przez słuchanie, lecz przez obserwację operacji, które później sam wykona.

W pokazie kluczowe jest, aby obiekt–klucz nie był traktowany jako rekwizyt, lecz jako operator. Demonstracja powinna ujawniać fenomenologiczną logikę obiektu: sens obiektu powstaje w relacji, a relacja powstaje w operacjach. Obiekt jest „rzeczą–węzłem", która wiąże ciało, czas i przestrzeń w określony układ, a manipulacja obiektem jest działaniem na kodzie sytuacji. Akty symboliczne wykonywane na obiekcie, włączając praktyki „magiczne" rozumiane wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, powinny być prezentowane w pokazie jako procedury, które da się powtórzyć i domknąć, nie jako narracje o „mocy". W przeciwnym razie pokaz staje się sugestywnym przedstawieniem, co natychmiast osłabia edukacyjny cel warsztatu i przesuwa go w obszar podatny na nadużycia.

Praca z książką w psychoperformansie ma status narzędzia metodycznego, a nie dodatku teoretycznego. Książka jest tu traktowana jak partytura i jak narzędzie standaryzacji języka opisu. Celem pracy z tekstem nie jest interpretacja literacka, lecz internalizacja aparatu pojęciowego, który pozwala projektować, wykonywać i ewaluować plany sytuacyjne. W praktyce warsztatowej praca z książką jest konstruowana w trzech reżimach. Pierwszy to reżim definicyjno-operacyjny: uczestnik uczy się rozróżnień (próg versus rozpoczęcie, domknięcie versus przerwanie, obiekt–klucz versus rekwizyt, akt symboliczny versus komentarz) i uczy się języka opisu, który ogranicza przemoc interpretacyjną. Drugi to reżim projektowy: z tekstu wyprowadzane są parametry planu sytuacyjnego, a następnie uczestnik buduje szkic planu z określonymi warunkami brzegowymi, np. limit czasu, limit liczby obiektów, konieczność wprowadzenia formuły mówionej, konieczność zastosowania domknięcia materialnego. Trzeci to reżim krytyczno-etyczny: tekst służy do wyraźnego ustawienia granic praktyki, w tym rozróżnienia między edukacją performatywną a praktykami paramedycznymi, oraz do ustanowienia kodeksu ostrożności w obszarach podatnych na mistyfikację.

Dydaktycznie praca z książką powinna wykorzystywać techniki minimalizujące ryzyko nadinterpretacji i ryzyko narzucania sensów. Sprawdza się tu model „close reading" w wersji operacyjnej: wyłapywanie instrukcji, parametrów, reguł, a nie alegorii; a także model „annotation as protocol", gdzie notatka jest protokołem działania. W praktyce oznacza to, że uczestnik nie zapisuje „co to znaczy", lecz zapisuje „co zrobić", „w jakiej kolejności", „jak długo", „w jakiej przestrzeni", „jakim obiektem", „jak domknąć". To przywraca prymat formy i odpowiedzialności. W obszarach, gdzie pojawia się język symboliczny, praca z książką powinna wprowadzać od razu ramę krytyczną: symbol jest narzędziem konstrukcji relacji, nie statusem ontologicznym. Jest to szczególnie ważne w kontekstach, gdzie uczestnicy mogą wnosić gotowe przekonania religijne lub ezoteryczne. Metodyka psychoperformansu nie walczy z tymi przekonaniami, ale nie pozwala, by organizowały dyspozytyw warsztatu. Warsztat uczy operacji, nie wiary.

Gra sytuacyjna jest trzecim formatem, który łączy aspekt edukacyjny i aspekt performatywny. W psychoperformansie gra sytuacyjna nie jest teatrem improwizowanym ani psychodramą, lecz konstrukcją modelu relacji, w którym uczestnik ćwiczy decyzje w warunkach kontrolowanych. Jest to narzędzie szczególnie przydatne do uczenia kompetencji relacyjnych: negocjacji granic, rozpoznawania presji grupowej, utrzymania neutralności interpretacyjnej, zarządzania konfliktem, oraz do uczenia funkcji ról funkcjonalnych w kolektywie. Aby gra nie popadła w „odgrywanie", jej warunki muszą być ściśle protokołowane. Zamiast ról postaci wprowadza się role operacyjne, np. osoba utrzymująca czas, osoba utrzymująca próg, osoba odpowiedzialna

za obiekt–klucz, osoba świadkująca, osoba obsługująca reżim światła lub dźwięku. Takie role są narzędziami utrzymania dyspozytywu, nie postaciami. W tym modelu uczestnik nie „gra" kogoś, tylko wykonuje funkcję w układzie relacji.

Gra sytuacyjna w psychoperformansie ma również funkcję treningu „czytania sytuacji". Uczestnik uczy się rozpoznawać punkty progu, punkty eskalacji i punkty domknięcia, uczy się też rozpoznawać, kiedy obiekt–klucz traci funkcję stabilizatora i kiedy sekwencja rozpada się na improwizację bez ramy. Trening odbywa się na parametrach formy: tempo, pauza, dystans, widzialność, kolejność operacji na obiekcie, a nie na „treściach psychicznych". Dzięki temu gra sytuacyjna staje się metodą budowania kompetencji, które następnie mogą być przeniesione do psiformance'u indywidualnego i kolektywnego jako głównego pola praktyki.

W psychoperformansie gra sytuacyjna może być traktowana jako metoda modelowania relacji w sensie niemal laboratoryjnym: ustawia się parametry, ogranicza zmienne, a następnie obserwuje, jak w tych warunkach kształtują się decyzje i napięcia. W odróżnieniu od psychodramy lub improwizacji teatralnej nie chodzi o ekspresję postaci ani o narracyjne „przepracowanie", lecz o ćwiczenie operacji na dyspozytywie. Z tego powodu gra sytuacyjna powinna być projektowana w logice scenariuszy funkcjonalnych i w logice procedur, nie w logice fabuły. Najbardziej użyteczne są tu konstrukcje typu: konflikt zasobów (np. dwa obiekty–klucze konkurują o pozycję centralną w przestrzeni), konflikt czasu (np. limit domknięcia skraca się), konflikt widzialności (np. część działań ma pozostać niewidoczna dla grupy), konflikt dostępu (np. tylko określone role funkcjonalne mogą dotykać obiektu), konflikt komunikacji (np. zakaz komentarza interpretacyjnego, dopuszczalne tylko formuły mówione), konflikt hierarchii (np. rotacja roli strażnika progu). Tak projektowane zadania uczą, że „sytuacja" nie jest tłem, ale maszyną relacji, a zmiana jednego parametru (czas, dostęp, widzialność, reguła dotyku) może wytworzyć inny rozkład napięć. W kategoriach antropologicznych można mówić o pracy na liminalności (Victor Turner) i o mechanizmach progu, ale w warsztacie liczy się nie teoria, tylko operacyjność: uczestnik ma rozpoznać, że próg jest urządzeniem, które wytwarza odmienny reżim zachowań, a domknięcie jest urządzeniem, które przywraca reżim codzienny, minimalizując ryzyko pozostawienia grupy w stanie zawieszenia.

Dobrze skonstruowana gra sytuacyjna w psychoperformansie powinna zawierać warstwę obiektową jako warstwę obowiązkową. Obiekt–klucz jest tu nie tyle „tematem", ile osią sterowania relacją. To właśnie obiekt stabilizuje fakt, że uczestnicy nie wchodzą w role postaci, tylko wchodzą w role operacyjne: opiekun obiektu, negocjator dostępu do obiektu, świadek operacji na obiekcie, strażnik progu, osoba utrzymująca czas, osoba odpowiedzialna za reżim światła lub dźwięku. Te role funkcjonalne dają się opisać i ocenić bez narzucania psychologicznych interpretacji. Jednocześnie obiekt–klucz wymusza materialną dyscyplinę: zasady dotyku, zasady przechowywania, zasady odsłonięcia i zasłonięcia, zasady dystansu. W praktyce dydaktycznej szczególnie skuteczne jest wprowadzenie protokołu „trzech stref" dla obiektu–klucza: strefa aktywna (obiekt jest manipulowany), strefa przejściowa (obiekt jest przenoszony, negocjowany, przekazywany), strefa spoczynkowa (obiekt jest zabezpieczony i wyłączony z operacji). Taki protokół uczy, że obiekt ma status i że ten status nie jest metaforą, lecz funkcją w dyspozytywie. W wielu warsztatach performatywnych błędem jest to, że obiekt bywa traktowany jako rekwizyt do ekspresji; w psychoperformansie obiekt jest operatorem, a manipulacja obiektem jest fundamentalną techniką urzeczywistniania przemian.

Gra sytuacyjna ma jeszcze jeden krytyczny walor: pozwala trenować neutralność interpretacyjną jako kompetencję kulturową i etyczną. Uczestnicy uczą się rozróżniać wypowiedzi deskryptywne od wypowiedzi preskryptywnych, interpretacje od obserwacji, komentarz od formuły mówionej. Jest to szczególnie ważne w praktykach performatywnych, ponieważ spojrzenie grupy ma tendencję do wytwarzania „metanarracji" o tym, co ktoś rzekomo „naprawdę" zrobił lub „co to znaczy". Psychoperformans przecina ten mechanizm poprzez narzędzia językowe: dozwolony jest opis operacyjny (czas, przestrzeń, kolejność, reguły, zmiana statusu obiektu), dozwolona jest autorefleksja w pierwszej osobie w sensie raportu z wykonania, natomiast zakazane jest przypisywanie innym stanów, motywów i „prawd". W tej praktyce pobrzmiewa etyczna tradycja facylitacji i pracy procesowej, ale psychoperformans utrzymuje rygor: warsztat nie jest terapią, a prowadzący nie jest diagnostą. Neutralność interpretacyjna nie jest więc „ładną postawą", tylko technologią bezpieczeństwa.

Na tle trzech formatów wstępnych (pokaz, praca z książką, gra sytuacyjna) psiformance stanowi format główny, ponieważ to w nim kompetencje stają się rzeczywistą praktyką. Psiformance, rozumiany jako realizacja planu sytuacyjnego, występuje w dwóch trybach: indywidualnym i kolektywnym, a oba tryby mają odmienne konsekwencje metodyczne. Tryb indywidualny jest poligonem autonomii: uczestnik uczy się samodzielnie projektować próg, dobierać obiekt–klucz, wyznaczać sekwencję manipulacji obiektem, komponować relacje między kanałami i konstruować domknięcie. Tryb kolektywny jest poligonem dystrybucji odpowiedzialności: plan sytuacyjny jest realizowany przez wiele osób, a więc warunkiem powodzenia staje się koordynacja, protokoły ról funkcjonalnych, praca na wspólnym czasie, zarządzanie widzialnością i ochrona granic. W obu trybach obowiązuje to samo rozstrzygnięcie antyteatralne: performans nie jest odgrywaniem roli, tylko realizacją koncepcji lub afektu poprzez operacje na relacjach w sytuacji czasoprzestrzennej. W dydaktyce oznacza to, że instruktor konsekwentnie odcina „aktorstwo" od „wykonania": nie ocenia ekspresji, nie ocenia wiarygodności postaci, ocenia jakość planu sytuacyjnego, jakość utrzymania progu i domknięcia oraz jakość manipulacji obiektami–kluczami.

W trybie indywidualnym szczególnie ważna jest konstrukcja mikrosekwencji, które pozwalają ćwiczyć kompetencje w krótkim czasie bez eskalacji. Zamiast od razu projektować rozbudowane działania, stosuje się protokoły o wysokiej odwracalności: 3–7 minut na ustanowienie progu, 5–12 minut na sekwencję operacji na obiekcie, 2–5 minut na domknięcie, a następnie krótki opis operacyjny. Te limity czasowe mają charakter dydaktyczny: uczą, że skuteczność psychoperformansu nie wynika z długotrwałej intensyfikacji, lecz z jakości formy. W takich mikrosekwencjach można ćwiczyć precyzyjne typy aktów symbolicznych na obiekcie: akt rozdzielenia (separacja elementów obiektu), akt złączenia (wiązanie, składanie), akt oczyszczenia w sensie performatywnym (procedura odczarowania i rekontekstualizacji, nie roszczenie medyczne), akt nadania statusu (umieszczenie obiektu w strefie aktywnej lub spoczynkowej), akt odwrócenia (zmiana orientacji obiektu), akt zabezpieczenia (opakowanie, zamknięcie, oznaczenie). Te operacje są analogiczne do składni w języku: nie chodzi o to, „co obiekt znaczy", tylko jak obiekt działa jako operator relacji i jak zmienia się jego funkcja w czasie.

W trybie kolektywnym psiformance staje się praktyką instytucjonalną w mikroskali: trzeba zorganizować przestrzeń, podzielić role, wyznaczyć reguły dotyku i dystansu, ustalić reżim komunikacji, a także wprowadzić mechanizmy przerwania i domknięcia ochronnego. W tym trybie szczególnie silnie ujawnia się rola obiektów–kluczy jako elementów wspólnej sieci: obiekt

jednego uczestnika może stać się dla innego obiektem progu, obiekt może funkcjonować jako „wspólny węzeł” (shared node), wokół którego organizuje się rytm i uwaga. To właśnie w kolektywie widać, że obiekty–klucze wchodzą w relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami, tworząc wspólny kod, wspólną sieć sensu i napięcia. Manipulacje obiektami w kolektywie mogą przełamywać i rozładowywać relacje nie przez psychologiczne „wyjaśnienie”, lecz przez realne przestawienie układu: zmiana dystansu, zmiana dostępu, zmiana widzialności, przekazanie obiektu, przeformułowanie protokołu, przesunięcie obiektu między strefami. To są operacje na dyspozytywie, czyli na maszynie relacji.

W tym miejscu metodyka psychoperformansu przecina dwa popularne błędy warsztatów performatywnych. Pierwszy błąd to fetyszyzacja improwizacji: przekonanie, że brak struktury jest „wolnością”. W psychoperformansie brak struktury jest brakiem bezpieczeństwa, ponieważ bez progu i domknięcia rośnie ryzyko pozostawienia uczestników w stanie nieokreślonego napięcia. Drugi błąd to fetyszyzacja „głębi symbolicznej”: mnożenie znaków i znaczeń bez operacyjnego zakotwiczenia w obiekcie i w czasie. W psychoperformansie symbol jest narzędziem, które ma działać w relacji, a nie ornamentem narracji. Dlatego metodyka wymaga, aby w każdym psiformansie pojawił się element materialnego domknięcia na obiekcie–kluczu: gest, który zmienia status obiektu i tym samym zamyka sytuację. Bez tego domknięcia nawet „piękne” działania pozostają niedomkniętymi performatywnie szkicami.

W obrębie psiformance’u, jako formatu głównego, metodyka psychoperformansu domaga się jeszcze jednego doprecyzowania: przebieg zajęć nie może być rozumiany jako „ciąg ćwiczeń”, lecz jako spójna dramaturgia dydaktyczna, w której każdy segment pełni funkcję w dyspozytywie uczenia się. Tę dramaturgię można opisać językiem pedagogiki performatywnej i facylitacji procesów grupowych, ale jej oś jest stricte techniczna: ustanowienie progu, operacje na obiekcie–kluczu, kontrola czasu, kontrola widzialności oraz materialne domknięcie. W praktyce oznacza to, że nawet jeśli w jednym spotkaniu pojawiają się pokaz, praca z książką i gra sytuacyjna, to całość jest podporządkowana temu, by uczestnik przeszedł przez cykl: obserwacja modelu, transpozycja modelu na własny plan sytuacyjny, wykonanie w realnej sytuacji, opis operacyjny, korekta. Jest to struktura kompatybilna z uczeniem doświadczeniowym (Dewey, Kolb) i refleksyjną praktyką (Schön), ale zarazem osadzona w tradycjach warsztatów performatywnych wywodzących się z performance art i live art, gdzie „metoda” bywa rozumiana jako technika konstrukcji zdarzenia, a nie jako „styl ekspresji”.

Niezwykle ważne jest utrzymanie zasady antyteatralnej w każdym momencie przebiegu zajęć. W psychoperformansie powraca rozróżnienie, które w historii praktyk performatywnych bywało formułowane na różne sposoby, od krytyki reprezentacji w awangardach po spory o „obecność” i „realność” działania: performans nie jest odgrywaniem roli, lecz realizacją koncepcji lub afektu w sytuacji czasoprzestrzennej. W dydaktyce oznacza to bezwzględne odróżnienie roli funkcjonalnej od roli postaci. Jeśli uczestnik ma funkcję strażnika progu, utrzymującego ramę, to nie „gra strażnika”; wykonuje operację: kontroluje wejście, kontroluje zasady dotyku i dystansu, kontroluje sygnały przerwania i sygnały domknięcia. Jeśli uczestnik ma funkcję świadka, to nie „gra świadka”; wykonuje operację: utrzymuje reżim obserwacji bez interpretacyjnej przemocy, zapewnia minimalny feedback w języku opisu operacyjnego. To rozróżnienie nie jest subtelnością; stanowi fundament bezpieczeństwa. Teatralizacja sprzyja eskalacji, ponieważ zaprasza do przekraczania granic w imię „gry”, podczas gdy psychoperformans wymaga odpowiedzialności w imię realności relacji.

Pokaz, praca z książką i gra sytuacyjna powinny zatem być podporządkowane temu, by uczestnicy nabywali umiejętność projektowania i wykonywania operacji na relacji, a nie umiejętność „robienia wrażenia". W tym sensie metodyka psychoperformansu jest metodyką redukcji nadmiaru: redukcji bodźców, redukcji retoryki, redukcji symbolicznej inflacji. Paradoksalnie to właśnie ta redukcja umożliwia złożoność. Kiedy próg jest klarowny, kiedy czas jest kontrolowany, kiedy obiekt–klucz ma stabilny status, kiedy protokół manipulacji jest czytelny, wtedy dopiero można wprowadzać większą złożoność wielokanałową, większą złożoność kolektywną, większą złożoność przestrzenną. W praktyce instruktorskiej oznacza to, że przebieg zajęć jest zawsze gradacyjny: zaczyna się od działań o wysokiej odwracalności i niskiej ekspozycji, a dopiero później dopuszcza się większą publiczność, większą widzialność i większą gęstość sieci obiektów–kluczy.

W psychoperformansie to obiekt–klucz jest najważniejszym narzędziem metodycznym i najważniejszym stabilizatorem sensu w przebiegu zajęć. Obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń w planie sytuacyjnym, a manipulacja obiektem jest rdzeniem praktyki zarówno w formach monumentalnych, jak i minimalistycznych. W metodyce warsztatowej oznacza to, że najważniejsze „ćwiczenia" nie polegają na improwizacji, tylko na precyzyjnie zaprojektowanych aktach na obiekcie: oddzielaniu, łączeniu, odwracaniu, układaniu, zabezpieczaniu, oznaczaniu, chowaniu, ujawnianiu, przenoszeniu między strefami, przekazywaniu w kolektywie. To właśnie w tych operacjach ujawnia się fenomenologiczny sens obiektu: sens jest stabilizowany w powtarzalnym działaniu, a nie w deklaracji. Akty symboliczne wykonywane na obiekcie, w tym praktyki „magiczne" rozumiane wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, nie są w edukacji psychoperformansu „sferą wiary", lecz sferą kompozycji i odpowiedzialności. Są narzędziami pracy na kodzie sytuacji, analogicznie do tego, jak w poezji operuje się słowami, a w budowli elementami konstrukcyjnymi. Obiekt–klucz nie jest rekwizytem; jest elementem nośnym dyspozytywu.

Jednocześnie przebieg zajęć musi przewidywać procedury ochronne, które w praktykach warsztatowych stanowią odpowiednik standardów zarządzania ryzykiem. Takie procedury obejmują prawo do wycofania, protokół przerwania, protokół domknięcia ochronnego oraz minimalny język komunikacji w sytuacji przeciążenia. Warto tu odwołać się do praktyk facylitacji znanych z obszaru edukacji krytycznej i pracy grupowej, gdzie zwraca się uwagę na asymetrię władzy i na konieczność ochrony uczestników przed presją; analogiczne intuicje rozwijali m.in. Paulo Freire w krytyce opresyjnych form nauczania czy Augusto Boal w modelach pracy teatralnej jako narzędzia społecznego. Psychoperformans pozostaje jednak w innym reżimie: nie wprowadza roli jako narzędzia, lecz funkcję, i nie prowadzi do narracyjnego „rozwiązania konfliktu", tylko do przeprojektowania relacji w dyspozytywie. Z tego powodu procedury ochronne nie są „psychologicznym dodatkiem", lecz elementem formy: wbudowanym mechanizmem przerwania i domknięcia, opartym o obiekt–klucz, czas i przestrzeń.

Metodyka musi również uwzględniać reżim dostępności i różnorodności uczestnictwa. Jeżeli psychoperformans ma funkcjonować jako praktyka warsztatowa w polach edukacji i instytucji kultury, to przebiegi zajęć muszą umożliwiać różne sposoby wejścia w działanie i różne sposoby ekspresji bez presji publicznej ekspozycji. Z perspektywy projektowania uniwersalnego uczenia się (UDL) oznacza to wielokanałowość instrukcji, różnicowanie czasu, możliwość pracy w mikropodgrupach, możliwość pracy w trybie obserwacji oraz możliwość wyboru poziomu

widzialności. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to również możliwość pracy niemal wyłącznie na obiekcie–kluczu, bez mowy i bez publicznej narracji, co jest często najbardziej etyczną i najbardziej stabilną formą uczestnictwa. Obiekt–klucz umożliwia udział bez ekshibicjonizmu: można wykonać realną operację relacyjną bez wypowiadania „znaczeń" i bez presji dzielenia się biografią. Taki projekt metodyczny bywa warunkiem, aby praca kolektywna nie była opresyjna.

W przebiegach zajęć kluczowa jest także kwestia dokumentacji, ponieważ dokumentacja w praktykach performatywnych jest polem władzy i polem ryzyka. W edukacji psychoperformansu dokumentacja może wspierać uczenie się, ale tylko wtedy, gdy jest podporządkowana opisowi operacyjnemu, a nie spektakularności. Zapis wideo lub fotograficzny, jeżeli w ogóle jest dopuszczany w danym reżimie instytucjonalnym, powinien funkcjonować jako narzędzie analizy parametrów formy: progu, sekwencji, manipulacji obiektami, domknięcia. W przeciwnym razie dokumentacja zaczyna kształtować zachowania uczestników, wzmacniając teatralizację i rywalizację. Metodyka psychoperformansu zakłada więc, że dokumentacja jest albo ograniczona, albo silnie protokołowana, a jej obieg jest kontrolowany w ramach zasad zgody i ochrony wizerunku. W dydaktyce ma to jeszcze jeden wymiar: brak dokumentacji wymusza rozwój kompetencji opisu operacyjnego. Uczestnik uczy się pamiętać formę i nazywać formę, zamiast polegać na obrazie.

Ostatecznie metody, formy i przebiegi zajęć w psychoperformansie tworzą spójny system: pokaz ustanawia model operacyjny, praca z książką ustanawia aparat pojęciowy i narzędzia projektowania, gra sytuacyjna trenuje decyzje i kompetencje relacyjne w kontrolowanych warunkach, a psiformance w trybie indywidualnym i kolektywnym jest polem realizacji planów sytuacyjnych jako praktyki właściwej. Całość jest zorientowana na kompetencje, a nie na „wrażenia", i jest oparta na fundamentalnej zasadzie: manipulacja obiektami–kluczami w sytuacji czasoprzestrzennej jest główną techniką urzeczywistniania przemian, ponieważ obiekty–klucze współtworzą sieć znaczeń wraz z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami, a działania na nich mogą przełamywać, wyzwalać, rozładowywać, otwierać i przekształcać relacje w sposób kontrolowany, domykalny i etycznie bezpieczny. To właśnie ten rygor czyni psychoperformans praktyką edukacyjną, a nie zbiorem efektownych zabiegów.

22.3. Środki dydaktyczne i organizacja: sala, stoły, projektor, „walizka" narzędziowa

Środki dydaktyczne i organizacja w edukacji psychoperformansu nie są logistycznym tłem, lecz integralną częścią dyspozytywu (układu warunków, które wytwarzają określony reżim działania). Warsztat psychoperformansu jest praktyką sytuacyjną, a zatem „sala" nie jest neutralnym kontenerem, tylko instrumentem: jej geometria, akustyka, luminancja, przepływy ruchu, możliwość separacji stref oraz materialna infrastruktura przechowywania obiektów–kluczy współdecydują o tym, czy plan sytuacyjny da się przeprowadzić w sposób domykalny i bezpieczny. W metodyce psychoperformansu organizacja przestrzeni ma charakter prakseologiczny: minimalizuje błędy działania wynikające z nieadekwatnego doboru środków, a zarazem ma charakter etyczny, ponieważ warunki materialne ustawiają asymetrie władzy, widzialności i dostępu. To właśnie dlatego „organizacja" w tym podrozdziale jest rozumiana jako technologia bezpieczeństwa i technologia jakości formy, a nie jako lista sprzętów.

Podstawowym błędem w organizacji warsztatów performatywnych jest projektowanie przestrzeni tak, jakby chodziło o zajęcia ekspresyjne lub parateatralne. Psychoperformans wymaga innego ustawienia: przestrzeń musi wspierać realizację koncepcji lub afektu poprzez operacje na relacjach w sytuacji czasoprzestrzennej, a nie wspierać „granie" i efektowność. Przekłada się to na cztery zasady organizacyjne. Po pierwsze, zasada czytelnego progu: uczestnicy muszą wiedzieć, kiedy wchodzą w dyspozytyw warsztatowy i kiedy z niego wychodzą; próg powinien być wsparty materialnie (układ mebli, strefa wejścia, miejsce odkładania rzeczy, sygnał rozpoczęcia i sygnał domknięcia). Po drugie, zasada odwracalności: przestrzeń ma umożliwiać wycofanie i rekonfigurację bez eskalacji, co oznacza wolne przejścia, brak ślepych zaułków, możliwość zmiany ustawienia bez chaosu, dostęp do „strefy spoczynkowej" obiektów–kluczy. Po trzecie, zasada neutralności widzialności: układ nie może wymuszać na uczestnikach stałej ekspozycji w centrum spojrzenia grupy; trzeba projektować zróżnicowane reżimy widzialności (strefa pełnej ekspozycji, strefa częściowej ekspozycji, strefa pracy osłoniętej). Po czwarte, zasada materialnej dyscypliny: obiekty–klucze muszą mieć status i reżim obiegu (kto dotyka, kiedy dotyka, gdzie obiekt leży, gdzie jest zabezpieczony, jak przechodzi między strefami), bo w psychoperformansie manipulacja obiektami jest fundamentalna, a brak protokołu obiegu prowadzi do rozmycia sensu i do ryzyk organizacyjnych.

W praktyce organizacyjnej oznacza to projektowanie sali jako układu stref, które mogą być szybko rekonfigurowane, ale nie tracą podstawowej składni. Minimalny zestaw stref obejmuje: strefę wejścia i orientacji (gdzie ustanawia się kontrakt pracy, reguły dotyku i zasady domknięcia), strefę roboczą (gdzie realizowane są plany sytuacyjne), strefę obserwacji/świadkowania (gdzie możliwa jest obecność bez przymusu działania), strefę spoczynku i wycofania (gdzie można obniżyć pobudzenie i przerwać udział bez stygmatyzacji), strefę techniczną (projektor, dźwięk, światło, zegary, kontrola czasu) oraz strefę obiektową (przechowywanie, selekcja, zabezpieczenie obiektów–kluczy). Takie strefowanie ma sens tylko wtedy, gdy jest czytelne fizycznie: nie przez deklaracje, lecz przez materialne sygnały w przestrzeni (ustawienie stołów, maty, skrzynie, osłony, światło, odległości). W tym miejscu logika planu sytuacyjnego przenosi się z poziomu pojedynczego działania na poziom infrastruktury: sama sala jest planem sytuacyjnym o niskiej intensywności, ale wysokiej odpowiedzialności.

Stoły i krzesła w psychoperformansie nie są „wyposażeniem do siedzenia", tylko elementami kompozycji relacji. Układ stołów determinuje: kto kogo widzi, kto kogo słyszy, jak łatwo się wycofać, jak łatwo wejść w strefę roboczą, jak powstaje presja grupowa. Układ „szkolny" (rzędy) wytwarza hierarchię i pasywność; układ „teatralny" wytwarza ekspozycję i ocenę; układ „kręgu" bywa pozornie demokratyczny, ale często wymusza totalną widzialność i może generować presję. W edukacji psychoperformansu najczęściej sprawdza się układ hybrydowy: część stołów w konfiguracji roboczej (małe wyspy), część miejsc w konfiguracji obserwacyjnej (bez stołu, z możliwością odsunięcia), oraz wyraźnie wydzielone miejsce, gdzie odbywa się działanie w trybie psiformance'u (nie jako scena, tylko jako strefa operacji). Taki układ wspiera różnicowanie uczestnictwa zgodnie z logiką projektowania uniwersalnego: uczestnik może wejść w działanie, może świadkować, może pracować na obiekcie bez mowy, może pracować z mową performatywną, może przerwać.

Ważnym aspektem organizacji stołów jest status obiektu–klucza i zasada „stref obiektowych". W warsztacie psychoperformansu obiekty–klucze powinny mieć co najmniej trzy reżimy: aktywny (obiekt jest w operacji), przejściowy (obiekt jest transportowany, negocjowany, przekazywany) i spoczynkowy (obiekt jest zabezpieczony i wyłączony z operacji). W sensie organizacyjnym oznacza to trzy typy powierzchni: powierzchnia robocza (stół lub mata, gdzie wolno wykonywać operacje), powierzchnia transferowa (miejsce, gdzie obiekt może zostać odłożony w trakcie przejścia między strefami) oraz powierzchnia archiwizacyjno-zabezpieczająca (skrzynia, półka, pojemnik), gdzie obiekt ma status zamknięty. Ten prosty protokół organizacyjny stabilizuje sens planu sytuacyjnego, ponieważ materialnie wspiera domknięcie: obiekt po domknięciu trafia do reżimu spoczynkowego i przestaje „pracować" w dyspozytywie. Bez tego obiekt pozostaje w obiegu, a sytuacja pozostaje niedomknięta performatywnie, co sprzyja rozlewaniu się napięcia na resztę spotkania.

Organizacja sali musi uwzględniać reżim dźwięku i światła, nawet jeśli w danym module nie są one głównymi kanałami działania. Akustyka pomieszczenia (pogłos, przesłuchy, hałas z zewnątrz) wpływa na możliwość użycia mowy performatywnej i na możliwość utrzymania progu. Luminancja i rozkład światła wpływają na reżim widzialności: w zbyt jasnej sali rośnie ekspozycja i presja, w zbyt ciemnej rośnie niepewność i trudność w kontroli bezpieczeństwa. Metodycznie najbardziej użyteczna jest możliwość modulacji: światło stałe do orientacji i pracy organizacyjnej, światło ukierunkowane do strefy operacji, oraz możliwość częściowego osłonięcia strefy wycofania. W tym sensie „organizacja" obejmuje również kontrolę bodźców: psychoperformans, jako praktyka oparta na precyzji formy, wymaga zdolności do redukcji nadmiaru bodźcowego, bo nadmiar bodźców zastępuje strukturę i ułatwia teatralizację.

Kwestie bezpieczeństwa w organizacji warsztatu psychoperformansu należy rozumieć szeroko: jako bezpieczeństwo materialne (stabilność mebli, brak potknięć, bezpieczne przewody od projektora, brak ostrych krawędzi w strefie ruchu), bezpieczeństwo proceduralne (jasne zasady dotyku, zasady przerwania, zasady domknięcia), bezpieczeństwo relacyjne (brak przymusu ekspozycji, ochrona granic), bezpieczeństwo informacyjne (reżim dokumentacji, zgody), a także bezpieczeństwo organizacyjne (czytelne role funkcjonalne, jasna odpowiedzialność za czas i za strefę obiektową). Ten zestaw nie jest „administracją", tylko warunkiem, aby psychoperformans mógł pozostać praktyką realizacji koncepcji lub afektu, a nie praktyką eskalacji i kryzysu. Szczególnie istotna jest tu prewencja presji grupowej: organizacja przestrzeni musi umożliwiać uczestnictwo peryferyjne, stopniowe i odwracalne. W sensie technicznym oznacza to, że zawsze istnieje miejsce, z którego można obserwować bez bycia obserwowanym w pełnym reżimie ekspozycji, oraz zawsze istnieje fizyczna możliwość wyjścia z dyspozytywu bez zakłócania pracy grupy.

Właściwa organizacja sali jest więc pierwszym krokiem metodycznym: zanim pojawi się jakakolwiek „technika", istnieje infrastruktura, która czyni plan sytuacyjny wykonalnym. Na tej infrastrukturze dopiero buduje się „walizkę" narzędziową, dobór obiektów–kluczy, reżim projekcji, reżim dokumentacji oraz reżim pracy w grupach o różnym profilu. Organizacja w psychoperformansie jest materialną stroną odpowiedzialności: warunkiem, aby manipulacja obiektami–kluczami mogła działać jako fundamentalna technika urzeczywistniania przemian, a nie jako chaotyczny zestaw gestów bez domknięcia.

Projektor i infrastruktura projekcyjna w psychoperformansie nie pełnią roli ilustracyjnej, lecz epistemiczno-organizacyjną: są narzędziami stabilizacji języka, parametrów i procedur. W klasycznych warsztatach artystycznych projekcja bywa używana do inspiracji lub do prezentacji dzieł; w edukacji psychoperformansu projekcja jest przede wszystkim narzędziem do ustanowienia wspólnego protokołu: definicji, rozróżnień, warunków brzegowych planu sytuacyjnego, a także do wizualizacji struktur czasu i przestrzeni. Ujęcie to jest zgodne z praktykami pedagogiki krytycznej i dydaktyki kompetencyjnej, gdzie wspólna rama poznawcza ogranicza arbitralność interpretacji i minimalizuje asymetrię władzy prowadzącego. Jednocześnie projekcja może działać jako element progu: włączenie ekranu i pojawienie się określonej matrycy (np. schematu planu sytuacyjnego) jest sygnałem wejścia w tryb pracy, analogicznie do tego, jak w laboratorium uruchomienie aparatury oznacza przejście do reżimu proceduralnego. Aby ten mechanizm działał, projekcja musi być traktowana jako narzędzie precyzji, nie jako bodziec estetyczny.

W metodyce psychoperformansu szczególnie przydatne są cztery typy materiałów projekcyjnych. Pierwszy typ to matryce definicyjne: krótkie, operacyjne rozróżnienia, które porządkują język grupy, np. próg versus rozpoczęcie, domknięcie versus przerwanie, obiekt–klucz versus rekwizyt, akt symboliczny versus komentarz, rola funkcjonalna versus rola postaci, opis operacyjny versus interpretacja. Drugi typ to matryce proceduralne: sekwencje kroków w planie sytuacyjnym, w tym minimalne warianty planu (np. wariant minimalistyczny jednoobiektowy, wariant dwuobiektowy, wariant z formułą mówioną, wariant kolektywny z dystrybucją ról). Trzeci typ to matryce bezpieczeństwa: protokół przerwania, protokół wycofania, protokół domknięcia ochronnego, reguły dotyku, zasady widzialności, zasady dokumentacji. Czwarty typ to matryce ewaluacji formatywnej: kryteria jakości formy, które pozwalają uczestnikom samodzielnie oceniać wykonanie bez presji rywalizacji i bez wchodzenia w język diagnozy. W praktyce te cztery typy materiałów tworzą „język wspólny", który jest niezbędny, aby psychoperformans pozostał praktyką realizacji koncepcji lub afektu w sytuacji czasoprzestrzennej, a nie praktyką teatralizacji i psychologizacji.

Organizacja projekcji musi uwzględniać zarówno kwestie techniczne, jak i kwestie reżimu widzialności. Ekran ustawiony jak scena natychmiast buduje hierarchię i kierunkowość spojrzenia, sprzyjając modelowi wykładowemu, który w psychoperformansie jest co najwyżej narzędziem wstępnym, a nie strukturą zajęć. Dlatego ekran powinien być wkomponowany w dyspozytyw tak, by nie dominował przestrzeni roboczej: najlepiej jako element strefy orientacji, a nie strefy operacji. W praktyce oznacza to, że w trakcie psiformance'u ekran może być wygaszony albo używany wyłącznie jako zegar i matryca czasu, natomiast treści koncepcyjne powinny być podane przed działaniem i po działaniu, nie w trakcie. W przeciwnym razie projekcja staje się kolejnym bodźcem, który rozprasza uwagę i osłabia pracę na obiekcie–kluczu. W psychoperformansie uwaga jest zasobem kompozycyjnym: rozproszenie uwagi jest równoznaczne z rozmyciem progu.

Kolejnym elementem infrastruktury dydaktycznej są materiały drukowane i plansze robocze, które w psychoperformansie funkcjonują jako narzędzia protokołowania. Mimo że projektor umożliwia wspólną ramę, praktyka wymaga narzędzi indywidualnych, które stabilizują plan sytuacyjny w rękach uczestnika. Podstawowym narzędziem jest karta planu sytuacyjnego: nie jako „formularz twórczości", lecz jako instrument redukcji arbitralności. Karta powinna zawierać minimalne pola: cel operacyjny (co ma się zmienić w relacji, nie w psychice), obiekt–klucz (jaki

i jaki ma status), próg (jaki sygnał wejścia), sekwencja (ile operacji i w jakiej kolejności), reżim widzialności (kto jest świadkiem, kto widzi), reguły dotyku (kto dotyka, kiedy), domknięcie (jak zmienia się status obiektu), opis operacyjny po wykonaniu (co wykonano). Taka karta jest analogiczna do partytury lub protokołu laboratoryjnego: nie zastępuje działania, ale zabezpiecza jego strukturę. W tym sensie edukacja psychoperformansu jest edukacją projektowania procedur w polu artystycznym, co jest spójne z tradycjami konceptualizmu i sztuki opartej na instrukcji, ale w tym przypadku instrukcja nie służy delegowaniu wykonania, tylko służy odpowiedzialnemu wykonaniu przez uczestnika.

Kluczową częścią organizacji jest „walizka" narzędziowa, rozumiana jako mobilny zestaw środków dydaktycznych umożliwiających realizację planów sytuacyjnych w różnych warunkach. Walizka nie jest magazynem rekwizytów ani przypadkową kolekcją „ciekawych przedmiotów". Jest infrastrukturą obiektową, w której obiekty i narzędzia są dobierane ze względu na funkcje operacyjne: stabilizacja progu, możliwość manipulacji, możliwość domknięcia, możliwość pracy kolektywnej, możliwość pracy w różnych reżimach widzialności. W walizce powinny znaleźć się co najmniej cztery klasy elementów. Pierwsza klasa to narzędzia organizacyjne: taśmy do wyznaczania stref, markery, kartki, timer, etykiety, pojemniki, rękawiczki robocze, osłony. Druga klasa to obiekty–klucze o wysokiej odwracalności: przedmioty, na których da się wykonywać akty symboliczne bez trwałego zniszczenia i bez ryzyka, np. sznurki, tkaniny, pudełka, kamienie, drewno, papier, elementy metalowe o zaokrąglonych krawędziach, przedmioty o czytelnej fakturze. Trzecia klasa to narzędzia domknięcia: koperty, woreczki, zamknięcia, wstążki, pieczęcie, plombowanie symboliczne, które umożliwiają zmianę statusu obiektu i jego przejście do reżimu spoczynkowego. Czwarta klasa to narzędzia mediacji kanałów: proste źródła światła, niewielkie elementy dźwiękowe, materiały wizualne, które można włączać jako parametry planu sytuacyjnego, ale bez dominacji nad obiektem–kluczem.

W tym miejscu szczególnie istotne jest ugruntowanie zasady, że walizka narzędziowa ma służyć pracy na obiekcie–kluczu, a nie zastępować obiekt–klucz gotowymi „symbolami". W wielu praktykach warsztatowych pojawia się pokusa używania „mocnych" przedmiotów kulturowych (np. artefaktów rytualnych) jako skrótów znaczeniowych. Psychoperformans utrzymuje ostrożność metodologiczną: obiekt–klucz nie ma być fetyszem, lecz operatorem. Fenomenologiczne przypisywanie mu sensu odbywa się w działaniu, a nie w aurze. Dlatego walizka powinna preferować obiekty neutralne kulturowo lub obiekty, których sens jest wytwarzany sytuacyjnie, a nie przeniesiony jako gotowa narracja. Jeśli wprowadzane są obiekty o silnym obciążeniu symbolicznym, musi to być protokołowane i omawiane w reżimie etycznym: by uniknąć przywłaszczenia kulturowego, kolonialnej ekstrakcji znaków oraz nadużycia autorytetu prowadzącego. W praktyce organizacyjnej oznacza to katalogowanie walizki: każdy element ma opis funkcjonalny (do czego służy w planie sytuacyjnym), a nie opis „mocy" czy „znaczenia".

„Walizka" ma również znaczenie pedagogiczne w sensie uczenia odpowiedzialności materialnej. Uczestnik widzi, że obiekty mają status, że ich obieg jest kontrolowany, że domknięcie ma wymiar materialny, że dokumentacja jest ograniczona, że przestrzeń jest strefowana. To uczy, że psychoperformans jest praktyką realizacji w realnych warunkach, a nie swobodną improwizacją. W efekcie środki dydaktyczne i organizacja stają się pierwszym „milczącym" nauczycielem: zanim padną słowa, sama infrastruktura komunikuje, że działanie jest procedurą, że procedura ma granice, że granice mają chronić relację.

Domknięcie problemu środków dydaktycznych i organizacji wymaga jeszcze jednego rozróżnienia: między organizacją jako logistyką a organizacją jako kompozycją sytuacji czasoprzestrzennej. Psychoperformans operuje na relacjach w czasie i przestrzeni, a więc organizacja warsztatu musi być myślana jak projektowanie infrastruktury dla zdarzenia, nie jak „przygotowanie sali". W tradycjach performance art i live art pojawia się wielokrotnie teza, że minimalne przesunięcie warunków (światło, dystans, dostępność obiektu, kierunek spojrzenia, rytm wejścia) potrafi całkowicie zmienić sens działania. Edukacja psychoperformansu korzysta z tej wiedzy, ale przekłada ją na procedury: środki dydaktyczne mają wzmacniać stabilność planu sytuacyjnego, minimalizować przypadkowość oraz ograniczać przemoc strukturalną. W tym sensie organizacja jest narzędziem „konstytuowania sytuacji": tworzy warunki progu, utrzymania, przerwania i domknięcia, a więc staje się częścią samej metody.

Najważniejszym „sprzętem" w warsztacie psychoperformansu jest czasomierz i system sygnalizacji czasu. Z perspektywy organizacyjnej może to wyglądać banalnie, ale w praktykach performatywnych czas jest jednym z najważniejszych operatorów: reguluje intensywność, ogranicza eskalację, umożliwia domknięcie, chroni przed rozlewaniem się afektu. Dlatego narzędzia kontroli czasu (timer, widoczny zegar, sygnały dźwiękowe lub świetlne) powinny być traktowane jak element dyspozytywu, a nie dodatek. System sygnalizacji czasu musi być czytelny i uzgodniony: sygnał wejścia w działanie, sygnał połowy czasu, sygnał ostatniej minuty, sygnał domknięcia. W warunkach kolektywnych sygnalizacja musi też chronić przed dysproporcją czasu między uczestnikami: jeśli jedna osoba dostaje wielokrotnie więcej ekspozycji, rośnie hierarchizacja i presja. Z tego powodu organizacja czasu jest równocześnie organizacją równości w praktyce.

Drugim fundamentalnym elementem organizacyjnym jest protokół ról funkcjonalnych, który w psychoperformansie zastępuje teatralną rolę postaci. W praktyce warsztatowej trzeba z góry zdefiniować minimalne role i ich uprawnienia: osoba utrzymująca próg (kontrakt, zasady dotyku, sygnały przerwania), osoba utrzymująca czas, osoba odpowiedzialna za strefę obiektową (obieg, zabezpieczenie, domknięcie materialne), osoba odpowiedzialna za reżim projekcji (matryce, definicje, procedury), osoba odpowiedzialna za reżim dokumentacji (jeśli dopuszczony), osoby świadkujące (obserwacja w języku opisu operacyjnego). Te role mogą być pełnione przez prowadzącego lub rotacyjnie przez uczestników. Rotacja ról ma znaczenie dydaktyczne: uczy, że warsztat jest systemem odpowiedzialności, a nie tylko „zajęciami". W praktykach kolektywnych rotacja ról jest też mechanizmem antyhierarchicznym i antycharyzmatycznym: ogranicza powstawanie quasi-liderów i ogranicza presję podporządkowania.

W kontekście tradycji performansu kolektywnego w Europie – od praktyk Black Market International po liczne kolektywy efemeryczne, happeningowe i site-specific – organizacja warsztatu psychoperformansu musi również uwzględniać kwestie koordynacji i wspólnej partytury. W działaniach kolektywnych kluczowy jest nie tyle „wspólny temat", ile wspólna składnia: kto kiedy wchodzi, kto kiedy wychodzi, kto kontroluje obiekt–klucz, jak zmienia się reżim widzialności, jak przenosi się obiekt między strefami, jak domyka się wspólne działanie. Z tego powodu środki dydaktyczne w psychoperformansie powinny obejmować narzędzia do szybkiego protokołowania kolektywnej partytury: tablica, arkusze sekwencji, znaki stref, proste symbole ról funkcjonalnych. Jest to element organizacji, który pozwala utrzymać antyteatralny

rdzeń: zamiast „odgrywać wspólnotę”, kolektyw wykonuje procedurę wspólnego działania na relacjach.

Kolejnym obszarem organizacyjnym jest reżim komunikacji. W psychoperformansie komunikacja ma dwa tryby: tryb instrukcyjny (przed działaniem) oraz tryb opisowy (po działaniu). W trakcie działania komunikacja powinna być ograniczona do sygnałów proceduralnych, aby nie rozmywać progu i nie wprowadzać interpretacyjnej presji. To oznacza potrzebę środków dydaktycznych umożliwiających komunikację minimalną: karty sygnałów, ustalone gesty przerwania i domknięcia, proste znaki dla ról funkcjonalnych. Z perspektywy organizacji jest to szczególnie ważne w grupach heterogenicznych: różne kompetencje językowe, różne style komunikacji, różne progi komfortu. Minimalna komunikacja proceduralna jest narzędziem dostępności, bo umożliwia udział bez nadprodukcji mowy.

Organizacja warsztatu musi też uwzględniać kwestię materiałów jednorazowych i trwałych w kontekście obiektów–kluczy. Ponieważ manipulacja obiektem jest fundamentalna, potrzebne są środki umożliwiające bezpieczne, higieniczne i odwracalne operacje. W praktyce oznacza to dobór materiałów, które nie generują ryzyka: brak substancji, które mogłyby uczulać lub drażnić; brak elementów ostrych; brak materiałów pylących w strefie pracy; obecność środków do sprzątania i do zabezpieczenia powierzchni. Organizacja ma tu charakter techniczny: w psychoperformansie obiekt–klucz nie jest abstraktem, tylko realnym przedmiotem w realnej przestrzeni. W tym sensie środki dydaktyczne obejmują także „nudne” elementy: maty ochronne, ręczniki papierowe, worki na odpady, chusteczki, pojemniki. Ich obecność umożliwia utrzymanie domknięcia również w sensie materialnym: po działaniu przestrzeń wraca do stanu bazowego, obiekty wracają do reżimu spoczynkowego, a dyspozytyw jest zamknięty.

Ważną częścią organizacji jest też zarządzanie ciszą i hałasem. Nawet jeśli dźwięk nie jest formalnie kanałem działania, akustyka pomieszczenia i hałas zewnętrzny wpływają na możliwość prowadzenia mowy performatywnej i na możliwość utrzymania skupienia. Środki dydaktyczne powinny więc obejmować narzędzia do kontroli akustyki w minimalnym zakresie: możliwość zamknięcia drzwi, informacja dla otoczenia, wyznaczenie reżimu ciszy w kluczowych momentach (ustanowienie progu, domknięcie), a także ewentualne proste elementy tłumiące. W praktykach performatywnych cisza jest narzędziem progu: jej nagłe ustanowienie działa jak sygnał przejścia do innego reżimu. Z perspektywy organizacji trzeba jednak pamiętać, że cisza może być dla części uczestników stresorem; dlatego reżim ciszy musi być protokołowany i osadzony w zasadzie odwracalności.

Wreszcie, organizacja warsztatu psychoperformansu musi być spójna z reżimem dokumentacji i ochrony wizerunku. Nawet jeśli w danym module dokumentacja nie jest prowadzona, sam fakt obecności telefonów i kamer może zmieniać zachowania uczestników, wzmacniając teatralizację i obniżając bezpieczeństwo relacyjne. Dlatego środki dydaktyczne powinny obejmować praktyczne rozwiązania: strefę odkładania urządzeń, jasny kontrakt dotyczący fotografowania, a jeśli dokumentacja jest dopuszczona, wyraźne zasady: kto nagrywa, co nagrywa, gdzie to trafia, jak długo jest przechowywane, kto ma dostęp. Z punktu widzenia dydaktyki jest to również element uczenia odpowiedzialności: psychoperformans nie jest wydarzeniem „do pokazania”, tylko praktyką do wykonania; dokumentacja ma funkcję analityczną, nie promocyjną.

Podsumowując, środki dydaktyczne i organizacja w edukacji psychoperformansu są materialnym szkieletem metody. Sala jest instrumentem, stoły i krzesła są kompozycją relacji, projektor jest narzędziem protokołu, walizka jest infrastrukturą obiektową, a system czasu i ról funkcjonalnych jest urządzeniem bezpieczeństwa. Całość jest podporządkowana jednej zasadzie: obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń i manipulacja obiektami jako fundamentalna technika muszą mieć warunki, by działać w sytuacji czasoprzestrzennej w sposób domykalny, odwracalny i etycznie bezpieczny. Tylko wtedy metody psychoperformansu mogą być nauczane jako kompetencje, a nie jako zestaw efektów.

22.4. Czas trwania modułów i elastyczność sekwencji (90–180 min i dłużej)

Czas trwania modułów i elastyczność sekwencji w edukacji psychoperformansu stanowią nie „organizacyjny parametr", lecz rdzeń metodyczny, ponieważ psychoperformans jest praktyką operowania na relacjach w sytuacji czasoprzestrzennej. W konsekwencji czas jest tu medium: determinuje intensywność, możliwość wejścia w próg, stabilność pracy na obiekcie–kluczu oraz jakość domknięcia. Zbyt krótki moduł wymusza skrótowość, która sprzyja teatralizacji i chaotycznej improwizacji; zbyt długi moduł bez odpowiedniej architektury prowadzi do eskalacji, rozmycia progu i spadku jakości uwagi. Dlatego metodyka psychoperformansu traktuje planowanie czasu jako prakseologię warsztatu: sztukę doboru środków do celu przy minimalizacji błędów i ryzyk. W tym ujęciu moduł 90–180 minut jest jednostką podstawową, ale nie dlatego, że jest „standardem instytucjonalnym", tylko dlatego, że w tym przedziale da się wykonać pełny cykl kompetencyjny: ustanowienie progu, modelowanie (pokaz lub matryca), projektowanie planu sytuacyjnego, wykonanie psiformance'u, opis operacyjny oraz domknięcie dyspozytywu. Moduły dłuższe (warsztaty całodniowe, rezydencje, cykle) nie są sumą modułów krótszych; wymagają innej dramaturgii czasu i innej logistyki bezpieczeństwa.

Planowanie czasu w psychoperformansie powinno zaczynać się od rozróżnienia trzech rytmów: rytmu instytucjonalnego (ile czasu daje organizator, jakie są przerwy, jakie są ograniczenia przestrzeni), rytmu grupowego (tempo uczenia się, próg wstydu, próg zmęczenia, zdolność do podtrzymania uwagi) oraz rytmu sytuacyjnego (czas potrzebny na ustanowienie progu, czas potrzebny na manipulację obiektem–kluczem, czas potrzebny na domknięcie). Rytmy te rzadko są zgodne, dlatego kluczowa staje się elastyczność sekwencji: zdolność do zmiany długości i kolejności segmentów bez utraty rdzenia metody. W praktyce oznacza to, że instruktor operuje nie „scenariuszem", lecz planem sytuacyjnym warsztatu, który ma warianty: wariant minimalny (gdy czas lub warunki są ograniczone), wariant bazowy (gdy dostępny jest standardowy moduł) i wariant rozszerzony (gdy możliwa jest głębsza praca kolektywna lub wieloobiektowa). Każdy wariant zachowuje te same elementy konieczne: próg, obiekt–klucz, manipulacja obiektem, domknięcie. Różni się natomiast liczbą iteracji, stopniem kolektywności, stopniem złożoności oraz głębokością opisu operacyjnego.

W module 90-minutowym podstawowy błąd polega na próbie „zrobienia wszystkiego": zbyt długiej ekspozycji teoretycznej, zbyt wielu ćwiczeń, zbyt wielu uczestników w ekspozycji. Psychoperformans wymaga redukcji i precyzji. Minimalna architektura 90 minut, która utrzymuje rdzeń, powinna obejmować: krótki próg i kontrakt (zasady dotyku, zasady wycofania, zasady dokumentacji), jeden model (pokaz lub analiza matrycy), szybkie projektowanie planu sytuacyjnego w oparciu o kartę, krótki psiformance w trybie indywidualnym lub w

mikropodgrupach, krótki opis operacyjny i domknięcie materialne na obiekcie–kluczu, a na końcu domknięcie dyspozytywu jako całości. W 90 minutach zwykle nie da się przeprowadzić pełnowymiarowego psiformance'u kolektywnego o wysokiej złożoności bez ryzyka rozmycia progu. Można natomiast przeprowadzić kolektywne świadkowanie i wspólny język opisu operacyjnego, co ma ogromną wartość dydaktyczną, bo ustanawia normy komunikacyjne i etyczne.

Moduł 120–180 minut daje możliwość wprowadzenia iteracyjności, która jest kluczowa dla uczenia kompetencji, ponieważ psychoperformans jest praktyką proceduralną: sprawność pojawia się dopiero po powtórzeniach, a nie po „jednym mocnym doświadczeniu". W tym przedziale czasu da się wykonać co najmniej dwie iteracje planu sytuacyjnego: pierwszą w wariancie minimalistycznym, drugą w wariancie skorygowanym. Pierwsza iteracja służy diagnozie operacyjnej: ujawnia, czy próg jest czytelny, czy obiekt–klucz działa jako operator, czy domknięcie jest realne. Druga iteracja służy poprawie: zmienia się jeden parametr, np. reżim widzialności, rytm manipulacji, liczba operacji na obiekcie, precyzja formuły mówionej, sposób przejścia obiektu do reżimu spoczynkowego. To w praktyce tworzy mechanizm uczenia o wysokiej jakości: uczestnik widzi, że drobna korekta formalna zmienia działanie sytuacji, a więc że psychoperformans jest pracą na relacji, a nie na „nastroju".

W module 180 minutowym i dłuższym pojawia się temat przerw jako elementu dyspozytywu. Przerwa nie jest neutralna: może rozmywać próg, ale może też być częścią regulacji pobudzenia i częścią bezpieczeństwa. Metodycznie przerwa powinna być protokołowana: co się dzieje z obiektami–kluczami w przerwie (reżim spoczynkowy), co się dzieje z przestrzenią (czy strefy pozostają), co się dzieje z komunikacją (czy wraca tryb codzienny), jak wraca się do progu po przerwie. W warsztatach performatywnych częstym błędem jest „powrót bez progu", co skutkuje chaosem, oporem uczestników lub eskalacją. W psychoperformansie powrót po przerwie wymaga mikro-progu: krótkiego sygnału wejścia w reżim warsztatowy, przypomnienia zasad dotyku i domknięcia oraz przywrócenia statusu obiektów. To jest właśnie elastyczność sekwencji: zdolność do włączania przerw jako elementu formy, a nie jako przerwania formy.

Elastyczność sekwencji nie oznacza improwizacji prowadzącego, lecz zdolność do przełączania między wariantami przy zachowaniu rygoru. Przełączanie może być wymuszone różnymi sytuacjami: opóźnieniem wejścia, potrzebą dłuższego progu, konfliktem w grupie, potrzebą wydłużenia czasu na domknięcie, brakiem warunków przestrzennych do pracy kolektywnej. Instruktor powinien dysponować „modułami wymiennymi" o znanej funkcji: modułem orientacji (definicje i rozróżnienia), modułem projektowania (karta planu sytuacyjnego), modułem psiformance'u indywidualnego, modułem psiformance'u kolektywnego, modułem gry sytuacyjnej, modułem debriefingu operacyjnego. W razie potrzeby można skracać lub wydłużać moduły, ale nie można rezygnować z domknięcia ani z materialnego domknięcia na obiekcie–kluczu. To jest granica elastyczności: psychoperformans nie jest „zajęciami do wypełnienia czasu", tylko metodą, w której domknięcie jest warunkiem bezpieczeństwa i jakości.

Elastyczność sekwencji w edukacji psychoperformansu ujawnia swoją właściwą stawkę dopiero wtedy, gdy potraktuje się warsztat jako system sterowania intensywnością i widzialnością, a nie jako „przebieg zajęć". W praktykach performance art i live art wielokrotnie podkreślano, że sama organizacja czasu jest już decyzją estetyczno-etyczną: czas narzuca rytm

percepcji, rytm decyzji, rytm napięcia. Psychoperformans przekłada tę intuicję na metodykę, w której czas działa jak regulator: ogranicza eskalację, wzmacnia precyzję, ułatwia domknięcie. W konsekwencji nie ma jednego „właściwego" czasu modułu; istnieje natomiast konieczność posiadania architektury czasowej, która jest odporna na zakłócenia i która potrafi zachować rdzeń metody w warunkach zmienności instytucjonalnej. Ta odporność jest szczególnie ważna w pracy z grupami heterogenicznymi i w instytucjach o skrajnie różnych reżimach (szkoła, dom kultury, instytucja sztuki, rezydencja, przestrzeń publiczna).

W projektowaniu czasu należy wprowadzić rozróżnienie między „czasem proceduralnym" a „czasem emergentnym". Czas proceduralny to ten, który musi się wydarzyć, aby utrzymać strukturę: próg, dystrybucja ról funkcjonalnych, ustanowienie statusu obiektów–kluczy, domknięcie materialne i domknięcie dyspozytywu. Czas emergentny to ten, w którym pojawia się właściwa praca na relacjach: manipulacja obiektem, mikrodecyzje, negocjacje widzialności i dystansu, formuły mówione, przejścia między strefami. W wielu warsztatach performatywnych czas proceduralny jest traktowany jak „strata" i skracany do minimum, co w psychoperformansie prowadzi do rozpadu metody. Psychoperformans przyjmuje odwrotną zasadę: czas proceduralny jest inwestycją w bezpieczeństwo i jakość, ponieważ bez niego czas emergentny staje się chaosem lub teatralizacją. W praktyce oznacza to, że instruktor nie powinien żałować czasu na próg i domknięcie, nawet jeśli ogranicza to liczbę działań. Lepiej wykonać mniej psiformance'ów, ale z pełnym domknięciem i opisem operacyjnym, niż więcej działań, które pozostawiają dyspozytyw „otwarty".

W module 90–120 minut elastyczność sekwencji oznacza głównie zdolność do redukcji liczby iteracji przy zachowaniu pełnej składni. Najczęściej redukuje się: liczbę przykładów w pokazie, liczbę odniesień teoretycznych, liczbę osób w ekspozycji oraz czas dyskusji. Zachowuje się natomiast: kontrakt i próg, protokół obiektowy, minimalny psiformance, minimalny opis operacyjny, domknięcie materialne, domknięcie dyspozytywu. W module 120–180 minut elastyczność polega na zarządzaniu iteracyjnością: można dodać drugą iterację, można wprowadzić rotację ról funkcjonalnych, można przejść z trybu indywidualnego do mikrokolektywnego. W module całodniowym lub w rezydencji elastyczność oznacza zdolność do budowania „pętli uczenia": seria krótkich planów sytuacyjnych, każdorazowo z korektą jednego parametru, oraz serie domknięć, które utrzymują bezpieczeństwo i nie dopuszczają do kumulacji napięcia. W takich warunkach czas nie jest linią, lecz układem pętli: próg–działanie–domknięcie powtarzają się, a zmienną jest poziom złożoności.

Kluczowym narzędziem elastyczności jest gradacja intensywności, rozumiana jako regulacja pobudzenia w ramach dyspozytywu warsztatowego. Psychoperformans, jako praktyka relacyjna, musi brać pod uwagę, że intensywność w grupie jest zjawiskiem zakaźnym: wzrost intensywności u części uczestników może generować presję i napięcie u innych. Dlatego projektowanie czasu musi uwzględniać segmenty „regulacyjne": krótkie momenty stabilizacji, w których obiekty–klucze wracają do reżimu spoczynkowego, a uczestnicy wracają do trybu orientacji. Segmenty regulacyjne nie muszą być przerwą instytucjonalną; mogą być mikrointerwałami wplecionymi w sekwencję. Metodycznie można je realizować poprzez proste procedury: zabezpieczenie obiektu, odnotowanie w karcie planu, krótki opis operacyjny bez interpretacji, sygnał domknięcia. Takie mikrodomknięcia działają jak bezpieczniki: utrzymują strukturę, nawet gdy czas jest długi. W warsztatach całodniowych mikrodomknięcia są

warunkiem, aby praktyka nie zamieniła się w „ciągłe bycie w performansie”, co w psychoperformansie jest traktowane jako błąd metodyczny i błąd etyczny.

Elastyczność sekwencji musi również obejmować elastyczność w doborze reżimu widzialności. W krótkim module często nie ma czasu na budowanie zaufania i na stopniowe wchodzenie w ekspozycję, dlatego kluczowe jest umożliwienie pracy peryferyjnej: działania w mikropodgrupach, działania w trybie obserwacyjnym, działania osłonięte, działania z ograniczoną publicznością. W dłuższych modułach możliwa jest progresja widzialności: od działań niemal prywatnych do działań świadkowanych przez całą grupę, ale ta progresja musi być protokołowana i odwracalna. Z perspektywy organizacji czasu oznacza to, że instruktor planuje „okna ekspozycji” i „okna wycofania”. Okno ekspozycji to moment, w którym ktoś może wejść w strefę operacji z obiektem–kluczem i wykonać plan sytuacyjny. Okno wycofania to moment, w którym można przerwać lub domknąć bez utraty twarzy i bez zakłócenia całości. Bez takich okien elastyczność znika: grupa wpada w tryb presji, a czas staje się źródłem napięcia, zamiast narzędziem metody.

W psychoperformansie elastyczność czasu jest również funkcją pracy z mową performatywną i poetycką. Mowa w dyspozytywie warsztatowym ma tendencję do rozlewania się i do przechodzenia w komentarz interpretacyjny, co rozmywa próg i wytwarza presję. Dlatego w krótkich modułach mowa performatywna powinna być ograniczona do krótkich formuł mówionych (ustalonych wcześniej w planie sytuacyjnym), a refleksja słowna powinna przyjmować formę opisu operacyjnego. W dłuższych modułach można rozszerzać pracę z mową, ale wciąż w reżimie protokołu: mowa jako kanał działania, nie jako dyskusja o działaniu. Z perspektywy czasu oznacza to, że segmenty mowy są traktowane jak segmenty manipulacji obiektem: mają swoje miejsce, swoją długość i swoje domknięcie. W przeciwnym razie mowa przejmuje warsztat i przekształca go w seminarium, co osłabia uczenie proceduralne.

Elastyczność sekwencji jest wreszcie zdolnością do reagowania na „sytuacje brzegowe”, które w warsztatach performatywnych są nieuniknione: spóźnienie, nagły hałas, zmiana sali, brak sprzętu, konflikt interpersonalny, wycofanie uczestnika, przeciążenie bodźcowe. Psychoperformans nie traktuje tych zdarzeń jako „przeszkód”, lecz jako elementy sytuacji, które można objąć protokołem. Z perspektywy czasu oznacza to posiadanie procedur awaryjnych: wariantu minimalnego planu sytuacyjnego (jednoobiektowego, krótkiego, o wysokiej odwracalności), procedury domknięcia ochronnego, procedury przerwania i powrotu po przerwie. Te procedury muszą być wbudowane w organizację: mieć swoje narzędzia (timery, sygnały, strefy obiektowe), a nie być improwizacją prowadzącego. W tym sensie elastyczność jest formą profesjonalizacji: zdolnością do utrzymania metody w warunkach niepewności.

Zaawansowane projektowanie czasu w edukacji psychoperformansu wymaga myślenia o module jako o układzie chronotopów (konfiguracji czasu i przestrzeni), a nie jako o linearnym harmonogramie. W tradycjach humanistyki i teorii kultury pojęcie chronotopu (Michaił Bachtin) służyło do opisu sposobu, w jaki opowieści i praktyki organizują doświadczenie czasu i przestrzeni; w praktyce warsztatowej psychoperformansu analogicznie można mówić o „chronotopie progu”, „chronotopie operacji” i „chronotopie domknięcia”. Chronotop progu jest czasem orientacji, kontraktu i kalibracji: ustanawia reżim widzialności, reguły dotyku, zasady wycofania, a także status obiektów–kluczy. Chronotop operacji jest czasem realizacji planów sytuacyjnych: manipulacji obiektami, pracy w kanałach (obraz, słowo, gest, światło,

dźwięk i obiekt), negocjacji dystansu, intensywności i rytmu. Chronotop domknięcia jest czasem zmiany statusu obiektu–klucza (materialny akt domykający) oraz czasem przywrócenia dyspozytywu do stanu bazowego: powrót obiektów do reżimu spoczynkowego, rozbrojenie presji widzialności, wyjście z progu. Te trzy chronotopy są nieprzekładalne na siebie: próba skracania progu lub domknięcia „dla oszczędności czasu" prowadzi do rozmycia metody i do błędów bezpieczeństwa, a w dłuższej perspektywie do utraty zaufania i do teatralizacji.

W praktyce warsztatowej kluczowe staje się rozróżnienie między chronosem (czasem mierzalnym, zegarowym) a kairosem (czasem właściwego momentu, czasu decyzji). Chronos wymusza instytucja: 90 minut lekcji, 180 minut warsztatu, określone przerwy, godziny dostępu do sali. Kairos jest wewnętrzny dla sytuacji: moment wejścia w próg, moment gotowości obiektu do operacji, moment domknięcia, zanim napięcie zacznie się rozlewać. Profesjonalizacja edukacji psychoperformansu polega na tym, że prowadzący nie przeciwstawia kairosu chronosowi, tylko buduje taki plan sytuacyjny warsztatu, w którym kairos ma „bufory" w chronosie. Bufor czasowy nie jest luksusem; jest mechanizmem sterowania ryzykiem. W modułach 90–180 minut bufor może przyjmować formę krótkich segmentów bez zadań ekspozycyjnych, przeznaczonych na stabilizację obiektów, przestawienie stref, mikrodomknięcia i powrót do orientacji. W warsztatach całodniowych i rezydencyjnych bufor musi być większy i wielowarstwowy: obejmuje zarówno czas na mikrodomknięcia po każdej iteracji, jak i czas na przerwę instytucjonalną z protokołem powrotu do progu.

Elastyczność sekwencji w psychoperformansie jest zatem sztuką przełączania reżimów czasowych bez utraty składni formy. Przełączanie może dotyczyć przede wszystkim trzech osi: osi iteracyjności, osi kolektywności oraz osi widzialności. Oś iteracyjności określa, czy w danym module wykonywana jest jedna iteracja planu sytuacyjnego, czy dwie, czy więcej. Oś kolektywności określa, czy psiformance realizowany jest indywidualnie, w mikropodgrupach, czy w kolektywie pełnym z dystrybucją ról funkcjonalnych. Oś widzialności określa, czy działanie jest osłonięte, częściowo świadkowane, czy w pełni świadkowane przez grupę. Elastyczność polega na tym, że w razie zakłóceń można przesuwać parametry po tych osiach: skrócić iteracyjność, ograniczyć kolektywność, zmniejszyć widzialność, ale nie wolno rozmontować progu i domknięcia ani wyjąć z metody obiektu–klucza i manipulacji obiektem. W praktyce oznacza to, że istnieją warianty minimalne, które zachowują rdzeń: psiformance jednoobiektowy o wysokiej odwracalności, z krótką sekwencją aktów symbolicznych i z materialnym domknięciem, wykonywany w mikropodgrupie lub indywidualnie, z opisem operacyjnym zamiast dyskusji interpretacyjnej.

W modułach dłuższych niż 180 minut, a szczególnie w rezydencjach i cyklach wielodniowych, pojawia się temat „dyscypliny rytmu" (w sensie analizy rytmu, jaką rozwijał Henri Lefebvre) oraz temat ekonomii uwagi. Uwaga w psychoperformansie jest zasobem kompozycyjnym: im bardziej rozproszone środowisko i im bardziej niestabilny rytm, tym większa presja, aby zastąpić strukturę bodźcami i ekspresją. Dlatego planowanie czasu w długich formatach powinno opierać się na powtarzalnych pętlach o przewidywalnej składni, ale z modulowaną złożonością. Powtarzalność składni buduje bezpieczeństwo: uczestnicy wiedzą, że po działaniu nastąpi domknięcie, że obiekt przejdzie do reżimu spoczynkowego, że istnieje prawo do wycofania, że przerwa ma protokół powrotu. Modulacja złożoności buduje rozwój: w kolejnych iteracjach zmienia się pojedynczy parametr planu sytuacyjnego, zamiast zwiększać wszystko naraz. Jest to

pedagogicznie spójne z logiką uczenia proceduralnego: kompetencja rośnie przez kontrolowane różnicowanie, nie przez skoki intensywności.

W długich formatach szczególne znaczenie ma organizacja „przejść" między segmentami, ponieważ przejścia są miejscem, gdzie dyspozytyw najczęściej się rozszczelnia. Przejście obejmuje: zmianę strefy (orientacja–operacja–obserwacja–wycofanie), zmianę statusu obiektu–klucza (aktywny–przejściowy–spoczynkowy), zmianę reżimu komunikacji (proceduralny–opisowy–codzienny), zmianę reżimu widzialności (osłonięty–świadkowany). Te przejścia muszą mieć czas, sygnał i procedurę. Sygnał może być dźwiękowy lub wizualny, ale jego funkcja jest zawsze ta sama: ustanowić próg mikrosegmentu. Procedura musi być materialna: obiekt wędruje do konkretnej strefy, jest zabezpieczony, oznaczony lub zamknięty; przestrzeń jest przywracana do konfiguracji bazowej; role funkcjonalne są potwierdzane lub rotowane. Bez procedur przejścia długie formaty warsztatowe stają się „ciągłym trwaniem w działaniu", co prowadzi do utraty ostrości formy, do wzrostu presji grupowej i do zamiany planu sytuacyjnego w improwizację.

Elastyczność sekwencji obejmuje również zarządzanie niepewnością instytucjonalną: opóźnienia, ograniczenia sprzętowe, zmiana sali, nieoczekiwane zakłócenia akustyczne, brak możliwości ciemnienia pomieszczenia, niestabilna liczebność grupy. Odpowiedzią metodyczną nie jest „adaptacja na żywioł", tylko posiadanie wersji infrastrukturalnie niezależnych. Psychoperformans powinien mieć zawsze przygotowaną wersję niskotechnologiczną: plan sytuacyjny oparty na obiekcie–kluczu, na jasnym progu i domknięciu, bez konieczności projekcji czy specjalnego oświetlenia. W takim wariancie centralne stają się: karta planu, timer, strefa obiektowa i protokół ról funkcjonalnych. Ta niezależność od technologii jest elementem profesjonalizacji oraz elementem etycznym: pozwala utrzymać rdzeń metody w warunkach ograniczonych, bez podbijania intensywności bodźcami. Technologia może wspierać precyzję, ale nie może zastąpić struktury.

W tym kontekście szczególnie istotne jest, że czas w edukacji psychoperformansu jest zawsze czasem obiektu. Manipulacja obiektami–kluczami jako fundamentalna technika wymusza czas na przygotowanie obiektu, czas na operację, czas na przejście między strefami, czas na materialne domknięcie oraz czas na zabezpieczenie i powrót do reżimu spoczynkowego. Te segmenty czasowe nie są „obsługą", tylko częścią sensu. Obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń właśnie dlatego, że jego status jest wytwarzany proceduralnie: przez sekwencję aktów symbolicznych, włączając praktyki „magiczne" rozumiane wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji. Aby taka procedura była odpowiedzialna, musi mieć czas na domknięcie, bo domknięcie nie jest gestem dekoracyjnym, tylko zmianą statusu obiektu i zmianą statusu relacji. W dłuższych formatach obiekt wymaga także „archiwizacji w działaniu": jasnej decyzji, co wraca do walizki, co zostaje jako ślad, co jest niszczone w sensie kontrolowanego końca, co jest przechowywane jako materialny zapis pracy. Każda z tych decyzji ma wymiar czasowy i etyczny.

Ostatecznie podrozdział o czasie i elastyczności sekwencji domyka się tezą operacyjną: psychoperformans jest metodą projektowania i realizowania zdarzeń o wysokiej odpowiedzialności formalnej, dlatego czas musi być planowany jak infrastruktura bezpieczeństwa i jakości, nie jak pojemnik. W modułach 90–180 minut rdzeń metody utrzymuje się przez redukcję i precyzję: jeden próg, jeden obiekt–klucz, czytelna manipulacja, materialne

domknięcie, opis operacyjny. W formatach dłuższych rdzeń utrzymuje się przez pętle: powtarzalna składnia, mikrodomknięcia, bufory i protokoły przejścia, rotacja ról funkcjonalnych, modulacja widzialności i kolektywności. Elastyczność sekwencji jest profesjonalną zdolnością przełączania wariantów bez rozmontowania fundamentów: obiektu–klucza, manipulacji obiektem i domknięcia. Dopiero taka architektura czasu pozwala, aby psychoperformans był nauczalny jako kompetencja i powtarzalny jako praktyka, a nie jednorazowy efekt.

22.5. Ocena postępów i dobrostan uczestników: skalowanie, autoopis, rozmowa końcowa

Ocena postępów i dobrostan uczestników w edukacji psychoperformansu muszą być projektowane jako sprzężony układ metodyczny, a nie jako dwa odrębne „bloki" (najpierw działanie, potem ocena). Wynika to z faktu, że psychoperformans jest praktyką proceduralną: uczy się go przez iteracyjne wykonywanie planu sytuacyjnego w warunkach kontrolowanych, z jednoczesnym rozwijaniem kompetencji samoregulacji oraz kompetencji relacyjnych. W takim modelu ocena nie ma charakteru selekcyjnego ani rankingowego; jest oceną formatywną (formative assessment) i kryterialną (criterion-referenced), czyli odnosi wykonanie do z góry określonych kryteriów jakości formy, nie do porównywania uczestników między sobą. To rozstrzygnięcie jest kluczowe etycznie, bo ogranicza presję ekspozycji i rywalizacji, a jednocześnie jest kluczowe poznawczo, bo wzmacnia uczenie proceduralne: uczestnik widzi, jakie elementy planu sytuacyjnego działają, a jakie wymagają korekty. W tradycjach dydaktyki refleksyjnej (Donald Schön), uczenia doświadczeniowego (John Dewey; David A. Kolb) i ewaluacji formatywnej (Michael Scriven; Benjamin Bloom) ocena pełni funkcję regulacyjną, nie sankcyjną. Psychoperformans wpisuje się w tę linię, ale wymaga dodatkowego rygoru: ocena musi pozostać neutralna interpretacyjnie, aby nie zamieniała warsztatu w quasi-terapię ani w performans oceniania osoby, zamiast formy.

Dobrostan uczestników w tym podrozdziale nie jest rozumiany jako deklaracja „dobrego samopoczucia", lecz jako parametr bezpieczeństwa działania i jako warunek utrzymania jakości uwagi. W praktykach facylitacji i w badaniach nad psychologicznym bezpieczeństwem (Amy Edmondson) podkreśla się, że możliwość uczenia się w grupie zależy od minimalizacji lęku przed ośmieszeniem, karą i arbitralnym osądem. W edukacji psychoperformansu mechanizm jest podobny, ale intensywniejszy, ponieważ praca na relacjach w sytuacji czasoprzestrzennej zwiększa wrażliwość na presję widzialności. Dlatego dobrostan nie może być dodatkiem, tylko elementem infrastruktury: kontrakt pracy, prawo do wycofania, protokół przerwania, protokół domknięcia ochronnego, a także protokół języka oceny, który zakazuje przypisywania innym motywów i stanów („wydawało ci się", „na pewno chciałeś") na rzecz opisu operacyjnego („w trzeciej minucie zmienił się dystans", „obiekt przeszedł do strefy spoczynkowej", „formuła mówiona została skrócona"). W tym sensie dobrostan jest skutkiem profesjonalizacji: im bardziej stabilny dyspozytyw, tym mniejsza arbitralność i mniejsza przemoc interpretacyjna, a tym większa zdolność uczestnika do uczenia się.

Skalowanie w edukacji psychoperformansu powinno być rozumiane jako narzędzie mikroewaluacji i mikrokalibracji, a nie jako psychologiczny test. Najczęściej skalowanie opiera

się o skale porządkowe (np. 0–10) lub o proste skale Likerta, ale o jego jakości decyduje nie format liczbowy, tylko to, co jest skalowane i w jakim momencie dyspozytywu. W praktyce psychoperformansu skalować należy przede wszystkim parametry wykonania i parametry bezpieczeństwa, a dopiero wtórnie parametry nastroju. Parametry wykonania obejmują: czytelność progu (na ile jednoznacznie została ustanowiona zmiana reżimu), precyzję planu sytuacyjnego (na ile sekwencja operacji była wykonalna), stabilność reżimu obiektowego (czy obiekt–klucz miał wyraźny status aktywny, przejściowy i spoczynkowy), zgodność manipulacji obiektem z intencją planu (czy akty symboliczne były konsekwentne), jakość domknięcia materialnego (czy obiekt został realnie „zamknięty" i wyłączony z obiegu), utrzymanie czasu (czy wykonanie mieściło się w ramach), utrzymanie reżimu widzialności (czy ekspozycja nie została niekontrolowanie poszerzona), utrzymanie reżimu komunikacji (czy mowa, jeśli była, pozostała formułą mówioną, nie komentarzem). Parametry bezpieczeństwa obejmują: poczucie kontroli nad możliwością przerwania, poczucie możliwości wycofania bez stygmatyzacji, poziom presji grupowej, poziom przeciążenia bodźcowego, klarowność zasad dotyku. Taki dobór osi skalowania jest zgodny z logiką samostanowienia (Self-Determination Theory: Edward L. Deci, Richard M. Ryan), bo wspiera autonomię (kontrola wycofania), kompetencję (klarowność kryteriów) i relacyjność (redukcja presji i przemocy interpretacyjnej) bez wchodzenia w obszar diagnozy.

Skalowanie musi być osadzone w określonych punktach czasowych, ponieważ w psychoperformansie liczy się dynamika, a nie „wynik końcowy". Minimalny protokół obejmuje trzy momenty: skalowanie wejściowe (przed progiem, jako kalibracja gotowości i warunków), skalowanie śródoperacyjne (krótko, bez komentarza, w chwili przejścia między strefami lub w połowie czasu) oraz skalowanie wyjściowe (po domknięciu materialnym i po domknięciu dyspozytywu). Skalowanie wejściowe nie ma selekcjonować osób, tylko pomóc w doborze wariantu planu sytuacyjnego: jeśli presja widzialności jest wysoka, wybiera się wariant osłonięty; jeśli kontrola wycofania jest niska, wzmacnia się protokół przerwania; jeśli przeciążenie bodźcowe jest wysokie, redukuje się kanały, utrzymując prymat obiektu–klucza. Skalowanie śródoperacyjne pełni funkcję bezpiecznika: pozwala zatrzymać eskalację zanim stanie się kryzysem; kluczowe jest tu, by było krótkie, proceduralne i nie otwierało dyskusji. Skalowanie wyjściowe jest podstawą autoopisu i rozmowy końcowej: dokumentuje, czy dyspozytyw został domknięty, i czy uczestnik może bezpiecznie wrócić do reżimu codziennego.

Aby skalowanie nie stało się narzędziem presji, musi być sprzężone z zasadą neutralności i z zasadą prywatności. W warunkach grupowych należy preferować skalowanie indywidualne (na karcie pracy) lub skalowanie w mikropodgrupach, a nie publiczne „spowiedzi w kręgu". Publiczne skalowanie bywa kuszące organizacyjnie, bo „widać, że grupa pracuje", ale metodycznie jest ryzykowne: wzmacnia konformizm, uruchamia porównywanie i może przekształcić dobrostan w obowiązek deklaracji. Psychoperformans wymaga innego etosu: to forma ma być oceniana w sposób jawny, natomiast przeżycie i jego intensywność nie są walutą warsztatu. Dopuszczalne jest publiczne skalowanie parametrów wykonania (np. czytelności progu), natomiast parametry bezpieczeństwa powinny mieć możliwość pozostania prywatne lub komunikowane w trybie minimalnym (np. sygnałem proceduralnym). Takie rozróżnienie wzmacnia ochronę granic i utrzymuje antyteatralny charakter praktyki.

W tym miejscu ujawnia się fundamentalna różnica między oceną postępów w psychoperformansie a oceną w wielu innych formatach edukacji artystycznej. W tradycjach

akademii sztuk pięknych i krytyki instytucjonalnej ocena bywa performatywna sama w sobie: staje się pokazem kompetencji retorycznych, interpretacji, „uzasadniania dzieła". Psychoperformans przesuwa ciężar na ocenę operacyjności: czy plan sytuacyjny jest wykonalny, czy obiekt–klucz działa jako operator relacji, czy domknięcie jest realne, czy uczestnik potrafi utrzymać reżim widzialności i komunikacji, czy potrafi dokonać korekty jednego parametru w kolejnej iteracji. Jest to podejście spójne z prakseologią działania i z logiką instrukcji jako narzędzia sztuki konceptualnej, ale w psychoperformansie instrukcja nie deleguje wykonania na innych; instruuje odpowiedzialność wykonania przez samego uczestnika. Skalowanie jest tu narzędziem, które pozwala zobaczyć tę odpowiedzialność w liczbach i w czasie, bez wchodzenia w psychologizację i bez wytwarzania hierarchii.

Autoopis w edukacji psychoperformansu nie jest narracją o sobie ani sprawozdaniem z „przeżyć", lecz narzędziem dokumentacji operacyjnej, które pozwala powiązać formę działania z jego skutkami w dyspozytywie. W pedagogice i w metodach badań jakościowych autoopis bywa traktowany jako źródło danych o doświadczeniu; w psychoperformansie autoopis jest bardziej rygorystyczny: ma status protokołu, analogicznie do zapisu laboratoryjnego lub do partytury po wykonaniu. Rygor ten jest konieczny, aby utrzymać rozróżnienie między praktyką artystyczno-performatywną a praktyką paramedyczną lub psychoterapeutyczną, a zarazem aby ocena postępów była możliwa bez przemocy interpretacyjnej. Autoopis ma zatem być „opisem tego, co zrobiono", nie „opisem tego, kim się jest". W konsekwencji autoopis musi być zorientowany na parametry planu sytuacyjnego: próg, sekwencję operacji, reżim obiektowy, reżim widzialności, reżim komunikacji, czas i domknięcie.

Minimalny protokół autoopisu można uporządkować w pięciu warstwach, które są wystarczająco techniczne, by unikać psychologizowania, i wystarczająco czułe, by wspierać dobrostan. Warstwa pierwsza to opis warunków: gdzie, w jakiej konfiguracji stref, w jakim reżimie dźwięku i światła, z jaką liczbą świadków i w jakim czasie. Warstwa druga to opis obiektu–klucza: jaki obiekt został wybrany, jaki miał status początkowy (aktywny/przejściowy/spoczynkowy), jakie były zasady dotyku i obiegu. Warstwa trzecia to opis sekwencji: jakie akty symboliczne wykonano na obiekcie, w jakiej kolejności, jakie przejścia nastąpiły między strefami, czy wystąpiły momenty przerwania lub korekty. Warstwa czwarta to opis domknięcia: jaki akt materialny zmienił status obiektu, gdzie obiekt został umieszczony po domknięciu, czy dyspozytyw został przywrócony do stanu bazowego. Warstwa piąta to opis różnicy: co było inne „po" w sensie proceduralnym (np. „nastąpiło przesunięcie granicy widzialności", „zmienił się dystans w relacji", „pojawiła się możliwość wycofania bez napięcia"), bez interpretowania przyczyn i bez diagnozowania stanów. Ta piąta warstwa jest miejscem, gdzie autoopis dotyka dobrostanu, ale czyni to poprzez opis relacji i warunków, nie poprzez ocenę osoby.

Autoopis powinien być wsparty narzędziami formalnymi: kartą planu sytuacyjnego, matrycą opisu operacyjnego, a także krótkimi skalami, które stanowią most między liczbą a tekstem. Najbardziej funkcjonalne jest powiązanie autoopisu z wcześniej wykonanym skalowaniem: uczestnik przepisuje do autoopisu wyniki skal wejściowych, śródoperacyjnych i wyjściowych, a następnie dopisuje krótkie zdania wyjaśniające zmiany wyłącznie w kategoriach formy. Przykład: jeśli czytelność progu wzrosła z 4 do 7, uczestnik opisuje, co w progu zostało zrobione inaczej (np. zmiana sygnału, zmiana ustawienia stref, zmiana formuły mówionej). Jeśli poziom presji widzialności spadł z 8 do 5, uczestnik opisuje zmianę reżimu widzialności (np. przejście do

mikropodgrupy, osłonięcie strefy operacji, zmiana liczby świadków). Taki autoopis jest bezpośrednio użyteczny dydaktycznie: tworzy mapę korekt, które można zastosować w kolejnej iteracji. Jednocześnie chroni dobrostan, bo nie wytwarza publicznego spektaklu przeżyć.

Ważnym elementem autoopisu jest zarządzanie językiem. W praktykach warsztatowych pojawia się ryzyko, że autoopis stanie się „mową o emocjach", a następnie „mową o osobowości", co może prowadzić do zawstydzania, do presji ujawniania oraz do konfliktów interpretacyjnych. Psychoperformans powinien konsekwentnie używać języka opisowego: czasowniki czynnościowe, opisy zmian w przestrzeni, opisy decyzji, opisy reguł. Jeśli pojawiają się odniesienia do afektu lub pobudzenia, powinny być ujmowane jako parametry intensywności i regulacji w dyspozytywie, a nie jako „prawda o sobie". W tym sensie autoopis jest jednocześnie treningiem komunikacji performatywnej: uczy mówić o działaniu i jego składni, zamiast mówić o sobie jako obiekcie oceny. Jest to szczególnie ważne w grupach, w których uczestnicy mają różne kompetencje językowe lub różne doświadczenia edukacyjne; język opisowy zmniejsza nierówności, bo nie premiuje retoryki i interpretacji, tylko premiuje obserwację i precyzję.

Rozmowa końcowa (debriefing) w edukacji psychoperformansu powinna być rozumiana jako narzędzie domknięcia dyspozytywu oraz jako mechanizm konsolidacji uczenia, a nie jako forum interpretacji. W wielu tradycjach pracy warsztatowej rozmowa końcowa bywa miejscem „dzielenia się" i „opowiadania, co się czuło". W psychoperformansie rozmowa końcowa jest przede wszystkim rozmową o formie: o tym, czy próg był czytelny, czy obiekt–klucz działał jako operator, czy manipulacja obiektem była konsekwentna, czy domknięcie było realne, czy reżim widzialności był bezpieczny, czy protokół przerwania działał. To nie znaczy, że dobrostan jest ignorowany; przeciwnie, dobrostan jest w rozmowie końcowej obecny jako parametr bezpieczeństwa dyspozytywu, ale nie jako obowiązek ekspozycji. Rozmowa końcowa ma więc strukturę podobną do „krytyki technicznej" lub „omówienia procedury": najpierw fakty, potem wnioski operacyjne, na końcu decyzje korekcyjne na przyszłość.

Aby rozmowa końcowa nie stała się przemocą interpretacyjną, konieczne są zasady komunikacji, które powinny być częścią kontraktu pracy. Minimalny zestaw zasad obejmuje: zakaz diagnozowania i przypisywania motywów, zakaz interpretowania czyjegoś doświadczenia w kategoriach psychologicznych, prymat opisu operacyjnego, możliwość milczenia bez tłumaczenia, prawo do prywatności skal bezpieczeństwa, obowiązek odnoszenia się do kryteriów jakości formy, a nie do „talentu" lub „osobowości". W praktyce oznacza to, że prowadzący moderuje rozmowę tak, by wypowiedzi uczestników były krótkie, konkretne i osadzone w parametrach: „co w progu działało", „co w domknięciu było niejasne", „co w obiekcie–kluczu wymagało protokołu". Moderacja nie jest autorytaryzmem; jest ochroną dyspozytywu. W tradycjach performatywnych i pedagogicznych wielokrotnie wskazywano, że brak moderacji w rozmowie o działaniach intensywnych prowadzi do przejęcia pola przez dominujące głosy, a więc do nierówności i do przemocy symbolicznej.

Rozmowa końcowa ma również wymiar archiwizacyjny i instytucjonalny. Jeżeli psychoperformans ma być praktyką warsztatową, która może funkcjonować w instytucjach kultury i edukacji, potrzebne są minimalne dane o postępach i o bezpieczeństwie. Dane te nie powinny naruszać prywatności, ale powinny umożliwiać ocenę jakości procesu. W praktyce można to rozwiązać przez agregację: zbiorcze wskaźniki czytelności progu, skuteczności

protokołu przerwania, jakości domknięcia, poziomu presji widzialności. Takie wskaźniki są kompatybilne z logiką ewaluacji projektów i z zarządzaniem jakością, a jednocześnie nie wymagają wchodzenia w treści osobiste. W tym sensie rozmowa końcowa jest miejscem, gdzie praktyka artystyczna spotyka się z wymogami instytucjonalnymi bez utraty etosu: ocenia się formę i warunki, nie osoby.

Wreszcie, dobrostan w rozmowie końcowej powinien być domknięty proceduralnie: nie jako „uczucie ulgi", lecz jako sprawdzenie, czy uczestnik wraca do reżimu codziennego w sposób bezpieczny. W praktyce oznacza to krótkie pytania kontrolne w formie skal lub sygnałów: czy uczestnik ma poczucie domknięcia, czy obiekt–klucz został domknięty i zabezpieczony, czy istnieje potrzeba dodatkowego domknięcia ochronnego, czy ktoś wymaga wsparcia organizacyjnego (np. wyjścia w ciszy, miejsca na chwilę wycofania). Te elementy powinny być protokołowane i krótkie. Psychoperformans utrzymuje tu fundamentalną zasadę: domknięcie jest częścią metody, a dobrostan jest jednym z kryteriów jakości domknięcia.

Domknięcie podrozdziału o ocenie postępów i dobrostanie wymaga doprecyzowania kryteriów, na podstawie których w psychoperformansie można w ogóle mówić o „postępie" bez popadania w arbitralność, psychologizację lub estetykę rywalizacji. W warsztatach performance art często funkcjonuje milczące założenie, że postęp polega na wzroście odwagi, wzroście intensywności, wzroście ekspozycji. Psychoperformans odwraca tę intuicję: postęp polega na wzroście sprawczości proceduralnej, wzroście zdolności do utrzymania progu, wzroście zdolności do pracy na obiekcie–kluczu oraz wzroście zdolności do domknięcia. W tym sensie psychoperformans jest praktyką antyheroiczną: nie premiuje eskalacji, tylko premiuje precyzję i odwracalność. Kryteria postępu muszą więc być zoperacjonalizowane, czyli dawać się opisać w kategoriach obserwowalnych i powtarzalnych.

Najbardziej użyteczna metryka postępu w edukacji psychoperformansu opiera się na sześciu domenach kompetencji, z których każda może być oceniana skalami i wsparta autoopisem. Domena pierwsza: kompetencja progu. Obejmuje zdolność do ustanowienia wejścia w działanie (sygnał, zmiana reżimu komunikacji, zmiana strefy), zdolność do utrzymania progu w czasie (nie rozmywać go dyskusją, humorem, przypadkową interakcją) oraz zdolność do wyprowadzenia z progu w sposób domykający. Domena druga: kompetencja obiektowa. Obejmuje dobór obiektu–klucza o adekwatnej odwracalności, ustanowienie jego statusu, kontrolę obiegu, konsekwentną manipulację obiektem jako operatorem relacji oraz materialne domknięcie. Domena trzecia: kompetencja sekwencji. Obejmuje projektowanie planu sytuacyjnego jako wykonalnej partytury: liczba operacji, kolejność, przejścia między strefami, czas, a także zdolność do korekty pojedynczego parametru w kolejnej iteracji (a nie chaotycznej zmiany wszystkiego naraz). Domena czwarta: kompetencja widzialności. Obejmuje umiejętność wyboru reżimu ekspozycji adekwatnego do celu i bezpieczeństwa, umiejętność pracy osłoniętej lub świadkowanej bez presji, oraz umiejętność bycia świadkiem bez zawłaszczania sytuacji. Domena piąta: kompetencja komunikacji. Obejmuje rozróżnienie mowy proceduralnej, mowy performatywnej i mowy opisowej; zdolność utrzymania formuły mówionej bez przechodzenia w komentarz interpretacyjny; zdolność do autoopisu w języku operacyjnym. Domena szósta: kompetencja domknięcia i regulacji. Obejmuje zdolność do przerwania bez poczucia porażki, zdolność do mikrodomknięć, zdolność do domknięcia ochronnego, a także zdolność do powrotu do reżimu codziennego po działaniu.

Te domeny pozwalają rozumieć postęp jako „wzrost kontroli nad składnią działania”, a nie jako wzrost intensywności. Jednocześnie pozwalają włączyć dobrostan jako kryterium jakości, a nie jako osobny temat. Dobrostan jest tu parametrem regulacyjnym: jeśli rośnie kompetencja domknięcia, rośnie dobrostan; jeśli rośnie kompetencja widzialności, spada presja; jeśli rośnie kompetencja obiektowa, spada chaos i rośnie poczucie sensu. Taki model jest spójny z podejściami do uczenia się umiejętności złożonych, w których postęp oznacza coraz lepszą kontrolę nad zmiennymi zadania oraz coraz lepszą zdolność do utrzymania standardów wykonania w warunkach niepewności. W psychoperformansie zmiennymi są: czas, przestrzeń, widzialność, komunikacja i obiekt.

W praktyce warsztatowej ocena tych domen wymaga narzędzi, które nie wytworzą presji i nie zamienią się w biurokrację. Najbardziej efektywny jest system „krótkich cykli oceny”: po każdej iteracji planu sytuacyjnego uczestnik wykonuje minimalne skalowanie w sześciu domenach (np. 0–10), a następnie dopisuje dwa zdania autoopisu: jedno o tym, co zadziałało proceduralnie, drugie o tym, co zmieni w kolejnej iteracji. W wariancie kolektywnym analogiczny protokół może obejmować również skalę grupową: jak działał reżim widzialności, jak działał protokół obiektowy, jak działał protokół przerwania. Taka ocena jest równocześnie narzędziem dydaktycznym: zmusza do myślenia w kategoriach formy i parametrów, a nie w kategoriach wrażeń. Jest też narzędziem dobrostanu: redukuje niepewność, bo uczestnik wie, co jest oceniane i dlaczego.

Rozmowa końcowa w tym modelu jest nie tyle „podsumowaniem emocji”, ile konsolidacją kryteriów oraz weryfikacją, czy dyspozytyw został domknięty. Rozmowa powinna mieć strukturę trójstopniową. Stopień pierwszy: fakty proceduralne (co wykonano, jakie były warianty, jakie były korekty). Stopień drugi: wnioski kryterialne (które domeny wzrosły, które pozostały trudne, jakie parametry wymagają dodatkowej pracy). Stopień trzeci: decyzje organizacyjne (co zmienić w kolejnej sesji, jak zmienić reżim widzialności, czy wzmocnić protokół obiektowy, jak ustawić czas i przerwy). Ten trzeci stopień jest często pomijany w warsztatach artystycznych, bo rozmowa kończy się na „wrażeniach”. W psychoperformansie stopień trzeci jest kluczowy, ponieważ łączy ocenę z planowaniem: postęp ma być kontynuowany jako kompetencja, nie jako epizod.

Dobrostan w rozmowie końcowej musi być również weryfikowany jako „stan dyspozytywu”, a nie jako „stan psychiczny do omówienia”. W praktyce można wprowadzić krótkie procedury check-out, które są neutralne i nie wymuszają ujawniania. Po pierwsze, proceduralne potwierdzenie domknięcia: czy obiekty–klucze zostały zabezpieczone, czy strefa operacji została zdemontowana, czy reżim dokumentacji został zamknięty. Po drugie, potwierdzenie prawa do dodatkowego domknięcia ochronnego: możliwość wykonania krótkiego gestu domknięcia, podpisu symbolicznego lub innego minimalnego aktu, jeśli uczestnik uznaje to za potrzebne, bez tłumaczenia. Po trzecie, potwierdzenie dostępności wsparcia organizacyjnego: możliwość wyjścia w ciszy, możliwość krótkiego pobytu w strefie wycofania, możliwość rozmowy w trybie organizacyjnym (nie interpretacyjnym). Te elementy są proste, ale w praktyce radykalnie zmieniają bezpieczeństwo: uczestnik nie zostaje „z otwartą sytuacją”. To jest etyczny rdzeń psychoperformansu: domknięcie jako warunek odpowiedzialnej pracy z relacjami.

Na poziomie instytucjonalnym ocena postępów i dobrostan powinny być również kompatybilne z wymogami projektowymi, bez zdrady etosu. W instytucjach kultury i edukacji pojawiają się wymagania raportowania: liczby uczestników, liczby sesji, wskaźniki satysfakcji. Psychoperformans może dostarczać wskaźników jakości bez redukcji do ankiety nastroju, jeśli raportuje domeny proceduralne: średnia czytelność progu, średnia skuteczność domknięcia, średnia dostępność protokołu przerwania, średni poziom presji widzialności, średnia stabilność reżimu obiektowego. Takie wskaźniki mogą być agregowane i anonimizowane. Są jednocześnie rzetelne metodycznie, bo odnoszą się do rzeczy, które można obserwować i korygować, oraz chronią prywatność, bo nie wymagają opisywania treści osobistych.

W tym miejscu pojawia się także istotny aspekt etyczny: granice interpretacji i granice kompetencji instruktora. Ocena postępów i dobrostan w psychoperformansie muszą być realizowane w reżimie neutralności: instruktor nie stawia diagnoz, nie interpretuje stanów, nie wchodzi w rolę terapeuty, nawet jeśli w grupie pojawiają się tematy wrażliwe. Właśnie dlatego protokół oceny jest proceduralny i kryterialny: chroni przed nadużyciem autorytetu. W tradycjach pedagogiki krytycznej wielokrotnie wskazywano, że przemoc symboliczna często pojawia się w momencie oceny; psychoperformans minimalizuje to ryzyko przez transparentność kryteriów i przez prymat domknięcia. Dobrostan jest tu skutkiem odpowiedzialnego dyspozytywu, nie obietnicą transformacji.

Ostatecznie, ocena postępów i dobrostan w edukacji psychoperformansu są dwoma stronami tej samej operacji: utrzymania metody jako praktyki realizacji koncepcji lub afektu w sytuacji czasoprzestrzennej, bez teatralizacji, bez gry roli, bez przymusu ekspozycji. Skale pozwalają kalibrować parametry wykonania i bezpieczeństwa; autoopis protokołuje formę i korekty; rozmowa końcowa konsoliduje kryteria, domyka dyspozytyw i planuje kolejną iterację. Postęp jest mierzalny jako wzrost kompetencji progu, obiektu, sekwencji, widzialności, komunikacji i domknięcia. Dobrostan jest mierzalny jako spadek presji, wzrost odwracalności i wzrost poczucia kontroli nad możliwością przerwania. Taki model jest jednocześnie rygorystyczny i ochronny: pozwala uczyć psychoperformansu jako metody, a nie jako „wydarzenia".

22.6. Kodeks etyczny instruktora: neutralność, bezpieczeństwo, kontrakt pracy

Kodeks etyczny instruktora psychoperformansu nie jest dodatkiem do metody, lecz jej warunkiem ontologicznym: bez niego psychoperformans natychmiast degeneruje się w dwa skrajne, równie problematyczne reżimy. Z jednej strony może stać się widowiskiem ekspresji, w którym rośnie przemoc symboliczna, presja widzialności i hierarchia charyzmatyczna. Z drugiej strony może stać się praktyką quasi-terapeutyczną, w której dochodzi do nieuprawnionego przekraczania kompetencji, mylenia porządków (sztuka, edukacja, pomoc, interwencja zdrowotna) oraz do nadużyć wynikających z asymetrii władzy. Kodeks ma więc charakter prakseologiczny i deontologiczny zarazem: opisuje obowiązki w działaniu i granice działania. W tradycjach performansu (od happeningów i sztuki akcji po live art) wielokrotnie wskazywano, że „ramy" i „zasady" są częścią dzieła; w edukacji psychoperformansu ramy są częścią bezpieczeństwa, a bezpieczeństwo jest częścią jakości formy. Instruktor nie jest tutaj „mistrzem", który inicjuje uczniów w doświadczenie, lecz operatorem dyspozytywu: projektuje warunki, w których uczestnik może wykonać plan sytuacyjny w sposób odwracalny, domykalny i kryterialnie ocenialny.

Neutralność instruktora należy rozumieć precyzyjnie, ponieważ słowo to bywa mylone z obojętnością lub z brakiem stanowiska. Neutralność w psychoperformansie oznacza neutralność interpretacyjną i neutralność diagnostyczną, a nie neutralność etyczną. Instruktor ma obowiązek stanowczo egzekwować zasady bezpieczeństwa, prawa do wycofania, zasady dotyku, zasady widzialności i zasady dokumentacji. Nie ma natomiast prawa narzucać interpretacji czyjegoś działania, przypisywać motywów, „odczytywać" symboliki jako prawdy o osobie ani konstruować narracji psychologicznej o uczestniku. Neutralność interpretacyjna jest techniką antyprzemocową: chroni przed kolonizacją doświadczenia uczestnika przez autorytet prowadzącego, a także chroni przed tym, co w krytyce instytucjonalnej opisywano jako „przemoc dyskursywną" krytyki, która ustanawia hierarchię poprzez język. W praktyce oznacza to prymat opisu operacyjnego: instruktor pracuje na tym, co obserwowalne w strukturze planu sytuacyjnego (próg, sekwencja, status obiektu–klucza, domknięcie), a nie na rzekomej prawdzie o intencjach i przeżyciach.

Neutralność diagnostyczna jest równie fundamentalna. Psychoperformans nie jest metodą kliniczną, a instruktor nie jest uprawniony do diagnozy, leczenia ani sugerowania rozpoznań. Nawet jeśli instruktor posiada dodatkowe kwalifikacje (np. terapeutyczne), w reżimie edukacji psychoperformansu musi utrzymać rozdział ról i rozdział kontraktów. To rozdzielenie jest warunkiem zgody poinformowanej i warunkiem bezpieczeństwa uczestników: uczestnik ma prawo wiedzieć, czy bierze udział w warsztacie artystyczno-edukacyjnym, czy w interwencji pomocowej, i jakie są konsekwencje ujawniania treści osobistych. W praktykach współczesnej etyki zawodowej (także poza medycyną, w psychologii, edukacji, pracy socjalnej) kluczowe jest unikanie konfliktu ról i unikanie relacji wielokrotnych, które zwiększają ryzyko nadużyć. W psychoperformansie ryzyko to jest dodatkowo podbijane przez intensywność sytuacji czasoprzestrzennych i przez pracę z materialnymi operatorami znaczeń, dlatego kodeks musi być jednoznaczny: instruktor utrzymuje reżim sztuki i edukacji, a nie reżim terapii.

Bezpieczeństwo w kodeksie instruktora ma charakter wielowarstwowy. Pierwsza warstwa to bezpieczeństwo fizyczne: przestrzeń bez ostrych elementów w strefie operacji, zasady dotyku, ograniczenie materiałów potencjalnie drażniących, kontrola obiegu obiektów, minimalizacja ryzyka upadku, przeciążenia lub niezamierzonego urazu. Druga warstwa to bezpieczeństwo psychologiczne w sensie grupowym: minimalizacja zawstydzania, presji, arbitralnego osądu i przemocy interpretacyjnej; to obejmuje moderację rozmów, zakaz diagnozowania innych oraz ochronę prawa do milczenia. Trzecia warstwa to bezpieczeństwo społeczne i instytucjonalne: zasady poufności w granicach warsztatu, zasady dokumentacji i wizerunku, jasność co do tego, jakie dane są zbierane, jak są przechowywane i kto ma do nich dostęp. Czwarta warstwa to bezpieczeństwo kulturowe: unikanie przywłaszczeń, fetyszyzacji i egzotyzacji, zwłaszcza gdy wprowadzane są obiekty lub gesty o silnym obciążeniu tradycjami rytualnymi. Instruktor ma obowiązek prowadzić pracę tak, aby uczestnicy nie byli wpychani w role „odgrywania obrzędu", a raczej wykonywali krytycznie zaprojektowane procedury symboliczne, których sens jest wytwarzany sytuacyjnie, a nie przejmowany jako gotowa aura.

Kontrakt pracy jest narzędziem, które materializuje neutralność i bezpieczeństwo. Kontrakt w psychoperformansie nie jest umową „na zaufanie", tylko protokołem dyspozytywu. Powinien zawierać co najmniej: cel edukacyjny (kompetencje proceduralne i relacyjne, nie obietnice transformacji), definicję planu sytuacyjnego jako struktury działania, zasady dotyku (kto, kiedy, w jakich warunkach; domyślnie brak dotyku bez zgody), zasady widzialności (kto jest świadkiem,

jakie są reżimy ekspozycji, prawo do pracy osłoniętej), zasady wycofania i przerwania (sygnał stop, możliwość przerwania bez tłumaczenia, procedura domknięcia ochronnego), zasady komunikacji (opis operacyjny zamiast interpretacji, zakaz diagnozowania), zasady dokumentacji (czy dopuszczona, w jakiej formie), zasady obiektowe (status obiektów–kluczy, obieg, zabezpieczenie, domknięcie). Kontrakt musi być wypowiedziany, ale też ucieleśniony w organizacji przestrzeni: strefa wycofania, strefa obiektowa, czytelne granice stref, timer, sygnały progu i domknięcia. W psychoperformansie kontrakt jest częścią formy, a więc jego brak jest błędem metodycznym, nie tylko błędem etycznym.

Szczególną rolę w kodeksie instruktora odgrywa zasada obiektu–klucza. Ponieważ manipulacja obiektami jest fundamentalna w psychoperformansie, instruktor odpowiada za to, aby obiekt nie stał się narzędziem presji, przymusu lub fetyszyzacji. Obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń w planie sytuacyjnym, a jego sens powstaje poprzez fenomenologiczne przypisywanie mu znaczenia i poprzez sekwencję aktów symbolicznych. W tej sekwencji mogą pojawiać się praktyki „magiczne" rozumiane wyłącznie jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, ale nie jako deklaracje ontologiczne ani obietnice skuteczności w porządku medycznym czy metafizycznym. Instruktor ma obowiązek pilnować, aby obiekt pozostawał narzędziem pracy na relacjach, a nie narzędziem władzy: nie wolno narzucać uczestnikom „właściwej" symboliki obiektu ani zmuszać do wykonywania aktów, które naruszają ich granice kulturowe, religijne lub osobiste. Jednocześnie instruktor ma obowiązek uczyć domknięcia: obiekt po działaniu musi przejść do reżimu spoczynkowego, bo domknięcie jest warunkiem bezpieczeństwa. Obiekt–klucz wchodzi w relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami, tworząc wspólną sieć znaczeń; instruktor odpowiada za to, by ta sieć nie była narzędziem manipulacji interpersonalnej, lecz narzędziem świadomej transformacji relacji w granicach kontraktu.

W kodeksie instruktora konieczne jest również rozróżnienie między performansem jako realizacją koncepcji lub afektu a performansem jako odgrywaniem roli. Psychoperformans wyrasta z tradycji europejskiej performance art i live art, w której wielokrotnie podkreślano antyteatralny rdzeń: działanie nie ma udawać, ma się wydarzać w realnych warunkach. Instruktor ma obowiązek powstrzymywać mechanizmy teatralizacji, które często są obroną przed ekspozycją: przesada, ironia, gra postacią, żart jako pancerz, retoryka jako zasłona. Nie oznacza to zakazu ekspresji, lecz obowiązek utrzymania prawdy procedury: jeśli plan sytuacyjny przewiduje określony próg, określoną manipulację obiektem i określone domknięcie, to one są kryterium. Teatralizacja jest tu nie tyle „błędem estetycznym", ile błędem metodycznym, bo rozmywa relację między formą a skutkiem. Instruktor, zachowując neutralność interpretacyjną, może i powinien korygować teatralizację na poziomie operacyjnym: poprzez zmianę reżimu widzialności, redukcję kanałów, uproszczenie sekwencji lub wzmocnienie materialnego domknięcia.

W praktyce prowadzenia warsztatów psychoperformansu centralnym problemem etycznym jest asymetria władzy: instruktor kontroluje ramę czasową, przestrzenną, logistyczną i dyskursywną, a więc kontroluje warunki widzialności i warunki uznania. Ta asymetria nie jest „skutkiem ubocznym", lecz strukturalnym faktem edukacji performatywnej. Kodeks etyczny ma ją ujawnić i zneutralizować przez procedury, a nie przez deklaracje. Neutralizacja proceduralna polega na tym, że instruktor ogranicza własną arbitralność: działa na podstawie jawnych kryteriów i jawnych protokołów, a nie na podstawie intuicji autorytetu. W konsekwencji

uczestnik nie jest poddany „ocenie osoby”, lecz ocenie wykonalności planu sytuacyjnego (precyzyjnej partytury działania obejmującej cel, zasoby, sekwencję operacji, parametry bezpieczeństwa oraz kryteria modyfikacji w toku) i ocenie zgodności wykonania z kontraktem. Tak rozumiana etyka jest etyką infrastrukturalną: jej narzędziem jest projektowanie dyspozytywu, a nie perswazja.

Asymetria władzy bywa maskowana przez stylistykę koleżeńskości, „braku hierarchii” i retorykę wspólnoty. W psychoperformansie taka maska jest ryzykowna, ponieważ rozszczelnia odpowiedzialność: gdy ramy są niejasne, rośnie pole dla nacisku, sugestii i przemocy interpretacyjnej. Instruktor musi utrzymywać podwójny rygor. Pierwszy to rygor roli: prowadzący odpowiada za warunki, protokoły i domknięcie, nie za to, aby „wszyscy mieli intensywnie”. Drugi to rygor języka: komunikacja prowadzącego powinna być opisowa i kryterialna, a nie psychologizująca. W praktyce oznacza to konsekwentne odróżnianie wypowiedzi o formie od wypowiedzi o osobie. „Próg był nieczytelny” jest dopuszczalne; „uczestnik bał się ekspozycji” jest już przypisaniem stanu, nawet jeśli w dobrej wierze. Neutralność interpretacyjna nie jest chłodem; jest techniką ochrony autonomii.

Bezpieczeństwo w warsztatach psychoperformansu wymaga modelu zarządzania ryzykiem, który jest proporcjonalny do specyfiki działania w sytuacji czasoprzestrzennej. Zarządzanie ryzykiem ma tu charakter ciągły: zaczyna się w kontrakcie, trwa w protokole progu, materializuje się w reżimie obiektowym, jest weryfikowane przez skalowanie bezpieczeństwa, a kończy w domknięciu. W tradycjach performance art istnieje linia prac opartych na ryzyku fizycznym i psychospołecznym; pedagogika psychoperformansu nie ma obowiązku powielać tego reżimu, a wręcz ma obowiązek go filtrować przez kryterium odwracalności i przez zasadę minimalnej wystarczalności środków. Odwracalność oznacza możliwość przerwania i domknięcia bez utraty godności i bez naruszenia spójności dyspozytywu. Minimalna wystarczalność oznacza, że do osiągnięcia celu edukacyjnego wybiera się wariant planu sytuacyjnego o najniższym koszcie ryzyka, który nadal uruchamia relacyjny mechanizm pracy na obiekcie–kluczu.

W tym kontekście kluczowe są protokoły dotyku, dystansu i bliskości. Praktyki somatyczne (np. praca metodą Feldenkraisa, technika Alexandra, Body–Mind Centering Bonnie Bainbridge Cohen) wypracowały w różnych środowiskach zasadę zgody i zasadę minimalnego dotyku jako standard profesjonalny. Psychoperformans powinien adaptować tę logikę, ale bez imitowania treningu terapeutycznego. Dotyk, jeśli w ogóle występuje, musi być objęty zasadą zgody, zasadą odwracalności oraz zasadą jawnego protokołu: kto dotyka, kiedy, w jakim celu formalnym, jak można przerwać, jak wygląda domknięcie. Najbezpieczniejszym ustawieniem domyślnym w edukacji psychoperformansu jest brak dotyku między uczestnikami, chyba że plan sytuacyjny wymaga go w sposób kryterialnie uzasadniony, a zgody zostały zebrane wprost. Instruktor odpowiada za to, by presja grupowa nie zamieniała zgody w przymus.

Bezpieczeństwo obejmuje również reżim dokumentacji, bo kamera i mikrofon są narzędziami władzy. Dokumentacja może wzmacniać presję widzialności, może utrwalać dane wrażliwe i może tworzyć nieodwracalność sytuacji, która metodycznie miała być odwracalna. Z tego powodu kodeks instruktora powinien traktować dokumentację jako osobny komponent kontraktu pracy, a nie jako spontaniczny dodatek. W praktyce warsztatowej minimalizuje się zbieranie danych, ogranicza zakres, ustala cel, określa czas przechowywania, ogranicza dostęp

oraz respektuje prawo odmowy bez konsekwencji. W polskim i europejskim porządku prawnym logika ta jest spójna z zasadami RODO (minimalizacja, celowość, ograniczenie przechowywania, integralność i poufność), ale kodeks etyczny nie powinien redukować się do legalizmu. Etyka jest tu pierwsza: nawet legalna dokumentacja może być przemocowa, jeśli jest narzędziem presji lub jeśli utrwala ekspozycję, której uczestnik nie chciał.

Kontrakt pracy powinien zawierać także protokół „stop" jako narzędzie przerwania i domknięcia ochronnego. W praktykach koordynacji intymności w teatrze i filmie rozwija się zasada choreografii i zgody jako standard bezpieczeństwa scen bliskości; analogicznie w psychoperformansie sygnał przerwania nie jest „porażką", lecz elementem profesjonalnej struktury. Instruktor ma obowiązek nie tylko dopuścić przerwanie, lecz także je normalizować: pokazać, jak wygląda przerwanie, jak wygląda powrót do reżimu orientacji i jak wygląda domknięcie ochronne na obiekcie–kluczu. Bez tego prawo do wycofania istnieje jedynie formalnie, a realnie działa presja, by „wytrzymać". Etyka psychoperformansu stoi po stronie procedury, nie po stronie heroizacji.

Kodeks etyczny instruktora musi również regulować problem autorstwa i własności sensu. Psychoperformans pracuje na obiektach–kluczach jako nośnikach znaczenia, a sens jest wytwarzany sytuacyjnie przez akty symboliczne. Ten sens nie może zostać zawłaszczony przez prowadzącego jako „interpretacja" lub „diagnoza". Zawłaszczenie sensu jest subtelną formą przemocy: odbiera uczestnikowi autonomię w konstruowaniu własnej relacji do obiektu i do planu sytuacyjnego. Instruktor ma prawo proponować narzędzia formalne, matryce, kryteria i język opisu operacyjnego; nie ma prawa ogłaszać, co obiekt „oznacza naprawdę" ani co działanie „mówi o człowieku". Neutralność interpretacyjna jest tu sprzężona z zasadą fenomenologicznego przypisywania znaczeń: obiekt–klucz działa, ponieważ znaczenie jest mu nadawane w relacji i w czasie, a nie dlatego, że prowadzący zna „właściwą symbolikę".

W praktykach warsztatowych szczególne zagrożenie stanowi charyzma instruktora oraz mechanizm przeniesienia autorytetu na rzekomą „wiedzę o ukrytym". Ryzyko to rośnie w obszarach, gdzie pojawiają się praktyki rytualno-performatywne, w tym działania określane potocznie jako „magiczne". Kodeks instruktora musi tu wprowadzać rygor rozróżnień. Działania „magiczne" w psychoperformansie mają status technologii znaczenia: są aktami symboliczno-rytualnymi, które służą odczarowywaniu (zmianie ramy interpretacyjnej), rekontekstualizacji (przeniesieniu sensu do nowego układu relacji) oraz domykaniu napięć w sieci obiekt–ciało–czas–przestrzeń. Nie mają statusu obietnic skuteczności klinicznej ani metafizycznej. Instruktor ma obowiązek mówić językiem procedur i efektów formalnych, nie językiem „mocy" i „uzdrawiania". Taki rygor chroni uczestników przed sugestią i przed nocebo, a praktykę przed wejściem w obszar nieuprawnionych roszczeń.

Ważnym komponentem kodeksu jest zarządzanie dynamiką grupy. Psychoperformans dopuszcza psiformance kolektywny, ale kolektywność zwiększa ryzyko presji normatywnej. W tradycjach radykalnego performansu kolektywnego i w historii kolektywów performance art (np. Black Market International) obecna jest świadomość, że grupa może zarówno wspierać, jak i przymuszać; etyka polega na projektowaniu warunków, w których świadkowanie nie przechodzi w kontrolę. Instruktor ma obowiązek dystrybuować role funkcjonalne tak, by nie wytwarzać stałych hierarchii, a zarazem utrzymywać odpowiedzialność: świadek ma poświadczać bez zawłaszczania, instruktor ma moderować bez interpretowania, uczestnik ma

działać bez przymusu ekspozycji. W praktyce oznacza to także kontrolę czasu mówienia, ochronę głosów mniej dominujących oraz aktywne przeciwdziałanie „krytyce” jako narzędziu przemocy symbolicznej.

Kodeks etyczny instruktora powinien przewidywać również protokoły incydentów, ponieważ praca na relacjach bywa nieprzewidywalna. Incydentem może być naruszenie granic dotyku, eskalacja konfliktu, nieuzgodniona dokumentacja, przeciążenie bodźcowe lub rozszczelnienie kontraktu. Instruktor ma obowiązek reagować natychmiast i proceduralnie: przerwać, przywrócić próg orientacji, zabezpieczyć obiekty–klucze, odtworzyć zasady, a jeśli trzeba — zakończyć działanie i przeprowadzić domknięcie ochronne. Następnie konieczna jest minimalna ewaluacja incydentu w języku operacyjnym: co się wydarzyło w strukturze dyspozytywu i jakie zmiany infrastruktury należy wprowadzić. To podejście chroni przed personalizacją konfliktu i przed moralną paniką, a jednocześnie utrzymuje standard odpowiedzialności.

W ostatniej warstwie kodeksu etycznego instruktora psychoperformansu należy doprecyzować standardy profesjonalizmu, które odróżniają rzetelną praktykę edukacyjną od charyzmatycznego przewodnictwa, od improwizowanej „pracy z energią” oraz od niejawnej interwencji pomocowej. Psychoperformans, jako metoda wywiedziona z tradycji performance art i live art, przenosi odpowiedzialność z „treści” na „ramę”: jakość praktyki jest jakością dyspozytywu. Profesjonalizm instruktora polega zatem na zdolności do projektowania i utrzymania dyspozytywu, a nie na produkowaniu intensywnych zdarzeń. To rozróżnienie jest kluczowe, bo w środowiskach warsztatowych często pojawia się pokusa wartościowania według „efektu”: łez, katharsis, spektakularnych narracji, deklaracji zmiany. Kodeks psychoperformansu odrzuca efekt jako miarę i wprowadza miarę proceduralną: czy próg był czytelny, czy reżim obiektowy był stabilny, czy domknięcie było realne, czy prawo do wycofania działało w praktyce, czy język oceny był kryterialny, czy dokumentacja była etyczna.

Jednym z najważniejszych elementów profesjonalizmu jest jawność kompetencji i jawność granic. Instruktor powinien jasno komunikować, jakie ma kwalifikacje, jakie ma doświadczenie, a przede wszystkim czego nie robi: nie diagnozuje, nie leczy, nie obiecuje skuteczności zdrowotnej, nie prowadzi „terapii przez sztukę” w rozumieniu klinicznym, jeśli nie ma ku temu kontraktu i uprawnień. W standardach etyki zawodowej w różnych profesjach pomocowych kluczowe jest unikanie fałszywych roszczeń oraz unikanie nadużywania autorytetu. Psychoperformans, operując na symbolach i na procedurach rytualnych, łatwo może zostać wciągnięty w język obietnic; kodeks wymaga, by instruktor konsekwentnie trzymał się języka procedur: „to jest technika domknięcia”, „to jest technologia odczarowywania”, „to jest rekontekstualizacja relacji”, a nie „to uzdrawia” lub „to otwiera kanały”. Takie rozróżnienie chroni uczestników przed sugestią i przed mechanizmem zależności, a praktykę przed wejściem w obszar paramedyczny.

Drugim filarem jest zasada zgody poinformowanej w sensie kulturowym i instytucjonalnym, nie tylko formalnym. Zgoda poinformowana oznacza, że uczestnik rozumie, w jakim reżimie pracuje: edukacyjnym, artystycznym, warsztatowym; rozumie, jakie są zasady dotyku i widzialności; rozumie, że ma prawo do przerwania; rozumie, czy i jak jest dokumentowany; rozumie, że nie ma obietnic terapeutycznych. Zgoda nie może być wyłącznie podpisem na kartce. Musi być wbudowana w strukturę progu: instruktor nie tylko mówi o zasadach, ale je wykonuje w mikroprocedurach (sygnały stop, strefa wycofania, reżim obiektowy). W praktyce

etycznej to właśnie proceduralna demonstracja stanowi dowód, że zasady są realne, a nie deklaratywne.

Trzecim filarem jest zasada odwracalności i domykalności, która w psychoperformansie ma status aksjomatu. Odwracalność oznacza, że żaden element planu sytuacyjnego nie powinien być tak zaprojektowany, aby uczestnik nie mógł się z niego wycofać bez stygmatyzacji i bez „psucia warsztatu". Domykalność oznacza, że każdy plan sytuacyjny musi posiadać procedurę domknięcia, w tym domknięcia ochronnego, a instruktor ma obowiązek ją egzekwować nawet kosztem „niedokończenia" działania. W tradycjach performansu funkcjonuje mit, że intensywność jest miarą prawdy, a przerwanie jest słabością; psychoperformans ustanawia przeciw-mit profesjonalizmu: przerwanie jest narzędziem odpowiedzialności, a domknięcie jest narzędziem bezpieczeństwa. Instruktor powinien aktywnie przeciwdziałać wstydowi wycofania, ponieważ wstyd jest mechanizmem przemocy społecznej, który najbardziej skutecznie wymusza uczestnictwo mimo braku zgody.

Czwartym filarem jest zasada nieprzywłaszczenia oraz zasada nieinstrumentalizacji uczestników. W edukacji performatywnej łatwo o sytuację, w której uczestnicy stają się „materiałem" dla autorskiej koncepcji instruktora. Psychoperformans wymaga odwrotnej logiki: instruktor dostarcza matrycę, protokoły i kryteria, ale sens i układ relacji wytwarzają uczestnicy w ramach planów sytuacyjnych. Instruktor nie powinien wykorzystywać materiału warsztatowego do własnej promocji, publikacji, projektów artystycznych ani dokumentacji publicznej bez odrębnego, jawnego i dobrowolnego kontraktu. Dotyczy to także subtelnych form instrumentalizacji: wykorzystywania „mocnych historii" jako dowodu skuteczności warsztatu. W etyce psychoperformansu nie eksponuje się uczestników jako „przykładów". Eksponuje się metodę jako strukturę pracy.

Piątym filarem jest odpowiedzialność kulturowa i epistemiczna: to, jak instruktor nazywa praktyki, jakie tradycje przywołuje i jak konstruuje autorytet. Psychoperformans korzysta z szerokiego atlasu praktyk i tradycji, w tym z gestów, symboli i procedur rytualno-performatywnych. Instruktor ma obowiązek unikać egzotyzacji i przywłaszczeń: nie wolno przedstawiać elementów kultur jako „narzędzi do wzięcia", nie wolno budować autorytetu na rzekomej tajemnej wiedzy, nie wolno udawać inicjacji. W kontekście europejskich tradycji performatywnych — od happeningów i sztuki akcji po re-enactment i praktyki feministyczne i queer — istnieje rozbudowana refleksja o kontekstualizmie, sytuacjonizmie i krytyce spektaklu. Instruktor psychoperformansu powinien ją znać i stosować: kontekst nie jest ozdobą, lecz warunkiem etycznym. To oznacza także, że instruktor ma obowiązek odróżniać praktyki symboliczne (technologie znaczenia) od praktyk religijnych i od praktyk medycznych, oraz jasno komunikować, w jakim porządku operuje warsztat.

Szóstym filarem jest etyka języka: język jest narzędziem władzy. Instruktor ma obowiązek stosować język, który nie wytwarza zależności. W praktyce oznacza to unikanie sugestii, unikanie pseudo-naukowych roszczeń, unikanie diagnoz i unikanie etykietowania. Zamiast tego stosuje się język kryterialny: mówi się o progu, o reżimie obiektowym, o domknięciu, o widzialności, o sekwencji. W ocenie postępów mówi się o kompetencjach proceduralnych, nie o „rozwoju duchowym" w sensie wartościującym. Jeżeli pojawia się praca na intencji, modlitwie lub geście błogosławieństwa jako formie intencji, instruktor ujmuje ją jako formę kulturową i performatywną, a nie jako obietnicę skutku. Ta etyka języka jest podstawą neutralności

interpretacyjnej: chroni uczestnika przed tym, by jego doświadczenie zostało skolonizowane przez narrację prowadzącego.

Siódmym filarem jest etyka obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń. Ponieważ obiekt wchodzi w relacje z ciałem, czasem, przestrzenią i innymi obiektami–kluczami, instruktor odpowiada za to, aby sieć tych relacji nie stała się narzędziem manipulacji interpersonalnej. Manipulacja obiektami jest fundamentalna, ale nie jest dowolna: ma być zgodna z kontraktem, odwracalna i domykalna. Akty symboliczne wykonywane na obiekcie — w tym akty określane jako „magiczne" w sensie technologii znaczenia — muszą być projektowane tak, by nie naruszać granic kulturowych i osobistych. Instruktor ma obowiązek dbać o to, aby obiekt nie był narzędziem wywierania presji: ani przez swoją „rzekomą moc", ani przez narrację autorytetu, ani przez wytwarzanie lęku przed konsekwencjami domknięcia. Domknięcie obiektu jest procedurą bezpieczeństwa, nie rytuałem przymusu.

Ósmym filarem jest odpowiedzialność za dynamikę kolektywną. Psychoperformans dopuszcza psiformance kolektywny, ale kolektywność może generować zjawiska grupowe: konformizm, polaryzację, kozła ofiarnego, dominację retoryczną. Instruktor ma obowiązek projektować strukturę pracy tak, aby świadkowanie było praktyką etyczną: świadek opisuje, nie interpretuje; świadek nie ocenia osoby, tylko parametry formy; świadek nie zawłaszcza przestrzeni dyskusją. Instruktor ma obowiązek rotować role funkcjonalne, ograniczać monopol wypowiedzi, wzmacniać ochronę milczenia i prawo do wycofania. W tym sensie kodeks etyczny instruktora jest również kodeksem infrastruktury kolektywnej: chroni grupę przed własnymi mechanizmami przemocy.

Kodeks etyczny instruktora psychoperformansu można więc streścić jako system zasad, które utrzymują metodę w jej właściwym reżimie: sztuki i edukacji o wysokiej odpowiedzialności, opartej na planie sytuacyjnym, manipulacji obiektami–kluczami i procedurach domknięcia. Neutralność oznacza brak diagnozy i brak interpretacyjnej kolonizacji; bezpieczeństwo oznacza protokoły dotyku, widzialności, wycofania i dokumentacji; kontrakt oznacza jawność reguł i ich materializację w przestrzeni. Profesjonalizm oznacza odporność dyspozytywu na charyzmę i na presję efektu. Postęp mierzy się kompetencją proceduralną, a dobrostan jest kryterium jakości dyspozytywu, nie obowiązkiem ekspozycji przeżycia.

Ekonomia, organizacja, instytucje

Rozdział poświęcony ekonomii, organizacji i instytucjom jest w psychoperformansie nie tyle „zapleczem produkcyjnym", ile równoległym polem epistemicznym: to, w jaki sposób praktyka jest finansowana, kontraktowana, wytwarzana logistycznie, archiwizowana i rozliczana, współkształtuje jej ontologię oraz etykę. W tradycjach performance art, live art i sztuki akcji wielokrotnie ujawniano, że warunki instytucjonalne nie są neutralne: determinują reżim widzialności, dostępność zasobów, dopuszczalny poziom ryzyka, parametry dokumentacji i obiegu pracy, a w konsekwencji także to, co w ogóle może zostać uznane za „dzieło", „działanie" albo „proces". Psychoperformans, budując swoje procedury na planie sytuacyjnym, relacjach czasoprzestrzennych oraz fundamentalnej manipulacji obiektami–kluczami, jest szczególnie

wrażliwy na reżimy infrastrukturalne. Obiekt–klucz nie istnieje w próżni; jego status prawny, jego obieg, jego magazynowanie, jego transport, jego ubezpieczenie, jego materialne domknięcie i jego późniejsza archiwizacja są częścią tej samej logiki, która w planie sytuacyjnym tworzy sens i napięcie. Oznacza to, że kategoria „produkcji" nie może zostać ograniczona do techniki; jest zarządzaniem znaczeniem w warunkach instytucjonalnych.

W literaturze ekonomiki kultury i socjologii sztuki istnieje trwały spór o to, czy sztuka jest „sektorem" rynkowym, czy raczej szczególną sferą wartości publicznej i wartości symbolicznej. W perspektywie Davida Throsby'ego (koncepcja wartości kulturowej) oraz Ruth Towse (ekonomika praw autorskich i rynków kreatywnych) widać, że działalność artystyczna generuje zarówno wartość ekonomiczną, jak i wartości trudno przeliczalne: społeczne, edukacyjne, tożsamościowe. W ujęciach Pierre'a Bourdieu (pole produkcji kulturowej) i Howarda S. Beckera (art worlds) ekonomia jest wpisana w sieć relacji, konwencji i instytucjonalnych bramek dostępu; nie jest zewnętrznym „finansowaniem", lecz strukturą umożliwiającą i ograniczającą. Z kolei William Baumol i William Bowen opisali specyfikę sztuk performatywnych przez pryzmat tzw. „choroby kosztów" (cost disease): produktywność pracy nie rośnie tam tak jak w przemyśle, bo wiele czynności pozostaje niekompresowalnych czasowo. Psychoperformans, jako praktyka sytuacyjna, często właśnie na tej niekompresowalności opiera swoją jakość: próg, operacja i domknięcie wymagają czasu, a czas jest kosztem. W praktyce oznacza to, że ekonomiczne modele psychoperformansu muszą uwzględniać realny czas pracy twórczej i pracy organizacyjnej, zamiast udawać, że „działanie" wydarza się wyłącznie w momencie ekspozycji.

Współczesne systemy kultury działają w warunkach wielowarstwowej prekaryzacji pracy twórczej, co opisywano zarówno w analizach Pierre-Michela Mengera (ekonomia zawodów artystycznych), jak i w krytycznych studiach nad pracą kreatywną (m.in. Rosalind Gill, Andy Pratt, David Hesmondhalgh). Prekaryzacja nie jest jedynie problemem „niskich stawek"; to system niestabilnych kontraktów, przerzucania ryzyk na twórców, niedoszacowania pracy niewidzialnej (produkcja, administracja, komunikacja, dokumentacja), a także moralizacji poświęcenia. Psychoperformans nie może reprodukować tej moralizacji, bo wówczas jego kodeks etyczny byłby wewnętrznie sprzeczny: praktyka, która wymaga odwracalności i domykalności w planie sytuacyjnym, musi analogicznie domykać ryzyka ekonomiczne i organizacyjne. W tym rozdziale ekonomia jest więc traktowana jako rozszerzenie etyki: sprawiedliwe wynagradzanie, transparentne kontraktowanie, realne kosztorysowanie, ochrona zdrowia i bezpieczeństwa pracy, a także odpowiedzialność instytucji za warunki realizacji nie są tematami pobocznymi, lecz warunkami, aby psychoperformans mógł być nauczany i praktykowany bez ukrytej przemocy.

W polu instytucjonalnym kluczowe jest rozpoznanie, że instytucje nie tylko „zamawiają" sztukę, ale ją formatują. Z perspektywy teorii instytucjonalnej (Paul DiMaggio, Walter W. Powell; izomorfizm instytucjonalny) wiele organizacji kultury przyjmuje podobne procedury rozliczania, podobne formaty projektowe, podobne wskaźniki i podobne reżimy sprawozdawczości, co w praktyce homogenizuje formy artystyczne. Psychoperformans, chcąc zachować swoją specyfikę jako praktyki proceduralnej i relacyjnej, musi umieć negocjować z tymi formatami bez utraty rdzenia. Negocjacja nie jest tu retoryką; jest umiejętnością przekładu: jak opisać plan sytuacyjny w języku projektu, jak opisać obiekt–klucz jako zasób i operator, jak opisać domknięcie jako procedurę bezpieczeństwa, jak opisać archiwizację jako

odpowiedzialny obieg dokumentacji. Równolegle niezbędna jest znajomość podstawowych mechanizmów governance (zarządzania i nadzoru): odpowiedzialności organizatora, zasad BHP, polityk dostępności, polityk ochrony danych, zasad ubezpieczeń i zarządzania ryzykiem. Instytucjonalna dojrzałość psychoperformansu polega na tym, że potrafi funkcjonować w tych reżimach bez redukcji do „animacji" albo do „warsztatu ekspresji".

Rozdział ten jest również miejscem, w którym należy rozpoznać materialność praktyk efemerycznych. W tradycjach performansu efemeryczność bywała rozumiana jako opór wobec fetyszyzacji obiektu i rynku; zarazem jednak każda efemeryczność generuje ślady: dokumentację, protokoły, relacje, obiekty–klucze po domknięciu, artefakty produkcyjne. Współczesny obieg sztuki — wystawiennictwo, repozytoria, archiwa instytucjonalne i prywatne, platformy cyfrowe — jest obiegiem śladów. Psychoperformans musi więc posiadać własną politykę śladu: co jest dokumentowane, po co, w jakiej formie, jak długo, przez kogo, na jakich licencjach, z jakimi zgodami, z jakimi ograniczeniami widzialności. To bezpośrednio łączy ekonomię z prawem i z etyką: dokumentacja jest kosztem (czas, sprzęt, montaż, przechowywanie), ale jest też polem ryzyka (wizerunek, prywatność, interpretacje, instrumentalizacja). W tym rozdziale zostanie potraktowana jako element produkcji i upowszechniania, a nie jako neutralny „bonus".

Wreszcie, rozdział 23 sytuuje psychoperformans w relacji do instytucji edukacji i zdrowia, nie przez roszczenie do kompetencji klinicznych, lecz przez realność partnerstw: warsztaty odbywają się w szkołach, domach kultury, instytucjach sztuki, czasem w podmiotach o profilu wsparciowym. To wymusza szczególną precyzję organizacyjną: kontrakt pracy, polityki dostępności (projektowanie uniwersalne), procedury sytuacji trudnych, zasady ochrony danych, zasady odpowiedzialności za przestrzeń i uczestników. Z perspektywy zarządzania projektowego (project management) oznacza to, że psychoperformans potrzebuje nie tylko języka estetycznego, lecz także języka operacyjnego: harmonogramów, budżetów, macierzy ryzyk, ról i odpowiedzialności, procedur komunikacji, procedur archiwizacji. W tym sensie rozdział 23 jest „metodologią instytucjonalną" praktyki: pokazuje, jak utrzymać rdzeń psychoperformansu w realnych warunkach produkcji, finansowania i rozliczania.

Druga część wstępu do rozdziału o ekonomii, organizacji i instytucjach musi dopełnić pierwszą przez bardziej precyzyjne wskazanie, jakie napięcia strukturalne kształtują dziś warunki pracy w obszarze działań performatywnych, oraz jakie strategie profesjonalizacji są kompatybilne z etosem psychoperformansu. W praktyce instytucjonalnej spotykają się bowiem co najmniej cztery porządki: porządek estetyczny (czego instytucja chce jako „programu"), porządek prawny (czego wolno, jakie są obowiązki i odpowiedzialności), porządek ekonomiczny (co da się sfinansować i w jakiej logice kosztów) oraz porządek polityczny (jakie cele publiczne są deklarowane: dostępność, równość szans, partycypacja, wizerunek). Psychoperformans, pracując na planach sytuacyjnych i na obiektach–kluczach, jest praktyką, która jednocześnie jest sztuką, edukacją i technologią relacyjną. Każdy z tych porządków generuje inne kryteria sukcesu: instytucja może oczekiwać „wydarzenia" widzialnego i komunikowalnego, uczestnicy mogą potrzebować warunków bezpieczeństwa i prawa do wycofania, a praktyka psychoperformansu wymaga czasu, domknięcia i proceduralnej odwracalności. Rozdział 23 ma zatem funkcję translatorską: pokazuje, jak przełożyć wymagania praktyki na język kontraktów, budżetów i logistyki, bez zgody na redukcję psychoperformansu do formatów spektaklu lub animacji.

W literaturze socjologicznej o instytucjach sztuki istnieje długa linia analiz dotyczących tego, jak instytucje wytwarzają normy (normative power) i jak stabilizują określony „format dzieła". Krytyka instytucjonalna — od Hansa Haacke, Michaela Ashera i Andrei Fraser po liczne praktyki kuratorskie — ujawniała, że instytucja organizuje widzialność, ale też organizuje ekonomię uwagi, ekonomię prestiżu i ekonomię ryzyka. W praktykach performatywnych to szczególnie odczuwalne: instytucje preferują formy, które dają się komunikować w social media, dają się zarchiwizować jako obraz, dają się „opowiedzieć" w raporcie. Psychoperformans jest w tym miejscu paradoksalny: jego rdzeń jest proceduralny i relacyjny, a więc nie zawsze spektakularny. Jednocześnie psychoperformans nie jest antyinstytucjonalny; jest instytucjonalnie wymagający. Wymaga przestrzeni z możliwością strefowania, wymaga czasu na próg i domknięcie, wymaga protokołów, wymaga ochrony danych i wizerunku, wymaga negocjacji dokumentacji. Te wymagania powinny zostać potraktowane jako standard jakości, a nie jako „fanaberia metody". To przesunięcie jest fundamentalne: instytucja nie „robi przysługi" zapewniając warunki, tylko realizuje swoją odpowiedzialność.

Ekonomika działań performatywnych jest dodatkowo obciążona problemem „niewidzialnej pracy" i „niewidzialnych kosztów". Niewidzialna praca obejmuje: przygotowanie planów sytuacyjnych, przygotowanie obiektów–kluczy, testy wariantów, przygotowanie materiałów dydaktycznych, komunikację z uczestnikami, organizację przestrzeni, protokoły bezpieczeństwa, raportowanie, dokumentację oraz archiwizację. W wielu systemach grantowych i w praktykach instytucjonalnych te elementy są chronicznie niedoszacowane, bo dominują modele kosztorysowania skoncentrowane na „wydarzeniu" jako punkcie kulminacyjnym. Psychoperformans, dążąc do standardu profesjonalnego, musi rekonstruować kosztorys w logice procesu: czas przygotowania, czas realizacji, czas domknięcia i czas archiwizacji to jedna ciągłość. W tym sensie rozdział 23 staje się częścią etyki pracy: domaga się uznania, że jakość nie powstaje za darmo i że przerzucanie kosztów na twórców jest formą przemocy strukturalnej.

Kolejnym napięciem jest relacja między ekonomią projektu a ekonomią trwałości. Projekty grantowe często wymuszają krótkie cykle: wniosek, realizacja, raport, koniec. Tymczasem psychoperformans — zwłaszcza w logice IndywiduAkcji rozumianej jako seria planów sytuacyjnych rozłożonych w czasie — zakłada pracę iteracyjną i długofalową: kompetencje rosną przez cykle, a sens wytwarza się przez powtarzalność składni przy modulacji parametrów. Rozdział 23 będzie więc także analizą strategii, które pozwalają budować trwałość w warunkach projektowości: programy cykliczne, rezydencje, partnerstwa instytucjonalne, sieci współpracy, modele hybrydowe łączące przychody z warsztatów, honoraria produkcyjne i finansowanie publiczne. W ekonomice kultury często podkreśla się, że trwałość sektora zależy od dywersyfikacji źródeł i od stabilności infrastruktury; psychoperformans przenosi to na swój język: trwałość dyspozytywu zależy od stabilności warunków i od przewidywalności kontraktów.

Istotnym wątkiem w rozdziale 23 będzie również problem wartościowania: jak uzasadniać stawki, koszty i budżety w środowisku, które często moralizuje „powołanie" i oczekuje pracy „dla idei". W praktykach performatywnych to moralizowanie ma szczególną moc, bo działanie bywa przedstawiane jako spontaniczne i „niematerialne". Psychoperformans, oparty na materialności obiektu–klucza i na logistyce sytuacji czasoprzestrzennej, pozwala tę iluzję rozbroić: każdy plan sytuacyjny ma zasoby, każdy obiekt ma obieg, każdy próg ma czas, każde domknięcie ma procedurę. W rozdziale zostanie wypracowana argumentacja, która łączy język

etyki z językiem ekonomii: wynagrodzenie jest elementem bezpieczeństwa i jakości, bo chroni przed wymuszaniem pośpiechu, przed skracaniem domknięć, przed redukcją protokołów. W tym sensie stawki nie są „roszczeniem", lecz parametrem dyspozytywu.

Rozdział 23 jest także przygotowaniem do kolejnych rozdziałów o etyce, prawie i bezpieczeństwie, ponieważ w praktyce instytucjonalnej te obszary są nierozdzielne. Ubezpieczenia, zgody, wizerunek, ochrona danych, zasady dostępności, protokoły sytuacji trudnych — to wszystko jest równocześnie organizacją i etyką. W wielu instytucjach kultury obserwuje się dziś rosnące znaczenie compliance (zgodności proceduralnej), ale compliance bez rozumienia specyfiki praktyki staje się formalizmem. Psychoperformans wymaga innego podejścia: protokoły mają być funkcjonalne, osadzone w realiach działania, a nie jedynie „na papierze". Ta funkcjonalność będzie w rozdziale rozpisana na język produkcji: role, odpowiedzialności, macierze ryzyk, harmonogramy z buforami, reżimy dokumentacji, polityki przechowywania danych, standardy dostępności.

W tym sensie rozdział 23 stanowi moment przejścia od „instrumentarium" edukacji psychoperformansu do „infrastruktury" jego trwałego działania w polu publicznym. Jest to zarazem moment, w którym psychoperformans potwierdza swoją genealogię w europejskich tradycjach performatywnych: od sztuki akcji i happeningu po praktyki kolektywne i kontekstualne, w których produkcja, organizacja i instytucja były częścią sensu, a nie tłem. Psychoperformans przejmuje tę świadomość i rozwija ją jako system profesjonalny: plan sytuacyjny nie kończy się na działaniu w sali; obejmuje także kontrakt, budżet, logistykę, archiwum i obieg. Tak rozumiana ekonomia nie jest kompromisem, lecz warunkiem, aby praktyka mogła być prowadzona rzetelnie, bez nadużyć, bez przemocy i bez ukrytych kosztów przerzuconych na uczestników i twórców.

23.1. Modele finansowania i wynagradzania: warsztaty, rezydencje, granty

Modele finansowania i wynagradzania w obszarze warsztatów, rezydencji i grantów tworzą w praktyce psychoperformansu układ o wysokiej wrażliwości na parametry infrastrukturalne. Nie chodzi wyłącznie o to, „skąd są pieniądze", lecz o to, jak źródło finansowania formatuje warunki działania: reżim widzialności, reżim dokumentacji, dopuszczalny poziom ryzyka, czas przygotowania i domknięcia, zasady obiegu obiektów–kluczy, obowiązki organizatora i oczekiwania sprawozdawcze. W ekonomice sztuk performatywnych już od analiz Williama J. Baumola i Williama G. Bowena wskazuje się na niekompresowalność czasu pracy jako strukturalny czynnik kosztotwórczy; w psychoperformansie ten czynnik jest szczególnie wyrazisty, ponieważ plan sytuacyjny nie jest produktem „na półce", lecz procedurą, której jakość zależy od progu, sekwencji operacji i domknięcia. Gdy źródło finansowania premiuje jedynie moment ekspozycji, wytwarza presję skracania elementów metodycznie niezbędnych (kalibracja, protokół wycofania, domknięcie materialne obiektu–klucza, rozmowa końcowa). Stąd model finansowania jest w psychoperformansie częścią etyki: niewłaściwe finansowanie wytwarza nadużycia nie przez złą wolę, lecz przez projektową logikę czasu i zasobów.

W praktyce funkcjonują trzy wielkie reżimy finansowania: rynkowy (bezpośrednia sprzedaż usługi lub produktu), projektowy (granty, konkursy, dotacje celowe, programy publiczne i prywatne) oraz instytucjonalno-programowy (stałe budżety instytucji, cykliczne programy, stałe

partnerstwa i rezydencje oparte na długim trwaniu). Każdy z nich ma odmienną ontologię ryzyka. Reżim rynkowy przenosi ryzyko popytu na prowadzącego lub na organizatora prywatnego, ale daje największą elastyczność w konstruowaniu planów sytuacyjnych i w redukcji presji sprawozdawczej; ryzykiem jest natomiast łatwa ucieczka w popularyzację, uatrakcyjnianie i „eventyzację" warsztatu. Reżim projektowy przenosi ryzyko finansowe częściowo na grantodawcę, ale w zamian narzuca wskaźniki i format raportowania, często homogenizujące praktykę; ryzykiem jest też chroniczne niedoszacowanie pracy niewidzialnej i presja zgodności formalnej. Reżim instytucjonalny stabilizuje zasoby i umożliwia rozwój kompetencji w czasie, ale może generować inne napięcie: podporządkowanie praktyki logice programu, kalendarza, polityk wizerunkowych i polityk komunikacji instytucji. Psychoperformans, jeśli ma zachować własną metodologiczną odrębność, potrzebuje świadomej dywersyfikacji między tymi reżimami; dywersyfikacja nie jest strategią finansową „dla pieniędzy", tylko strategią ochrony rdzenia metody przed redukcją do jednego formatu.

Warsztaty jako model finansowania mają kilka wariantów kontraktowania, a każdy z nich wpływa na kształt dyspozytywu. Wariant honorarium ryczałtowego za moduł (nie za godzinę) sprzyja jakości, bo pozwala wliczyć przygotowanie, protokoły bezpieczeństwa, przygotowanie obiektów–kluczy, strefowanie i domknięcie. Wariant rozliczania „za godzinę dydaktyczną" sprzyja porównywalności budżetowej w instytucjach edukacyjnych, ale generuje presję na kompresję, a więc wymaga szczególnie twardego kontraktu pracy: określenia minimalnych elementów, których nie wolno redukować (próg, protokół wycofania, domknięcie). Wariant opłaty od uczestnika (fee per participant) przenosi część ryzyka frekwencji na prowadzącego, a często wytwarza rynek wrażliwy na „obietnice" i marketing; z perspektywy etyki psychoperformansu ten wariant wymaga wyjątkowej dyscypliny języka, aby praktyka nie została sprzedana jako paramedyczna skuteczność, lecz jako kompetencja proceduralna i relacyjna. Wariant abonamentowy (cykl spotkań w stałej opłacie) jest najbardziej kompatybilny z logiką IndywiduAkcji, ponieważ stabilizuje iteracyjność i pozwala budować postęp jako wzrost kompetencji progu, obiektu, sekwencji, widzialności, komunikacji i domknięcia; jego ryzykiem jest natomiast organizacyjna konieczność ciągłości oraz potrzeba klarownego systemu przerw i domknięć, aby cykl nie zamienił się w „ciągłe otwarcie".

Wynagradzanie w modelu warsztatowym powinno być konstruowane jako suma co najmniej czterech kategorii pracy, które w praktyce bywają mylone: praca wykonawcza (prowadzenie i moderacja dyspozytywu w czasie rzeczywistym), praca przygotowawcza (opracowanie planów sytuacyjnych, wariantów bezpieczeństwa, przygotowanie obiektów–kluczy i materiałów), praca produkcyjno-organizacyjna (logistyka przestrzeni, komunikacja, harmonogram, współpraca z personelem instytucji, koordynacja dostępności) oraz praca postprodukcyjna (domknięcie, ewaluacja, minimalna dokumentacja, archiwizacja i raportowanie). W wielu instytucjach płaci się niemal wyłącznie za pierwszą kategorię, co wytwarza strukturalne niedopasowanie: jakość metody wymaga przygotowania i domknięcia, ale model płatności ich nie uznaje. W psychoperformansie jest to szczególnie destrukcyjne, ponieważ domknięcie materialne obiektu–klucza i domknięcie dyspozytywu nie są „opcją", lecz warunkiem bezpieczeństwa. Jeżeli nie ma na to czasu i budżetu, praktyka zostaje w sposób systemowy zniekształcona: rośnie improwizacja, rośnie presja na spektakl, spada odwracalność.

Odrębny problem stanowi forma prawna wynagradzania i konsekwencje podatkowo-składkowe, które w krajowych systemach różnią się i zmieniają, dlatego w ujęciu metodycznym

kluczowa jest zasada transparentności kontraktu, a nie „najkorzystniejsza forma". Dla psychoperformansu istotne są przede wszystkim klauzule określające zakres (co jest przedmiotem świadczenia: moduł, cykl, rezydencja, konsultacje), czas i miejsce, zasady anulacji i przesunięć (kto ponosi koszty gotowości), odpowiedzialność za bezpieczeństwo przestrzeni i uczestników, zasady dotyku i widzialności w ramach kontraktu pracy, zasady dokumentacji i wizerunku, ubezpieczenia (jeśli występują), a także status wytworów niematerialnych: materiałów dydaktycznych, partytur planu sytuacyjnego, zapisów, fotografii, nagrań, opracowań. W praktykach performance art i live art wielokrotnie dochodziło do konfliktów o autorstwo dokumentacji i o prawo instytucji do używania wizerunku; psychoperformans musi to rozwiązywać prewencyjnie, bo dokumentacja jest narzędziem presji widzialności. Wynagrodzenie, które nie obejmuje negocjacji tych klauzul, bywa w istocie wynagrodzeniem pozornym: przenosi ryzyko prawne i wizerunkowe na prowadzącego lub uczestników.

Rezydencje artystyczne stanowią drugi filar modelu finansowania, ale ich ekonomia jest szczególna, ponieważ bardzo często ma charakter mieszany: częściowo pieniężny, częściowo niepieniężny (in-kind). Rezydencja może zapewniać przestrzeń, zakwaterowanie, zaplecze produkcyjne, budżet na materiały, wsparcie kuratorskie i komunikacyjne, a równolegle oferować lub nie oferować honorarium. Z perspektywy standardów etycznych pracy twórczej problemem jest rezydencja bez honorarium, która de facto przenosi koszty utrzymania na artystę i premiuje osoby o uprzywilejowanej sytuacji ekonomicznej. W psychoperformansie rezydencja ma potencjał szczególny: umożliwia budowę dyspozytywu w czasie, testowanie wariantów planu sytuacyjnego, rozwijanie relacji z instytucją i społecznością, a także opracowanie infrastruktury obiektowej (magazynowanie, obieg, protokoły domknięcia). Jednak ten potencjał realizuje się tylko wtedy, gdy rezydencja jest finansowana jako praca, a nie jako „możliwość". W przeciwnym razie rezydencja staje się instrumentem symbolicznym: prestiż w zamian za czas i koszty. W warunkach prekaryzacji, opisywanej m.in. przez Pierre-Michela Mengera w kontekście zawodów artystycznych, taka wymiana utrwala nierówności, a w praktyce warsztatowej prowadzi do skracania elementów bezpieczeństwa i jakości, bo rezydent musi równolegle zarabiać gdzie indziej.

Wynagrodzenie rezydencyjne w kontekście psychoperformansu powinno uwzględniać nie tylko czas pobytu, lecz także funkcję produkcyjną i edukacyjną rezydencji. Jeśli rezydencja obejmuje warsztaty, otwarte próby, spotkania z publicznością, konsultacje z zespołem instytucji, to nie są to „dodatki", tylko odrębne świadczenia: praca dydaktyczna, praca komunikacyjna, praca moderacyjna. Jeśli rezydencja obejmuje wytworzenie dokumentacji, archiwum, publikacji lub narzędzi dydaktycznych, należy to traktować jako produkcję, z odrębnym budżetem i odrębnymi klauzulami praw. W psychoperformansie szczególnie ważne jest rozdzielenie honorarium twórczego (za rozwój metody i planów sytuacyjnych) od budżetu produkcyjnego (materiały, obiekty–klucze, transport, magazyn) oraz od budżetu komunikacyjnego (fotografia, wideo, opracowanie graficzne), ponieważ mieszanie tych strumieni powoduje, że instytucja „zjada" honorarium przez koszty, a następnie oczekuje pełnej ekspozycji i dokumentacji bez realnego finansowania. W efekcie rośnie presja widzialności, a spada jakość dyspozytywu.

Trzecim filarem finansowania są granty i dotacje, które działają w logice projektowej. W ujęciu ekonomiki kultury granty pełnią funkcję korekty rynku: finansują wartości publiczne, które nie mają natychmiastowej monetyzacji, jak dostępność, edukacja, eksperyment, praca z grupami

wykluczanymi, rozwój kompetencji, innowacja metod. W praktyce jednak granty generują własny reżim ekonomiczny: koszty kwalifikowane i niekwalifikowane, wskaźniki, terminy, procedury zamówień i konkurencyjności, audyty, obowiązki promocyjne. Psychoperformans może być z grantami kompatybilny, jeśli potrafi przełożyć swoje elementy metodyczne na język projektu bez utraty sensu. Plan sytuacyjny daje się opisać jako metodologia działań; obiekt–klucz jako zasób i jako narzędzie pracy; próg i domknięcie jako procedury bezpieczeństwa; skalowanie i autoopis jako ewaluacja formatywna; reżim widzialności jako polityka dostępności i ochrony prywatności. Granty mogą więc wzmacniać profesjonalizację, ale tylko wtedy, gdy budżet realnie obejmuje przygotowanie i domknięcie, a nie tylko „wydarzenia".

W obszarze grantów kluczowe jest rozróżnienie między finansowaniem działań (deliverables) a finansowaniem zdolności (capacity). W wielu programach publicznych dominuje finansowanie działań: określona liczba warsztatów, wydarzeń, publikacji, odsłon. Psychoperformans wymaga jednak również finansowania zdolności: opracowania narzędzi, protokołów, materiałów dydaktycznych, szkolenia współprowadzących, budowy infrastruktury obiektowej, wypracowania polityk dokumentacji i archiwizacji. Bez finansowania zdolności praktyka pozostaje uzależniona od heroicznego nadmiaru pracy niewidzialnej. W tym sensie najbardziej dojrzałe modele grantowe to te, które dopuszczają koszty administracyjne, koszty zarządzania projektem, koszty ewaluacji i koszty dostępności jako pełnoprawne elementy budżetu. Psychoperformans, jako praktyka o wysokim nacisku na bezpieczeństwo i kontrakt, powinien preferować te reżimy, ponieważ w nich etyka ma materialne wsparcie budżetowe.

W tej części rozdziału konieczne jest jeszcze jedno rozpoznanie: ekonomia psychoperformansu jest ekonomią relacji, a nie tylko ekonomią usług. Oznacza to, że model finansowania powinien uwzględniać koszty i czas budowy zaufania, koszty komunikacji z instytucją, koszty przygotowania przestrzeni i zespołu, koszty kalibracji reżimów widzialności i dokumentacji. W tradycjach socjologii organizacji i zarządzania ryzykiem podkreśla się, że koszty transakcyjne rosną, gdy produkt jest niejednoznaczny i wymaga negocjacji; psychoperformans jest właśnie taką praktyką, bo jego rdzeń jest proceduralny i sytuacyjny. Kontrakt pracy, protokoły bezpieczeństwa, polityka dokumentacji oraz zasady obiektu–klucza są elementami redukcji kosztów transakcyjnych w długim trwaniu: im lepiej są zaprojektowane, tym mniej kryzysów, tym mniej incydentów, tym mniej konfliktów o wizerunek i interpretacje. Wynagradzanie, które ignoruje te elementy, wytwarza pozorną oszczędność, a realnie produkuje koszty przyszłe: kryzysy, przerwania, uszkodzenia relacji, reputację ryzyka.

Wynagrodzenie w psychoperformansie powinno być projektowane jako mechanizm stabilizujący dyspozytyw, a nie jako „cena za obecność". W praktyce oznacza to odejście od modelu, w którym honorarium jest traktowane jako ekwiwalent czasu scenicznego lub czasu warsztatowego, i przejście do modelu, w którym honorarium odzwierciedla pełny cykl produkcyjny: projektowanie planów sytuacyjnych, przygotowanie i obieg obiektów–kluczy, kalibrację reżimów widzialności i komunikacji, opracowanie protokołów bezpieczeństwa, realizację, domknięcie oraz minimalną archiwizację. W ujęciu ekonomiki kultury jest to przesunięcie z logiki „usługi godzinowej" do logiki „produkcji wartości kulturowej" (wartość symboliczna, edukacyjna, społeczna, instytucjonalna). Ten ruch ma konsekwencje stricte etyczne: jeśli honorarium nie obejmuje przygotowania i domknięcia, praktyka wytwarza ukrytą przemoc czasu, która uderza w bezpieczeństwo i w jakość. Z perspektywy prakseologii jest to klasyczny błąd niedoszacowania kosztu czynności krytycznych: próg i domknięcie są

czynnościami krytycznymi metody, więc ich pomijanie w budżecie musi skutkować degradacją standardu.

W praktyce kontraktowej najczęstszym źródłem konfliktów nie jest sama wysokość wynagrodzenia, lecz niejawność zakresu świadczenia. Instytucje i organizatorzy mają tendencję do „doklejania" obowiązków, które nie zostały wycenione, ale są przedstawiane jako „oczywiste": dodatkowe konsultacje, doprecyzowania programu, modyfikacje planów sytuacyjnych pod kątem komunikacji, przygotowanie materiałów promocyjnych, zgody wizerunkowe, rozszerzona dokumentacja, a niekiedy także oczekiwania dotyczące „otwartości" uczestników i spektakularności rezultatów. W psychoperformansie takie doklejanie jest szczególnie ryzykowne, ponieważ dotyczy obszarów wrażliwych: reżimu widzialności i reżimu dokumentacji. Dlatego model wynagradzania musi być połączony z modelem specyfikacji: w umowie powinno być rozróżnione honorarium za prowadzenie (realizacja dyspozytywu), honorarium za przygotowanie (opracowanie planów sytuacyjnych i protokołów), budżet produkcyjny (materiały, obiekty–klucze, transport, magazynowanie), budżet dostępności (tłumaczenia, asysta, adaptacje), oraz budżet dokumentacji i archiwizacji (jeśli w ogóle dopuszczone). To rozdzielenie jest elementem neutralności i bezpieczeństwa: gdy dokumentacja jest osobno wyceniona i osobno opisana, łatwiej utrzymać zasadę minimalizacji i prawo do odmowy, a instytucja nie będzie próbowała „odzyskać" wartości przez wymuszanie materiałów promocyjnych kosztem prywatności.

Konstrukcja stawek i uzasadnianie kosztów w środowisku kultury wymaga także rozróżnienia między ceną rynkową a kosztem profesjonalnym. Cena rynkowa bywa kształtowana przez przypadkowe porównania (stawka za godzinę w edukacji, stawka za prowadzenie warsztatów w sektorze kreatywnym, stawka w instytucji publicznej), które nie uwzględniają specyfiki dyspozytywu performatywnego. Koszt profesjonalny obejmuje natomiast elementy, które są konieczne, aby metoda była realizowana zgodnie z kodeksem: bufor czasowy na próg i domknięcie, przygotowanie obiektów–kluczy o adekwatnej odwracalności, przygotowanie przestrzeni ze strefą wycofania, moderację rozmowy końcowej w języku kryterialnym, a także procedury incydentów. W analizach prekaryzacji pracy kreatywnej podkreśla się, że niedoszacowanie kosztu profesjonalnego prowadzi do „pracy subsydiowanej" przez twórcę: twórca dopłaca własnym czasem, zdrowiem i ryzykiem reputacyjnym. W psychoperformansie dopłata przyjmuje formę skróceń, które wprost uderzają w bezpieczeństwo: skracanie domknięcia, skracanie protokołu wycofania, redukcja strefowania, a czasem także rezygnacja z minimalnej archiwizacji, co później generuje konflikty o interpretację i odpowiedzialność.

W modelach warsztatowych często pojawia się także kwestia rozdziału między wynagrodzeniem a prawami do wytworów niematerialnych. Psychoperformans generuje wytwory specyficzne: plany sytuacyjne jako partytury działania, matryce protokołów, karty pracy, opisy operacyjne, a czasem także dokumentację fotograficzną i audiowizualną, która może być częścią archiwum instytucji. Ekonomicznie i etycznie kluczowe jest oddzielenie „prawa do użycia" od „prawa do zawłaszczenia". Instytucje często oczekują szerokiej licencji do materiałów, bo chcą je wykorzystywać w promocji, sprawozdawczości i archiwach. Z perspektywy psychoperformansu licencje powinny być proporcjonalne do celu i czasu, a nie bezterminowe i nieograniczone. Wrażliwe jest zwłaszcza prawo do wizerunku uczestników i prawo do interpretacyjnego kontekstu: fotografia lub wideo z działania może zostać wyrwane z ramy kontraktu pracy i użyte jako dowód „efektu", co może naruszać neutralność i

prywatność. Dlatego model finansowania powinien przewidywać, że rozszerzony zakres licencji lub rozszerzony zakres dokumentacji jest świadczeniem dodatkowym, wycenionym i obwarowanym warunkami: minimalizacja danych, ograniczenie dostępu, ograniczenie czasu, prawo do wycofania zgody w granicach prawnych, a przede wszystkim brak automatyzmu, że „skoro instytucja płaci, to wszystko jej wolno".

Rezydencje, rozumiane jako narzędzie finansowania i profesjonalizacji, wymagają z kolei precyzyjnego rozróżnienia między wsparciem rzeczowym (infrastruktura, przestrzeń, sprzęt, zakwaterowanie) a wynagrodzeniem za pracę. W wielu praktykach instytucjonalnych rezydencja bywa opisywana jako „szansa rozwoju", co w języku ekonomicznym maskuje transfer kosztów na artystę. Psychoperformans, który opiera się na materialności obiektu–klucza i na organizacji sytuacji czasoprzestrzennych, ma szczególnie wysokie koszty pracy niewidzialnej w rezydencji: budowa magazynu obiektowego, testy protokołów, konsultacje z personelem instytucji, przygotowanie przestrzeni pod różne reżimy widzialności, a nierzadko także adaptacje pod dostępność. Wsparcie rzeczowe może te koszty obniżyć, ale nie zastępuje wynagrodzenia, bo nie opłaca czasu i odpowiedzialności. Jeżeli rezydencja nie posiada honorarium, praktyka jest wciągana w logikę symbolicznej wymiany prestiżu, a prestiż nie finansuje domknięć, nie finansuje ubezpieczeń, nie finansuje pracy administracyjnej ani nie kompensuje ryzyka prawnego. To jest fundamentalna sprzeczność: instytucja oczekuje profesjonalizmu, ale oferuje model ekonomiczny oparty na niedopłaconej pracy.

Z perspektywy produkcji i logistyki rezydencje są jednak wyjątkowo cenne, ponieważ umożliwiają pracę nad dyspozytywem jako urządzeniem instytucjonalnym. W rezydencji można wytworzyć standardy: politykę obiektów–kluczy (obieg, zabezpieczenie, statusy), politykę strefowania, politykę dokumentacji, procedury incydentów, a także przygotować personel instytucji do współpracy w reżimie neutralności i bezpieczeństwa. W konsekwencji rezydencja jest nie tylko „czasem na pracę", ale narzędziem budowy zdolności (capacity building). Jeżeli model rezydencyjny jest dojrzały, powinien finansować nie tylko rezultat (pokaz, warsztat, wydarzenie), ale także tę zdolność: czas na przygotowanie protokołów, czas na testy wariantów planów sytuacyjnych, czas na szkolenie zespołu. Brak takiego finansowania prowadzi do pseudo-rezydencji: intensywnego kalendarza wydarzeń bez infrastrukturalnego rdzenia, w którym psychoperformans traci swoje kluczowe parametry odwracalności i domykalności.

Granty i dotacje projektowe stanowią trzeci reżim, w którym ekonomia i wynagradzanie są najmocniej formatowane przez procedury i przez język wskaźników. W logice projektowej wynagrodzenie jest zwykle pochodną budżetu kwalifikowalnego: określa się kategorie kosztów, limity, zasady rozliczeń, terminy płatności i obowiązki sprawozdawcze. Z punktu widzenia zarządzania ryzykiem największym problemem nie jest sama wysokość budżetu, lecz przepływ finansowy (cash flow) oraz ryzyko niedopasowania terminów płatności do rytmu pracy. Psychoperformans ma fazy, których nie da się przesunąć bez straty jakości: przygotowanie obiektów–kluczy i przygotowanie protokołów musi nastąpić przed realizacją, a domknięcie i archiwizacja muszą nastąpić po niej. Jeżeli program grantowy wypłaca środki w systemie refundacyjnym lub z opóźnieniem, pojawia się potrzeba finansowania pomostowego. W praktyce oznacza to, że model grantowy może preferować podmioty o większej płynności i wykluczać mniejsze organizacje oraz niezależnych praktyków. Dlatego profesjonalizacja psychoperformansu w reżimie grantowym wymaga strategii: budowania rezerw, negocjowania zaliczek tam, gdzie to możliwe, planowania harmonogramu z buforami oraz projektowania

kosztorysu tak, by elementy bezpieczeństwa i domknięcia były kosztami „twardymi”, a nie „miękkimi” do wycięcia.

W grantach szczególnie istotne jest także ujęcie kosztów administracyjnych i kosztów zarządzania jako elementów jakości, a nie jako „narzutów”. Psychoperformans, ze względu na pracę na obiektach–kluczach i na reżimach widzialności, generuje wysokie koszty koordynacji: zgody, polityki dokumentacji, procedury dostępności, komunikacja z instytucją partnerską, protokoły bezpieczeństwa. Jeżeli program grantowy nie dopuszcza realnych kosztów zarządzania, praktyka albo przenosi te koszty na nieopłaconą pracę, albo redukuje standardy bezpieczeństwa. W obu przypadkach cierpi etyka. Z perspektywy teorii organizacji jest to błąd projektowania systemu: oczekuje się wysokiej jakości procesów, ale nie finansuje się procesów. Psychoperformans, który ma być praktyką odpowiedzialną, musi w kosztorysie „obronić” zarządzanie jako część metody, analogicznie do obrony czasu na próg i domknięcie.

W reżimie grantowym pojawia się także napięcie między wskaźnikami ilościowymi a rzeczywistą logiką postępu. Programy projektowe często premiują liczby: liczbę warsztatów, liczbę uczestników, liczbę wydarzeń, liczbę odsłon. Psychoperformans mierzy postęp kompetencjami proceduralnymi, a te rosną w iteracji, nie w jednorazowej ekspozycji. Dlatego model finansowania musi uwzględniać argumentację, że mniejsza liczba spotkań o większej głębokości i z pełnym domknięciem może generować większą wartość edukacyjną niż duża liczba krótkich wydarzeń. W ekonomice kultury takie napięcie bywa opisywane jako konflikt między logiką output (produkty i liczby) a logiką outcome (zmiana kompetencji i dobrostanu). Psychoperformans ma narzędzia, aby to napięcie rozwiązać bez mitologizacji: skalowanie, autoopis, protokoły bezpieczeństwa, polityka dokumentacji i archiwizacji mogą stanowić wiarygodny system ewaluacji formatywnej, pokazujący jakość procesu. Jednak aby ten system działał, musi być finansowany: nie da się wymagać ewaluacji i bezpieczeństwa bez czasu i zasobów.

Z praktycznego punktu widzenia modele finansowania i wynagradzania muszą uwzględniać jeszcze jeden aspekt: koszt obiektu–klucza jako kosztu zarówno materialnego, jak i prawno-instytucjonalnego. Obiekt–klucz może być banalny i tani, ale jego obieg i jego status po domknięciu mogą generować koszty magazynowania, transportu, zabezpieczenia, a czasem ubezpieczenia. W działaniach monumentalnych koszty te rosną wykładniczo i obejmują także koszty odpowiedzialności cywilnej. W działaniach minimalistycznych kosztem staje się raczej precyzja protokołu i czas domknięcia. W obu przypadkach ekonomia obiektu nie jest „kosztem rekwizytu”; jest kosztem utrzymania relacyjnego operatora znaczeń w reżimie bezpieczeństwa. Wynagradzanie, które tego nie rozpoznaje, będzie zawsze wytwarzać nacisk na skrót i improwizację, a więc na ryzyko. Dlatego profesjonalny model finansowania psychoperformansu powinien traktować obiekt–klucz jako kategorię budżetową i jako kategorię kontraktową jednocześnie: z zasadami obiegu, statusami, odpowiedzialnością i domknięciem.

W warstwie najbardziej zaawansowanej, modelowanie finansowania i wynagradzania psychoperformansu wymaga zastosowania aparatu pojęciowego z ekonomiki instytucji, teorii kontraktów, zarządzania ryzykiem oraz studiów nad politykami kulturalnymi. Psychoperformans jest tu traktowany jako złożony „pakiet transakcyjny” (transaction bundle), w którym świadczeniem nie jest pojedyncza usługa, lecz skonfigurowany dyspozytyw: sekwencja operacji na relacjach w zaprojektowanej sytuacji czasoprzestrzennej, realizowana

przez plan sytuacyjny, mediowana przez obiekty–klucze i domykana protokołem bezpieczeństwa. Taki pakiet ma wysoki stopień niekompletności kontraktu (incomplete contracting), ponieważ nie da się ex ante opisać wszystkich wariantów interakcji, reakcji grupowych i incydentów. W konsekwencji, kontraktowanie ekonomiczne nie może opierać się na naiwnych metrykach czasu i liczby uczestników; musi opierać się na specyfikacji standardów procesu, na alokacji ryzyka, na zasadach adaptacji i na mechanizmach egzekwowania jakości. W przeciwnym razie powstaje klasyczny problem „moral hazard" i „adverse selection": organizator zaniża koszt standardu, a prowadzący lub instytucja kompensują niedobór przez skrócenie faz krytycznych (próg, domknięcie, procedury incydentów), co obniża jakość i zwiększa ryzyko.

Z perspektywy ekonomiki kosztów transakcyjnych (transaction cost economics) i teorii zarządzania relacjami kontraktowymi, psychoperformans jest przedsięwzięciem o wysokiej specyficzności zasobów (asset specificity). Specyficzność ta dotyczy zarówno zasobów materialnych (obiekty–klucze jako narzędzia pracy, często przygotowywane pod konkretną przestrzeń i konkretną grupę, z określonym reżimem obiegu i domknięcia), jak i zasobów niematerialnych (know-how protokołów bezpieczeństwa, matryce planów sytuacyjnych, procedury skalowania, polityka widzialności i dokumentacji). Wysoka specyficzność zasobów zwiększa wrażliwość na oportunizm kontraktowy: instytucja może próbować „przejąć" rezultat (dokumentację, matryce, format warsztatu) bez finansowania całego cyklu, lub może próbować przerzucić koszty ryzyka na prowadzącego (np. przez niejasne klauzule odpowiedzialności). Z tego względu preferowanym reżimem dla psychoperformansu jest reżim relacyjny (relational contracting), w którym powtarzalność współpracy stabilizuje normy i obniża koszty transakcyjne, a standardy bezpieczeństwa i neutralności stają się częścią „konstytucji" partnerstwa. Jednorazowe zamówienia w logice eventowej generują natomiast presję krótkoterminową i zwiększają koszty kontroli jakości, bo trzeba za każdym razem od nowa ustanawiać kontrakt pracy, politykę dokumentacji i reżim obiektowy.

W praktyce finansowania publicznego i grantowego pojawia się dodatkowo problem izomorfizmu instytucjonalnego: projekty muszą wyglądać podobnie, aby były rozpoznawalne przez aparaty konkursowe i mechanizmy audytu. To prowadzi do standaryzacji logiki budżetowej (kategorie kosztów, limity, formaty rozliczeń) i do standaryzacji logiki programowej (liczby wydarzeń, wskaźniki uczestnictwa, produkty medialne). Psychoperformans, o ile ma zachować swoją specyfikę metodologiczną, powinien stosować strategię „przekładu strukturalnego" (structural translation): opisywać elementy dyspozytywu w języku instytucjonalnym, ale bez zmiany ich funkcji. Próg może zostać zapisany jako procedura BHP i orientacji; domknięcie jako procedura bezpieczeństwa psychospołecznego i ewaluacji formatywnej; obiekt–klucz jako zasób dydaktyczny o kontrolowanym obiegu; reżim wycofania jako protokół zarządzania ryzykiem; neutralność interpretacyjna jako standard pracy facylitacyjnej. Ta strategia ma sens tylko wtedy, gdy jest wsparta ekonomicznie: koszty przygotowania protokołów, koszty facylitacji, koszty koordynacji dostępności i koszty archiwizacji muszą znaleźć się w budżecie jako pozycje „twarde", a nie miękkie rezerwy.

Wynagradzanie powinno również odzwierciedlać strukturę odpowiedzialności (liability structure) i strukturę ekspozycji na ryzyko (risk exposure). W działaniach performatywnych ryzyka są wielowymiarowe: ryzyko fizyczne, ryzyko psychospołeczne, ryzyko reputacyjne, ryzyko prawne (wizerunek, dane), ryzyko finansowe (refundacje, opóźnienia płatności), ryzyko

organizacyjne (odwołania, brak zasobów, awarie). Z punktu widzenia zarządzania ryzykiem, profesjonalny kontrakt powinien wprost alokować ryzyka i przewidywać mechanizmy ich redukcji: bufor czasowy, zaliczki, klauzule anulacyjne, ubezpieczenia, obowiązki organizatora w zakresie przestrzeni, procedury incydentów, polityka dokumentacji, reżim dostępności. Wynagrodzenie, które nie uwzględnia kosztu redukcji ryzyka, jest w istocie wynagrodzeniem „pozornym", bo zmusza prowadzącego do subsydiowania bezpieczeństwa własnym czasem i zasobami. W psychoperformansie taka subsydiacja jest niezgodna z etosem metody, ponieważ bezpieczeństwo jest warunkiem jakości dyspozytywu, a nie dodatkiem.

W kontekście warsztatów szczególne znaczenie ma kategoria facylitacji (facilitation) i moderacji procesów grupowych jako kompetencji profesjonalnej, odróżnialnej od „prowadzenia zajęć" w sensie wykładowym. Facylitacja obejmuje zarządzanie dynamiką grupy, kontrolę reżimu widzialności, ochronę prawa do wycofania, modulację intensywności bodźców, neutralność interpretacyjną oraz utrzymanie kontraktu pracy. Jest to praca o wysokim koszcie poznawczym i afektywnym, wymagająca stałej uwagi sytuacyjnej (situational awareness) i zdolności do mikrointerwencji w dyspozytywie. Jeżeli system wynagradzania sprowadza facylitację do „godziny dydaktycznej", deprecjonuje kompetencję, a tym samym wytwarza presję na upraszczanie metody i na redukcję protokołów. W profesjonalnym modelu psychoperformansu facylitacja powinna być wyceniana jako funkcja krytyczna, analogicznie do tego, jak w produkcjach teatralnych i filmowych wycenia się funkcje odpowiedzialne za bezpieczeństwo planu (koordynacja BHP, koordynacja intymności, stage management) i funkcje odpowiedzialne za spójność procesu.

Rezydencje i granty uruchamiają z kolei problem kapitału symbolicznego i jego wymienialności na zasoby materialne. W ujęciu Bourdieu kapitał symboliczny może być konwertowany na kapitał ekonomiczny, ale ta konwersja jest zawsze mediowana przez instytucje i przez mechanizmy uznania. W praktyce rezydencje bywają oferowane jako kapitał symboliczny („prestiż"), który ma kompensować brak honorarium. To jest mechanizm strukturalnie dyskryminujący, bo preferuje podmioty o wysokim kapitale ekonomicznym i społecznym, zdolne do ponoszenia kosztów utrzymania i do finansowania pomostowego. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną i inkluzywną, nie może legitymizować tego mechanizmu. Modele rezydencyjne kompatybilne z psychoperformansem powinny łączyć: honorarium (za pracę twórczą i facylitację), budżet produkcyjny (na obiekty–klucze i logistykę), wsparcie infrastrukturalne (przestrzeń, sprzęt, zakwaterowanie), oraz budżet dostępności (jeśli praca jest prowadzona z grupami zróżnicowanymi). Tylko taki układ stabilizuje odwracalność i domykalność w praktyce, bo zapewnia realny czas i zasoby na próg, protokoły i domknięcie.

W modelach grantowych szczególnie istotne jest włączenie do budżetu kosztów „compliance" i kosztów ewaluacji jako kosztów jakości, a nie kosztów administracyjnych „do minimalizacji". Z perspektywy zarządzania projektami w sektorze publicznym, brak finansowania tych funkcji prowadzi do zjawiska „projectification without capacity": projekty są realizowane, ale kosztem przeciążenia i degradacji standardów. Psychoperformans wymaga ewaluacji formatywnej (skalowanie, autoopis, rozmowa końcowa w języku kryterialnym) oraz polityk bezpieczeństwa (dokumentacja, wizerunek, protokoły incydentów, dostępność). Są to elementy integralne metody, więc muszą być integralnymi pozycjami budżetowymi. Granty, które finansują wyłącznie „outputy" (wydarzenia i liczby), w praktyce wytwarzają presję na ilość kosztem

jakości; psychoperformans powinien preferować reżimy grantowe dopuszczające finansowanie „outcomes” oraz finansowanie zdolności instytucjonalnej.

Kwestia wynagradzania dotyka również problemu archiwizacji i praw do dokumentacji, który w performansie jest polem historycznie konfliktogennym. Dokumentacja jest jednocześnie śladem, narzędziem sprawozdawczości i narzędziem promocji; w psychoperformansie jest także polem ryzyka naruszenia neutralności i prywatności. Z punktu widzenia teorii kontraktów, dokumentacja powinna być traktowana jako świadczenie odrębne, a licencje jako parametry precyzyjne: cel, zakres, czas, terytorium, kanały, możliwość wycofania w granicach prawa. Wynagrodzenie powinno odzwierciedlać realny koszt produkcji dokumentacji i realny koszt ryzyka reputacyjnego, a instytucja powinna ponosić odpowiedzialność za zgodność użycia dokumentacji z kontraktem pracy. W przeciwnym razie dokumentacja staje się ukrytym narzędziem presji widzialności: instytucja „kupuje” ekspozycję nie przez jawny kontrakt, lecz przez domniemanie. W psychoperformansie takie domniemanie jest sprzeczne z kodeksem neutralności i bezpieczeństwa.

Model finansowania i wynagradzania powinien wreszcie uwzględniać „logikę obiektu–klucza” jako logikę ekonomii materialno-symbolicznej. Obiekt–klucz jest jednocześnie zasobem produkcyjnym, narzędziem dydaktycznym, nośnikiem sensu i elementem polityki bezpieczeństwa. Ma swoje koszty materialne, ale ma też koszty proceduralne: obieg, statusy, zabezpieczenie, domknięcie, przechowywanie. Ponieważ obiekty–klucze wchodzą w relacje z ciałem, czasem i przestrzenią, a także z innymi obiektami–kluczami, tworząc sieć znaczeń, ekonomia psychoperformansu jest ekonomią sieci: koszty rosną nie tylko wraz z liczbą obiektów, lecz wraz ze złożonością relacji i złożonością dyspozytywu. W działaniach monumentalnych pojawiają się koszty infrastruktury, transportu, ubezpieczeń i odpowiedzialności; w działaniach minimalistycznych pojawia się koszt precyzji protokołu, bo to protokół, a nie skala materialna, utrzymuje bezpieczeństwo i sens. Profesjonalne wynagradzanie musi więc wyceniać nie tylko „materiał” i „czas”, lecz także złożoność relacyjną i koszt utrzymania odwracalności.

Tak zrekonstruowany model finansowania i wynagradzania nie jest jedynie techniką budżetowania. Jest elementem metodologii psychoperformansu, ponieważ stabilizuje warunki, w których możliwe jest działanie zgodne z kodeksem: neutralne interpretacyjnie, bezpieczne, odwracalne, domykalne, oparte na planie sytuacyjnym i na fundamentalnej manipulacji obiektami–kluczami jako materialnymi operatorami znaczeń. W tym sensie ekonomia przestaje być „zewnętrznym warunkiem” sztuki, a staje się jej częścią strukturalną: dyspozytyw jest zawsze jednocześnie estetyczny i instytucjonalny, a jego jakość zależy od tego, czy instytucja i prowadzący uznają, że bezpieczeństwo, protokoły i domknięcie mają realną cenę, którą trzeba jawnie finansować.

23.2. Produkcja i logistyka działań: zasoby, ubezpieczenia, odpowiedzialność

Produkcja i logistyka działań psychoperformansu nie stanowią warstwy pomocniczej wobec „treści artystycznej”, lecz są rdzeniem inżynierii dyspozytywu: to w logistyce materializuje się kontrakt, w logistyce stabilizuje się bezpieczeństwo, w logistyce utrzymuje się odwracalność i domykalność planu sytuacyjnego. W perspektywie zarządzania operacyjnego każde działanie

performatywne jest systemem socjotechnicznym, w którym komponent ludzki (uczestnicy, instruktor, personel instytucji), komponent środowiskowy (przestrzeń, infrastruktura, dostępność, przepływy) i komponent obiektowy (obiekty–klucze, wyposażenie, materiały) pozostają w relacji sprzężeń zwrotnych. Psychoperformans, opierając się na manipulacji obiektami–kluczami jako materialnymi operatorami znaczeń, wymaga szczególnie wysokiej dyscypliny w obszarze logistyki obiektowej: obiekt nie jest rekwizytem, lecz węzłem ryzyka i węzłem sensu. Z tego powodu produkcja działań musi być opisywana językiem zarządzania ryzykiem, zarządzania zasobami i odpowiedzialności, a nie wyłącznie językiem estetycznym.

Najpierw należy uporządkować typologię zasobów, ponieważ to ona wyznacza mapę kosztów oraz mapę odpowiedzialności. Zasoby dzielą się na: zasoby ludzkie (role i kompetencje), zasoby materialne (obiekty–klucze, materiały zużywalne, wyposażenie trwałe, środki ochrony), zasoby infrastrukturalne (przestrzeń, zaplecze sanitarne, zaplecze techniczne, łączność, energia, dostępność), zasoby czasowe (bufory, harmonogramy, okna instalacyjne, czas domknięcia), zasoby informacyjne (procedury, protokoły, instrukcje, matryce planu sytuacyjnego) oraz zasoby instytucjonalne (zgody, ubezpieczenia, regulaminy obiektu, umowy, polityki dokumentacji). W praktyce instytucjonalnej częsty błąd polega na redukowaniu zasobów do przestrzeni i sprzętu, przy jednoczesnym ignorowaniu zasobów informacyjnych i czasowych. Tymczasem w psychoperformansie to właśnie zasoby informacyjne i czasowe decydują o bezpieczeństwie: bez protokołu wycofania, bez protokołu incydentów, bez czytelnego progu i bez realnego czasu domknięcia dyspozytyw staje się nieprzewidywalny, a więc ryzykowny.

Role i kompetencje muszą zostać zdefiniowane w sposób funkcjonalny, a nie prestiżowy. W systemie produkcji działań performatywnych występują co najmniej następujące funkcje: instruktor/facylitator (utrzymanie kontraktu pracy i neutralności interpretacyjnej), producent/koordynator (harmonogram, budżet, komunikacja z instytucją, zasoby), osoba odpowiedzialna za przestrzeń (w tym przepisy porządkowe i bezpieczeństwo obiektu), osoba odpowiedzialna za technikę (energia, oświetlenie, nagłośnienie, stabilność instalacji, bezpieczeństwo kabli i punktów zasilania), osoba odpowiedzialna za dostępność (projektowanie uniwersalne, wsparcie komunikacyjne, adaptacje środowiskowe), osoba odpowiedzialna za dokumentację (jeśli dopuszczona; zgodność z kontraktem i minimalizacja), a w działaniach o większej skali także funkcja safety officera lub koordynatora BHP w sensie operacyjnym (ocena ryzyka, instruktaż, reagowanie na incydenty). W strukturach instytucji kultury te funkcje bywają rozproszone; w działaniach niezależnych bywają kumulowane przez jedną osobę. Psychoperformans, ze względu na szczególny nacisk na bezpieczeństwo i domykalność, powinien dążyć do minimalnej separacji funkcji: osoba prowadząca nie powinna równocześnie obsługiwać reżimu technicznego i kryzysowego, ponieważ obniża to zdolność utrzymania uwagi sytuacyjnej.

Ocena ryzyka powinna mieć charakter sformalizowany i wielowarstwowy. W praktykach zarządzania ryzykiem stosuje się różne narzędzia: analiza zagrożeń i skutków, macierze ryzyka (prawdopodobieństwo × dotkliwość), Job Safety Analysis, a w bardziej złożonych systemach modele barierowe typu bow-tie, w których identyfikuje się zdarzenie centralne, bariery prewencyjne i bariery mitygujące. Psychoperformans może adaptować tę logikę bez popadania w biurokrację: chodzi o to, aby przed działaniem zidentyfikować zdarzenia krytyczne (potknięcia i upadki, przeciążenie bodźcowe, eskalacja konfliktu, naruszenie granic dotyku, nieuprawniona dokumentacja, uszkodzenie obiektu–klucza, awaria zasilania, niekontrolowany tłum), a

następnie przypisać im bariery. Bariery w psychoperformansie mają często charakter proceduralny: strefa wycofania, sygnał stop, protokół przerwania i domknięcia ochronnego, ograniczenie reżimu widzialności, zakaz fotografowania, kontrola obiegu obiektów–kluczy, instrukcja bezpiecznej manipulacji obiektem, ograniczenie liczebności grupy, modulacja intensywności bodźców. Tak rozumiane bariery są jednocześnie narzędziem etycznym: chronią autonomię uczestników i chronią metodę przed przekształceniem w sytuację przymusu.

Odpowiedzialność prawna i organizacyjna w działaniach performatywnych jest zasadniczo rozproszona, ale w praktyce powinna być jednoznacznie przypisana w umowach i protokołach. Należy rozróżnić odpowiedzialność organizatora (za bezpieczne warunki wydarzenia jako przedsięwzięcia), odpowiedzialność zarządcy obiektu (za stan techniczny przestrzeni i zgodność z regulaminami), odpowiedzialność prowadzącego (za zgodność metody i przebiegu z kontraktem pracy oraz za utrzymanie protokołów), odpowiedzialność uczestników (za przestrzeganie instrukcji i zakazów, z zastrzeżeniem, że odpowiedzialność uczestnika nie może zastąpić obowiązków organizatora), a w razie podwykonawstwa także odpowiedzialność usługodawców (technika, ochrona, dokumentacja). Kluczowe jest unikanie fikcji kontraktowej polegającej na „przerzuceniu" odpowiedzialności na prowadzącego poprzez ogólne klauzule, przy jednoczesnym braku wpływu prowadzącego na stan przestrzeni, zabezpieczenia i zasoby. W psychoperformansie, gdzie bezpieczeństwo jest częścią metody, prowadzący musi mieć realną sprawczość w projektowaniu i egzekwowaniu warunków. Jeżeli instytucja nie dopuszcza tej sprawczości, dyspozytyw staje się niespójny, a ryzyko rośnie.

Ubezpieczenia należy traktować jako komponent architektury ryzyka, a nie jako formalność. W praktyce działań kulturalnych spotyka się co najmniej kilka typów ochrony: ubezpieczenie odpowiedzialności cywilnej organizatora (szkody osobowe i rzeczowe), ubezpieczenie mienia (sprzęt, wyposażenie, obiekty), ubezpieczenie następstw nieszczęśliwych wypadków dla uczestników w określonych sytuacjach, ubezpieczenia transportowe dla przewozu obiektów oraz ubezpieczenia specyficzne dla wydarzeń (w zależności od skali i charakteru). Psychoperformans, ze względu na obiekt–klucz, wymaga dodatkowo myślenia o „łańcuchu posiadania" i „łańcuchu odpowiedzialności" obiektu: kto jest właścicielem, kto jest depozytariuszem, kto ma prawo manipulacji, kto odpowiada za uszkodzenie, gdzie obiekt jest magazynowany, w jakich warunkach, z jaką kontrolą dostępu. Nawet przy obiektach minimalistycznych znaczenie ma reżim odpowiedzialności, bo obiekt–klucz jest węzłem sensu, a jego uszkodzenie może przerwać dyspozytyw i wymusić awaryjne domknięcie. Ochrona ubezpieczeniowa nie zastępuje protokołu; jest jego finansową barierą mitygującą.

Logistyka przestrzeni powinna być prowadzona jak projektowanie przepływów i stref, a nie jak aranżacja dekoracyjna. Dla psychoperformansu krytyczne są: strefa progu (orientacja, kontrakt, instruktaż), strefa działania (manipulacja obiektami–kluczami), strefa obserwacji (jeśli występuje; zasady świadkowania), strefa wycofania (bezpieczeństwo i prawo do przerwania), strefa domknięcia (procedury końcowe, zabezpieczenie obiektów, deeskalacja), a także strefy zaplecza technicznego i magazynowego (obieg obiektów, kontrola dostępu). W praktyce instytucjonalnej powtarza się błąd polegający na niedoszacowaniu strefy wycofania: bywa ona traktowana jako luksus lub „zabieranie miejsca". W psychoperformansie jest to bariera bezpieczeństwa o funkcji kluczowej, ponieważ realizuje odwracalność nie w deklaracji, lecz w topografii przestrzeni. Równie istotna jest kontrola bodźców: światło, dźwięk, temperatura, zapach, gęstość ludzi w przestrzeni. W działaniach performatywnych przeciążenie bodźcowe

jest częstym czynnikiem eskalacji, więc logistyka musi uwzględnić możliwość modulacji bodźców w czasie.

Zasoby materialne, zwłaszcza obiekty–klucze, wymagają protokołu doboru i protokołu bezpiecznej manipulacji. Dobór obiektu w psychoperformansie powinien uwzględniać: masę i ergonomię, brak ostrych krawędzi lub ich zabezpieczenie, stabilność konstrukcji, przewidywalność zachowania w trakcie operacji, łatwość domknięcia, możliwość bezpiecznego przechowywania, a także neutralność prawno-regulaminową w danym obiekcie instytucjonalnym. Protokół manipulacji powinien określać: kto dotyka, w jakiej sekwencji, z jakim dystansem interpersonalnym, jakie są zakazy (np. rzuty, uderzenia, działania nad głową), jakie są środki ochrony (rękawice, maty, zabezpieczenia podłogi), jakie są sygnały przerwania, jak wygląda procedura awaryjna w razie uszkodzenia obiektu. W działaniach monumentalnych protokół ten przechodzi w reżim riggingu, konstrukcji scenicznych, zabezpieczeń przeciążeniowych i nadzoru technicznego; w działaniach minimalistycznych protokół jest bardziej językowy i proceduralny, ale jego funkcja pozostaje ta sama: stabilizacja relacji obiekt–ciało–czas–przestrzeń.

W obszarze produkcji działań psychoperformansu szczególną uwagę należy poświęcić harmonogramowaniu w logice buforów. Harmonogram wydarzenia nie może być listą punktów programu, lecz strukturą okien operacyjnych: czas instalacji i strefowania, czas progu, czas działania, czas domknięcia, czas demontażu i zabezpieczenia obiektów, czas minimalnej archiwizacji (jeśli dopuszczona), czas na nieprzewidziane zdarzenia. Bufor nie jest „zapasem na spóźnienia”, tylko elementem strategii bezpieczeństwa: umożliwia przerwanie i domknięcie bez paniki, umożliwia deeskalację, umożliwia reakcję na awarie techniczne i konflikty interpersonalne. W działaniach, w których instytucja planuje gęsty kalendarz, brak buforów jest w praktyce nakazem ryzyka. Psychoperformans powinien być w takich przypadkach bezwzględny w negocjacjach: bez buforów nie da się utrzymać standardu odwracalności i domykalności, a więc nie da się utrzymać etyki metody.

Produkcja i logistyka działań psychoperformansu w fazie operacyjnej muszą zostać doprecyzowane jako system procedur wykonawczych oraz system kontroli jakości procesu. W ujęciu metodologii zarządzania projektami i operacji, psychoperformans jest przedsięwzięciem o wysokiej zmienności kontekstowej, w którym podstawowym narzędziem redukcji zmienności nie jest standaryzacja treści, lecz standaryzacja protokołu. Standaryzacja protokołu oznacza, że niezależnie od tematu planu sytuacyjnego, niezależnie od doboru obiektów–kluczy i niezależnie od skali działania, obowiązuje minimalny zestaw funkcji: kontrola progu, kontrola obiegu obiektów, kontrola reżimu widzialności, kontrola prawa do wycofania, kontrola domknięcia oraz kontrola śladu. To, co w praktyce performatywnej bywa nazywane „improwizacją”, w psychoperformansie powinno być rozumiane jako improwizacja w ramach barier, a nie improwizacja bez barier. W teorii bezpieczeństwa jest to różnica między systemem opartym na odporności (resilience engineering) a systemem opartym na heroizmie. Psychoperformans wybiera odporność: projektuje dyspozytyw tak, aby był stabilny w obliczu zakłóceń, a nie tak, aby liczył na charyzmę prowadzącego w sytuacji kryzysowej.

Operacjonalizacja progu jest pierwszym obszarem, w którym logistyka i odpowiedzialność łączą się w jeden mechanizm. Próg w psychoperformansie nie jest „wstępem” ani „instrukcją organizacyjną”; jest procedurą kontraktowania w czasie rzeczywistym. W praktyce oznacza to:

jawne ustanowienie zasad dotyku i dystansu, jawne ustanowienie zasad komunikacji (w tym sygnałów stop i sygnałów przerwania), jawne ustanowienie reżimu widzialności (czy są obserwatorzy, czy jest dokumentacja, czy są telefony), jawne ustanowienie struktury stref (w tym strefy wycofania), oraz jawne ustanowienie zasady domknięcia. Próg musi być zaprojektowany w sposób audytowalny: prowadzący i instytucja muszą móc wykazać, że zasady zostały nie tylko wypowiedziane, lecz także wdrożone w przestrzeni (np. oznaczenia stref, pozycjonowanie obiektów, wyłączenie możliwości fotografowania, przygotowanie personelu). Z punktu widzenia odpowiedzialności jest to kluczowe, ponieważ w razie incydentu to właśnie próg będzie przedmiotem rekonstrukcji: czy uczestnicy byli poinformowani, czy bariery były realne, czy prawo do wycofania działało.

Kontrola obiegu obiektów–kluczy wymaga formalizacji podobnej do zarządzania aktywami (asset management) w organizacjach, choć w skali dostosowanej do wydarzenia. Obiekt–klucz powinien mieć status: czy jest obiektem wspólnym, czy obiektem przypisanym, czy obiektem rotacyjnym, czy obiektem zakazanym dla części uczestników; status ten jest elementem kontraktu pracy. Obiekt powinien mieć lokalizację (strefa, punkt, magazyn), opiekuna obiegu (osobę odpowiedzialną za to, kto i kiedy go dotyka) oraz protokół domknięcia (co dzieje się z obiektem po zakończeniu, jak jest zabezpieczony, czy jest czyszczony, czy jest pakowany, czy jest niszczony w sensie kontrolowanego domknięcia, czy jest archiwizowany). W działaniach o większym stopniu złożoności pojawia się też problem kompatybilności obiektu z przestrzenią i z przepisami obiektu: obiekt może uszkadzać podłogę, generować hałas, stwarzać ryzyko pożarowe, wymagać zabezpieczenia przeciw przewróceniu. Psychoperformans musi tu operować językiem inżynierii bezpieczeństwa: identyfikować mechanizmy zdarzeń (np. przewrócenie, poślizg, uderzenie, zakleszczenie) i projektować bariery.

Reżim widzialności w logistyce działań jest jednym z najbardziej konfliktogennych obszarów, ponieważ instytucje kultury mają silną motywację do produkcji materiałów komunikacyjnych, a jednocześnie psychoperformans wprowadza restrykcje wynikające z neutralności i bezpieczeństwa. W praktyce reżim widzialności musi zostać ujęty jako polityka: kto może obserwować, z jakiej odległości, w jakiej pozycji, czy obserwator jest widoczny, czy jest ukryty; czy i jak wolno rejestrować; jaki jest zakres zgód; kto przechowuje materiały; jak długo; jakie są zasady publikacji; czy istnieje mechanizm wycofania zgody; jak minimalizuje się dane osobowe; jak anonimizuje się materiał. Te decyzje nie mogą być pozostawione intuicji, ponieważ intuicja instytucjonalna zwykle faworyzuje ekspozycję. Psychoperformans traktuje ekspozycję jako zmienną ryzyka: im większa ekspozycja, tym większe ryzyko instrumentalizacji doświadczenia i naruszeń prywatności, a także tym większa presja performatywna na uczestników. Dlatego logistyka musi uwzględniać techniczne i przestrzenne bariery: depozyt telefonów, oznaczenia zakazu fotografowania, kontrola wejścia, strefa dla dokumentalisty oddzielona od strefy działania, a także protokół interwencji w razie naruszeń (kto reaguje, jak reaguje, czy ma wsparcie ochrony obiektu).

Prawo do wycofania jest w psychoperformansie nie tylko deklaracją etyczną, lecz parametrem operacyjnym. Logistyka musi więc zapewnić możliwość fizycznego wycofania bez „przechodzenia przez scenę", bez konieczności tłumaczeń i bez ekspozycji społecznej. Strefa wycofania musi być dostępna, ale nie musi być spektakularnie widoczna; powinna być łatwa do osiągnięcia, wyciszona i zabezpieczona. W zależności od kontekstu może to być osobne pomieszczenie, wydzielony fragment sali, korytarz z siedzeniem, strefa z osobą wspierającą. Z

perspektywy zarządzania incydentami strefa wycofania jest barierą mitygującą: zmniejsza prawdopodobieństwo eskalacji, ponieważ daje wyjście z sytuacji bez konfliktu. Jeżeli jej nie ma, prawo do wycofania staje się fikcją, a fikcja prawa do wycofania w praktykach relacyjnych jest formą przemocy proceduralnej. Odpowiedzialność za tę barierę spoczywa na organizatorze i prowadzącym wspólnie, ale organizator odpowiada za to, czy przestrzeń realnie umożliwia strefowanie.

Domknięcie dyspozytywu jest analogiczne do procedur zakończenia pracy w systemach wysokiego ryzyka: nie kończy się „gdy czas minął", tylko gdy system został przywrócony do stanu bezpiecznego. Domknięcie obejmuje co najmniej cztery warstwy: domknięcie relacyjne (rozmowa końcowa w języku kryterialnym, deeskalacja), domknięcie przestrzenne (przywrócenie stref, kontrola przepływów, wyprowadzenie uczestników), domknięcie obiektowe (zabezpieczenie, pakowanie, czyszczenie, kontrola stanu obiektów–kluczy), oraz domknięcie śladu (decyzje dotyczące dokumentacji, przechowywania, raportowania). W praktyce instytucjonalnej najczęstszy błąd to „zabranie" czasu domknięcia przez kolejne wydarzenie. W logice bezpieczeństwa jest to niedopuszczalne: brak domknięcia wytwarza kumulację ryzyka oraz kumulację afektywnego przeciążenia, a także zwiększa prawdopodobieństwo konfliktów o interpretację i o wizerunek. W psychoperformansie domknięcie ma również funkcję epistemiczną: jest momentem, w którym uczestnicy stabilizują znaczenia i rozpoznają relacje obiekt–ciało–czas–przestrzeń bez narzucania interpretacji. Jeżeli domknięcie jest skrócone, praktyka traci swoją metodologiczną integralność.

W tym miejscu niezbędne jest doprecyzowanie procedur zarządzania incydentami i sytuacjami trudnymi w ujęciu produkcyjno-logistycznym. Protokół incydentu powinien określać: kategorie incydentów (techniczne, przestrzenne, interpersonalne, zdrowotne, prawne w zakresie wizerunku), role (kto decyduje, kto komunikuje, kto zabezpiecza przestrzeń), oraz ścieżki eskalacji (kiedy przerywa się działanie, kiedy przechodzi się do domknięcia ochronnego, kiedy wzywa się pomoc zewnętrzną, kiedy angażuje się personel instytucji). W tradycjach performatywnych istnieje mit, że „przerwanie zabija dzieło"; psychoperformans wprowadza normę odwrotną: przerwanie jest narzędziem zachowania integralności metody i ochrony uczestników. Z punktu widzenia odpowiedzialności organizatora przerwanie bywa postrzegane jako porażka programu, dlatego protokół musi być wcześniej uzgodniony z instytucją, aby w sytuacji incydentu nie było sporu kompetencyjnego. Odpowiedzialność oznacza tutaj również komunikację po incydencie: dokumentację wewnętrzną zdarzenia, analizę barier, korektę protokołów, bez publicznego eksponowania uczestników.

W działaniach realizowanych w instytucjach publicznych lub w przestrzeniach o szczególnych regulaminach (muzea, galerie, szkoły, obiekty zabytkowe) logistyka wymaga dodatkowo zgodności z politykami miejsca: ewakuacja, przepisy przeciwpożarowe, ograniczenia dotyczące materiałów, ograniczenia hałasu, ograniczenia dotyku powierzchni i obiektów, kontrola liczby osób. Psychoperformans, jeśli ma funkcjonować jako praktyka profesjonalna, powinien traktować te polityki jako część planu sytuacyjnego, a nie jako przeszkody. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny i obiekty–klucze są projektowane w zgodzie z politykami obiektu, a nie w opozycji. Jest to element dojrzałości instytucjonalnej: metoda nie potrzebuje konfliktu z regulaminem, aby zachować krytyczność; krytyczność jest w jej procedurach i w jej etyce, nie w naruszaniu bezpieczeństwa.

W ujęciu systemowym, produkcja i logistyka działań psychoperformansu kulminują w obszarze odpowiedzialności jako architektury relacyjno-instytucjonalnej. Odpowiedzialność nie jest tu kategorią moralną w sensie ogólnym, lecz konstruktem operacyjnym: zestawem przypisań kompetencyjnych, reżimów decyzyjnych, standardów dowodowych i barier bezpieczeństwa, które umożliwiają realizację dyspozytywu w warunkach niepewności. W praktykach performatywnych, zwłaszcza w tradycjach live art i performance art, odpowiedzialność bywała historycznie problematyzowana poprzez gesty ryzyka i transgresji; jednak współczesny paradygmat profesjonalizacji działań sytuacyjnych przesuwa akcent z transgresji na kontrolę: kontrolę granic, kontrolę zgód, kontrolę wizerunku, kontrolę dostępności, kontrolę obiegu obiektów. Psychoperformans, jako metodyka działania oparta na planie sytuacyjnym, nie rezygnuje z intensywności afektywnej, ale lokuje ją w ramach, które są audytowalne i odwracalne. Odpowiedzialność jest więc mechanizmem utrzymania intensywności bez przemocy proceduralnej.

Fundamentalnym narzędziem odpowiedzialności w produkcji jest „matryca ról i odpowiedzialności" w logice RACI (Responsible, Accountable, Consulted, Informed) albo jej wariantów. Psychoperformans wymaga, aby przed działaniem istniał jednoznaczny podział: kto jest odpowiedzialny za wykonanie (Responsible) poszczególnych funkcji (strefowanie, próg, kontrola obiektów, kontrola dokumentacji, protokół wycofania, domknięcie), kto ponosi odpowiedzialność nadrzędną (Accountable) za decyzje i za zapewnienie zasobów, kogo konsultuje się (Consulted) w sytuacjach niejednoznacznych (np. dostępność, technika, bezpieczeństwo obiektu), oraz kogo informuje się (Informed) o zmianach i incydentach. W instytucjach kultury brak takiej matrycy skutkuje dyfuzją odpowiedzialności: każdy zakłada, że „ktoś inny" zadba o bezpieczeństwo, dokumentację, zakazy, strefy. W psychoperformansie dyfuzja odpowiedzialności jest nie do zaakceptowania, ponieważ dyspozytyw działa na relacjach, a nie na obiektach materialnych wyłącznie; relacje eskalują szybciej niż da się ustalić, kto decyduje. Z tego względu matryca odpowiedzialności jest częścią planu sytuacyjnego w sensie instytucjonalnym.

Kolejnym poziomem jest standaryzacja protokołów operacyjnych w logice SOP (Standard Operating Procedures), przy czym SOP w psychoperformansie nie standaryzuje treści działań, lecz standaryzuje progi, bariery i domknięcia. W praktyce oznacza to zestaw dokumentów i praktyk: protokół progu (kontrakt, zasady dotyku, reżim widzialności, sygnały stop), protokół obiektu–klucza (dobór, obieg, manipulacja, zabezpieczenie, domknięcie), protokół strefowania (strefa działania, wycofania, obserwacji, domknięcia, zaplecza), protokół dokumentacji (zakazy, zgody, zakres, przechowywanie, publikacja), protokół incydentów (kategorie, role, eskalacja, domknięcie ochronne), protokół dostępności (adaptacje, wsparcie komunikacyjne, sensoryczne, przestrzenne), protokół ewakuacyjny (zgodny z obiektem), oraz protokół „post mortem" (analiza po działaniu, korekta barier, aktualizacja procedur). W dojrzałych systemach produkcji protokoły te działają jak barierowy system bezpieczeństwa: minimalizują zależność od „wiedzy w głowie" jednostki, a tym samym stabilizują jakość.

W obszarze ubezpieczeń i odpowiedzialności cywilnej kluczowe jest precyzyjne rozpoznanie relacji między ryzykiem a kontrolą. W teorii ryzyka ubezpieczenie działa jako mechanizm redystrybucji skutków zdarzeń, ale nie redukuje prawdopodobieństwa zdarzeń; redukcja prawdopodobieństwa jest funkcją barier i procedur. W psychoperformansie, gdzie obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń, ubezpieczenie powinno być rozumiane jako warstwa

mitygacji szkód (liability mitigation), natomiast protokoły obiektu–klucza jako warstwa prewencji (risk prevention). Instytucje często traktują polisę OC jako substytut prewencji; jest to błąd systemowy. Profesjonalny model wymaga obu warstw: polisy OC organizatora, jasnej odpowiedzialności za przestrzeń, oraz protokołów, które redukują zdarzenia. W działaniach monumentalnych pojawiają się także aspekty typowe dla produkcji scenicznych: ocena obciążeń, zabezpieczenia konstrukcji, ryzyko przewrócenia, ryzyko potknięć o kable, ryzyko pożaru. W działaniach minimalistycznych dominują ryzyka interpersonalne i wizerunkowe: naruszenie granic, eskalacja konfliktu, naruszenie zakazu fotografowania, nadużycia interpretacyjne. Odpowiedzialność musi obejmować oba typy.

Reżim dowodowy (evidentiary regime) jest w praktyce instytucjonalnej często pomijany, a w obszarze odpowiedzialności jest krytyczny. Jeżeli zdarzy się incydent, instytucja i prowadzący muszą być w stanie wykazać, jakie bariery były zaprojektowane i wdrożone: jakie były instrukcje, jakie były oznaczenia, jaki był protokół progu, kto pełnił funkcje kontrolne, czy były uzgodnione zgody, jakie były procedury dokumentacji. Reżim dowodowy nie oznacza produkcji „papierów dla papierów", lecz minimalny zapis pozwalający rekonstruować odpowiedzialność i korygować protokoły. W psychoperformansie reżim dowodowy ma również funkcję ochrony uczestników: ogranicza pokusę instytucji, aby po incydencie przerzucić winę na uczestników lub na prowadzącego. Jeśli protokoły są jawne i uzgodnione, łatwiej utrzymać sprawiedliwą analizę. Z perspektywy etyki jest to element neutralności: neutralność dotyczy nie tylko interpretacji doświadczeń, ale także interpretacji zdarzeń trudnych.

Na tym tle należy doprecyzować politykę komunikacji w sytuacjach kryzysowych. W działaniach performatywnych kryzysy bywają natychmiast komunikowane publicznie, co potęguje ryzyko naruszeń prywatności i wizerunku uczestników. Psychoperformans, ze względu na reżim widzialności i bezpieczeństwa, powinien preferować komunikację wewnętrzną i minimalizację ekspozycji. Protokół kryzysowy powinien wskazywać, kto komunikuje się z uczestnikami, kto komunikuje się z instytucją, kto komunikuje się z mediami (jeśli w ogóle), jakie informacje są dopuszczalne, jakie są niedopuszczalne, oraz jak chroni się dane osobowe i kontekst doświadczeń. W praktyce organizacyjnej jest to odpowiednik polityki ochrony danych w sytuacji incydentu: minimalizacja danych i kontrola kanałów. W psychoperformansie jest to również ochrona kontraktu pracy: uczestnik nie może zostać „uczyniony przykładem" w opowieści instytucji o kryzysie.

Ważnym komponentem logistyki i odpowiedzialności jest również reżim dostępności rozumiany nie jako „udogodnienia", lecz jako standard projektowania. Projektowanie uniwersalne w kontekście działań performatywnych obejmuje: dostępność architektoniczną, dostępność komunikacyjną, dostępność sensoryczną, przewidywalność struktury, czytelność instrukcji, oraz możliwość modulacji intensywności. Te elementy są barierami prewencyjnymi wobec incydentów i eskalacji; w języku zarządzania ryzykiem są to bariery redukujące prawdopodobieństwo zdarzeń krytycznych wynikających z przeciążenia, dezorientacji, braku informacji. Jeżeli instytucja deklaruje dostępność jako wartość, musi ją finansować i organizować; w przeciwnym razie jest to deklaracja pusta, która przenosi koszty adaptacji na prowadzącego lub na uczestników. Psychoperformans, jako praktyka profesjonalna, powinien wbudowywać dostępność w protokoły produkcyjne, a nie traktować jej jako „opcjonalnej".

W końcu, logistyka działań psychoperformansu wymaga ujęcia archiwizacji i upowszechniania jako komponentu odpowiedzialności, a nie jako komponentu marketingu. Obieg dokumentacji i obieg opisów mogą wytwarzać wtórną przemoc interpretacyjną: instytucja może opisać praktykę w języku skuteczności paramedycznej, może wytwarzać narracje o „transformacji" uczestników, może publikować obrazy bez kontekstu, może używać fragmentów domknięcia jako materiału promocyjnego. Psychoperformans powinien temu przeciwdziałać przez politykę śladu: minimalizacja, precyzyjne licencje, ograniczenie kanałów, anonimizacja, zasada nieinstrumentalizacji, zasada nieprzypisywania przyczynowości i skuteczności w obszarach, które należą do sfery prywatnej. Z perspektywy etyki i prawa jest to odpowiedzialność za wizerunek i dane; z perspektywy metodologii jest to odpowiedzialność za integralność praktyki. Jeżeli ślad jest niekontrolowany, praktyka zostaje przepisana przez instytucję w logice jej celów, a wtedy plan sytuacyjny traci sprawczość.

Produkcja, ubezpieczenia i odpowiedzialność w psychoperformansie tworzą więc spójną triadę: produkcja zapewnia zasoby i strefy, ubezpieczenia mitygują skutki, a odpowiedzialność organizuje role, protokoły i reżimy dowodowe. W centrum tej triady pozostaje obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń, którego obieg jest zarazem obiegiem ryzyka i obiegiem sensu. Ponieważ obiekt–klucz wchodzi w relacje z ciałem, czasem i przestrzenią oraz z innymi obiektami–kluczami, logistyka nie jest transportem rzeczy, lecz zarządzaniem siecią relacji. To zarządzanie realizuje się w protokołach progu, manipulacji i domknięcia; bez nich psychoperformans traci swoją podstawową własność: zdolność do urzeczywistniania przemian w sposób bezpieczny, odwracalny i odpowiedzialny.

23.3. Współpraca z instytucjami kultury, edukacji i zdrowia

Współpraca psychoperformansu z instytucjami kultury, edukacji i zdrowia ma charakter intersektorowy, a więc przebiega w polu nakładających się reżimów normatywnych, prawnych i organizacyjnych, które wytwarzają własne logiki działania: logikę legitymizacji, logikę audytu, logikę bezpieczeństwa, logikę dostępności, logikę odpowiedzialności oraz logikę komunikacji publicznej. W perspektywie nowego instytucjonalizmu (DiMaggio, Powell; Scott) instytucje nie są neutralnymi „miejscami" realizacji programu, lecz aparatami regulacji i formatowania praktyk: narzucają izomorfizmy proceduralne, standaryzują język celów i rezultatów, a zarazem oferują zasoby infrastrukturalne i symboliczne (autorytet, zaufanie społeczne, stabilność). Psychoperformans, jako dyspozytyw sytuacyjny oparty na planie sytuacyjnym, wymaga zatem kompetencji translacyjnych: zdolności do mapowania własnych elementów metodycznych na języki instytucjonalne bez utraty funkcji rdzeniowych. Nie chodzi o marketingową adaptację, lecz o precyzyjną pracę na granicach pól (boundary work) oraz o wytwarzanie kompatybilności proceduralnej przy zachowaniu autonomii metodologicznej. W praktyce jest to negocjacja dwóch porządków: porządku artystycznego (gdzie centralne są intensywność, relacyjność, praca na obiekcie–kluczu i performatywna produkcja sensu) oraz porządku instytucjonalnego (gdzie centralne są standardy bezpieczeństwa, dokumentowalność, rozliczalność i przewidywalność).

Współpraca z instytucjami kultury (muzea, galerie, domy kultury, centra sztuki, festiwale) ma zwykle strukturę programowo-produkcyjną: instytucja jest producentem i dystrybutorem warunków widzialności, a jednocześnie strażnikiem własnej polityki wizerunkowej i polityki

publicznego uzasadnienia wydatków. W takim układzie psychoperformans musi wprost rozwiązać napięcie pomiędzy reżimem ekspozycji a reżimem neutralności i bezpieczeństwa. Instytucje kultury mają silną skłonność do intensyfikowania „śladu" (fotografia, wideo, komunikaty prasowe, posty, raporty), ponieważ ślad jest walutą legitymizacji, natomiast psychoperformans wymaga kontroli widzialności jako parametru ryzyka: im większa ekspozycja, tym większe ryzyko instrumentalizacji uczestników, przekształcenia planu sytuacyjnego w spektakl oraz wtórnego narzucania interpretacji. Z tego powodu współpraca z kulturą musi zostać oparta na precyzyjnie skonstruowanej polityce dokumentacji, a nie na domniemaniu, że instytucja ma prawo „wziąć materiał", skoro współfinansuje wydarzenie. W praktykach performance art i live art spór o dokumentację i jej ontologiczny status (dokument jako ślad, jako dzieło, jako substytut zdarzenia) jest sporem historycznie trwałym, a w psychoperformansie dodatkowo obciążonym wymiarem etycznym: dokumentacja nie jest tylko reprezentacją, lecz aktywnym narzędziem presji, które potrafi zmieniać zachowanie uczestników już w trakcie zdarzenia. Współpraca instytucjonalna jest więc nie tyle kwestią „zgody na zdjęcia", ile negocjacją architektury bodźców i architektury publicznej narracji.

W instytucjach edukacyjnych (szkoły, uczelnie, ośrodki doskonalenia, placówki specjalistyczne) dominują natomiast reżimy dydaktyczne: standaryzacja celów, wymagania programowe, ocena postępów, rygory bezpieczeństwa nieletnich, a także specyficzne hierarchie odpowiedzialności (dyrekcja, nauczyciel, opiekun prawny). Psychoperformans, jeśli ma funkcjonować jako praktyka warsztatowa o wysokiej integralności, musi tu wytworzyć kompatybilność z pedagogiką bez redukcji do „aktywności artystycznej" lub do „zajęć ekspresyjnych". W wymiarze epistemologicznym współpraca z edukacją wymaga uznania, że psychoperformans generuje wiedzę proceduralną i ucieleśnioną, a więc wiedzę, która jest nabywana poprzez iterację, praktykę, sprzężenia zwrotne i refleksję po działaniu, a nie poprzez transfer deklaratywnych treści. Ta logika pozostaje spójna z tradycjami uczenia usytuowanego (Lave, Wenger), pedagogiki doświadczenia (Kolb) oraz praktyk krytycznych (Freire), ale wymaga od instytucji przyjęcia, że „rezultat" nie musi być obiektem materialnym ani łatwą do porównania miarą ilościową. Dlatego współpraca edukacyjna powinna opierać się na ocenie formatywnej (skalowanie, autoopis kryterialny, rozmowa końcowa), a nie na presji wytwarzania artefaktów jako dowodu. Instytucja edukacyjna ma skłonność do domykania procesu przez produkt, natomiast psychoperformans domyka proces przez protokół: domknięcie obiektowe, domknięcie relacyjne i domknięcie śladu. To jest zasadnicza różnica organizacyjna, którą trzeba przełożyć na język szkoły lub uczelni.

Współpraca z instytucjami zdrowia (podmioty lecznicze, poradnie, ośrodki zdrowia psychicznego, szpitale, programy profilaktyczne) jest najbardziej obciążona reżimami regulacyjnymi, ponieważ wkracza w obszar profesjonalnych standardów opieki, obowiązków informacyjnych, zasad ochrony danych oraz rygorów odpowiedzialności cywilnej. Psychoperformans nie może być tu traktowany jako substytut interwencji klinicznej ani jako „narzędzie terapeutyczne" w sensie wąskim, jeśli nie jest osadzony w odpowiednim zakresie kompetencji i nadzoru. Z perspektywy etyki praktyk pomocowych kluczowe jest rozróżnienie: psychoperformans może funkcjonować jako procedura kulturowa, edukacyjna i wspólnotowa, która wspiera kompetencje autoregulacji, sprawczości i komunikacji, ale nie może obiecywać diagnostyki ani leczenia; musi respektować granice zakresu praktyki (scope of practice) oraz zasadę niesugerowania skuteczności klinicznej tam, gdzie nie ma ram badawczych lub klinicznych. W literaturze rozwijającej obszar arts in health i museum-based wellbeing (m.in.

Fancourt; Camic; Chatterjee) podkreśla się wagę governance: jasnego modelu zarządzania, jasno określonej odpowiedzialności, protokołów bezpieczeństwa i zasad ewaluacji adekwatnych do celu. Psychoperformans, wchodząc w sektor zdrowia, musi zatem przyjmować logikę klinicznego bezpieczeństwa jako logikę barier: protokół wycofania, protokół incydentów, kontrola obciążeń bodźcowych, kontrola reżimu widzialności, kontrola obiektu–klucza jako węzła ryzyka fizycznego i psychospołecznego. W sektorze zdrowia szczególnie krytyczna jest także kwestia poufności i danych: dane o uczestnictwie, przebiegu i reakcjach nie mogą być traktowane jak materiał promocyjny ani jak treść do raportu publicznego w sposób umożliwiający identyfikację. Współpraca wymaga więc porozumienia o minimalizacji danych, o polityce dostępu, o zasadach przechowywania i o zasadach komunikacji.

Te trzy typy instytucji różnią się także mechanizmami legitymizacji i rozliczalności. Instytucje kultury legitymizują się wartością symboliczną i misją publiczną, ale coraz częściej podlegają reżimom audytu i wskaźników. Instytucje edukacyjne legitymizują się skutecznością dydaktyczną i zgodnością z programem oraz standardami bezpieczeństwa. Instytucje zdrowia legitymizują się bezpieczeństwem, zgodnością z procedurami i standardami profesjonalnymi, a często także mierzalnością rezultatów w języku wskaźników zdrowotnych. Psychoperformans musi zatem działać jak system wielojęzyczny: zachować spójność planu sytuacyjnego i rdzenia metody, a jednocześnie dostarczać instytucjom tych form uzasadnienia, które są dla nich konstytutywne. Najczęstszą porażką współpracy jest tu nie konflikt estetyczny, lecz konflikt epistemiczny: instytucja żąda dowodu w języku, którego praktyka nie może dostarczyć bez utraty sensu, albo praktyka odmawia języka instytucji i popada w izolację. Rozwiązaniem nie jest kompromis treściowy, lecz konstrukcja interfejsu: opis procesów, protokołów i barier w języku instytucjonalnym oraz jednoczesne utrzymanie autonomii dyspozytywu poprzez kontrakt pracy, politykę widzialności i system domknięcia.

W praktyce współpraca intersektorowa wymaga również rozpoznania zjawiska „przełączania ról" i „podwójnej lojalności". Instruktor psychoperformansu w instytucji kultury jest jednocześnie artystą i wykonawcą programu; w edukacji bywa jednocześnie facylitatorem i quasi-nauczycielem; w zdrowiu bywa traktowany jak personel pomocowy mimo braku formalnych kompetencji klinicznych. Te błędne przypisania ról generują ryzyko nadużyć i nieporozumień. Dlatego warunkiem współpracy jest precyzyjne opisanie roli: psychoperformans działa jako praktyka kulturowa i edukacyjna, oparta na planie sytuacyjnym i na obiekcie–kluczu; jego kontrakt pracy nie jest kontraktem klinicznym; jego protokoły bezpieczeństwa służą neutralności i odwracalności, a nie diagnostyce; jego ewaluacja ma charakter formatywny i kryterialny, a nie diagnostyczny. Dopiero na tym gruncie można budować zaufanie instytucjonalne, ponieważ zaufanie nie powstaje przez deklaracje, lecz przez zgodność ról, procedur i odpowiedzialności.

Warunkiem realnej współpracy intersektorowej jest ustanowienie wspólnego „języka operacyjnego" oraz wspólnego reżimu decyzyjnego, który nie redukuje psychoperformansu do roli atrakcji programowej ani nie wpycha go w ramy interwencji klinicznej. W praktyce oznacza to zbudowanie mechanizmu governance opartego na trzech warstwach: warstwie normatywnej (misja, cel, zakres i granice), warstwie proceduralnej (protokoły, role, odpowiedzialności, bariery bezpieczeństwa) oraz warstwie dowodowej (co, jak i dlaczego jest dokumentowane oraz kto ma do tego dostęp). W literaturze o współpracy międzyorganizacyjnej i „boundary spanning" podkreśla się, że na styku pól zawodowych

powstają konflikty nie dlatego, że strony mają złe intencje, tylko dlatego, że dysponują odmiennymi „logikami instytucjonalnymi" oraz odmiennymi standardami dowodzenia i ryzyka. Psychoperformans musi więc działać jak obiekt graniczny (boundary object w sensie Star i Griesemer): zachować wystarczającą plastyczność, aby dało się go włączyć w program instytucji, i jednocześnie zachować wystarczającą strukturę, aby nie ulec przejęciu przez cudze cele komunikacyjne, audytowe lub terapeutyczne.

Najbardziej typowym mechanizmem destabilizacji współpracy jest niejawne rozszerzanie zakresu świadczenia przez instytucję, zwłaszcza w obszarze widzialności, ewaluacji i „rezultatów". Instytucja kultury oczekuje artefaktów komunikacyjnych, instytucja edukacyjna – artefaktów dydaktycznych lub mierzalnych postępów, instytucja zdrowia – artefaktów porządków klinicznych (wskaźników, wyników, procedur). Psychoperformans odpowiada na te oczekiwania tylko wtedy, gdy zostaną spełnione dwa warunki: po pierwsze, artefakty są konsekwencją protokołu, a nie substytutem procesu; po drugie, artefakty nie naruszają neutralności interpretacyjnej i reżimu bezpieczeństwa (w szczególności prywatności, poufności i prawa do wycofania). Oznacza to konieczność rozróżnienia pomiędzy dokumentacją techniczno-produkcyjną (strefowanie, bariery, protokoły, procedury) a dokumentacją ekspozycyjną (zdjęcia, wideo, narracje promocyjne). Pierwsza jest elementem odpowiedzialności i może być wręcz wymagana; druga jest elementem polityki widzialności i musi pozostać ściśle ograniczona, licencjonowana i negocjowana.

W wymiarze formalnym współpraca powinna być konstruowana jako architektura umów i uzgodnień, w której każdy dokument ma funkcję i zakres. Umowa główna lub porozumienie współpracy określa role stron, zakres działań, harmonogram, zasoby, odpowiedzialność i zasady finansowania. Aneks protokołowy obejmuje procedury: próg, domknięcie, politykę dokumentacji, strefę wycofania, protokół incydentów, kontrolę obiegu obiektów–kluczy, zasady dostępności. W instytucjach edukacyjnych dochodzą uzgodnienia dotyczące opieki nad nieletnimi, zasad przebywania osób z zewnątrz na terenie szkoły, zasad kontaktu z opiekunami i zasad reakcji na sytuacje trudne. W instytucjach zdrowia dochodzi często wymóg zgodności z procedurami wewnętrznymi oraz z rygorami ochrony danych. Z punktu widzenia zarządzania ryzykiem kluczowe jest, aby dokumenty nie były „dekoracją formalną", tylko narzędziem egzekwowania barier; psychoperformans jest metodą sytuacyjną, więc bariery muszą być wbudowane w organizację, a nie dopowiedziane w ostatniej chwili.

W obszarze danych, wizerunku i poufności pojawia się szczególnie istotne rozróżnienie: w psychoperformansie informacja o uczestnictwie oraz informacja o przebiegu i reakcji mogą stanowić dane wrażliwe kontekstowo, nawet jeśli formalnie nie są danymi szczególnej kategorii. Instytucje mają tendencję do „zbierania na wszelki wypadek", natomiast psychoperformans – jako praktyka nastawiona na neutralność i bezpieczeństwo – powinien konsekwentnie stosować minimalizację: zbierać wyłącznie to, co konieczne do realizacji kontraktu pracy, bezpieczeństwa oraz rozliczalności formalnej. W sektorze zdrowia minimalizacja danych i kontrola dostępu są standardem zarządczym, w sektorze edukacji – obowiązkiem organizacyjnym, a w kulturze – często dopiero postulatem. W każdym przypadku zasadą jest rozdzielenie danych organizacyjnych od danych dotyczących doświadczeń: instytucja może potrzebować listy obecności do celów sprawozdawczych, ale nie ma uzasadnionej potrzeby posiadania opisów przeżyć, wypowiedzi z domknięcia czy materiałów „świadectw" identyfikujących osoby. W praktyce oznacza to, że rozmowa końcowa i autoopis pozostają w

reżimie prywatności procesu, a raportowanie publiczne jest pozbawione danych umożliwiających identyfikację lub odtworzenie kontekstu indywidualnego.

Współpraca wymaga też precyzyjnej architektury odpowiedzialności za bezpieczeństwo. Instytucja odpowiada za przestrzeń, reżimy wejścia, zgodność z regulaminami, zabezpieczenia techniczne i podstawowe procedury, natomiast prowadzący odpowiada za integralność metody, kontrakt pracy, protokoły neutralności interpretacyjnej i bezpieczną manipulację obiektami–kluczami w ramach uzgodnionego dyspozytywu. W praktyce konflikty powstają tam, gdzie instytucja próbuje narzucić reżimy sprzeczne z protokołem metody (np. stała obecność kamery, wymóg „otwartości" przestrzeni bez strefy wycofania, presja na zwiększenie liczby uczestników ponad próg bezpieczeństwa, brak buforów domknięcia). Psychoperformans musi wówczas uruchamiać mechanizmy negocjacji oparte na dowodzeniu proceduralnym: wykazać, że te elementy nie są preferencją estetyczną, lecz barierą bezpieczeństwa. W sektorze edukacji i zdrowia język barier i procedur jest zwykle zrozumiały; w sektorze kultury trzeba go często dopiero wprowadzić jako standard profesjonalny, analogiczny do praktyk stage management i safety management w produkcjach performatywnych.

Istotnym polem współpracy jest również integracja psychoperformansu z istniejącymi ekosystemami instytucjonalnymi: personelem, infrastrukturą i kulturą organizacyjną. W instytucjach kultury szczególnie ważna jest współpraca z działem technicznym, produkcyjnym i komunikacyjnym; w edukacji – z nauczycielami i pedagogami oraz z administracją; w zdrowiu – z personelem odpowiedzialnym za procedury i bezpieczeństwo, a niekiedy z zespołami interdyscyplinarnymi. Psychoperformans powinien traktować personel instytucji jako współuczestników dyspozytywu w sensie operacyjnym, nie w sensie artystycznym: personel jest częścią systemu barier i reakcji na incydenty, częścią kontroli stref oraz częścią ochrony reżimu widzialności. To wymaga krótkich, ale precyzyjnych szkoleń wdrożeniowych przed wydarzeniem: wyjaśnienia roli strefy wycofania, wyjaśnienia protokołu stop i przerwania, wyjaśnienia polityki dokumentacji, wyjaśnienia obiegu obiektów–kluczy. Brak takiego wdrożenia prowadzi do sytuacji, w której personel – działając w dobrej wierze – sabotuje protokół, bo stosuje własne standardy (np. „trzeba zrobić zdjęcia", „trzeba wpuścić publiczność", „trzeba przyspieszyć, bo harmonogram").

Współpraca międzysektorowa wymaga ponadto konstrukcji wspólnego modelu ewaluacji, który nie prowadzi do epistemicznej przemocy mierzalności. Najbardziej funkcjonalne są tu modele łączące elementy teorii zmiany (theory of change), ewaluacji realistycznej (realist evaluation w sensie Pawsona i Tilleya) oraz oceny formatywnej opartej na kryteriach procesu. Instytucja może otrzymać dowód jakości w postaci zgodności z protokołami (barierami), w postaci wskaźników procesowych (np. frekwencja, retencja, liczba incydentów, liczba przerwań, wykorzystanie strefy wycofania), oraz w postaci agregowanych, zanonimizowanych danych autoopisu w języku kryterialnym. Psychoperformans nie powinien natomiast dostarczać „dowodów transformacji" w formie narracji jednostkowych, które są atrakcyjne marketingowo, ale naruszają neutralność i prywatność. W kulturze problem ten jest szczególnie dotkliwy, bo komunikacja instytucjonalna często operuje językiem spektaklu i sukcesu; w psychoperformansie język sukcesu musi być zastąpiony językiem rzetelności proceduralnej i bezpieczeństwa, inaczej współpraca degeneruje się w instrumentarium wizerunkowe.

Wreszcie, współpraca z instytucjami zdrowia wymaga szczególnej ostrożności w obszarze granic kompetencyjnych i ryzyka „medicalizacji" praktyki. Psychoperformans może być włączany do programów wspierających dobrostan, kompetencje autoregulacji, sprawczość i komunikację, ale powinien pozostawać praktyką kulturową i edukacyjną, chyba że jest osadzony w formalnych strukturach klinicznych i prowadzony w odpowiednim modelu interdyscyplinarnym. W przeciwnym razie instytucja zdrowia może oczekiwać efektów i wskaźników typowych dla interwencji klinicznych, a prowadzący może zostać wciągnięty w rolę quasi-terapeuty bez odpowiednich uprawnień i nadzoru. Profesjonalizacja współpracy polega tu na precyzji: jasno określony cel (np. kompetencje proceduralne, praca z relacjami i obiektami–kluczami, umiejętność domykania działań), jasno określone granice (brak diagnozy, brak obietnic skuteczności klinicznej), jasno określone protokoły bezpieczeństwa oraz zgodność z reżimem poufności. To nie ogranicza metody; przeciwnie, utrzymuje jej integralność i chroni zarówno uczestników, jak i instytucję.

23.4. Upowszechnianie i archiwizacja: repozytoria, licencje, prawa do wizerunku

Upowszechnianie i archiwizacja psychoperformansu nie są czynnościami wtórnymi wobec działania, lecz stanowią osobny moduł dyspozytywu, w którym krzyżują się: ontologia zdarzenia performatywnego, ekonomia uwagi, prawo autorskie, prawo do wizerunku, reżimy ochrony danych oraz inżynieria informacji (information governance). W praktykach performance art i live art od dekad powraca spór o status dokumentacji: czy dokument jest jedynie śladem, czy współtworzy dzieło, czy staje się jego substitutem w polu dystrybucji. Dyskusje te – kojarzone z krytyką reprezentacji i efemeryczności (Peggy Phelan), z analizą mediatyzacji performansu (Philip Auslander), z koncepcją „pozostałości" i performatywności archiwum (Rebecca Schneider) oraz z rozróżnieniem między archiwum a repertuarem praktyk ucieleśnionych (Diana Taylor) – nie są tu ornamentem teorii, tylko narzędziem projektowym. Psychoperformans, jako praktyka sytuacyjna oparta na planie sytuacyjnym i na obiekcie–kluczu, musi przyjąć, że każda decyzja o śladzie (fotografia, wideo, opis, metadane, repozytorium) wytwarza wtórną warstwę oddziaływania: modyfikuje zachowania uczestników w czasie rzeczywistym, rekonfiguruje relacje w polu społecznym oraz stabilizuje określoną interpretację zdarzenia. Dlatego „polityka śladu" nie może być traktowana jako dział promocji ani jako mechaniczny obowiązek sprawozdawczy; jest to obszar bezpieczeństwa, neutralności interpretacyjnej i odpowiedzialności instytucjonalnej.

W psychoperformansie pierwszą zasadą upowszechniania jest rozdzielenie dwóch porządków: porządku dowodowo-proceduralnego oraz porządku ekspozycyjno-reprezentacyjnego. Porządek dowodowo-proceduralny obejmuje te artefakty, które służą rozliczalności i jakości procesu: opis warunków realizacji, matryce ról i odpowiedzialności, protokoły progu, protokoły wycofania, protokoły domknięcia, protokoły obiegu obiektów–kluczy, reżim widzialności, minimalny zapis ewaluacji formatywnej w postaci danych zagregowanych i zanonimizowanych. Ten porządek powinien być możliwie „niskoszumowy": techniczny, precyzyjny, pozbawiony języka sensacji, a zarazem wystarczająco szczegółowy, by umożliwiał audyt, replikację organizacyjną i korektę barier. Porządek ekspozycyjno-reprezentacyjny obejmuje natomiast materiały, które wchodzą do obiegu publicznego: zdjęcia, wideo, wypowiedzi, narracje medialne, prezentacje, publikacje. Ten porządek jest zawsze ryzykowny, bo generuje presję widzialności, tendencję do upraszczania, a nierzadko także do

medykalizacji lub paramedycznej fabularyzacji. W związku z tym psychoperformans powinien zakładać, że porządek ekspozycyjny jest fakultatywny i ściśle licencjonowany, natomiast porządek proceduralny jest obligatoryjny, ale minimalizowany pod względem danych osobowych i wrażliwych kontekstowo.

Drugą zasadą jest priorytet ochrony uczestników nad ekonomią uwagi. W praktyce oznacza to, że upowszechnianie musi być kompatybilne z prawem do wycofania oraz z zasadą nieinstrumentalizacji doświadczeń. Wizerunek jest tu kategorią wielowarstwową: obejmuje nie tylko twarz i sylwetkę, lecz także rozpoznawalność sytuacyjną (miejsce, czas, kontekst grupowy, charakterystyczne obiekty–klucze) oraz rozpoznawalność narracyjną (cytaty, opisy reakcji, fragmenty rozmów domykających). W realiach cyfrowej dystrybucji ryzyko reidentyfikacji jest wysokie: nawet z pozoru neutralny kadr może zostać powiązany z konkretną osobą poprzez metadane, geolokalizację, ślady w sieciach społecznościowych, relacje świadków. Z tego powodu w psychoperformansie racjonalne jest przyjęcie reżimu ostrożności: anonimizacja, kadrowanie nieidentyfikujące, wyłączanie dźwięku dialogów, unikanie materiałów z rozmów domykających, ograniczanie opisów do języka proceduralnego i kryterialnego, a w razie wątpliwości – rezygnacja z publikacji.

Trzecią zasadą jest formalizacja licencji i praw do materiałów jako elementu kontraktu pracy, a nie „zgody domniemanej". W obiegu kultury często spotyka się asymetrię: instytucja uznaje, że skoro finansuje wydarzenie, posiada uprawnienia do dowolnej dystrybucji śladu. Jest to podejście błędne zarówno w sensie etycznym, jak i organizacyjnym, ponieważ miesza prawa autorskie i prawa pokrewne z prawem do wizerunku oraz z ochroną danych. Psychoperformans wymaga architektury uprawnień, w której rozróżnia się co najmniej: autorstwo i prawa do dokumentacji (kto jest twórcą fotografii/wideo, kto jest producentem fonogramu/wideogramu), prawa do rejestracji i utrwalania (czy wolno rejestrować, na jakich warunkach), prawa do rozpowszechniania (zakres pól eksploatacji, czas, terytorium, kanały), prawa do opracowań (montaż, przycinanie, napisy, konteksty), oraz prawa osób utrwalonych (wizerunek, głos, identyfikowalność). Dopiero tak rozpisana matryca pozwala uniknąć nadużyć typowych dla sektora kulturalnego, w którym dokumentacja bywa traktowana jako „materiał promocyjny" niezależny od zasad bezpieczeństwa.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie pojęcia repozytorium w sensie praktycznym i w sensie archiwistyki cyfrowej. Repozytorium nie jest folderem ani dyskiem w chmurze; jest to system utrzymywania obiektów cyfrowych wraz z ich metadanymi, polityką dostępu, wersjonowaniem, kontrolą integralności i planem trwałości. W standardach archiwistyki cyfrowej punktami odniesienia są modele typu OAIS (Open Archival Information System) oraz słowniki metadanych i zachowania (preservation metadata) takie jak PREMIS, a w warstwie opisowej – schematy typu Dublin Core. Psychoperformans nie musi implementować pełnej infrastruktury instytucjonalnej na poziomie narodowych archiwów, ale musi przejąć minimalną logikę tych standardów: obiekt cyfrowy bez metadanych i bez polityki trwałości jest „plikiem", nie archiwum. Jeżeli materiały mają funkcjonować dłużej niż cykl promocji, konieczne jest planowanie trwałości (digital preservation planning): wybór formatów o stabilnym profilu (np. bezstratne lub mało stratne kodeki dla masterów, formaty otwarte dla dokumentów), strategia migracji formatów, strategia kontroli integralności (sumy kontrolne, fixity checks), strategia redundancji (kopie w różnych lokalizacjach, zasada 3–2–1), oraz strategia dostępu (role,

uprawnienia, logi dostępu). W przeciwnym razie archiwizacja jest pozorna: pliki znikają wraz ze zmianą urządzenia, konta lub osoby w instytucji.

W praktyce psychoperformansu szczególnie ważne jest to, że obiekt–klucz oraz plan sytuacyjny generują specyficzny typ metadanych, których nie wolno utożsamiać z opisem spektaklu. Metadane powinny opisywać nie „treść przeżyć", lecz parametry dyspozytywu: typ przestrzeni, strefowanie, liczebność grupy, czas trwania faz, typy obiektów–kluczy (w sensie funkcji, nie koniecznie w sensie szczegółu identyfikującego), zastosowane bariery bezpieczeństwa, reżim widzialności, protokół domknięcia, oraz minimalne dane o zasobach produkcyjnych. Ten sposób opisu jest zgodny z etyką neutralności, bo nie narzuca interpretacji i nie ujawnia danych wrażliwych, a zarazem pozwala na analizę metodologiczną i instytucjonalną: umożliwia porównywanie konfiguracji, ocenę ryzyk, transfer wiedzy operacyjnej i rozwój repertuaru planów sytuacyjnych bez eksploatowania prywatności uczestników.

Istnieje także drugi, mniej oczywisty poziom archiwizacji: archiwizacja jako władza nad pamięcią i narracją. Teorie archiwum w humanistyce – od refleksji nad „gorączką archiwum" (Jacques Derrida) po krytykę reżimów dyskursu i instytucjonalnych mechanizmów selekcji (Michel Foucault) oraz po współczesną archeologię mediów (Wolfgang Ernst) – wskazują, że archiwum nie jest neutralnym magazynem, tylko aparatem selekcji i legitymizacji. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność jawnej polityki selekcji: co jest przechowywane, co jest celowo nieprzechowywane, co ulega domknięciu w sensie kontrolowanego niepozostawiania śladu. W praktykach sytuacyjnych brak śladu bywa warunkiem bezpieczeństwa, a nie deficytem. Archiwizacja nie może więc automatycznie rosnąć wraz z możliwościami technicznymi; musi być podporządkowana kontraktowi pracy oraz zasadzie, że nie wszystko, co da się zachować, powinno zostać zachowane.

Jeżeli polityka śladu ma być w psychoperformansie narzędziem odpowiedzialności, a nie narzędziem przemocy interpretacyjnej, musi zostać osadzona w precyzyjnej architekturze prawnej i organizacyjnej. Kluczowe jest tu rozróżnienie trzech porządków normatywnych, które w praktyce instytucji często się miesza: porządku prawa autorskiego i praw pokrewnych (twórca fotografii, twórca wideo, producent wideogramu), porządku dóbr osobistych i prawa do wizerunku (osoba utrwalona, rozpoznawalność), oraz porządku ochrony danych (dane osobowe i metadane identyfikujące). Psychoperformans, ze względu na szczególną wrażliwość kontekstu uczestnictwa i na to, że materiał wizualny i narracyjny może ujawniać stany afektywne, relacje społeczne lub sytuacje prywatne, powinien wprowadzać dodatkowy, „czwarty porządek": porządek wrażliwości kontekstowej i bezpieczeństwa, który może wymagać ograniczeń nawet tam, gdzie formalnie prawo dopuszcza publikację. Innymi słowy, zgodność prawna jest konieczna, lecz niewystarczająca; konieczna jest zgodność z kontraktem pracy i z etyką dyspozytywu.

W praktyce oznacza to projektowanie licencji i zgód jako instrumentów o wysokiej precyzji, a nie jako ogólnych formuł. W obszarze praw autorskich i pokrewnych należy odróżnić: kto jest autorem rejestracji, kto jest producentem materiału, kto ma prawa do montażu i opracowania, kto ma prawo do udostępniania w kanałach instytucji, oraz czy i w jakim zakresie dopuszczalne są sublicencje (np. przekazywanie materiałów mediom, partnerom, sponsorom). W kulturze powszechne jest „rozlewanie się" sublicencji: materiał z wydarzenia trafia do kolejnych kanałów

bez kontroli, ponieważ instytucja traktuje dystrybucję jako element promocji. Psychoperformans powinien temu przeciwdziałać poprzez mechanizm ograniczenia pól eksploatacji oraz ograniczenia łańcucha dystrybucji: precyzyjne wskazanie kanałów, okresu publikacji, zakazu udostępniania osobom trzecim bez odrębnego uzgodnienia, oraz obowiązku usuwania materiału w razie cofnięcia zgody w zakresie dopuszczalnym przez prawo i umowę. W praktyce instytucjonalnej oznacza to przeniesienie ciężaru dowodowego na podmiot publikujący: instytucja musi wiedzieć, co wolno jej zrobić, a nie zakładać, że wolno wszystko.

W obszarze wizerunku zasadnicze znaczenie ma kategoria rozpoznawalności i kontekstualności. Prawo do wizerunku bywa w praktyce redukowane do twarzy, natomiast współczesne technologie identyfikacji i praktyki sieciowe rozszerzają zakres tego, co czyni osobę rozpoznawalną: sylwetka, ubranie, tatuaż, głos, gesty, miejsce, towarzystwo, a nawet obiekty–klucze w specyficznej konfiguracji. W psychoperformansie obiekty–klucze bywają silnie charakterystyczne, a plan sytuacyjny bywa rozpoznawalny w lokalnym środowisku; to oznacza, że nawet kadry „bez twarzy" mogą w praktyce identyfikować osoby lub grupy. Z tego względu polityka wizerunku powinna być oparta na redukcji identyfikowalności, a nie na formalnym unikaniu twarzy. Obejmuje to: kadrowanie z tyłu i z dystansu, selekcję ujęć, które nie ujawniają relacji interpersonalnych w stanach wysokiej wrażliwości, unikanie rejestracji rozmów domykających, unikanie cytowania wypowiedzi jednostkowych, oraz preferowanie materiałów, które pokazują warunki i obiekty, a nie ludzi.

W obszarze ochrony danych szczególnie problematyczne są metadane oraz kontekstowość danych. Materiały audiowizualne zawierają metadane (czas, miejsce, parametry urządzenia), a także kontekstowe dane osobowe (np. identyfikowalne osoby w tle, tablice z nazwami, odręczne notatki, listy obecności widoczne w kadrze). Instytucje często nie mają procedur czyszczenia metadanych ani procedur przeglądu materiałów pod kątem danych w tle. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać standard bezpieczeństwa, powinien wprowadzić kontrolę jakości materiału przed publikacją: przegląd kadrów, anonimizację, usuwanie metadanych tam, gdzie to zasadne, i kontrolę tego, co widać „przypadkiem". W praktyce jest to element governance informacji: kto zatwierdza publikację, według jakiej checklisty, i z jaką odpowiedzialnością. Brak takiej kontroli jest jednym z najczęstszych źródeł naruszeń prywatności w działaniach partycypacyjnych.

Repozytoria i archiwizacja w sensie instytucjonalnym wymagają wyboru modeli dostępu. Można wyróżnić co najmniej trzy reżimy: archiwum zamknięte (internal archive), archiwum kontrolowane (controlled access) oraz archiwum otwarte (open access). W psychoperformansie reżim otwarty powinien być stosowany wyjątkowo, i to w odniesieniu do materiałów, które są z założenia nieidentyfikujące: opisy proceduralne, protokoły w wersjach pozbawionych danych osobowych, dokumentacja obiektów–kluczy jako narzędzi (bez śladów osób), oraz metadane konfiguracji dyspozytywu. Materiały z udziałem osób powinny być co do zasady w archiwum zamkniętym lub kontrolowanym, z precyzyjnymi uprawnieniami i z ograniczonym czasem retencji. W archiwistyce i governance informacji retencja jest podstawowym narzędziem bezpieczeństwa: im krótszy czas przechowywania wrażliwych danych, tym mniejsze ryzyko wycieku i nadużycia. W kulturze często dominuje logika „zachowaj wszystko", ponieważ archiwum jest utożsamiane z dziedzictwem; psychoperformans musi wprowadzać korektę: nie wszystko jest dziedzictwem w sensie upowszechnialnym, część śladu

jest materiałem roboczym, część śladu jest materiałem prywatnym procesu, a część śladu powinna w ogóle nie powstawać.

Konstrukcja repozytorium powinna uwzględniać także wersjonowanie i kontrolę integralności. W praktyce instytucji kultury materiały są kopiowane, przycinane, przepisywane między dyskami i kanałami, a po kilku miesiącach nie wiadomo, który plik jest „masterem", a który jest wersją promocyjną. W systemach cyfrowej konserwacji standardem jest rozdzielenie: master preservation (plik archiwalny), mezzanine (plik roboczy do montażu), oraz distribution (plik do publikacji). Psychoperformans powinien adaptować tę logikę przynajmniej w minimalnej formie: jeżeli już powstaje materiał, musi być jasne, który plik jest źródłowy, kto ma do niego dostęp, gdzie jest przechowywany i jak jest zabezpieczony. Dodatkowo powinien istnieć rejestr publikacji: gdzie materiał został użyty, w jakiej wersji, z jaką datą i na jakiej podstawie licencyjnej. To jest element odpowiedzialności instytucjonalnej: bez rejestru nie da się realnie wycofać materiału ani skorygować naruszeń.

W upowszechnianiu psychoperformansu istotne jest również rozpoznanie napięcia między transferem wiedzy a ochroną metody przed uproszczeniem. Psychoperformans może i powinien upowszechniać swoją metodologię, ale upowszechnianie nie może polegać na publikowaniu skrótowych instrukcji pozbawionych protokołów bezpieczeństwa. W praktyce popularne są „formaty do pobrania" i „narzędziowniki", które w instytucjach edukacyjnych i kulturalnych krążą bez kontekstu i bez odpowiedzialności. Jeżeli psychoperformans publikuje narzędzia, musi publikować je w formie, która zawiera ostrzeżenia, bariery i minimalne warunki realizacji: strefa wycofania, prawo do przerwania, kontrola obiektu–klucza, brak presji dokumentacyjnej, zasada domknięcia. W przeciwnym razie upowszechnienie staje się transmisją ryzyka: instytucje kopiują formę, ale nie kopiują bezpieczeństwa. To jest klasyczny problem „organizacyjnej imitacji" w warunkach izomorfizmu: kopiuje się to, co widzialne, a nie to, co krytyczne.

W tym miejscu pojawia się też specyficzna kwestia psychoperformansu: relacja między obiektem–kluczem a archiwum. Obiekt–klucz, jako materialny operator znaczeń, może być archiwizowany jako narzędzie, jako relikt, jako dokument procesu, ale jego sens nie jest redukowalny do fotografii czy opisu. W języku teorii praktyk i materialności (m.in. Bruno Latour i tradycja actor-network theory, a także studia nad rzeczami i material agency) obiekt nie jest biernym nośnikiem, tylko aktorem w sieci. W psychoperformansie archiwizacja obiektu–klucza powinna więc uwzględniać „biografię rzeczy" (w sensie antropologii rzeczy): skąd pochodzi, jakie ma statusy, jakie miał role w planach sytuacyjnych, jak był domykany, czy jest nadal aktywny, czy jest wycofany. Jednocześnie archiwizacja obiektu nie może stać się fetyszyzacją: obiekt–klucz jest funkcją relacji, a nie muzealnym trofeum. W praktyce oznacza to, że archiwum obiektów powinno być przede wszystkim archiwum protokołów obiegu, a dopiero wtórnie – archiwum materialnych egzemplarzy.

Upowszechnianie psychoperformansu, aby zachować integralność metody i standard bezpieczeństwa, powinno zostać ujęte jako projekt komunikacji odpowiedzialnej oraz jako projekt archiwizacji selektywnej. Odpowiedzialna komunikacja nie polega na „ładnym opisie" ani na narracji sukcesu, lecz na wytworzeniu publicznego języka, który nie wchodzi w rolę interpretatora doświadczeń uczestników i nie produkuje obietnic skuteczności w obszarach paramedycznych lub terapeutycznych. Oznacza to przyjęcie rygorów, które w kulturze bywają

nietypowe, ale są standardem w sektorach o wysokiej wrażliwości danych: minimalizacja narracji jednostkowych, unikanie cytatów identyfikujących, unikanie opowieści o „przemianach" jako dowodu wartości, oraz utrzymanie opisu w języku proceduralnym, kryterialnym i instytucjonalnie audytowalnym. W praktyce jest to przejście z komunikacji opartej na afekcie i spektaklu do komunikacji opartej na governance, protokołach i etyce. Taki zwrot jest spójny z rdzeniem psychoperformansu: metoda ma wytwarzać przemiany poprzez relacje obiekt–ciało–czas–przestrzeń, ale nie ma prawa zawłaszczać tych przemian jako treści publicznej.

W konsekwencji należy zaprojektować „mapę kanałów" oraz „mapę formatów" upowszechniania, w których każdy format ma określony poziom ryzyka i określony poziom dopuszczalności. Formaty niskiego ryzyka to: opisy planów sytuacyjnych w wersjach odpersonalizowanych, schematy protokołów (próg, wycofanie, domknięcie, obieg obiektów–kluczy), dokumentacja przestrzeni i obiektów bez udziału osób, agregowane wyniki ewaluacji procesowej, a także refleksje metodyczne w języku teorii praktyk, performatyki, pedagogiki i zarządzania ryzykiem. Formaty średniego ryzyka to: zdjęcia i wideo w reżimie anonimizacji oraz krótkie wypowiedzi prowadzących i instytucji dotyczące procedur i celów. Formaty wysokiego ryzyka to: materiały pokazujące uczestników w stanach intensywnej ekspresji, materiały z rozmów domykających, narracje „case study" z rozpoznawalnymi kontekstami, oraz jakiekolwiek publikacje sugerujące skuteczność w sensie klinicznym lub paramedycznym. W psychoperformansie formaty wysokiego ryzyka powinny być zasadniczo wyłączone, a jeśli dopuszczone – to tylko w reżimie wyjątkowym, z osobnymi zgodami, z realnym prawem do wycofania oraz z kontrolą dystrybucji, co w praktyce bywa trudne do utrzymania.

W zakresie repozytoriów i archiwizacji selektywnej kluczowe jest ustanowienie polityki selekcji (selection policy) i polityki retencji (retention policy) jako dokumentów roboczych instytucji i prowadzącego. Polityka selekcji odpowiada na pytanie: co ma być zachowane jako część historii metody, a co powinno zostać domknięte i niepozostawione. Polityka retencji odpowiada na pytanie: jak długo i w jakim reżimie przechowuje się poszczególne klasy materiałów. W archiwistyce cyfrowej to narzędzia fundamentalne, ale w kulturze wciąż rzadko praktykowane. Psychoperformans powinien je wprowadzać jako element profesjonalizacji, ponieważ w praktykach sytuacyjnych „archiwum totalne" jest nie tylko nierealne, ale i nieetyczne: zwiększa ryzyko wycieku, zwiększa ryzyko nadużyć interpretacyjnych, a przede wszystkim narusza zasadę, że część pracy ma prawo pozostać bez śladu. Efemeryczność nie jest tu romantycznym gestem, tylko barierą bezpieczeństwa.

W warstwie technicznej repozytoria psychoperformansu powinny być projektowane według zasady minimalnej zgodności ze standardami trwałości i integralności. Minimalny pakiet obejmuje: spójny system identyfikatorów (ID działań, ID plików, ID wersji), rejestr metadanych opisujących parametry dyspozytywu, rejestr praw (kto jest autorem, jakie są licencje, jakie są zgody), kontrolę integralności (sumy kontrolne) oraz redundancję kopii. Dodatkowo konieczne jest rozdzielenie poziomów dostępu: materiały proceduralne mogą być szerzej dostępne, materiały z udziałem osób – tylko w reżimie kontrolowanym, a materiały potencjalnie identyfikujące wrażliwe sytuacje – w reżimie zamkniętym z minimalnym dostępem. W instytucjach kultury oznacza to często konflikt z logiką promocji, ale z perspektywy odpowiedzialności jest to konflikt konieczny: w psychoperformansie promocja nie może wyprzedzać bezpieczeństwa.

Licencje powinny być formułowane nie tylko jako instrument prawny, ale także jako instrument ochrony kontekstu. W praktyce oznacza to, że oprócz pól eksploatacji i okresu publikacji w licencji powinny znaleźć się ograniczenia dotyczące kontekstu użycia: zakaz zestawiania materiałów z narracjami paramedycznymi, zakaz tworzenia „przed i po" w sensie sugerowania przemiany, zakaz użycia materiałów w kampaniach komercyjnych bez odrębnej zgody, zakaz użycia w materiałach sponsorowanych, zakaz publikacji w kanałach, które uniemożliwiają kontrolę komentarzy w sposób minimalizujący nadużycia. Jest to w praktyce próba kontroli semantycznego otoczenia materiału, czyli kontroli tego, w jaki sposób ślad będzie interpretowany przez odbiorców i przez algorytmiczne systemy dystrybucji. W realiach platform cyfrowych kontrola kontekstu jest ograniczona, dlatego psychoperformans powinien preferować kanały, w których instytucja realnie zarządza otoczeniem publikacji, a nie kanały, w których materiał staje się natychmiastowym paliwem do niekontrolowanej cyrkulacji.

Szczególną kwestią jest archiwizacja i upowszechnianie planów sytuacyjnych oraz repertuaru obiektów–kluczy. Z jednej strony publikowanie planów sytuacyjnych może wspierać transfer metody, rozwój praktyki i wytwarzanie wspólnoty wiedzy. Z drugiej strony plany sytuacyjne, jeśli zostaną upowszechnione w formie „recept", mogą zostać skopiowane bez protokołów bezpieczeństwa, a wtedy staną się narzędziem produkcji ryzyka. Dlatego publikacja planów sytuacyjnych powinna być sprzężona z publikacją protokołów barier: warunków przestrzennych, strefowania, prawa do wycofania, reguł manipulacji obiektami–kluczami oraz reguł domknięcia. Ponadto publikacja powinna być tak skonstruowana, by nie ujawniać lokalnych kontekstów wrażliwych: nazw grup, szczegółów miejsc, elementów umożliwiających identyfikację. Upowszechnienie ma służyć metodzie, nie ciekawości publiczności.

W tym punkcie wraca fundamentalna rola obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń. Obiekt–klucz w archiwum może działać jak znak w systemie semiotycznym: odsyła do relacji, napięć i transformacji, ale sam w sobie nie jest tym doświadczeniem. Archiwizacja obiektu powinna zatem uwzględniać nie tylko jego fizyczne przechowywanie, lecz także zapis protokołów pracy z nim: sekwencji manipulacji, rytmu czasowego, relacji z przestrzenią, i zasad domknięcia. W ten sposób archiwum nie fetyszyzuje rzeczy, lecz archiwizuje relację. Jest to zgodne z ontologią psychoperformansu: przemiana urzeczywistnia się w sieci relacji obiekt–ciało–czas–przestrzeń, a nie w obiekcie jako takim. Jeżeli archiwum ma być odpowiedzialne, musi tę ontologię odzwierciedlać.

Ostatecznie, upowszechnianie i archiwizacja w psychoperformansie powinny być rozumiane jako dyscyplina: praktyka selekcji, ograniczania, licencjonowania i kontrolowania kontekstu, która chroni uczestników, chroni integralność metody i chroni instytucję przed nadużyciami. W kulturze często dominuje przekonanie, że „więcej widzialności" jest równoznaczne z „większą wartością". Psychoperformans wprowadza korektę: wartość metody zależy od jakości protokołów, od jakości barier bezpieczeństwa i od jakości domknięcia, a widzialność jest zmienną ryzyka, którą należy modulować. Tak zaprojektowana polityka śladu pozwala jednocześnie zachować możliwość rozwoju i transferu praktyki, ponieważ upowszechnia to, co powinno być upowszechnione: wiedzę proceduralną, etykę i inżynierię dyspozytywu, a nie prywatność i wrażliwość uczestników.

Istnieje też szczególny, autorski rozdzaj dokumentacji zwanej filmem performatywnym, który z racji specyficznego i niszowego w chwili pisania tego tekstu charakteru zostanie opisany w części dotyczącej studium przypadku choroby oka artysty wizualnego pod koniec książki.

23.5. Wskaźniki oddziaływania społecznego: uczestnictwo, dostępność, równość szans

Wskaźniki oddziaływania społecznego w psychoperformansie muszą zostać zdefiniowane jako narzędzia operacjonalizacji wartości publicznej, a nie jako dekoracyjne liczby służące legitymizacji instytucji. W polu polityk kultury i ewaluacji działań społecznych funkcjonuje trwałe napięcie między tym, co mierzalne w reżimie audytu, a tym, co istotne dla sprawczości uczestników i dla jakości relacji. Psychoperformans, jako metoda działania sytuacyjnego oparta na planie sytuacyjnym oraz na manipulacji obiektami–kluczami, wzmacnia to napięcie: to, co najważniejsze, zachodzi w mikrodynamikach relacyjnych, w reżimie uwagi, w modulacji pobudzenia, w pracy na symbolach oraz w rekontekstualizacji doświadczeń poprzez materialne operatory sensu. Jednocześnie praktyka ta funkcjonuje w środowisku instytucjonalnym, które wymaga rozliczalności, porównywalności i przejrzystości. Z tego względu wskaźniki nie mogą być ani czystą kwantyfikacją, ani czystą narracją; muszą tworzyć system wielowarstwowy: wskaźniki wejścia, wskaźniki procesu, wskaźniki wyjścia, wskaźniki rezultatu oraz wskaźniki trwałości. Tak skonstruowany system pozwala oddzielić to, co jest bezpośrednim efektem organizacyjnym (np. liczba godzin, liczba sesji, liczba uczestników), od tego, co jest efektem społecznym w sensie zmiany kompetencji, relacji i dostępności.

Wskaźniki w psychoperformansie powinny być projektowane w logice modelu logicznego i teorii zmiany, przy zachowaniu ostrożności epistemologicznej w przypisywaniu przyczynowości. Zmiana społeczna w działaniach kulturowych i edukacyjnych ma charakter wieloprzyczynowy, kontekstowy i nieliniowy; dlatego zasadne jest stosowanie podejść, które dopuszczają mechanizmy i konfiguracje warunków, a nie tylko proste relacje „interwencja–wynik”. W praktyce ewaluacyjnej odpowiada temu łączenie wskaźników ilościowych (zasięg, retencja, częstotliwość, intensywność uczestnictwa) z wskaźnikami jakościowymi w reżimie kryterialnym (autoopis, obserwacja ustrukturyzowana, analiza procesu), a także z analizą dostępności i równości szans jako kategorii strukturalnych. Wskaźnik, aby był użyteczny, musi być jednocześnie: definicyjnie jednoznaczny, proceduralnie wykonalny, etycznie bezpieczny oraz interpretacyjnie odporny na nadużycia komunikacyjne. Jeżeli wskaźnik jest łatwy do „pompowania” przez instytucję bez poprawy jakości praktyki, wytwarza efekt Goodharta i staje się narzędziem deformacji procesu: uczestnictwo jest zwiększane kosztem bezpieczeństwa, a dokumentacja kosztem neutralności.

W psychoperformansie centralną kategorią jest uczestnictwo rozumiane nie jako sama obecność, lecz jako stopień wejścia w dyspozytyw, czyli stopień aktywacji relacji obiekt–ciało–czas–przestrzeń w ramach planu sytuacyjnego. Uczestnictwo ma tu wymiar wielomodalny: obejmuje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale nie jako „atrakcje warsztatowe”, tylko jako kanały modulacji uwagi i sprzężenia zwrotnego między jednostką a sytuacją. Wskaźniki uczestnictwa nie mogą zatem ograniczać się do liczby osób, ponieważ liczba osób jest parametrem logistycznym, który sam w sobie nie mówi nic o jakości wejścia w praktykę. Sensowna operacjonalizacja uczestnictwa wymaga co najmniej trzech osi: osi zasięgu (kto i ilu), osi retencji (kto i na jak długo) oraz osi intensywności (w jakim stopniu i w jakiej konfiguracji

protokołów). Zasięg obejmuje liczbę osób objętych działaniem, ale także strukturę demograficzną i społeczną uczestników w odniesieniu do celu równościowego: czy grupa docelowa jest rzeczywiście reprezentowana, czy też działanie reprodukuje selekcję klasową, edukacyjną lub kulturową. Retencja obejmuje powtarzalność uczestnictwa i utrzymanie w procesie, co jest szczególnie istotne w praktykach opartych na IndywiduAkcji, gdzie sprawczość buduje się przez serię działań rozłożonych w czasie. Intensywność obejmuje stopień realnego udziału w manipulacji obiektami–kluczami, stopień korzystania z prawa do wycofania bez stygmatyzacji, stopień wejścia w reżim pracy symbolicznej oraz stopień uczestnictwa w domknięciu, rozumianym jako stabilizacja sensu bez narzucenia interpretacji.

Pojawia się tu konieczność rozróżnienia uczestnictwa nominalnego, uczestnictwa funkcjonalnego i uczestnictwa sprawczego. Uczestnictwo nominalne oznacza obecność i formalne spełnienie warunku „udziału" w sensie administracyjnym. Uczestnictwo funkcjonalne oznacza aktywność zgodną z protokołem: uczestnik wykonuje czynności, korzysta z kanałów działania, respektuje reżim bezpieczeństwa i reżim widzialności. Uczestnictwo sprawcze oznacza natomiast zdolność do realnej modyfikacji relacji w dyspozytywie: uczestnik dokonuje wyborów, negocjuje granice, podejmuje decyzje o tempie, o intensywności, o doborze obiektu–klucza lub o sposobie jego manipulacji, a także potrafi domknąć działanie w sposób, który wzmacnia autonomię i poczucie kontroli. Z perspektywy teorii partycypacji (Arnstein i jej późniejsze krytyczne reinterpretacje w badaniach nad partycypacją kulturową) kluczowe jest, aby wskaźniki nie myliły aktywizacji z emancypacją. W psychoperformansie aktywizacja jest łatwa do wygenerowania przez bodźce i presję grupową; emancypacja wymaga barier bezpieczeństwa, prawa do wycofania oraz neutralności, które pozwalają uczestnikowi pozostać autorem własnej decyzji.

W praktyce pomiar uczestnictwa powinien być sprzężony z pomiarem wierności protokołowi, czyli z analizą zgodności realizacji z planem sytuacyjnym i z minimalnymi standardami metody. W wielu instytucjach mierzy się frekwencję, ignorując fakt, że przekroczenie progu liczebności degraduje bezpieczeństwo i jakość procesu. Psychoperformans powinien wprowadzać wskaźniki gęstości dyspozytywu: liczba uczestników w relacji do metrażu i strefowania, liczba uczestników w relacji do liczby obiektów–kluczy w obiegu, czas rzeczywistej manipulacji obiektem przypadający na uczestnika, liczba przerwań i przerw ochronnych, wykorzystanie strefy wycofania, a także stabilność reżimu widzialności (liczba naruszeń zakazu dokumentacji, liczba interwencji personelu). Takie wskaźniki są jednocześnie społeczne i organizacyjne: pokazują, czy instytucja nie produkuje „uczestnictwa masowego" kosztem bezpieczeństwa i równości dostępu do czasu, przestrzeni i obiektu.

Istotna jest również segmentacja uczestnictwa według barier, a nie według „motywacji". Instytucje często wyjaśniają niską retencję brakiem zainteresowania; w rzeczywistości przyczyną bywa niedostosowanie sensoryczne, komunikacyjne, ekonomiczne lub czasowe. Dlatego wskaźniki powinny obejmować bariery wejścia: koszty dojazdu, dostępność przestrzeni, dostępność informacji, czytelność komunikacji, przewidywalność struktury, kompatybilność godzin z rytmem życia osób pracujących opiekuńczo, oraz zgodność reżimu widzialności z potrzebą prywatności. W kontekście równości szans szczególnie ważne jest rozpoznanie barier „drugiego rzędu": nawet jeśli instytucja jest formalnie dostępna, jej kultura organizacyjna może wytwarzać mikroekskluzje poprzez język, normy zachowania, presję autoprezentacji oraz presję uczestnictwa w dokumentacji. Psychoperformans, projektując

kontrakt pracy i próg, może te mikroekskluzje redukować, ale tylko wtedy, gdy wskaźniki potrafią je wykryć.

W pomiarze oddziaływania społecznego pojawia się wreszcie problem performatywności wskaźników, czyli tego, że wskaźnik nie tylko opisuje rzeczywistość, ale ją współprodukuje. Jeżeli instytucja nagradza liczbę uczestników, prowadzący może ulec presji masowości; jeżeli instytucja nagradza „mocne historie", może pojawić się presja eksploatacji prywatności; jeżeli instytucja nagradza „widzialność", może pojawić się presja dokumentacji naruszająca neutralność. Dlatego wskaźniki muszą być projektowane jako element etycznej infrastruktury praktyki. W psychoperformansie infrastruktura etyczna obejmuje: bezpieczeństwo proceduralne, neutralność interpretacyjną, kontrolę widzialności, prawo do wycofania, domknięcie oraz ochronę wrażliwości kontekstowej. Wskaźniki uczestnictwa powinny wspierać te elementy, a nie je osłabiać.

Dostępność i równość szans w psychoperformansie wymagają wskaźników, które nie redukują ich do formalnej „zgodności" z wymogami instytucji, lecz ujmują je jako cechy projektowe dyspozytywu, testowane empirycznie w realnym przebiegu działania. W praktykach instytucjonalnych często spotyka się mylenie dostępności architektonicznej z dostępnością uczestnictwa; mylenie dostępności informacji z dostępnością doświadczenia; mylenie „braku skargi" z bezpieczeństwem. Psychoperformans, ponieważ pracuje na relacjach i na intensywności, musi traktować dostępność jako kontrolę obciążeń i jako kontrolę ryzyk wynikających z nierównej pozycji uczestników wobec instytucji. Wskaźniki powinny więc obejmować zarówno warunki materialne, jak i warunki relacyjne: czy projekt dyspozytywu minimalizuje przemoc symboliczno-instytucjonalną, czy umożliwia różnym uczestnikom realny udział w obiegu obiektów–kluczy, czy zapewnia prawo do wycofania bez konsekwencji społecznych, oraz czy chroni przed przymusem widzialności.

W odniesieniu do dostępności należy odróżnić co najmniej cztery wymiary: dostępność architektoniczną, dostępność sensoryczną, dostępność komunikacyjną oraz dostępność temporalno-ekonomiczną. Dostępność architektoniczna obejmuje parametry przestrzeni: wejście, ciągi komunikacyjne, strefowanie, możliwość poruszania się w obrębie strefy działania i strefy wycofania, dostęp do toalety, możliwość odpoczynku, warunki ewakuacyjne. Wskaźniki architektoniczne mają charakter kontrolny i binarny tylko na pozór; w praktyce wymagają oceny funkcjonalnej, bo nawet formalnie „dostępna" przestrzeń może być niedostępna w konfiguracji stref i obiektów. W psychoperformansie wskaźnikiem krytycznym jest dostępność strefy wycofania: czy istnieje, czy jest fizycznie oddzielona, czy jest oznaczona, czy jest realnie dostępna bez przekraczania gęstych obszarów, oraz czy jej użycie nie wywołuje presji społecznej. Bez strefy wycofania dostępność jest pozorna, ponieważ dyspozytyw nie oferuje bezpiecznego mechanizmu regulacji obciążenia.

Dostępność sensoryczna jest szczególnie ważna w działaniach performatywnych, bo intensywność bodźców bywa częścią języka. Psychoperformans powinien mierzyć i modulować obciążenia: natężenie dźwięku, migotanie światła, zapachy, gęstość ludzi, bliskość ciał, dotyk, tempo zmian. Wskaźniki sensoryczne muszą być projektowane jako wskaźniki progu, a nie jako wskaźniki „średniej": średnia nic nie mówi o epizodach przeciążenia. Dlatego sensowne są wskaźniki incydentalne i wskaźniki mitygacji: liczba przerw ochronnych, liczba sytuacji przerwania, liczba interwencji personelu, liczba użyć strefy wycofania, a także wskaźniki

subiektywne w reżimie anonimowym (np. krótkie skalowanie obciążenia sensorycznego po działaniu). W praktyce ewaluacyjnej należy tu stosować logikę „safety case”: wykazać, że ryzyko przeciążenia jest rozpoznane, że istnieją bariery i że bariery są uruchamiane bez stygmatyzacji. To jest dostępność rozumiana jako bezpieczeństwo, a nie jako deklaracja.

Dostępność komunikacyjna obejmuje czytelność instrukcji, przewidywalność struktury, możliwość zadawania pytań, kompatybilność języka z kompetencjami uczestników oraz obecność alternatywnych kanałów komunikacji. W psychoperformansie kanały działania obejmują obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; ta wielokanałowość może działać jako mechanizm dostępności, o ile jest świadomie projektowana. Wskaźniki komunikacyjne powinny więc obejmować: zrozumiałość kontraktu pracy (mierzoną np. krótkim sprawdzeniem rozumienia zasad, bez egzaminowania), liczbę sytuacji nieporozumienia dotyczących granic, liczbę naruszeń zakazu dokumentacji wynikających z braku zrozumienia, oraz skuteczność sygnałów stop i przerwania. Jeżeli sygnały stop nie działają, oznacza to, że komunikacja bezpieczeństwa jest nieskuteczna, co jest porażką dostępności. W edukacji i w zdrowiu standardem jest komunikacja bezpieczeństwa; w kulturze bywa ona marginalizowana. Psychoperformans powinien tę asymetrię korygować przez wskaźniki.

Dostępność temporalno-ekonomiczna dotyczy tego, czy uczestnictwo jest realnie możliwe w rytmie życia uczestników i w ich warunkach materialnych. Instytucje często raportują „darmowy wstęp” jako wskaźnik równości; w rzeczywistości koszty dojazdu, czas, opieka nad osobami zależnymi, elastyczność pracy i bariery informacyjne mogą czynić uczestnictwo niedostępnym. Wskaźniki powinny więc obejmować: geograficzny zasięg uczestników w relacji do kosztów dojazdu, dostępność terminów (np. rozkład godzin), liczbę uczestników rezygnujących z powodów logistycznych, oraz stopień wykorzystania wsparć (np. zwrot kosztów, asysta, tłumaczenie, materiały). W kontekście równości szans kluczowa jest nie tylko „otwartość”, ale aktywne redukowanie barier przez instytucję: równość jest funkcją polityki zasobów.

Równość szans wymaga wskaźników, które ujmują strukturę uczestnictwa oraz sprawiedliwość dystrybucji zasobów procesu. Psychoperformans dysponuje zasobami takimi jak: czas prowadzącego, czas manipulacji obiektem–kluczem, przestrzeń w strefie działania, dostęp do strefy wycofania, dostęp do informacji, dostęp do domknięcia, a także prawo do niewidzialności. Równość szans nie oznacza, że każdy doświadcza tego samego; oznacza, że każdy ma porównywalny dostęp do zasobów, które umożliwiają sprawcze wejście w dyspozytyw. Wskaźniki równości powinny więc obejmować dystrybucję czasu obiektu–klucza (czy kilka osób nie monopolizuje obiegu), dystrybucję uwagi prowadzącego, dystrybucję przestrzeni w strefie działania, a także dystrybucję bezpieczeństwa: czy osoby z mniejszą pewnością społeczną mają realną możliwość użycia strefy wycofania, czy sygnał stop jest respektowany niezależnie od pozycji uczestnika w grupie. W praktykach partycypacyjnych bardzo częste jest zjawisko „hierarchii nieformalnych”: osoby bardziej ekspresyjne i pewne siebie zawłaszczają zasoby procesu, a instytucja to interpretuje jako „zaangażowanie”. Psychoperformans powinien temu przeciwdziałać poprzez protokoły rotacji i poprzez wskaźniki, które wykrywają monopolizację.

Wskaźniki równości szans muszą także uwzględniać aspekt intersekcjonalny, rozumiany jako nakładanie się barier i nierówności. W praktyce instytucji kultury rzadko istnieją narzędzia rozpoznawania intersekcjonalności bez naruszania prywatności; jednak można stosować

wskaźniki pośrednie i wskaźniki strukturalne: czy komunikacja dociera do różnych kanałów społecznych, czy instytucja współpracuje z partnerami pracującymi z grupami wykluczanymi, czy przestrzeń jest przyjazna osobom o różnych potrzebach sensorycznych, czy zasady widzialności nie wykluczają osób, które nie mogą lub nie chcą być fotografowane. Szczególnie istotny jest tu reżim widzialności: presja dokumentacji działa jak bariera klasowa i kulturowa, a zarazem jak bariera bezpieczeństwa. Jeżeli uczestnictwo oznacza ryzyko ekspozycji, część osób nie przyjdzie. Dlatego wskaźniki równości powinny obejmować stabilność polityki widzialności oraz liczbę naruszeń tej polityki; naruszenia są nie tylko błędem organizacyjnym, ale realnym czynnikiem wykluczenia.

W obszarze dostępności i równości szans trzeba także wprowadzić wskaźniki jakości procesu, które są „wrażliwe na ryzyko", a nie tylko „wrażliwe na sukces". W praktyce zarządzania jakością oznacza to monitorowanie zdarzeń, które nie są spektakularne, ale są diagnostyczne: drobne konflikty o przestrzeń, momenty wahania przed użyciem strefy wycofania, sygnały przeciążenia sensorycznego, mikroagresje, presja grupowa. Te zjawiska nie nadają się do raportowania publicznego w formie anegdot, ale nadają się do wewnętrznej analizy procesu, jeśli są rejestrowane w sposób odpersonalizowany. Psychoperformans może stosować tu narzędzia znane z praktyk facylitacji i bezpieczeństwa: dziennik zdarzeń (incident log) w wersji zanonimizowanej, analiza post mortem, korekta protokołów, a także krótkie skalowanie dobrostanu i poczucia bezpieczeństwa w reżimie anonimowym. Tego typu wskaźniki wzmacniają dostępność, bo pozwalają wykrywać bariery, zanim staną się kryzysem.

Wskaźniki oddziaływania społecznego w psychoperformansie, aby były rzetelne i odporne na nadużycia, muszą zostać domknięte jako system raportowania, a nie jako lista. System raportowania oznacza: definicje, źródła danych, częstotliwość pomiaru, odpowiedzialności, reżim ochrony danych oraz sposób interpretacji wyników. W instytucjach kultury i edukacji częstą patologią jest „wskaźnikomania" – mnożenie wskaźników bez zdolności ich utrzymania i bez jasności, do jakich decyzji mają służyć. Psychoperformans powinien przyjmować podejście minimalne, ale głębokie: mały zestaw wskaźników wysokiej jakości, które są bezpośrednio powiązane z protokołami bezpieczeństwa, z polityką dostępności i z zasadą neutralności. Tylko wtedy wskaźniki nie będą deformować praktyki, lecz ją stabilizować.

Zasadniczym elementem systemu raportowania jest wybór logiki ewaluacyjnej. Dla działań społeczno-kulturowych szczególnie adekwatne są modele, które pozwalają łączyć ilość z mechanizmami: teoria zmiany jako mapa intencji i warunków; ewaluacja realistyczna jako analiza „co działa, dla kogo, w jakich okolicznościach"; oraz ocena procesowa jako weryfikacja wierności protokołowi. W psychoperformansie ocena procesowa jest krytyczna, ponieważ metoda jest dyspozytywem sytuacyjnym: jeśli bariery bezpieczeństwa nie zadziałały, to nawet „wysoka frekwencja" nie jest sukcesem, tylko ryzykiem. Z tego względu wskaźniki powinny być interpretowane w triadzie: skuteczność organizacyjna, bezpieczeństwo proceduralne, sprawiedliwość dystrybucji zasobów. W praktyce oznacza to, że raport nie może składać się wyłącznie z liczb; musi zawierać także minimalny opis protokołów, zmian i korekt, które liczby uzasadniają.

W odniesieniu do uczestnictwa końcowym celem wskaźników nie jest wykazanie „zasięgu", lecz wykazanie jakości wejścia w dyspozytyw oraz jakości utrzymania w procesie. Zasięg jest potrzebny instytucji, ale dla psychoperformansu kluczowe są: retencja, gęstość zasobów

procesu na osobę oraz sprawczość uczestników. W praktyce raportowania można to ująć poprzez zestaw wskaźników bazowych: liczba osób unikalnych; liczba sesji; liczba godzin; wskaźnik powrotów (odsetek osób uczestniczących w więcej niż jednej sesji); wskaźnik ukończenia cyklu (odsetek osób, które przeszły przez domknięcie); oraz wskaźnik gęstości dyspozytywu (np. średni czas manipulacji obiektem–kluczem na osobę w relacji do liczebności grupy). Do tego należy dołączyć wskaźniki bezpieczeństwa uczestnictwa: liczba użyć strefy wycofania; liczba przerwań ochronnych; liczba naruszeń reżimu widzialności; liczba incydentów związanych z obiegiem obiektów–kluczy. Te wskaźniki są wrażliwe na jakość, bo ujawniają, czy instytucja nie dąży do „masowości" kosztem bezpieczeństwa i równości.

W odniesieniu do dostępności raportowanie powinno obejmować zarówno wskaźniki warunków, jak i wskaźniki doświadczenia. Wskaźniki warunków to: dostępność przestrzeni i stref, dostępność informacji, obecność alternatywnych kanałów komunikacji, możliwość modulacji bodźców, dostępność strefy wycofania oraz dostępność domknięcia w sensie czasu i prywatności. Wskaźniki doświadczenia to natomiast dane o obciążeniu i o poczuciu bezpieczeństwa, które powinny być zbierane w reżimie anonimowym i minimalnym: krótkie skalowanie obciążenia sensorycznego, poczucia sprawczości i poczucia bezpieczeństwa procedur. Tego typu wskaźniki nie służą do porównań między instytucjami, lecz do zarządzania jakością i do korekty protokołów. W modelach ewaluacji wrażliwej na kontekst kluczowe jest właśnie to: wskaźniki mają wspierać decyzje adaptacyjne, a nie produkować ranking.

W odniesieniu do równości szans raportowanie powinno wykazywać, czy dystrybucja zasobów procesu była sprawiedliwa. Najbardziej użyteczne są tu wskaźniki strukturalne i wskaźniki dystrybucyjne, ponieważ nie wymagają zbierania wrażliwych danych osobowych. Wskaźniki strukturalne obejmują: współprace partnerskie z podmiotami pracującymi z grupami wykluczanymi, strategie dotarcia informacyjnego, politykę kosztów i wsparć logistycznych, a także praktyki redukcji presji widzialności. Wskaźniki dystrybucyjne obejmują: rotację obiektu–klucza (czy obieg był monopolizowany), dystrybucję uwagi prowadzącego, dostęp do strefy wycofania bez stygmatyzacji, oraz równy dostęp do domknięcia. W praktyce można to mierzyć przez obserwację ustrukturyzowaną i przez odpersonalizowany dziennik procesu: ile razy pojawiła się sytuacja dominacji; ile razy prowadzący musiał interweniować, aby wyrównać dostęp do zasobów; ile razy naruszono zasady neutralności i bezpieczeństwa. Te wskaźniki są wymagające, bo wymagają kompetentnej obserwacji, ale są spójne z profesjonalizacją metody: psychoperformans ma działać jako dyspozytyw, a dyspozytyw musi być monitorowany.

Jednym z najważniejszych aspektów systemu wskaźników jest zabezpieczenie przed instrumentalizacją danych przez instytucję. Instytucje mają tendencję do wybierania tylko tych liczb, które wyglądają dobrze, a ignorowania wskaźników bezpieczeństwa i równości. Psychoperformans powinien wprowadzać zasadę raportowania symetrycznego: razem z liczbami zasięgu raportuje się wskaźniki obciążenia i ryzyka; razem z frekwencją raportuje się retencję i wykorzystanie strefy wycofania; razem z „widzialnością" raportuje się stabilność polityki widzialności i liczbę naruszeń. Jest to odpowiednik zasady disclosure w raportowaniu odpowiedzialności: raport nie jest reklamą, lecz dokumentem jakości. W tym sensie wskaźniki oddziaływania społecznego stają się narzędziem etyki instytucjonalnej, a nie narzędziem autopromocji.

W ramach psychoperformansu szczególnie ważne jest również raportowanie oddziaływania w perspektywie czasu. Działania sytuacyjne często generują efekty opóźnione, dystrybuowane w czasie i zależne od kontekstu życia uczestników. Próba uchwycenia „rezultatu" natychmiast po wydarzeniu jest często zafałszowaniem. Dlatego sensowny system wskaźników powinien obejmować przynajmniej dwa horyzonty: horyzont bezpośredni (proces, bezpieczeństwo, dostępność, retencja) oraz horyzont krótkookresowy (powroty, kontynuacje, inicjatywy własne uczestników, utrzymanie praktyk domknięcia). W horyzoncie krótkookresowym należy być szczególnie ostrożnym z danymi osobowymi: można stosować wskaźniki oparte na dobrowolnej kontynuacji kontaktu oraz na zanonimizowanych informacjach o powrotach, bez gromadzenia treści przeżyć. Psychoperformans nie potrzebuje „dowodów transformacji", aby uzasadniać swoją wartość; potrzebuje dowodów rzetelności proceduralnej i sprawiedliwego dostępu do zasobów dyspozytywu.

Ostatecznie wskaźniki oddziaływania społecznego muszą pozostać kompatybilne z fundamentalną zasadą psychoperformansu: manipulacja obiektami–kluczami w relacji z ciałem, czasem i przestrzenią jest rdzeniem metody, a jej sens ujawnia się w jakości relacji, nie w spektakularnych deklaracjach. Wskaźniki nie mają oceniać prywatnych treści doświadczeń; mają oceniać, czy instytucja i prowadzący stworzyli warunki, w których przemiana może być urzeczywistniona bez przemocy, bez przymusu widzialności i bez naruszeń równości. W tym sensie wskaźniki są częścią infrastruktury etycznej: narzędziem utrzymania metody w polu instytucjonalnym bez redukcji do audytu i bez utraty autonomii.

Etyka, prawo, bezpieczeństwo

Rozdział poświęcony ekonomii, organizacji i instytucjom nie jest „technicznym aneksem" do psychoperformansu, lecz opisem jego infrastruktury sprawczości. W polu praktyk performatywnych i interwencji sytuacyjnych o rezultatach nie decyduje wyłącznie finezja planu sytuacyjnego ani intensywność pracy symbolicznej, lecz równowaga pomiędzy dyspozytywem artystycznym a układem zasobów, odpowiedzialności i reżimów regulacyjnych. Psychoperformans funkcjonuje w gospodarce kultury jako złożony układ produkcyjny: opiera się na pracy afektywnej, pracy relacyjnej i pracy materialnej, a zarazem podlega logikom finansowania, logikom audytu, logikom reputacji oraz logikom instytucjonalnej legitymizacji. W tym sensie ekonomia psychoperformansu jest ekonomią warunków możliwości: obejmuje zarówno materialne parametry produkcji (czas, przestrzeń, sprzęt, ubezpieczenia, transport, archiwizacja), jak i parametry niematerialne, które w praktyce są równie „kosztotwórcze" (ryzyko, poufność, dostępność, kontrola widzialności, ochrona wrażliwości kontekstowej). Rozdział ten rekonstruuje te zależności w języku ekonomiki kultury, zarządzania projektowego i socjologii instytucji, z naciskiem na operacjonalizację: jak projektuje się trwały ekosystem praktyki, który nie degraduje metody do widowiska ani nie przechwytuje jej przez reżimy czysto sprawozdawcze.

Punktem wyjścia jest rozpoznanie, że psychoperformans – choć wywodzi się z tradycji performance art i live art – nie jest „produktem" w sensie rynkowym, lecz praktyką o wysokiej zależności od kontekstu oraz o wysokich wymaganiach w zakresie bezpieczeństwa

proceduralnego. W ekonomii performansu powraca klasyczny problem kosztów stałych i zmiennych: utrzymanie jakości procesu wymaga stabilnych zasobów organizacyjnych, a skalowanie frekwencji nie obniża kosztów jednostkowych w sposób prosty, ponieważ rosną koszty kontroli ryzyka, koszty facylitacji, koszty dostępności oraz koszty barier bezpieczeństwa. W tym miejscu rozdział sięga do narzędzi ekonomiki sztuk performatywnych i ekonomii kultury (w tym do opisu strukturalnej presji kosztowej w sztukach żywych, często ujmowanej jako chroniczna nierównowaga między wzrostem kosztów pracy a ograniczoną możliwością wzrostu produktywności) oraz do krytycznej analizy „ekonomii uwagi", w której instytucje są nagradzane za widzialność i narracje sukcesu. Psychoperformans nie może w pełni przyjąć tej logiki bez ryzyka naruszeń neutralności, prywatności i równości szans; dlatego potrzebuje odrębnego modelu wartościowania, w którym miarą jakości jest zgodność protokołów, integralność dyspozytywu i sprawiedliwa dystrybucja zasobów procesu, a nie wyłącznie zasięg.

Rozdział opisuje zatem instytucjonalne pole gry jako pole wieloreżimowe. Z jednej strony znajdują się reżimy finansowania (granty publiczne, stypendia, rezydencje, modele hybrydowe, zamówienia instytucjonalne), które narzucają własne aparaty rozliczalności: harmonogramy, kosztorysy, kategorie kwalifikowalności, logikę dowodów i wskaźników. Z drugiej strony znajdują się reżimy organizacyjne instytucji kultury, edukacji i zdrowia: regulaminy przestrzeni, procedury bezpieczeństwa, zasady komunikacji, polityki wizerunkowe oraz polityki danych. Wreszcie istnieje reżim etyczny metody, który wymaga kontraktu pracy, prawa do wycofania, kontroli obiegu obiektów–kluczy, kontrolowania presji dokumentacyjnej i utrzymania domknięcia jako mechanizmu stabilizacji sensu bez narzucania interpretacji. W tym ujęciu instytucja nie jest neutralnym gospodarzem, lecz aktorem w sensie socjologii instytucjonalnej: ma własne interesy, własną kulturę organizacyjną, własne ryzyka reputacyjne i własne mechanizmy izomorfizmu proceduralnego (standaryzacji), które mogą być sprzeczne z logiką dyspozytywu. Rozdział porządkuje te napięcia i proponuje język translacyjny: jak przełożyć psychoperformans na język instytucji bez utraty jego rdzenia oraz jak zabezpieczyć metodę przed redukcją do „formatu animacyjnego" lub „atrakcji programowej".

Kluczowe jest tu także pojęcie produkcji jako procesu socjotechnicznego. Produkcja psychoperformansu obejmuje projektowanie sytuacji czasoprzestrzennych: strefowanie, sekwencje progu, dynamikę przepływu, kontrolę bodźców, obieg obiektów–kluczy, oraz sposób, w jaki kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – są konfigurowane jako narzędzia modulacji uwagi i organizacji relacji. W rozdziale zostaje to ujęte w terminach zarządzania ryzykiem (risk management), zarządzania jakością procesu (process quality assurance) oraz zarządzania doświadczeniem uczestnika (participant experience governance), z wyraźnym rozróżnieniem między doświadczeniem a spektaklem. Ponieważ psychoperformans pracuje na intensywności i na symbolicznych aktach wykonywanych na obiekcie–kluczu, jego logistyka nie jest logistyką „eventu" w sensie marketingowym, tylko logistyką dyspozytywu: priorytetem jest odwracalność, bezpieczeństwo, możliwość przerwania, możliwość wycofania, a także minimalizacja danych i kontrola widzialności. To wymaga innych kompetencji niż standardowe prowadzenie warsztatów: potrzebne są kompetencje facylitacji, stage management w sensie performatywnym, projektowania dostępności oraz protokołowania i archiwizacji w reżimie minimalizacji.

Rozdział wprowadza również perspektywę ekonomii politycznej kultury: sposób, w jaki finansowanie i instytucjonalna infrastruktura wpływają na to, co uznaje się za „wartość" w

praktykach artystycznych, oraz w jaki sposób mechanizmy konkursowe i grantowe mogą produkować konformizm formatów, preferować krótkie cykle i łatwe wskaźniki, a przez to osłabiać długotrwałe procesy IndywiduAkcji. Psychoperformans, jeżeli ma zachować swój procesualny charakter, musi nauczyć się negocjować w polu instytucjonalnym: projektować budżety i harmonogramy tak, aby zabezpieczać czas na próg i domknięcie, aby nie przeskalować liczebności ponad próg bezpieczeństwa, aby zapewnić zasoby dostępności i aby nie wymusić na uczestnikach pracy „na pokaz". Jednocześnie nie jest to postulat izolacji od instytucji, lecz postulowanie profesjonalnego „interfejsu" między metodą a instytucją: precyzyjnych umów, precyzyjnych licencji, precyzyjnych protokołów oraz rzetelnej ewaluacji, która nie staje się narzędziem przemocy mierzalności.

W tym rozdziale ekonomia zostaje potraktowana szeroko: jako relacja pomiędzy wartościami, zasobami i ograniczeniami. Obejmuje ona zarówno pieniądz i koszty, jak i czas (jako zasób rzadki), uwagę (jako zasób konkurencyjny), zaufanie (jako zasób reputacyjny) oraz bezpieczeństwo (jako zasób infrastrukturalny, który musi być wytwarzany i utrzymywany). Instytucje wytwarzają bezpieczeństwo poprzez procedury, ale procedury bez zrozumienia dyspozytywu bywają ślepe; psychoperformans wytwarza bezpieczeństwo poprzez protokoły sytuacyjne, ale protokoły bez kompatybilności instytucjonalnej bywają niewykonalne. Właśnie ta strefa styku – gdzie profesjonalizacja metody spotyka się z profesjonalizacją instytucji – stanowi przedmiot analizy. Rozdział pokazuje, że ekonomia psychoperformansu nie jest wrogiem jego sensu, tylko warunkiem utrzymania jego autonomii: dobrze zaprojektowana infrastruktura redukuje ryzyka przechwycenia, redukuje pokusę skrótów organizacyjnych i stabilizuje możliwość pracy na obiekcie–kluczu jako materialnym operatorze znaczeń, bez presji natychmiastowego „efektu" dla publiczności lub dla raportu.

Wstęp do rozdziału o ekonomii, organizacji i instytucjach musi również wyraźnie wyznaczyć obszar, w którym psychoperformans różni się od standardowych form warsztatowych, edukacyjnych i animacyjnych. Różnica ta nie dotyczy jedynie estetyki ani retoryki, lecz dotyczy epistemologii praktyki: psychoperformans jest metodą, w której wiedza o sobie i o relacjach powstaje w działaniu, w sprzężeniu zwrotnym między uczestnikiem a sytuacją, a nie w akumulacji deklaracji i opisów. Taka epistemologia jest kosztowna organizacyjnie, ponieważ wymaga warunków, które nie są domyślnie dostępne w instytucjach: odpowiedniego strefowania, buforów czasowych, ograniczenia widzialności, możliwości przerwania i wycofania, oraz zaprojektowanej logistyki obiegu obiektów–kluczy. Kosztowność nie jest tu wadą, tylko znakiem jakości: jeżeli psychoperformans zostaje „tani" w sensie organizacyjnym, zwykle oznacza to, że instytucja zrezygnowała z barier bezpieczeństwa, zneutralizowała protokoły, skompresowała czas progu i domknięcia albo przeskalowała grupę ponad próg dyspozytywu. W efekcie powstaje forma podobna na powierzchni, lecz wewnętrznie odmienna: zamiast dyspozytywu relacyjnego powstaje event.

Z tego powodu rozdział przyjmuje perspektywę jakości jako funkcji infrastruktury. W zarządzaniu projektowym jakość bywa mylona z „wartością artystyczną" rozumianą subiektywnie; tutaj jakość zostaje ujęta w terminach zgodności z protokołem (protocol compliance), w terminach spójności dyspozytywu (dispositif integrity) oraz w terminach bezpieczeństwa proceduralnego (procedural safety). W praktyce oznacza to, że ekonomia i organizacja nie są czymś zewnętrznym wobec metody, lecz są jej wewnętrznym wymiarem. Wydatki na dostępność, na dodatkowe osoby wspierające, na strefę wycofania, na

ubezpieczenia czy na logistykę obiektów–kluczy nie są „kosztami ubocznymi”, tylko elementami aparatu, bez którego metoda zmienia ontologię. Analogicznie, harmonogram nie jest „ramą czasową”, tylko częścią narzędzia: jeżeli harmonogram nie uwzględnia progu i domknięcia, psychoperformans traci swoją zdolność do stabilizacji sensu i do bezpiecznego wyjścia z działania.

Rozdział proponuje też rozpoznanie typowych punktów tarcia między psychoperformansem a instytucjami. Pierwszym punktem jest presja widzialności i produkcji materiałów promocyjnych. W ekonomii instytucji kultury widzialność jest walutą: służy rozliczalności, sponsorom, mediom, utrzymaniu budżetów i pozycji. Psychoperformans natomiast, z racji wrażliwości kontekstowej i konieczności neutralności, musi ograniczać widzialność, a co najmniej musi ją kontrolować. Powstaje konflikt: instytucja oczekuje obrazów, a metoda wymaga ograniczeń. Drugi punkt tarcia to presja masowości i wskaźników frekwencji. Instytucje, zwłaszcza w reżimach grantowych, bywają nagradzane za duże liczby; psychoperformans bywa nagradzany jako „innowacyjny”, ale jednocześnie karany za to, że nie skaluje się łatwo. Trzecim punktem tarcia jest język rezultatów: instytucja chce „efektów”, a psychoperformans powinien unikać obietnic i narracji transformacyjnych, które stają się przemocą interpretacyjną. Czwarty punkt tarcia to kompatybilność z regulaminami i politykami instytucji: plan sytuacyjny może wymagać wyłączenia pewnych stref, ograniczenia dostępu, zmiany układu sali, a nawet czasowej rezygnacji z typowych procedur front-of-house. Psychoperformans musi umieć negocjować te tarcia poprzez język proceduralny i przez uzasadnienia z zakresu bezpieczeństwa, dostępności i jakości procesu.

W tym miejscu wstęp wskazuje, że rozdział 23 ma strukturę przechodzącą od ekonomii do instytucji, ale bez rozdzielania tych porządków. Najpierw omawia modele finansowania i wynagradzania (23.1) jako warunek, który determinuje tempo, skalę i format pracy. Następnie przechodzi do produkcji i logistyki (23.2), gdzie wyjaśnia, że plan sytuacyjny ma swoje bezpośrednie konsekwencje kosztowe: liczba osób, obieg obiektów–kluczy, wymogi przestrzenne, protokoły bezpieczeństwa, potrzeby dostępności. Dalej rozdział wchodzi w problem współpracy instytucjonalnej (23.3), ujmując ją jako pracę translacyjną między logikami pola kultury, edukacji i zdrowia. Następnie podejmuje kwestię upowszechniania i archiwizacji (23.4) jako polityki śladu, licencji i wizerunku, czyli obszaru, w którym instytucje najczęściej wytwarzają nadużycia poprzez presję komunikacyjną. Wreszcie rozdział domyka się wskaźnikami oddziaływania społecznego (23.5), które mają być narzędziem etycznej infrastruktury, a nie narzędziem reklamy. Taki układ ma uzasadnienie metodologiczne: pokazuje, że od finansowania przez logistykę i instytucje aż po wskaźniki i archiwum biegnie jeden łańcuch odpowiedzialności.

Wstęp musi również jasno postawić sprawę wynagrodzeń i prekaryzacji jako problemu strukturalnego, a nie indywidualnego. W polu performatyki i sztuk żywych praca jest często niestabilna, sezonowa, projektowa, a wynagrodzenia bywają negocjowane ad hoc. Psychoperformans, jeżeli ma utrzymać standard bezpieczeństwa i jakości, nie może opierać się na pracy nieopłaconej lub na pracy „na entuzjazmie”, ponieważ protokoły wymagają przygotowania, wdrożeń, koordynacji, a często też wsparcia dodatkowych osób. Z perspektywy ekonomii kultury oznacza to konieczność jawnego uwzględniania kosztów pracy niewidzialnej: przygotowania planu sytuacyjnego, komunikacji z instytucją, projektowania dostępności, budowania protokołów, ewaluacji i archiwizacji. Instytucje często finansują tylko „godziny

prowadzenia", ignorując koszt infrastruktury. Rozdział pokazuje, że taki model finansowania jest sprzeczny z profesjonalizacją: prowadzi do skrótów, a skróty w psychoperformansie są ryzykiem. Wprowadza też perspektywę odpowiedzialności instytucjonalnej: instytucja, która chce pracować z praktykami sytuacyjnymi, musi finansować bezpieczeństwo, a nie tylko „program".

Na koniec wstęp wyznacza zasadę, że cały rozdział 23 traktuje instytucję jako współproducenta sytuacji czasoprzestrzennej. Instytucja nie jest neutralnym tłem, bo jej regulaminy, infrastruktura, personel i polityki danych współtworzą dyspozytyw tak samo realnie jak obiekt–klucz. Jeżeli instytucja wymusza dokumentację, wytwarza inny dyspozytyw niż ten, który powstałby bez presji widzialności. Jeżeli instytucja nie zapewnia strefy wycofania, wytwarza dyspozytyw opresyjny. Jeżeli instytucja przeskalowuje grupę, wytwarza dyspozytyw ryzykowny. W tym sensie rozdział 23 jest także rozdziałem o odpowiedzialności infrastrukturalnej: o tym, że etyka psychoperformansu jest implementowana nie w deklaracjach, lecz w budżetach, harmonogramach, strefowaniach i protokołach. To jest poziom, na którym metoda staje się praktyką publiczną, a nie prywatnym doświadczeniem.

24.1. Zgody informowane, RODO i wizerunek

Zgoda informowana w psychoperformansie nie jest wyłącznie formalnym „podpisem" pod klauzulą, lecz elementem infrastruktury etycznej i prawnej, która konstytuuje relację między instytucją, prowadzącym i uczestnikiem. W praktykach performatywnych o charakterze sytuacyjnym szczególną trudność stanowi to, że granica pomiędzy „udziałem artystycznym", „działaniem edukacyjnym", „warsztatem" i „procesem partycypacyjnym" bywa płynna, a ponadto działania często operują na intensywności afektu, na ekspozycji ciała w przestrzeni, na symbolicznych aktach wykonywanych na obiektach–kluczach i na reżimach widzialności, które mogą wprost wpływać na bezpieczeństwo uczestników. Z tego względu zgoda informowana musi być rozumiana szerzej niż wąsko pojmowane „zezwolenie" na udział; obejmuje ona informowanie o ryzykach, o granicach, o prawie do wycofania, o warunkach dokumentacji i upowszechniania, o obiegu danych, a także o tym, jakie elementy planu sytuacyjnego są fakultatywne, a jakie są nieprzekraczalnym standardem bezpieczeństwa. W tej logice zgoda informowana jest mechanizmem redukcji asymetrii władzy: uczestnik nie może być jedynie „materiałem" działań instytucji ani „elementem programu"; musi być podmiotem, który rozumie warunki wejścia w dyspozytyw i rozumie, jakie ma prawa w trakcie i po zakończeniu działania.

RODO (ogólne rozporządzenie o ochronie danych, rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679) wprowadza ramy, które w psychoperformansie powinny zostać potraktowane nie jako uciążliwość biurokratyczna, lecz jako język operacjonalizacji zasady minimalizacji, poufności i kontroli widzialności. RODO wymaga, aby przetwarzanie danych osobowych miało podstawę prawną, było adekwatne do celu, ograniczone do niezbędnego minimum, zabezpieczone oraz transparentne wobec osoby, której dane dotyczą. W praktyce psychoperformansu dane osobowe powstają nie tylko w oczywistych formularzach (lista obecności, zgłoszenia, komunikacja e-mail), lecz także w śladach performatywnych: nagraniach, zdjęciach, metadanych plików, opisach zdarzeń, cytatach, a nawet w konfiguracji obiektów–kluczy i przestrzeni, jeżeli umożliwia ona identyfikację osoby w lokalnym kontekście. Jest to

krytyczny punkt: w sektorze kultury często zakłada się, że „materiał z wydarzenia” jest neutralny. W perspektywie RODO materiał, na którym osoba jest rozpoznawalna bez nadmiernego wysiłku, stanowi dane osobowe; a nawet gdy twarz jest niewidoczna, identyfikowalność może wynikać z kontekstu. Psychoperformans powinien przyjąć reżim ostrożności: jeżeli istnieje rozsądne ryzyko identyfikacji, materiał należy traktować jak dane osobowe, a projekt publikacji i archiwizacji podporządkować zasadzie minimalizacji ryzyka.

Pierwszym krokiem w etyczno-prawnym projektowaniu zgód jest ustalenie ról w przetwarzaniu danych. W praktyce działań instytucjonalnych występują typowo trzy konfiguracje: instytucja jako administrator danych, prowadzący jako podmiot przetwarzający lub jako współadministrator, oraz podmioty trzecie (np. operator systemu zapisów, dostawca hostingu, fotograf, montażysta) jako podmioty przetwarzające. Błędem organizacyjnym jest pozostawienie tych ról w niedopowiedzeniu, ponieważ prowadzi to do chaosu odpowiedzialności: nikt nie wie, kto odpowiada za realizację praw uczestnika (dostęp, sprostowanie, usunięcie, ograniczenie przetwarzania), kto odpowiada za zabezpieczenia, kto odpowiada za usuwanie materiałów oraz kto jest uprawniony do publikacji. Z perspektywy psychoperformansu jest to również błąd metodyczny: kontrola widzialności i kontrola śladu wymagają jasno wyznaczonego centrum decyzyjnego, inaczej reżim bezpieczeństwa jest pozorny. Dlatego już na etapie planowania działania powinno się określić, kto jest administratorem danych w zakresie rekrutacji, kto w zakresie dokumentacji, a kto w zakresie upowszechniania, oraz jakie są kanały żądania wycofania zgody i żądania usunięcia materiału w zakresie, w jakim jest to prawnie i organizacyjnie wykonalne.

Drugim krokiem jest dobór właściwej podstawy prawnej przetwarzania danych osobowych. W kulturze najczęściej nadużywa się zgody jako „uniwersalnego klucza” do wszystkiego, co jest wygodne dla instytucji. RODO dopuszcza różne podstawy prawne, lecz zgoda jest podstawą szczególnie wrażliwą, bo musi być dobrowolna, konkretna, świadoma i jednoznaczna, a jej wycofanie musi być równie łatwe jak jej udzielenie. Co więcej, w sytuacjach nierównowagi (np. zależność wobec instytucji, zależność wobec prowadzącego, presja grupowa, zależność uczestnika od dostępu do świadczeń czy zasobów) realna dobrowolność zgody może być kwestionowana, a z perspektywy etyki psychoperformansu jest to sygnał ostrzegawczy niezależnie od formalizmu prawnego. W praktyce oznacza to konieczność separowania zgód: zgoda na udział w działaniu nie może być automatycznie łączona ze zgodą na dokumentację, zgoda na dokumentację nie może być automatycznie łączona ze zgodą na upowszechnianie, a zgoda na upowszechnianie nie może być automatycznie łączona ze zgodą na przekazywanie materiałów podmiotom trzecim. Psychoperformans, jako metoda wrażliwa na presję widzialności, powinien przyjmować domyślny model „opt-in” dla dokumentacji i publikacji, a nie model „opt-out” ukryty w regulaminie.

Trzecim krokiem jest rozdzielenie porządku RODO od porządku prawa do wizerunku. W polskim porządku prawnym rozpowszechnianie wizerunku jest zasadniczo uzależnione od zezwolenia osoby przedstawionej, z wyjątkami przewidzianymi w przepisach dotyczących wizerunku osób powszechnie znanych oraz wizerunku stanowiącego jedynie szczegół większej całości (np. zgromadzenie, krajobraz, impreza publiczna), przy czym stosowanie wyjątków wymaga szczególnej ostrożności w kontekście działań partycypacyjnych. W praktyce instytucje kultury często mylą „imprezę publiczną” z sytuacją, w której wolno dowolnie publikować wizerunek uczestników, a następnie wzmacniają tę uzurpację klauzulą w regulaminie.

Psychoperformans powinien odrzucić taką logikę jako sprzeczną z kontrolą widzialności i sprzeczną z zasadą neutralności: nawet jeżeli w pewnych okolicznościach prawo dopuszcza publikację, metoda może wymagać jej zaniechania, ponieważ celem jest ochrona uczestników i ochrona integralności dyspozytywu. Dodatkowo trzeba pamiętać, że wizerunek w znaczeniu prawnym i dane osobowe w znaczeniu RODO to dwa nakładające się, lecz odrębne reżimy: posiadanie zgody na publikację wizerunku nie rozwiązuje automatycznie obowiązków administratora danych, a spełnienie obowiązków informacyjnych RODO nie zastępuje zgody na rozpowszechnianie wizerunku. W psychoperformansie konieczne jest więc podwójne domknięcie: osobny reżim informacyjny dotyczący danych oraz osobny reżim zgód dotyczących wizerunku i śladu audiowizualnego.

Czwartym krokiem jest zdefiniowanie „zgody informowanej" jako elementu kontraktu pracy, a nie jako jednorazowego aktu. W działaniach sytuacyjnych zgoda musi być dynamiczna: uczestnik może zmieniać decyzję w trakcie procesu, a dyspozytyw powinien to przewidywać w protokołach. W praktyce oznacza to, że zgoda powinna być poprzedzona progiem informacyjnym (wyjaśnienie reżimu widzialności, zasad dokumentacji, zasad obiegu danych), a następnie powinna być utrzymywana przez mechanizmy przypominania i sygnalizowania (np. jasne oznaczenie, kiedy zaczyna się strefa dokumentacji, jeśli w ogóle jest dopuszczona; jasny sygnał „brak zdjęć"; jasna procedura przerwania rejestracji). W tym sensie zgoda jest częścią projektowania sytuacji czasoprzestrzennej: nie jest abstrakcyjnym dokumentem, tylko warunkiem działania, który musi być wspierany przez przestrzeń, personel i protokoły. Psychoperformans powinien traktować naruszenie zgody (np. fotografowanie wbrew zasadom) jako incydent bezpieczeństwa, a nie jako „drobne nieporozumienie", ponieważ naruszenie zgody jest równocześnie naruszeniem zaufania i może być czynnikiem wykluczenia.

Piątym krokiem jest konsekwentne stosowanie zasady minimalizacji danych. W wielu działaniach instytucjonalnych zbiera się nadmiar informacji „na wszelki wypadek": numery, adresy, szczegółowe opisy potrzeb, a następnie dane krążą w mailach, komunikatorach i plikach bez kontroli. Psychoperformans, jako praktyka, która w późniejszych etapach książki będzie analizowana także w kontekście granic praktyk paramedycznych i duchowych, musi już na tym etapie przyjąć standard minimalizacji i ograniczenia celu: zbiera się tylko to, co konieczne do organizacji i bezpieczeństwa, przechowuje się tylko tak długo, jak to konieczne, oraz ogranicza się dostęp do wąskiego kręgu osób. Wrażliwość psychoperformansu polega na tym, że nawet neutralne dane identyfikacyjne w połączeniu z informacją o udziale w konkretnym działaniu mogą stać się danymi wrażliwymi kontekstowo. Stąd konieczność projektowania danych tak, aby w razie wycieku nie dało się łatwo zrekonstruować „kto w czym uczestniczył" i w jakich okolicznościach.

Wreszcie, zgoda informowana musi być podporządkowana fundamentalnemu rozróżnieniu: psychoperformans nie jest teatrem w sensie odgrywania roli, lecz realizacją koncepcji lub afektu w materialno-czasoprzestrzennym dyspozytywie, w którym obiekt–klucz działa jako operator znaczeń. To rozróżnienie ma konsekwencje prawne i etyczne: uczestnik nie jest „aktorem" w cudzej opowieści, lecz podmiotem działania we własnym reżimie granic. Każda zgoda, która w praktyce redukuje uczestnika do elementu widowiska lub do elementu promocji, jest sprzeczna z metodą. Dlatego podstawowym standardem psychoperformansu jest nie tyle maksymalizacja „zabezpieczeń papierowych", ile maksymalizacja realnej kontroli uczestnika nad wejściem, przebiegiem i śladem działania, w tym nad wizerunkiem oraz nad dystrybucją danych.

W praktyce psychoperformansu zgoda informowana powinna zostać zaprojektowana jako system „warstwowy" (layered consent and layered privacy notice), w którym uczestnik otrzymuje najpierw klarowną informację minimalną (co się wydarzy, jakie są granice, jakie są ryzyka i prawa), a dopiero następnie – informację pogłębioną (cele przetwarzania, okres retencji, kategorie odbiorców, zabezpieczenia, tryb realizacji praw). Taka konstrukcja jest zgodna z zasadą przejrzystości RODO i jednocześnie odpowiada na specyfikę działań sytuacyjnych: uczestnik nie może zostać obciążony na progu wielostronicowym dokumentem, który de facto staje się barierą uczestnictwa, ale musi otrzymać informację wystarczającą, by decyzja była świadoma. W środowiskach instytucjonalnych stosuje się często mechanizm „zgody pakietowej", w której udział, dokumentacja, publikacja i przekazywanie materiałów partnerom są połączone. W psychoperformansie jest to rozwiązanie metodologicznie i prawnie ryzykowne: narusza zasadę granularności zgody oraz zwiększa presję uczestnictwa w widzialności. Standardem powinno być więc rozczłonkowanie decyzji na osobne pola: udział; rejestracja audio; rejestracja foto/wideo; wykorzystanie w komunikacji instytucji; wykorzystanie w materiałach archiwalnych; przekazanie do mediów/partnerów; wykorzystanie w publikacjach naukowych lub katalogowych; przechowywanie długoterminowe. Każde pole wymaga osobnego języka celu i osobnego języka ryzyka.

Niezbędne jest także rozdzielenie zgody na udział od zgody na przetwarzanie danych w celach organizacyjnych. Sam udział w działaniu może wymagać minimalnych danych identyfikacyjnych (np. kontakt w razie zmiany harmonogramu), ale nie implikuje automatycznie zgody na dokumentację. W dodatku, w wielu konfiguracjach instytucjonalnych właściwszą podstawą prawną dla przetwarzania danych organizacyjnych bywa wykonanie umowy (w sensie relacji uczestnik–instytucja), wypełnienie obowiązku prawnego (np. wymogi rachunkowe w przypadku odpłatności) albo wykonanie zadania realizowanego w interesie publicznym, jeśli instytucja działa w takim reżimie. Zgoda jako podstawa prawna jest właściwa przede wszystkim tam, gdzie przetwarzanie nie jest konieczne do udziału i gdzie uczestnik ma realną możliwość odmowy bez negatywnych konsekwencji. Dokumentacja i publikacja wizerunku w psychoperformansie niemal zawsze należą do tej kategorii: odmowa musi być realnie respektowana, a prawo do wycofania zgody musi być operacyjnie wykonalne.

W obszarze wizerunku należy wprowadzić precyzyjne standardy praktyczne, które wykraczają poza literalne minimum prawne. W polskim porządku prawnym rozpowszechnianie wizerunku jest co do zasady uzależnione od zezwolenia osoby przedstawionej, z wyjątkami, których stosowanie w działaniach partycypacyjnych powinno być traktowane jako rozwiązanie skrajne, a nie domyślne. Po pierwsze, kategoria „osoby powszechnie znanej" dotyczy wizerunku utrwalonego w związku z pełnieniem funkcji publicznych; nie stanowi ona „licencji" na swobodne publikowanie wizerunku uczestników wydarzeń kulturalnych. Po drugie, wyjątek „szczegółu większej całości" wymaga realnej oceny, czy dana osoba jest rzeczywiście szczegółem, czy raczej stanowi rozpoznawalny temat kadru; w praktyce fotografii wydarzeń granica ta bywa nadużywana przez instytucje. Psychoperformans powinien przyjmować zasadę: jeżeli materiał pokazuje osobę w sposób umożliwiający jej identyfikację, publikacja jest dopuszczalna wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody, niezależnie od tego, czy instytucja potrafiłaby obronić wyjątek. Jest to nie tylko ostrożność prawna, lecz przede wszystkim ochrona metody przed presją widzialności i przed przemocą interpretacyjną.

Równolegle należy uwzględnić reżim dóbr osobistych i prawo do prywatności jako kategorię, która funkcjonuje obok RODO i obok prawa do wizerunku. Polskie przepisy kodeksu cywilnego o dobrach osobistych (w tym w szczególności o wizerunku, czci, prywatności, nietykalności mieszkania, tajemnicy korespondencji) ustanawiają ochronę niezależną od tego, czy przetwarzanie danych jest formalnie „legalne" w rozumieniu RODO. W praktyce oznacza to, że nawet przy spełnieniu obowiązku informacyjnego i przy istnieniu podstawy prawnej przetwarzania, konkretne użycie materiału może naruszać dobra osobiste, jeśli kontekst publikacji jest stygmatyzujący, ośmieszający, ujawnia wrażliwy fragment życia, albo wzmacnia nierównowagę władzy. Psychoperformans, jako praktyka pracująca na granicach ekspresji, powinien przyjmować zasadę oceny kontekstowej: pytanie nie brzmi wyłącznie „czy wolno", lecz „czy publikacja jest zgodna z kontraktem pracy i czy nie wytwarza ryzyka społecznego dla osoby". Ta zasada wymusza rozwinięte procedury selekcji ujęć i weryfikacji kontekstu dystrybucji.

Z perspektywy RODO kluczowe są obowiązki informacyjne i realizacja praw osoby, której dane dotyczą. Informacja dla uczestnika musi obejmować co najmniej: tożsamość administratora (i dane kontaktowe), dane kontaktowe inspektora ochrony danych, cele i podstawy prawne przetwarzania, kategorie odbiorców, okres przechowywania, opis praw (dostęp, sprostowanie, usunięcie, ograniczenie, przenoszenie, sprzeciw, wycofanie zgody), informację o prawie wniesienia skargi do organu nadzorczego, a także informację o ewentualnym transferze danych poza Europejski Obszar Gospodarczy, co w praktyce bywa relewantne, gdy instytucja korzysta z platform chmurowych lub mediów społecznościowych. W psychoperformansie należy szczególnie eksponować trzy elementy: realny zakres dokumentacji (czy w ogóle powstaje, kiedy, przez kogo), realny zakres publikacji (gdzie, jak długo, z jaką kontrolą komentarzy) oraz realny mechanizm wycofania zgody i usunięcia materiału (kto przyjmuje wniosek, w jakim trybie, jakie są ograniczenia techniczne). Jeżeli instytucja nie jest w stanie zapewnić realnego wycofania w określonych kanałach, uczciwa informacja musi to komunikować przed udzieleniem zgody.

W działaniach psychoperformansu często pojawia się również problem danych szczególnych kategorii w rozumieniu art. 9 RODO. Sama rejestracja obrazu i dźwięku nie jest automatycznie przetwarzaniem danych szczególnych kategorii, ale materiał może ujawniać informacje o zdrowiu, przekonaniach, przynależnościach, praktykach religijnych, orientacji, a także inne wrażliwe aspekty życia, zwłaszcza gdy działanie ma charakter intymny albo gdy uczestnicy używają symboliki i gestów związanych z tożsamością. Dodatkowo obraz twarzy może być danymi biometrycznymi tylko wtedy, gdy jest przetwarzany w celu jednoznacznej identyfikacji osoby; jednak w praktyce platformy cyfrowe oraz narzędzia indeksowania obrazów zwiększają ryzyko identyfikacji niezależnie od intencji instytucji. Psychoperformans powinien więc prowadzić analizę ryzyka w perspektywie technospołecznej, a nie tylko w perspektywie formalnej. Jeżeli ryzyko identyfikacji lub ujawnienia danych wrażliwych jest niezerowe, należy ograniczyć dokumentację albo zastosować mocne środki minimalizacji: anonimizację, kadrowanie nieidentyfikujące, usuwanie metadanych, selekcję materiału, ograniczenie dostępu oraz skrócenie retencji.

W tym miejscu konieczne jest wprowadzenie narzędzi compliance, które w kulturze bywają zaniedbywane: rejestru czynności przetwarzania (ROPA), umów powierzenia przetwarzania z podmiotami przetwarzającymi (fotograf, montażysta, operator platformy zapisów), procedur

nadawania i odbierania uprawnień dostępu, polityki haseł i szyfrowania nośników, a także procedur reagowania na incydenty. Psychoperformans nie powinien traktować tych narzędzi jako obcych, ponieważ w istocie są one formalnym odpowiednikiem protokołów bezpieczeństwa, które metoda wprowadza w planie sytuacyjnym. Tak jak plan sytuacyjny strefuje przestrzeń i czas, tak compliance strefuje obieg danych i śladu. Niedopełnienie tych obowiązków generuje nie tylko ryzyko sankcji administracyjnych, ale przede wszystkim ryzyko utraty zaufania, które w praktykach relacyjnych jest zasobem krytycznym.

Szczególnej uwagi wymaga kwestia dzieci i młodzieży oraz osób w sytuacjach zależności. W praktyce instytucji kultury często stosuje się zbiorcze zgody rodziców lub opiekunów prawnych, jednak psychoperformans – ze względu na swoją intensywność i na wagę kontroli granic – powinien przyjmować zasadę podwójnej podmiotowości: zgoda opiekuna nie znosi konieczności uzyskania świadomej akceptacji samej osoby uczestniczącej, w miarę jej wieku i możliwości. Równolegle trzeba pamiętać o nierównowadze władzy: uczestnik może czuć presję odmowy lub presję zgody, jeżeli instytucja kontroluje zasoby, których potrzebuje. Dlatego protokoły zgody muszą zawierać jawny komunikat, że odmowa dokumentacji i odmowa publikacji nie wpływa na możliwość udziału, oraz muszą zawierać realny mechanizm oznaczania statusu zgody w przestrzeni (np. identyfikatory, które nie stygmatyzują, a jedynie informują personel). To jest implementacja zasady dobrowolności w formie operacyjnej, a nie deklaratywnej.

Na poziomie języka dokumentów zgoda informowana w psychoperformansie powinna unikać dwóch skrajności: języka prawniczego, który jest nieczytelny i działa jako bariera, oraz języka marketingowego, który minimalizuje ryzyka i wzmacnia obietnice. Dokumenty muszą być precyzyjne i neutralne. Neutralność oznacza, że nie sugeruje się „pożądanych" rezultatów, nie obiecuje się przemian, nie stygmatyzuje się wycofania, nie wytwarza się wrażenia, że udział jest dowodem lojalności wobec instytucji. Psychoperformans jako metoda nie może produkować zgody przez perswazję; zgoda ma wynikać z rozumienia warunków i z realnej wolności decyzji. Z tego względu dokumenty zgody powinny być częścią kontraktu pracy, a kontrakt pracy powinien być powtórzony w formie krótkiej komunikacji ustnej na progu, aby nie powstała sytuacja, w której podpis zastępuje realne rozumienie.

24.2. Bariery i dostępność: projektowanie uniwersalne

Bariery w psychoperformansie nie są incydentalnym „problemem organizacyjnym", lecz konstytutywną właściwością relacji między ciałem, środowiskiem i regułami uczestnictwa. W perspektywie nauk o niepełnosprawności, ergonomii i projektowania human-centred bariery nie istnieją „w człowieku", lecz w dopasowaniu (lub jego braku) pomiędzy dyspozycjami jednostki a dyspozytywem instytucjonalnym: architekturą, komunikacją, normami zachowania, rytmem czasowym, reżimem bodźców, ekonomią uwagi oraz polityką widzialności. Psychoperformans – jako metoda sytuacyjna, w której plan sytuacyjny organizuje relacje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – operuje na parametrach środowiska w sposób intensywny. Z tego powodu dostępność nie może być tu rozumiana jako „dodatkowa usługa" (np. pojedyncza asysta czy opis), lecz jako systemowy wymóg inżynierii sytuacji: kontrola obciążeń, kontrola progów, kontrola przepływów, a także kontrola symbolicznej przemocy wynikającej z presji ekspozycji.

W literaturze i praktyce policyjnej dominuje rozróżnienie pomiędzy modelem medycznym a modelem społecznym niepełnosprawności, przy czym współczesne podejścia – w tym krytyczne studia o niepełnosprawności oraz biopsychospołeczna klasyfikacja ICF Światowej Organizacji Zdrowia – przesuwają uwagę na interakcję czynników osobowych i środowiskowych. W psychoperformansie konsekwencją tego przesunięcia jest traktowanie bariery jako zmiennej projektowej, a nie jako „deficytu uczestnika". Jeżeli sytuacja jest zbyt gęsta sensorycznie, zbyt nieprzewidywalna, zbyt intensywna społecznie albo zbyt restrykcyjna normatywnie, to dyspozytyw produkuje wykluczenie nawet wtedy, gdy instytucja formalnie deklaruje otwartość. Bariery mogą być twarde (fizyczne), miękkie (komunikacyjne), dynamiczne (czasowe), a także ukryte (kulturowe i afektywne): wstyd, lęk przed oceną, obawa przed naruszeniem norm, presja „bycia widocznym" i „bycia wdzięcznym". Psychoperformans, aby utrzymać spójność etyczną, musi projektować dostępność jako możliwość realnego uczestnictwa bez utraty autonomii.

Projektowanie uniwersalne (universal design) – rozwijane historycznie w polu architektury i wzornictwa, silnie kojarzone z Ronem Mace'em i środowiskiem Center for Universal Design – wprowadza zasadę, że produkty, przestrzenie i usługi powinny być użyteczne dla możliwie szerokiego spektrum osób bez konieczności adaptacji „na życzenie". W praktyce instytucji kultury bywa to mylone z obietnicą „dla wszystkich zawsze", co jest błędem: projektowanie uniwersalne nie znosi konieczności rozsądnych dostosowań, lecz redukuje liczbę barier w punkcie wejścia, zmniejsza zależność od negocjacji i minimalizuje stygmatyzację. W psychoperformansie projektowanie uniwersalne należy rozumieć jako architekturę możliwości: sytuacja ma oferować różne tryby uczestnictwa równoprawne symbolicznie (a nie tryb „normalny" i tryb „specjalny"), ma umożliwiać modulację intensywności bez sankcji społecznej i ma dopuszczać odmienne trajektorie przejścia przez plan sytuacyjny. To jest uniwersalność proceduralna, nie estetyczna; uniwersalność polega na tym, że protokoły są kompatybilne z różnorodnością ciał, poznania i afektu.

Równoległym nurtem jest Universal Design for Learning (UDL), rozwijane w środowisku CAST oraz w pracach Davida H. Rose'a i Anne Meyer, gdzie centralne są trzy zasady: wielość sposobów angażowania (engagement), wielość sposobów reprezentacji (representation) oraz wielość sposobów działania i ekspresji (action and expression). Psychoperformans w naturalny sposób posiada potencjał UDL, ponieważ jego język jest wielokanałowy: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą pełnić funkcję równoważnych nośników sensu. Jednak potencjał ten uaktywnia się wyłącznie wtedy, gdy plan sytuacyjny nie hierarchizuje jednego kanału jako obowiązkowego, a pozostałych jako dekoracji. Jeżeli w praktyce sens działania jest dostępny tylko dla osób o wysokiej sprawności werbalnej, to wielokanałowość staje się pozorem; jeśli natomiast sens może być konstruowany poprzez manipulację obiektem–kluczem, pracę z rytmem, pracę z obrazem i światłem, wtedy dyspozytyw staje się realnie inkluzywny poznawczo. UDL w psychoperformansie nie oznacza „uprościmy przekaz", lecz „zwiększymy redundancję sensu": informacja i znaczenie są kodowane w wielu formatach, a uczestnik wybiera kanał kompatybilny z własną dyspozycją.

W praktyce performatywnej i muzealnej rozwijano także pojęcia access aesthetics i access dramaturgy, wskazujące, że dostępność nie jest dodatkiem technicznym, tylko może stać się częścią kompozycji działania. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne, ponieważ sama metoda pracuje na relacyjności i na organizacji sytuacji czasoprzestrzennej. Dostępność może tu przyjąć formę dramaturgii progu (czytelne wejście, jasne reguły, możliwość obserwacji przed

decyzją o wejściu), dramaturgii wycofania (strefa ciszy, strefa redukcji bodźców, prawo do przerwania bez komentarza), dramaturgii powrotu (możliwość ponownego wejścia bez „tłumaczenia się"), oraz dramaturgii domknięcia (procedura stabilizacji i bezpiecznego wyjścia). Tak rozumiana dostępność jest zarazem mechanizmem minimalizacji ryzyka i mechanizmem równości szans: nie premiuje osób, które najlepiej znoszą presję i intensywność, tylko tworzy warunki, w których różne osoby mogą realnie uczestniczyć bez kosztu wstydu.

Kluczową kategorią w analizie barier jest obciążenie poznawcze (cognitive load) i niepewność środowiskowa. Psychoperformans, jeśli ma być dostępny, musi kontrolować nie tylko poziom bodźców, ale także poziom niejednoznaczności instrukcji, poziom złożoności reguł oraz tempo zmian. W naukach o projektowaniu i w ergonomii poznawczej (human factors, cognitive ergonomics) przyjmuje się, że nieprzewidywalność i nadmiar opcji mogą zwiększać stres, wywoływać unikanie i prowadzić do wycofania. Dlatego plan sytuacyjny powinien wytwarzać „przewidywalność ramową" przy zachowaniu „otwartości treściowej": reguły bezpieczeństwa i sekwencje przejścia są stałe i czytelne, natomiast treść ekspresji i wybór obiektów–kluczy pozostają wolne. To rozróżnienie jest fundamentalne dla dostępności: wolność ekspresji nie wymaga chaosu organizacyjnego, a stabilność ram nie musi oznaczać opresyjnej kontroli.

Ważnym narzędziem konceptualnym dla psychoperformansu jest pojęcie affordancji (James J. Gibson) oraz późniejsze rozwinięcia w projektowaniu interakcji i wzornictwie (w tym u Donalda A. Normana). Affordancje oznaczają to, co obiekt i środowisko „oferują" użytkownikowi jako możliwe działania. W psychoperformansie obiekt–klucz jest właśnie projektowany jako affordance semantyczno-afektywna: ma umożliwiać manipulację, przypisywanie znaczeń, akty symboliczne, rytualno-performatywne technologie sensu. Jeżeli jednak affordancje obiektu są dostępne tylko dla osób o określonej sprawności manualnej, sensorycznej lub poznawczej, wówczas obiekt – zamiast otwierać – zamyka. Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie wymaga więc, by obiekty–klucze miały „wiele punktów wejścia": różne sposoby trzymania, różne sposoby ustawienia, różne poziomy oporu, różne skale działania (mikro i makro), a także możliwość pracy bez dotyku lub z ograniczonym dotykiem, jeżeli uczestnik tego potrzebuje. To nie jest estetyka ułatwienia, tylko inżynieria wielości dróg do sensu.

Dostępność w psychoperformansie ma również wymiar instytucjonalny i prawno-polityczny. Ramy prawne w Europie i w Polsce (w tym Konwencja ONZ o prawach osób z niepełnosprawnościami, a na poziomie krajowym regulacje dotyczące zapewniania dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami) wzmacniają obowiązek projektowania usług publicznych i działań instytucji w sposób niedyskryminacyjny. Jednak psychoperformans nie powinien redukować dostępności do compliance, ponieważ compliance bywa interpretowane minimalistycznie. Standardem metody powinno być podejście oparte na prawach (rights-based approach): dostępność jest warunkiem uczestnictwa w kulturze jako prawie, a nie jako przywileju. W praktyce oznacza to: zapewnienie alternatyw informacyjnych, projektowanie procesu rekrutacji bez barier, zaplanowanie zasobów na asystę i tłumaczenia, kontrolę bodźców, a także ochronę przed przymusem widzialności. W psychoperformansie przymus widzialności jest jedną z najcięższych barier, ponieważ dokumentacja i ekspozycja mogą działać jak forma przemocy symbolicznej wobec osób, które nie mogą lub nie chcą być identyfikowane. Dostępność wymaga zatem restrykcyjnej polityki wizerunkowej: domyślnej niewidzialności uczestnika jako standardu bezpieczeństwa, a nie jako „trudności dla promocji".

Na poziomie metodologicznym analiza barier powinna być prowadzona w logice oceny ryzyka i testowania w praktyce, a nie w logice deklaracji. Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie nie kończy się na „dobrych intencjach”; wymaga prototypowania dyspozytywu, pilotażu, iteracyjnej korekty oraz zbierania danych procesowych w reżimie etycznym. Dane te nie muszą oznaczać gromadzenia wrażliwych informacji o uczestnikach; mogą oznaczać obserwację ustrukturyzowaną: gdzie tworzą się zatory, kiedy pojawia się przeciążenie, które instrukcje są niejasne, czy strefa wycofania jest realnie używana, czy obiekty–klucze wchodzą w obieg sprawiedliwie, czy sygnał stop działa. Taki audyt procesu jest odpowiednikiem audytu bezpieczeństwa w środowiskach wysokiego ryzyka. Psychoperformans, wprowadzając protokoły dostępności, w praktyce instytucjonalizuje własną etykę: dostępność nie jest tematem wrażliwości, tylko tematem technicznej i proceduralnej jakości.

Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie wymaga przejścia od deklaracji „inkluzywności” do języka parametrów, progów i protokołów. W praktyce oznacza to, że każda bariera zostaje opisana jako funkcja konkretnej zmiennej sytuacyjnej: natężenia bodźców, gęstości społecznej, niejednoznaczności reguł, tempa przejść, dystrybucji obiektów–kluczy, wymogów ekspresji werbalnej, presji performatywnej oraz presji widzialności. Taki opis umożliwia następnie wprowadzenie „sterowania sytuacją” w sposób analogiczny do sterowania eksperymentem behawioralnym: zamiast liczyć na to, że uczestnicy „dostosują się”, dyspozytyw zostaje skalibrowany tak, aby minimalizować prawdopodobieństwo przeciążenia i wykluczenia. W psychoperformansie jest to szczególnie istotne, ponieważ sama metoda intensyfikuje sprzężenia zwrotne pomiędzy ciałem a środowiskiem: niewielka zmiana w oświetleniu, w poziomie hałasu, w rytmie sekwencji albo w regule obiegu obiektu–klucza może radykalnie przestawić reżim uwagi, regulację pobudzenia i dynamikę relacji w grupie.

Pierwszym obszarem operacjonalizacji dostępności jest architektura progu. Prógiem jest nie tylko wejście do sali, lecz cały proces przejścia od stanu „poza” do stanu „w środku” dyspozytywu: informacja przed wydarzeniem, rekrutacja, kontakt organizacyjny, przywitanie, ekspozycja zasad, wybór miejsca, pierwsze minuty bez przymusu działania. W praktykach live art i performance art próg bywa celowo destabilizowany; w psychoperformansie destabilizacja progu jest dopuszczalna wyłącznie wtedy, gdy istnieje równoległy kanał stabilizacji bezpieczeństwa. Dlatego próg powinien wprowadzać przewidywalność ramową: jasną informację o prawie do obserwacji bez uczestnictwa, o prawie do wycofania, o braku przymusu mówienia, o reżimie dokumentacji oraz o strefowaniu przestrzeni. W tym miejscu powstaje fundamentalne rozróżnienie: psychoperformans może być otwarty treściowo, ale nie może być nieokreślony proceduralnie. Nieokreśloność proceduralna jest barierą, ponieważ zwiększa obciążenie poznawcze i uruchamia presję społecznej autoprezentacji.

Drugim obszarem jest strefowanie i topologia sytuacji czasoprzestrzennej. Dostępność nie istnieje bez realnej możliwości regulacji dystansu, tempa i intensywności. Strefa działania, strefa obserwacji, strefa ciszy, strefa przejścia i strefa wycofania muszą być zaprojektowane jako równoprawne, a nie jako „miejsca dla problematycznych”. To wymaga świadomej dramaturgii ruchu: ścieżek, które nie zmuszają do przechodzenia przez najbardziej gęste obszary, miejsc siedzących z różnymi orientacjami, możliwości ustawienia się bokiem do centrum, możliwości bycia na peryferiach bez stygmatyzacji. W psychoperformansie strefowanie jest dodatkowo splecione z obiegiem obiektów–kluczy: jeżeli obiekt–klucz krąży wyłącznie przez centrum,

osoby preferujące peryferię zostają wykluczone z kluczowej warstwy sensu. Stąd konieczność projektowania obiegu wieloogniskowego: obiekt–klucz może istnieć w kilku egzemplarzach, może mieć warianty o różnych affordancjach, może być dostępny w strefie ciszy w trybie minimalistycznym, może też być „obiektem zastępczym" pełniącym analogiczną funkcję symboliczną bez wymogu ekspozycji społecznej.

Trzecim obszarem jest modulacja sensoryczna jako protokół, a nie „dobra wola". W psychoperformansie bodźce są narzędziem kompozycji, ale jednocześnie są czynnikiem ryzyka w sensie fizjologii stresu i neuroergonomii: mogą przekraczać progi tolerancji, zaburzać sensory gating (mechanizmy filtrowania bodźców), destabilizować interocepcję (monitorowanie sygnałów z ciała) i pogarszać zdolność do podejmowania decyzji. Z tego powodu standardem powinien być „reżim regulacyjny" oparty na kilku parametrach kontrolowanych: natężenie dźwięku z możliwością redukcji, brak nieprzewidywalnych błysków, przewidywalne zmiany światła, ograniczenie zapachów, a także jawny protokół przerwy ochronnej. W praktyce facylitacyjnej oznacza to, że prowadzący wprost komunikuje możliwość przerwy, a personel instytucji jest przygotowany, by przerwa nie była interpretowana jako porażka. Bez takiej normalizacji dostępność pozostaje formalna, ponieważ uczestnik w sytuacji przeciążenia często nie ma zasobów, by negocjować przerwę.

Czwartym obszarem jest komunikacja i język instrukcji. Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie polega na redundancji semantycznej: ta sama informacja o zasadach i o przebiegu jest kodowana równolegle w mowie, w obrazie, w gestach, w układzie przestrzeni i w obiektach. Jeżeli zasada „brak dokumentacji" jest tylko zdaniem na początku, szybko zostaje zapomniana; jeśli jest również elementem strefowania (brak aparatów w strefie), elementem oznaczeń, elementem kontraktu pracy i elementem interwencji personelu, staje się realna. Analogicznie, jeśli sygnał stop istnieje wyłącznie jako abstrakcyjna deklaracja, w krytycznym momencie nie zadziała; jeśli istnieje jako jednoznaczny gest, jednoznaczny znak i jednoznaczna procedura reakcji prowadzącego, staje się operacyjny. W tym sensie dostępność jest blisko spokrewniona z praktykami high-reliability organizing: system nie zakłada idealnego zachowania uczestników, tylko projektuje bariery i redundancje, które utrzymują bezpieczeństwo przy błędach i wahaniach.

Piątym obszarem jest „wielość trybów ekspresji" w rozumieniu UDL, ale rozumiana technicznie, a nie deklaratywnie. Psychoperformans często bywa opisany jako praktyka „głębokiej ekspresji", co w instytucjach łatwo przechodzi w presję mówienia, presję ujawnienia, presję narracji autobiograficznej. To jest bariera strukturalna. Tryby ekspresji muszą być równoważne: praca obiektem–kluczem bez słów, praca gestem, praca w milczeniu, praca w mikro-interakcjach, praca w obserwacji, praca w zapisie prywatnym bez udostępniania, praca w rytmie i w czasie, który nie jest czasem „performowania siebie" przed grupą. Jeżeli performans mówiony i poetycki jest elementem planu sytuacyjnego, musi być skonstruowany tak, aby nie stał się obowiązkiem i aby nie premiował kapitału kulturowego. W praktyce oznacza to dopuszczenie form krótkich, form niedomkniętych, form cytatu, form szeptu, form pisma, form głosu zastępczego (np. czytanie przez prowadzącego bez ujawniania autora), a przede wszystkim dopuszczenie braku.

Szóstym obszarem jest polityka widzialności jako główna bariera kulturowa. W instytucjach kultury istnieje domyślna ekonomia obrazów: dokumentacja jest „dowodem", zasięg jest

„wartością”, a widzialność jest „walutą”. W psychoperformansie ta ekonomia wchodzi w konflikt z dostępnością, ponieważ presja kamery i presja publikacji wyklucza osoby, które potrzebują prywatności, osoby narażone społecznie, osoby nieufne wobec instytucji, osoby o zwiększonej wrażliwości na ocenę, a także osoby, dla których udział jest aktem ryzyka. Projektowanie uniwersalne wymaga tu modelu domyślnej niewidzialności: brak fotografii jako standard, a nie jako „wyjątek”; dokumentacja ewentualna tylko w trybie wyraźnego opt-in; rozdzielenie udziału od publikacji; a wreszcie konsekwentne egzekwowanie reżimu przez personel. W psychoperformansie naruszenie reżimu widzialności jest równoważne naruszeniu protokołu bezpieczeństwa, ponieważ niszczy warunki zaufania, a bez zaufania dyspozytyw przekształca się w spektakl kontrolny.

Siódmym obszarem jest kompetencja prowadzącego i instytucji, rozumiana jako zdolność do prowadzenia grupy w reżimie różnorodności. Projektowanie uniwersalne nie jest wyłącznie projektem przestrzeni, lecz projektem kompetencji: facylitacji, mediacji, deeskalacji, organizacji obiegu obiektu–klucza, utrzymywania kontraktu pracy, reagowania na przeciążenie, reagowania na konflikty mikrospołeczne. W praktyce oznacza to szkolenie zespołu instytucji w zakresie protokołów: jak reagować na wycofanie uczestnika, jak nie zadawać pytań naruszających prywatność, jak nie interpretować wycofania jako „problemu”, jak utrzymywać neutralność i jak chronić granice. Brak takich kompetencji jest barierą ukrytą: nawet najlepiej zaprojektowana przestrzeń nie będzie dostępna, jeśli kultura organizacyjna produkuje wstyd, presję i ocenę.

Ósmym obszarem jest audyt barier jako część metodologii. Psychoperformans powinien wprowadzać minimalny zestaw wskaźników procesowych związanych z dostępnością: liczba użyć strefy wycofania, liczba przerw ochronnych, miejsca powstawania zatorów, momenty przeciążenia sensorycznego, momenty konfliktu o obiekt–klucz, momenty presji mówienia, momenty naruszeń reżimu widzialności. Te dane nie służą do oceny uczestników, lecz do oceny dyspozytywu; są narzędziem korekty planu sytuacyjnego oraz narzędziem odpowiedzialności instytucjonalnej. W praktyce oznacza to, że instytucja przestaje traktować dostępność jako jednorazowy „checklist”, a zaczyna traktować ją jako parametry jakości procesu, które można poprawiać. To jest kluczowe przesunięcie: dostępność jako inżynieria sytuacji, nie jako deklaracja troski.

Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie osiąga pełną konsekwencję dopiero wtedy, gdy zostaje sprzężone z analizą władzy i z krytyczną teorią instytucji. Bariery nie są jedynie „przeszkodami” w sensie funkcjonalnym; są także mechanizmami selekcji uczestnictwa, które faworyzują określone formy kapitału: kapitał ekonomiczny (czas, dojazd, elastyczność), kapitał kulturowy (kompetencje językowe, obycie instytucjonalne), kapitał społeczny (sieci i poczucie uprawnienia do zajmowania przestrzeni) oraz kapitał afektywny (tolerancja presji, zdolność do autoprezentacji, odporność na ocenę). W perspektywie socjologii kultury i krytyki instytucjonalnej (institutional critique) dostępność staje się zatem nie tylko problemem projektowym, ale problemem sprawiedliwości: kto ma prawo do uczestnictwa bez kosztu wstydu, kto ma prawo do prywatności, kto ma prawo do niewidzialności, kto ma prawo do przerwania i wycofania, kto ma prawo do „niebycia produktywnym” w sensie instytucjonalnym. Psychoperformans, jeżeli ma zachować swój etyczny rdzeń, musi wprowadzić dostępność jako politykę praw, a nie jako politykę dobroczynności.

Jednym z najbardziej niedocenianych źródeł barier jest normatywność zachowań w przestrzeniach kultury. Instytucje często nieświadomie reprodukują model „idealnego uczestnika”: cichego, uważnego, przewidywalnego, sprawnego komunikacyjnie, gotowego do ekspozycji i wdzięcznego za możliwość udziału. Ten model jest barierą, ponieważ czyni widzialnymi i ocenianymi wszystkie odstępstwa: potrzebę ruchu, potrzebę ciszy, potrzebę niestandardowego sposobu komunikacji, potrzebę przerwy, potrzebę braku kontaktu wzrokowego, potrzebę pozostania na peryferii. Psychoperformans, jako praktyka performatywna, ma potencjał destabilizacji normatywności, ale paradoksalnie może ją także wzmocnić, jeśli plan sytuacyjny staje się ukrytym testem ekspresji. Projektowanie uniwersalne wymaga więc, by normy zachowania zostały jawnie „zdemontowane” w kontrakcie pracy: milczenie jest równoważne mowie, obserwacja jest równoważna udziałowi, wycofanie jest równoważne uczestnictwu, brak ekspresji jest równoważny ekspresji. To nie jest relatywizm; to jest ochrona przed społeczną przemocą interpretacji.

W kontekście psychoperformansu szczególnie istotne jest pojęcie „bezpiecznej niepewności” (safe uncertainty) znane z praktyk systemowych i facylitacji: sytuacja może być otwarta i wieloznaczna na poziomie sensu, ale musi być stabilna na poziomie bezpieczeństwa i praw uczestnika. Ten wzorzec wymaga zastosowania protokołów, które są rygorystyczne, lecz nieopresyjne: jasny sygnał stop, jasna procedura przerwy, jasna procedura wycofania, jasny reżim widzialności, jasne zasady obiegu obiektu–klucza, jasne zasady dotyku i dystansu, jasne zasady użycia dźwięku i światła. Projektowanie uniwersalne polega tu na „zmniejszeniu arbitralności”: uczestnik nie może być zależny od humoru prowadzącego, od nieformalnej kultury grupy ani od niepisanych zasad instytucji. Arbitralność jest barierą, bo jest nieprzewidywalna, a nieprzewidywalność generuje stres i wykluczenie.

W obszarze manipulacji obiektami–kluczami dostępność wymaga szczegółowego opracowania protokołów materialnych. Obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń, ale jego materialność niesie parametry: ciężar, tekstura, opór, temperatura, ostrość krawędzi, kruchość, zapach, podatność na zabrudzenie, potencjał alergenny, potencjał wywoływania lęku (np. obiekty przypominające narzędzia medyczne, broń, elementy restrykcji). Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie wymaga zatem kuracji obiektów jako „biblioteki affordancji”: zestawu, w którym znajdują się obiekty o różnych skalach i różnych modalnościach interakcji, w tym obiekty bezpieczne w dotyku, obiekty do pracy bez dotyku (np. przez przesuwanie na powierzchni), obiekty o niskiej kruchości, obiekty o niskim ryzyku wywołania skojarzeń opresyjnych. Ponadto obiekt–klucz powinien być projektowany jako element narracji sytuacyjnej, a nie jako narzędzie testu sprawności. Oznacza to, że czynności symboliczne wykonywane na obiekcie nie mogą wymagać wysokiej precyzji manualnej ani wysokiej kompetencji werbalnej, jeśli mają być dostępne; powinny być projektowane jako akty o wielu wariantach wykonania. W praktyce jest to analogiczne do projektowania instrumentów w edukacji muzycznej: ten sam efekt sensu powinien być osiągalny różnymi technikami.

Ważnym problemem dostępności są także bariery temporalne, które w praktyce instytucjonalnej bywają niewidoczne. Psychoperformans działa na rytmie przejść, na czasie progu i domknięcia, na czasie inkubacji sensu. Jeżeli instytucja kompresuje czas, skraca próg i domknięcie, wymusza szybkie przejścia, to wytwarza barierę dla osób, które potrzebują wolniejszego tempa adaptacji, które potrzebują czasu na regulację pobudzenia lub które potrzebują czasu na zrozumienie reguł. Projektowanie uniwersalne powinno więc obejmować

elastyczność czasową: możliwość wejścia później, możliwość wyjścia wcześniej, możliwość przerwy, możliwość powrotu. W wielu instytucjach kultura punktualności bywa połączona z kulturą dyscypliny; w psychoperformansie dyscyplina czasu nie może być ważniejsza niż bezpieczeństwo procesu. Oznacza to konieczność negocjowania z instytucją harmonogramów z buforami oraz konieczność ochrony tych buforów przed presją programową.

Dostępność obejmuje również bariery komunikacyjne na poziomie rekrutacji i informacji. Język instytucji bywa hermetyczny: zapisy, regulaminy, wymagania, formularze. Projektowanie uniwersalne wymaga, by komunikacja zaproszenia do psychoperformansu nie była testem obycia instytucjonalnego. Oznacza to: jasny opis tego, co jest wymagane, a co nie; jasny opis tego, że nie jest potrzebna ekspresja werbalna; jasny opis reżimu widzialności; jasny opis dostępnych dostosowań; jasny opis możliwości kontaktu w różnych kanałach. W tym miejscu UDL spotyka się z praktyką dostępności informacyjno-komunikacyjnej: informacja musi być dostępna w wielu formatach, a nie tylko w jednym. Jeżeli instytucja komunikuje się wyłącznie przez kanał wymagający wysokiej kompetencji czytania i pisania, to sama komunikacja staje się barierą selekcyjną.

Kolejnym elementem jest organizacja wsparcia i asysty. Projektowanie uniwersalne nie eliminuje potrzeby indywidualnych dostosowań, ale zmienia ich status: dostosowanie nie jest „specjalnym przywilejem", tylko normalnym trybem obsługi. W psychoperformansie asysta może dotyczyć nie tylko poruszania się, ale także komunikacji, regulacji bodźców, negocjacji granic, a czasem po prostu obecności wspierającej, która obniża lęk przed instytucją. Instytucja powinna mieć protokół: kto odpowiada za asystę, jak jest finansowana, jak zapewnia się poufność, jak unika się naruszania autonomii uczestnika. Brak protokołu oznacza, że wsparcie będzie improwizowane, a improwizacja w obszarze dostępności często koń. po prostu staje się przemocą: zadawaniem pytań wrażliwych, komentowaniem potrzeb, narzucaniem interpretacji.

Wreszcie, dostępność w psychoperformansie musi zostać powiązana z ewaluacją i wskaźnikami w sposób, który nie produkuje nowej przemocy mierzalności. Wskaźniki dostępności powinny być procesowe i strukturalne, a nie „diagnostyczne" wobec uczestników. Mierzy się jakość dyspozytywu, a nie „stopień niepełnosprawności". Mierzy się funkcjonowanie strefy wycofania, a nie „problemy w grupie". Mierzy się liczbę naruszeń reżimu widzialności, a nie „wrażliwość uczestników". To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ inaczej instytucja zacznie traktować dostępność jako zarządzanie „trudnym klientem", a nie jako projektowanie sprawiedliwych warunków uczestnictwa.

Podsumowując, projektowanie uniwersalne w psychoperformansie to projektowanie sytuacji czasoprzestrzennej jako infrastruktury praw i możliwości: prawa do niewidzialności, prawa do wycofania, prawa do alternatywnej ekspresji, prawa do modulacji bodźców oraz prawa do obiegu obiektu–klucza bez presji. Jest to jednocześnie praktyka techniczna (parametry, strefowanie, protokoły) i praktyka polityczna (dystrybucja zasobów i władzy w sytuacji). Tylko taka podwójna perspektywa pozwala traktować dostępność jako rdzeń metody, a nie jako dekorację instytucjonalnej poprawności.

24.3. Praca z grupami wrażliwymi: protokoły sytuacji trudnych

Praca z grupami wrażliwymi w psychoperformansie wymaga przyjęcia rygorystycznego paradygmatu zabezpieczeń, w którym „wrażliwość" nie jest kategorią psychologizującą uczestników, lecz kategorią ryzyka sytuacyjnego. W praktykach performatywnych o wysokiej intensywności afektywnej (afekt jako przedrefleksyjny komponent emocji, modulujący uwagę i działanie) grupy wrażliwe nie są wyłącznie grupami „klinicznie" zdefiniowanymi; wrażliwość jest efektem interakcji dyspozycji jednostkowych z dyspozytywem instytucjonalnym i scenografią bodźców. Z perspektywy biopsychospołecznej (w duchu logiki ICF) ryzyko naruszenia dobrostanu rośnie w warunkach nieprzewidywalności, presji ekspozycji, niejasności reguł, nadmiernej gęstości społecznej, przekroczenia progów bodźcowych oraz w warunkach asymetrii władzy pomiędzy prowadzącym, instytucją i uczestnikiem. Psychoperformans, operujący świadomie sytuacjami czasoprzestrzennymi i pracą symboliczną na obiektach–kluczach, musi traktować bezpieczeństwo proceduralne jako część metody, a nie jako „warunek zewnętrzny". Nie chodzi o neutralizację intensywności, lecz o jej inżynierię: o zaprojektowanie takiego układu bodźców, reguł i przepływów, który dopuszcza wysoki poziom ekspresji bez generowania przemocy sytuacyjnej.

„Grupy wrażliwe" w praktyce instytucjonalnej obejmują co najmniej kilka nakładających się kategorii: osoby małoletnie; osoby o ograniczonej samodzielności decyzyjnej w danym kontekście; osoby doświadczające skutków traumy (trauma jako następstwo zdarzeń przeciążających zdolność regulacji i integracji doświadczenia, opisywane klasycznie m.in. przez Judith Herman); osoby neuroróżnorodne; osoby z niepełnosprawnościami sensorycznymi i motorycznymi; osoby w kryzysie psychospołecznym; osoby z doświadczeniem przemocy domowej lub instytucjonalnej; osoby uchodźcze i migranckie; osoby z mniejszości narażonych na stygmatyzację; a także osoby pozostające w relacji zależności od instytucji (np. uczestnictwo jako warunek wsparcia, edukacji, reintegracji). W psychoperformansie kategoria wrażliwości musi zostać poszerzona o „wrażliwość sytuacyjną", czyli podatność na uruchomienie reakcji obronnych w wyniku konfiguracji bodźców i relacji w przestrzeni. Ten aspekt jest szczególnie ważny, ponieważ praktyki performatywne potrafią wzmacniać reakcje układu autonomicznego: intensywne światło, głośny dźwięk, dynamiczna gęstość tłumu, presja spojrzeń, naruszenie dystansu interpersonalnego oraz wymaganie natychmiastowej ekspresji mogą wywołać przeciążenie i eskalację pobudzenia. W języku neurofizjologii stresu można to ujmować przez pojęcia hiperaktywacji i hipoaktywacji, a w nowszych modelach regulacji przez perspektywę poliwagalną Stephena Porgesa, która opisuje przełączenia między trybami mobilizacji, spoczynku i reakcji zamrożenia. Niezależnie od przyjętego modelu, konsekwencja metodologiczna jest jedna: protokoły sytuacji trudnych muszą być zaprojektowane tak, aby reagować na dynamikę pobudzenia szybko, bez stygmatyzacji i bez presji na werbalne wyjaśnienia.

Protokoły sytuacji trudnych nie zaczynają się w chwili kryzysu, lecz na etapie konstrukcji warunków wejścia. W psychoperformansie etap progu (protokół wejścia) pełni funkcję prewencji: redukuje niepewność, ustanawia prawa, minimalizuje asymetrię władzy, a przede wszystkim ustanawia realny mechanizm przerwania i wycofania. Trauma-informed approach (podejście uwzględniające wpływ traumy; w praktyce instytucjonalnej często porządkowane przez zasady: bezpieczeństwo, zaufanie, wybór, współpraca, upełnomocnienie) jest tu nie tyle ideologią, ile zestawem dyrektyw projektowych. Bezpieczeństwo musi być jednocześnie

fizyczne, sensoryczne, społeczne i reputacyjne (ochrona przed ośmieszeniem, ujawnieniem, przymusem widzialności). Zaufanie wymaga przewidywalności działań prowadzącego i konsekwentnego egzekwowania kontraktu pracy. Wybór musi być realny: prawo do odmowy, prawo do milczenia, prawo do obserwacji, prawo do przerwy, prawo do pracy obiektem–kluczem w trybie minimalistycznym. Współpraca oznacza, że prowadzący nie „zarządza uczestnikiem", lecz zarządza sytuacją, a uczestnik ma kontrolę nad własnym udziałem. Upełnomocnienie oznacza, że protokoły nie są narzędziem dyscypliny, tylko narzędziem utrzymania sprawczości w warunkach intensywności.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie specyficznego ryzyka psychoperformansu: praca na obiektach–kluczach, która polega na fenomenologicznym przypisywaniu znaczeń (fenomenologia jako opis doświadczenia z perspektywy pierwszoosobowej, tutaj traktowana technicznie jako operacja sensotwórcza, a nie deklaracja światopoglądowa), może uruchamiać silne skojarzenia autobiograficzne i reakcje afektywne. Obiekt–klucz, jako materialny operator, działa niekiedy jak „wyzwalacz" (trigger w sensie bodźca uruchamiającego wzorzec reakcji), ale jednocześnie może działać jako narzędzie regulacji, jeśli sytuacja dopuszcza bezpieczne tempo i bezpieczny dystans. Z tego powodu prewencja obejmuje kurację obiektów–kluczy: selekcję materiałów o niskim potencjale urazowym, unikanie obiektów o wysokiej dwuznaczności opresyjnej (np. obiekty kojarzone z karą, przemocą, restrykcją), zapewnienie wariantów obiektów o różnych affordancjach (różnych możliwościach użycia) oraz wprowadzenie protokołu „zamiany obiektu" bez komentarza i bez konieczności uzasadnienia. W praktyce prowadzący powinien zakładać, że odmowa kontaktu z danym obiektem jest decyzją legitymną, a nie „oporem", który należy przełamać. W przeciwnym razie psychoperformans przestaje być praktyką autonomii, a staje się praktyką presji.

Kolejnym filarem prewencji jest topologia przestrzeni i dystrybucja ról. Sytuacje trudne w pracy grupowej najczęściej eskalują wtedy, gdy brak jest jednoznacznej struktury reakcji: kto reaguje, gdzie jest strefa wycofania, jaki jest sygnał stop, jak przerwać obieg obiektu–klucza, jak zatrzymać bodźce dźwiękowe i świetlne, jak wyprowadzić osobę bez tworzenia widowiska. Instytucje kultury często projektują wydarzenia w logice front-of-house i back-of-house, natomiast psychoperformans wymaga dodatkowej warstwy: strefy ochronnej oraz funkcji osoby odpowiedzialnej za bezpieczeństwo proceduralne (rola niezależna od roli prowadzącego, nawet jeśli czasem łączona w małych działaniach). W planie sytuacyjnym musi istnieć ścieżka wyjścia, miejsce regeneracji, możliwość powrotu, a także mechanizm „zamrożenia" sytuacji bez utraty twarzy przez uczestników. W praktyce performatywnej oznacza to, że w strukturze czasu musi istnieć bufor, a w strukturze przestrzeni muszą istnieć miejsca, które nie są sceną.

Protokoły sytuacji trudnych muszą także uwzględnić ryzyko konfliktu interpersonalnego i konfliktu o zasoby sytuacji, zwłaszcza o obiekt–klucz, o uwagę prowadzącego oraz o prawo do definicji sensu. Psychoperformans, ze względu na swoją naturę, może generować napięcia interpretacyjne: jedna osoba może narzucać znaczenie innym, jedna osoba może monopolizować obiekt, jedna osoba może przejmować przestrzeń mowy, a inne osoby mogą wycofywać się z powodu presji. Prewencja w tym obszarze polega na projektowaniu sprawiedliwego obiegu: obiekt–klucz musi krążyć według reguł, a nie według spontanicznej dominacji; czas mowy (jeśli mowa jest używana) musi być modulowany; a prowadzący musi utrzymywać neutralność interpretacyjną, aby nie sankcjonować jednej narracji jako

„właściwej”. W przeciwnym razie powstaje bariera równości szans, która bardzo szybko staje się sytuacją trudną: eskalacją wstydu, gniewu, rywalizacji, poczucia niesprawiedliwości.

W praktyce instytucjonalnej protokoły sytuacji trudnych powinny zostać spięte z reżimem prawnym i organizacyjnym: procedurami BHP, procedurami ochrony małoletnich (safeguarding), zasadami reagowania na przemoc, zasadami reagowania na stan zagrożenia zdrowia i życia oraz zasadami ochrony danych. Psychoperformans nie zastępuje tych reżimów; powinien je zintegrować w sposób kompatybilny z dyspozytywem. Oznacza to, że na etapie przygotowania działania instytucja musi ustalić: kto wzywa pomoc w razie zagrożenia, jakie są kanały kontaktu, jakie są zasady dokumentowania incydentu, gdzie przechowuje się minimalny zapis zdarzenia, jak chroni się poufność, kto informuje opiekunów prawnych w przypadku małoletnich, a także jak unika się „wtórnej wiktymizacji” poprzez nieprofesjonalne dopytywanie. W Polsce i w europejskim kontekście standardem minimalnym jest gotowość do wezwania służb ratunkowych w sytuacjach bezpośredniego zagrożenia (numer 112), przy równoczesnym zachowaniu zasady, że interwencja jest proporcjonalna i nie staje się narzędziem dyscypliny. Ta proporcjonalność jest krytyczna: zbyt szybkie użycie „narzędzi przymusu instytucjonalnego” może być samo w sobie traumatyzujące; zbyt późne reagowanie może narazić uczestników. Dlatego protokoły muszą być precyzyjne, a zespół przeszkolony.

Tym samym pierwszy poziom pracy z grupami wrażliwymi w psychoperformansie polega na zbudowaniu architektury bezpieczeństwa: progu informacyjnego, kontraktu pracy, strefowania przestrzeni, kuracji obiektów–kluczy, podziału ról, buforów czasowych i kompatybilności z procedurami instytucji. Dopiero na tej bazie można opisać reakcje na konkretne sytuacje trudne: eskalację pobudzenia, panikę, dysocjację, konflikt interpersonalny, zachowania agresywne, naruszenie granic, naruszenie reżimu widzialności, ujawnienie przemocy lub ryzyka samouszkodzenia, a także incydenty wynikające z użycia bodźców i obiektów. W psychoperformansie protokół reakcji nie może być improwizacją, ponieważ improwizacja w warunkach intensywności zwykle wzmacnia asymetrię władzy. Protokół jest narzędziem neutralności.

Rdzeniem protokołów sytuacji trudnych jest rozróżnienie pomiędzy „treścią” doświadczenia a „stanem” uczestnika. Treść (narracje, skojarzenia, symbole, metafory pracy na obiekcie–kluczu) może być wieloznaczna i nie wymaga natychmiastowego porządkowania. Stan natomiast jest parametrem bezpieczeństwa: dotyczy poziomu pobudzenia, orientacji w sytuacji, zdolności do decyzji, zdolności do komunikowania granic oraz zdolności do pozostawania w relacji bez eskalacji przemocy wobec siebie lub innych. W podejściach kryzysowych i w praktykach facylitacji wysokiego ryzyka przyjmuje się, że interwencja powinna najpierw stabilizować stan, a dopiero później – o ile w ogóle – zajmować się treścią. Psychoperformans wymaga w tym zakresie szczególnej dyscypliny, ponieważ jego dyspozytyw kusi do interpretacji: obiekt–klucz prowokuje sens, a grupa prowokuje narrację. W sytuacji trudnej interpretacja jest czynnikiem eskalującym, bo może zostać odczytana jako ocena, przypisanie winy, psychologizowanie albo naruszenie autonomii. Protokół musi więc utrzymywać neutralność semantyczną przy jednoczesnej stanowczości proceduralnej.

W praktyce oznacza to, że prowadzący (oraz ewentualny współprowadzący odpowiedzialny za bezpieczeństwo proceduralne) operuje trzema rodzajami komunikatów: komunikatami ramy (co się teraz dzieje w sensie procedury), komunikatami wyboru (jakie opcje ma uczestnik bez

konieczności tłumaczenia się) oraz komunikatami ochrony (co zostaje zatrzymane w sytuacji, aby zmniejszyć ryzyko). Komunikaty ramy są krótkie, konkretne i pozbawione interpretacji: „zatrzymujemy obieg obiektu", „robimy przerwę", „przechodzimy do strefy ciszy", „światło zostaje przygaszone", „dźwięk zostaje wyłączony". Komunikaty wyboru są równie konkretne: „można zostać i obserwować", „można wyjść i wrócić", „można pracować w milczeniu", „można nic nie robić". Komunikaty ochrony to działania, a nie perswazja: odcięcie bodźca, zmniejszenie gęstości społecznej, utworzenie dystansu, wstrzymanie dokumentacji, wstrzymanie presji grupowej. Jest to logika deeskalacji rozumianej nie jako „uspokajanie osoby", tylko jako modyfikacja dyspozytywu.

W tym miejscu istotne staje się pojęcie ko-regulacji (co-regulation), rozwijane na styku psychologii rozwojowej, teorii przywiązania i neurofizjologii emocji, a w praktykach kryzysowych rozumiane jako zdolność środowiska do wspierania powrotu do tolerowalnego zakresu pobudzenia bez narzucania treści. Psychoperformans jest predysponowany do ko-regulacji, ponieważ dysponuje wielokanałowym instrumentarium: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą zostać przełączone w tryb „obniżenia intensywności" bez kończenia działania jako takiego. Protokół sytuacji trudnych powinien zawierać zatem zestaw przełączeń: redukcja światła i dźwięku, spowolnienie tempa, zatrzymanie obiegu obiektu–klucza, przejście na pracę w pojedynkę lub w parach, wprowadzenie neutralnej czynności manualnej na obiekcie zastępczym (czynność o niskim progu i wysokiej przewidywalności), wycofanie elementów rywalizacji o uwagę. Te przełączenia stanowią odpowiednik „bezpieczników" w układzie technicznym: nie służą dramatyzowaniu kryzysu, lecz zmniejszają energię systemu grupowego.

Sytuacje trudne mają w praktyce kilka najczęstszych trajektorii, które należy rozpoznawać po wskaźnikach behawioralnych, a nie po deklaracjach. Wysoka mobilizacja może manifestować się przyspieszoną mową, podniesionym głosem, przyspieszonym ruchem, trudnością w utrzymaniu dystansu, gwałtownymi gestami, impulsowym przejmowaniem obiektu–klucza, wchodzeniem w konfrontację lub w dominację. Hipoaktywacja może manifestować się „znikaniem" z relacji: milczeniem, zastygiem, odwróceniem wzroku, brakiem odpowiedzi, mikroruchami świadczącymi o zamrożeniu, nagłym odcięciem, utratą płynności działania. W literaturze traumy (Judith Herman, Bessel van der Kolk) oraz w nurcie somatycznych terapii traumy (Peter A. Levine) opisywano zjawiska dysocjacyjne i reakcje zamrożenia jako odpowiedzi obronne; równolegle w modelach neurofizjologicznych (w tym w teorii poliwagalnej Stephena Porgesa, traktowanej w nauce z należną ostrożnością jako rama interpretacyjna, a nie jako ostateczny opis mechanizmów) podkreśla się przełączenia autonomiczne. Niezależnie od sporu teoretycznego, protokół psychoperformansu powinien być pragmatyczny: rozpoznanie wzorca ma służyć doborowi interwencji środowiskowej, a nie do etykietowania osoby.

W przypadku wysokiej mobilizacji priorytetem jest deeskalacja poprzez dystans i przewidywalność. Najpierw zatrzymuje się elementy, które wzmacniają pobudzenie: głośne dźwięki, dynamiczne światło, presję mowy, obieg obiektu–klucza w trybie rywalizacyjnym. Następnie wprowadza się jasną ramę: „przerywamy, aby było bezpiecznie" – bez sugestii winy. Kolejny krok to redukcja gęstości społecznej: oddalenie grupy, utworzenie korytarza przestrzennego, poproszenie jednej osoby wspierającej o towarzyszenie uczestnikowi do strefy wycofania. W tej fazie krytyczne jest utrzymanie minimalnego języka i maksymalnej czytelności gestów: nadmiar słów zwiększa przeciążenie poznawcze i może zostać odebrany jako przemoc. W psychoperformansie należy także chronić obiekt–klucz: w sytuacji mobilizacji obiekt może

stać się narzędziem rozładowania, ale również narzędziem eskalacji; protokół powinien dopuszczać „zamrożenie obiektu” (obiekt odkładany do wyznaczonej strefy) bez dramatycznych gestów przejmowania, które mogłyby zostać odebrane jako akt siły. Jeśli istnieje ryzyko agresji, instytucja musi działać w ramach własnych procedur bezpieczeństwa i w ramach proporcjonalności; psychoperformans nie może udawać, że posiada kompetencje interwencji siłowej. Kompetencją psychoperformansu jest redukcja energii sytuacji przez zmianę dyspozytywu, a nie „wygrywanie sporu”.

W przypadku hipoaktywacji i dysocjacyjnego wycofania priorytetem jest orientacja i powrót do kontaktu z otoczeniem bez naruszenia prywatności. Najczęstszym błędem jest intensyfikowanie pytań („co się dzieje?”, „powiedz nam”), które zwiększa presję i pogłębia odcięcie. Protokół powinien raczej oferować neutralne, proste kotwice: możliwość usiąścia, możliwość napicia się wody, możliwość dotknięcia obiektu o neutralnej teksturze, możliwość skupienia wzroku na stałym punkcie, możliwość wyjścia do strefy o niższej stymulacji. W praktykach pierwszej pomocy psychologicznej (psychological first aid) podkreśla się rolę orientacji, bezpieczeństwa i wsparcia praktycznego; psychoperformans może te zasady zastosować bez pretendowania do roli interwencji klinicznej. W tej fazie nie należy wprowadzać interpretacji symboliki obiektu–klucza ani odczytywać milczenia jako „treści”; liczy się przywrócenie sprawczości: „można zostać”, „można wyjść”, „można wrócić później”, „nic nie trzeba tłumaczyć”. Jeżeli uczestnik wraca do działania, powrót powinien mieć formę łagodnego wejścia: obserwacja, praca w peryferii, praca obiektem zastępczym, praca w milczeniu. Grupie nie wolno komunikować, że czyjeś wycofanie „przeszkadza”; kultura grupy jest tu częścią protokołu bezpieczeństwa.

Szczególną klasą sytuacji trudnych są konflikty interpersonalne oraz przemoc symboliczna w grupie. W dynamice grupowej (Wilfred Bion: podstawowe założenia grupy; Irvin D. Yalom: czynniki leczące i destrukcyjne w pracy grupowej; Bruce Tuckman: fazy rozwoju grupy) występują momenty „burzy”, rywalizacji o normy, o uwagę, o status. W psychoperformansie te napięcia mogą zostać wzmocnione przez obiekt–klucz: obiekt staje się trofeum, narzędziem dominacji albo narzędziem wymuszania definicji sensu. Protokół musi temu przeciwdziałać poprzez proceduralną dystrybucję zasobów: jasno określony obieg obiektu, limit czasu w ekspozycji mówionej, prawo do milczenia, zakaz komentowania cudzej ekspresji w trybie oceny, zakaz „diagnozowania” innych uczestników. Neutralność prowadzącego jest tu krytyczna: jeżeli prowadzący premiuje elokwencję lub spektakularność, reprodukuje hierarchię kapitału kulturowego i wytwarza barierę równości szans. Sytuacja trudna często nie wynika z „jednej osoby”, lecz z konfiguracji norm i nagród w dyspozytywie.

Następna klasa to naruszenia granic: dotyk bez zgody, wejście w strefę prywatną, natarczywa bliskość, przemoc werbalna, stygmatyzujące komentarze, a także naruszenia reżimu widzialności (fotografowanie, nagrywanie). W psychoperformansie naruszenie granic jest zawsze incydentem bezpieczeństwa, ponieważ podważa kontrakt pracy. Protokół musi działać natychmiastowo i bez negocjowania w obecności grupy: zatrzymanie działania, nazwanie naruszenia w języku procedury („to jest poza zasadami”), przywrócenie granicy (odsunięcie, strefowanie, odebranie narzędzia rejestracji), oraz – jeśli sytuacja tego wymaga – wyprowadzenie osoby naruszającej poza dyspozytyw zgodnie z procedurami instytucji. W tym obszarze szczególnie ważna jest konsekwencja: jednorazowe „przymknięcie oka” niszczy

wiarygodność protokołu i zwiększa ryzyko wtórnych naruszeń. Psychoperformans nie może budować zaufania, jeśli toleruje przekraczanie granic pod pretekstem „spontaniczności”.

Istnieją również sytuacje trudne związane z ujawnieniem przemocy, zagrożeń lub zdarzeń o charakterze interwencyjnym. Psychoperformans, jako praktyka w polu kultury, nie jest instytucją terapii ani organem ścigania, ale ma obowiązek minimalizować szkody i działać w ramach prawa oraz w ramach procedur ochrony osób, zwłaszcza małoletnich. Protokół powinien zawierać zasadę ograniczonej poufności: prowadzący nie obiecuje absolutnej tajemnicy, jeżeli pojawia się informacja o bezpośrednim zagrożeniu bezpieczeństwa. Jednocześnie protokół musi chronić przed wtórną wiktymizacją: nie dopytuje się o szczegóły, nie zbiera się narracji „na forum”, nie robi się z ujawnienia materiału performatywnego, nie inicjuje się „spowiedzi publicznej”. Zamiast tego stosuje się minimalne kroki: zapewnienie bezpiecznego miejsca, zaproponowanie kontaktu z osobą odpowiedzialną w instytucji, wskazanie dostępnych kanałów pomocy, uruchomienie procedur instytucjonalnych w sposób dyskretny. W praktykach safeguarding przyjmuje się, że dokumentuje się tylko to, co konieczne, w możliwie neutralnym języku, a następnie przekazuje się sprawę do właściwych struktur. Psychoperformans, aby zachować integralność metody, musi unikać roli „trybunału” lub „konfesjonału”. Jego rolą jest ochrona sytuacji i ochrona osoby, nie rozstrzyganie treści.

Na tym etapie widać, że protokoły sytuacji trudnych w psychoperformansie są w istocie protokołami zarządzania dyspozytywem: kontrolą bodźców, kontrolą obiegu obiektów–kluczy, kontrolą widzialności, kontrolą norm grupowych oraz kontrolą czasu. To jest poziom profesjonalizacji, na którym „wrażliwość” przestaje być słowem etycznym, a staje się pojęciem technicznym: oznacza układ warunków, w których małe błędy proceduralne mogą generować duże szkody społeczne. W tym sensie psychoperformans zbliża się do dyscyplin o wysokiej odpowiedzialności: facylitacji kryzysowej, mediacji, organizacji bezpieczeństwa wydarzeń oraz zarządzania ryzykiem w instytucjach kultury.

Ostatni poziom protokołów sytuacji trudnych w psychoperformansie dotyczy domknięcia, dokumentowania incydentów oraz wytwarzania instytucjonalnej pamięci bezpieczeństwa, bez której kolejne działania powtarzają te same błędy. W środowiskach kultury przyjmuje się często, że „trudne momenty” są nieuniknioną ceną intensywności artystycznej, a następnie rozpuszcza się je w anegdocie. Psychoperformans – jeśli ma być traktowany jako metoda o aspiracjach naukowych i edukacyjnych – musi przyjąć logikę systemowego uczenia się: incydent jest sygnałem o jakości dyspozytywu, a nie „wstydliwą wpadką”. Jednocześnie pamięć bezpieczeństwa nie może być pamięcią opresyjną: nie służy klasyfikowaniu uczestników ani budowaniu czarnych list, lecz służy korekcie planu sytuacyjnego, korekcie protokołów i korekcie organizacji. Jest to subtelna równowaga między odpowiedzialnością a nadużyciem kontroli.

Domknięcie sytuacji trudnej ma trzy wymiary: stabilizację stanu uczestników, stabilizację relacji w grupie oraz stabilizację ram instytucjonalnych. Stabilizacja stanu oznacza, że po incydencie nie przechodzi się od razu do „programu”, tak jakby nic się nie stało, ponieważ taka praktyka zwiększa ryzyko wtórnej eskalacji i zwiększa poczucie braku bezpieczeństwa. Stabilizacja w psychoperformansie nie jest terapią; jest procedurą regulacyjną. Minimalny standard to: obniżenie bodźców; krótkie wyciszenie; jasny komunikat ramy („zatrzymaliśmy działanie, bo bezpieczeństwo jest priorytetem”); przywrócenie prawa do wyboru („można zostać, można wyjść, można wrócić, nic nie trzeba tłumaczyć”). W tym momencie krytyczne

jest, aby prowadzący nie „interpretował" incydentu w kategoriach charakterologicznych ani symbolicznych; interpretacja jest paliwem wstydu i konfliktu. W wielu sytuacjach wystarczającą interwencją jest prosta normalizacja: „różne reakcje są możliwe", przy czym ta normalizacja nie może przechodzić w trywializację naruszenia granic. Jeżeli incydent dotyczył przemocy lub naruszenia zasad, normalizacja dotyczy reakcji emocjonalnych, a nie samego naruszenia.

Stabilizacja relacji w grupie dotyczy zapobiegania mechanizmom kozła ofiarnego i polaryzacji. Dynamika grupowa w sytuacjach stresu ma tendencję do redukcji złożoności: grupa chce wskazać winnego, chce przywrócić porządek przez wykluczenie albo przez moralizowanie. W psychoperformansie, zwłaszcza w kontekście grup wrażliwych, prowadzący musi przeciwdziałać tym mechanizmom, utrzymując język procedury. Oznacza to: brak publicznego „rozliczania" uczestnika; brak publicznego wypytywania; brak publicznego omawiania jego motywacji. Jeżeli doszło do naruszenia granic, prowadzący komunikuje konsekwencję w języku zasady („to jest poza kontraktem pracy"), a następnie przechodzi do praktyk stabilizacji. W sytuacji naruszenia granic kluczowa jest ochrona osoby poszkodowanej przed koniecznością „uzasadniania" swojego dyskomfortu. W praktykach safeguarding i w standardach przeciwdziałania przemocy przyjmuje się zasadę, że ciężar dowodu i ciężar wyjaśniania nie może być przerzucany na osobę poszkodowaną w przestrzeni publicznej wydarzenia. Psychoperformans, jeśli utrzymuje neutralność, nie oznacza „braku reakcji"; neutralność oznacza brak psychologizowania i brak spektakularnego moralizowania przy jednoczesnej konsekwencji proceduralnej.

Stabilizacja ram instytucjonalnych dotyczy tego, co dzieje się po incydencie w sensie organizacyjnym: kto podejmuje decyzje, kto dokumentuje, kto kontaktuje się z opiekunem prawnym (jeżeli dotyczy), kto uruchamia procedury ochrony małoletnich, kto odpowiada za komunikację z personelem obiektu, kto odpowiada za zabezpieczenie materiałów rejestracyjnych (jeżeli powstały), kto ocenia konieczność wezwania pomocy medycznej lub interwencji kryzysowej, a także kto odpowiada za ochronę poufności. W instytucjach o rozwiniętym systemie compliance te role są zwykle przypisane; w środowiskach mniej sformalizowanych trzeba je przypisać wprost w planie sytuacyjnym. Brak przypisania ról jest jednym z najważniejszych predyktorów chaosu po incydencie, a chaos po incydencie jest jednym z najważniejszych predyktorów wtórnej szkody: plotek, stygmatyzacji, naruszeń prywatności i utraty zaufania.

Dokumentowanie incydentu w psychoperformansie musi spełniać trzy kryteria: minimalność, neutralność i celowość. Minimalność oznacza, że zapisuje się tylko to, co jest konieczne do poprawy bezpieczeństwa lub do spełnienia obowiązków instytucji; nie tworzy się „raportów narracyjnych" o uczestniku. Neutralność oznacza język opisowy, pozbawiony ocen i interpretacji, analogiczny do notatki służbowej: czas, miejsce, opis zachowań, zastosowane interwencje proceduralne, rezultat, osoby z personelu zaangażowane, ewentualne świadectwa materiałowe. Celowość oznacza, że dokument służy konkretnemu procesowi: korekcie protokołu, analizie ryzyka, szkoleniu zespołu, ewentualnie procedurom safeguarding. Dokumentowanie nie może stać się narzędziem kontroli uczestników ani narzędziem „ochrony instytucji" przez tworzenie narracji usprawiedliwiającej. W praktyce instytucjonalnej szczególnie ryzykowny jest mechanizm defensywny: instytucja zapisuje „wersję", która ma ją zabezpieczyć, a nie zrozumieć zdarzenie. Psychoperformans, jeśli chce zachować integralność, musi tworzyć kulturę uczenia się, a nie kulturę autoprotekcji kosztem uczestnika.

Na poziomie metodologicznym przydatne jest rozróżnienie pomiędzy incydentem a naruszeniem. Incydent to zdarzenie trudne, które może wynikać z przeciążenia, z nieprzewidzianej reakcji, z błędu w projekcie bodźców, z konfliktu interpretacyjnego; naruszenie to przekroczenie kontraktu pracy, w tym naruszenie granic, naruszenie reżimu widzialności, przemoc, dyskryminacja, nękanie. Protokoły domknięcia są w obu przypadkach inne. Incydent wymaga przede wszystkim korekty dyspozytywu i wsparcia regulacyjnego. Naruszenie wymaga dodatkowo konsekwencji, które przywracają normę bezpieczeństwa i chronią osoby narażone. W praktyce instytucji kultury często miesza się te kategorie: przeciążenie osoby bywa traktowane jak „zachowanie problemowe", a naruszenie bywa rozpuszczane w „spontaniczności". Psychoperformans musi odwrócić tę tendencję: przeciążenie traktuje się jako informację o projekcie sytuacji, naruszenie traktuje się jako incydent bezpieczeństwa wymagający reakcji. Tylko wtedy metoda nie reprodukuje przemocy sytuacyjnej pod płaszczykiem „otwartości".

Kluczową zasadą pracy z grupami wrażliwymi jest zasada nieeskalowania wstydu. Wstyd jest afektem silnie regulującym zachowania społeczne, ale w praktykach relacyjnych działa destrukcyjnie: wywołuje wycofanie, agresję obronną, polaryzację, a w kontekście traumy – może uruchamiać wzorce wtórnego zagrożenia. Psychoperformans, jeśli ma być bezpieczny, nie może produkować sytuacji, w których uczestnik zostaje „nazwany" jako problem na forum. Nawet przy konieczności wyprowadzenia osoby, komunikat do grupy powinien dotyczyć procedury, a nie osoby. W analogii do praktyk bezpieczeństwa na wydarzeniach, prowadzący nie komentuje publicznie powodów szczegółowych, bo to jest naruszenie prywatności; komunikuje tylko, że zastosowano protokół. Równolegle dba się o to, aby grupa nie „dopowiadała" powodów w formie plotki. W tym sensie protokół sytuacji trudnych obejmuje także protokół antyplotkowy: krótką, neutralną narrację ramy, która zamyka obieg spekulacji.

Ważnym komponentem jest także debriefing, ale rozumiany w sposób specyficzny dla psychoperformansu. Debriefing nie jest tu sesją terapeutyczną ani analizą „motywów" uczestników. Jest techniczną analizą dyspozytywu: które parametry sytuacji mogły podnieść ryzyko, czy strefa wycofania była dostępna, czy sygnał stop zadziałał, czy obieg obiektu–klucza był sprawiedliwy, czy bodźce były przewidywalne, czy komunikacja była jasna, czy personel znał role. W praktyce facylitacji kryzysowej i w systemach bezpieczeństwa przyjmuje się zasadę „blame-free learning" (uczenie się bez obwiniania): celem jest korekta systemu, nie wskazywanie winnych. Psychoperformans powinien tę zasadę przejąć, ponieważ jest ona zgodna z logiką metody: to sytuacja jest projektowana, a nie „naprawiany" jest człowiek. Debriefing może odbywać się wewnątrz zespołu prowadzącego i instytucji; jeśli jest elementem domknięcia z grupą, musi być bardzo krótki, neutralny i opcjonalny, bez wymuszania wypowiedzi.

Na poziomie planu sytuacyjnego protokoły sytuacji trudnych powinny zostać wpisane jako „sceny bezpieczeństwa", które nie są osobnym dodatkiem, ale integralną częścią dramaturgii. Oznacza to, że psychoperformans zakłada możliwość przerwy ochronnej tak samo jak zakłada obieg obiektu–klucza. Zakłada strefę ciszy tak samo jak zakłada strefę ekspresji. Zakłada możliwość pracy w milczeniu tak samo jak zakłada performans mówiony i poetycki. Zakłada możliwość obserwacji tak samo jak zakłada działanie. Tylko wtedy grupa nie traktuje protokołów jako „awarii", lecz jako normalnej infrastruktury. W praktyce to przesuwa kulturę uczestnictwa: uczestnicy uczą się, że przerwa i wycofanie są częścią metody, a nie jej

zaprzeczeniem. Dla grup wrażliwych jest to warunek wstępny, aby w ogóle podjąć ryzyko wejścia w działanie.

Istnieje też wymiar etyczno-prawny, który musi zostać domknięty: ochrona małoletnich, zgody informowane i ograniczona poufność. W sytuacjach, w których pojawia się informacja o przemocy wobec małoletniego lub o bezpośrednim zagrożeniu, instytucja jest zobowiązana do uruchomienia właściwych procedur; prowadzący psychoperformans nie może tego „rozwiązywać" w logice artystycznej ani w logice prywatnego przymierza. Jednocześnie prowadzący musi unikać obietnic, których nie może dotrzymać („to zostanie tylko między nami"). Standardem jest komunikowanie na progu, że poufność jest chroniona, ale w sytuacji zagrożenia bezpieczeństwa istnieje obowiązek działania. Ta jasność na progu jest częścią protokołu sytuacji trudnych, bo redukuje ryzyko wtórnej zdrady zaufania. W praktyce oznacza to, że psychoperformans przestaje być „mistyczną przestrzenią absolutnej tajemnicy", a staje się profesjonalnym dyspozytywem kultury, który rozumie swoje obowiązki.

Całościowo protokoły pracy z grupami wrażliwymi w psychoperformansie można opisać jako architekturę bezpieczeństwa proceduralnego opartego na neutralności interpretacyjnej, konsekwencji zasad, modulacji bodźców oraz ochronie sprawczości uczestnika. Jest to przeniesienie standardów z obszarów facylitacji wysokiego ryzyka, safeguarding, ergonomii poznawczej, teorii dynamiki grupowej oraz etyki instytucji do praktyki performatywnej. Psychoperformans, wyrastając z tradycji performance art i live art, zachowuje intensywność jako tworzywo, ale odcina się od romantycznej figury „próby ogniowej", w której uczestnik jest testowany przez sytuację. W psychoperformansie testowany jest dyspozytyw: to on ma udźwignąć różnorodność i wrażliwość bez produkowania przemocy.

24.4. Granice praktyk paramedycznych i duchowych: rozróżnienia i ostrzeżenia

Proste narzędzia auto–pracy i domknięcia

Granice praktyk paramedycznych i duchowych w psychoperformansie nie są kwestią stylistyczną ani światopoglądową, lecz kwestią epistemologii, odpowiedzialności instytucjonalnej oraz bezpieczeństwa uczestników. W polu współczesnej kultury działań (performance art, live art, happening, praktyki relacyjne, re-enactment, site-specific) bardzo łatwo dochodzi do niejawnego przesunięcia rejestrów: język doświadczenia estetycznego zaczyna brzmieć jak język interwencji zdrowotnej, a język rytuału zaczyna funkcjonować jak język leczenia. To przesunięcie jest ryzykowne z dwóch powodów. Po pierwsze, wytwarza fałszywe oczekiwania skutku (instrumentalizuje działanie jako „narzędzie naprawcze"), co uruchamia zarówno mechanizmy placebo (efekty oczekiwania i kontekstu), jak i nocebo (skutki negatywnych sugestii, lęku, poczucia zagrożenia). Po drugie, wchodzi w obszar regulowany prawnie i etycznie: obietnica poprawy zdrowia, „diagnoza", „terapia", „detoks", „uzdrawianie", „usuwanie traumy", „korekta układu nerwowego" – nawet jeśli wypowiadane metaforycznie – mogą zostać odebrane jako świadczenie zdrowotne lub jako reklama świadczeń o charakterze medycznym, co rodzi odpowiedzialność cywilną i potencjalne konsekwencje administracyjne. Psychoperformans, jeżeli ma zachować spójność metodologiczną, musi wykonać pracę demarkacyjną: jasno oddzielić pracę symboliczną, edukacyjną i estetyczną od praktyk

diagnostyczno-terapeutycznych oraz od praktyk quasi-religijnych, które wytwarzają relację władzy.

Najpierw konieczne jest doprecyzowanie pojęć. „Paramedyczne" oznacza tu praktyki funkcjonujące obok medycyny akademickiej, często używające leksyki biologicznej i klinicznej, lecz nieposiadające statusu świadczeń zdrowotnych wykonywanych przez zawody medyczne w reżimie licencji, standardów i odpowiedzialności zawodowej. W tym obszarze mieszczą się m.in. rozmaite odmiany „terapii energią", pseudofizyczne wyjaśnienia chorób, praktyki „detoksykacyjne", część nurtów biohackingowych, a także praktyki manualne lub aparatowe oferowane jako alternatywa dla diagnostyki i leczenia. „Duchowe" oznacza praktyki intencjonalne, rytualne i modlitewne, które organizują doświadczenie sensu, wspólnoty i przejścia; mogą być osadzone w tradycjach religijnych (liturgia, błogosławieństwa, modlitwy wstawiennicze), mogą też być formami pozainstytucjonalnymi (rytuały synkretyczne, praktyki „oczyszczania", rytuały przejścia, praca z symbolami). Wreszcie „psychoperformans" jest praktyką performatywną, która operuje planem sytuacyjnym oraz wielokanałową kompozycją: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jego rdzeniem jest inżynieria sytuacji czasoprzestrzennej oraz praca symboliczna na obiektach–kluczach, rozumiana jako fenomenologiczne przypisywanie znaczeń i wykonywanie aktów symbolicznych, w tym praktyk „magicznych" w sensie rytualno-performatywnych technologii znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji. Ten rdzeń nie jest świadczeniem zdrowotnym, nie jest diagnostyką i nie jest leczeniem, nawet jeśli może modulować afekt, uwagę i zachowania. Z perspektywy odpowiedzialności instytucjonalnej jest to rozróżnienie krytyczne.

W literaturze z pogranicza antropologii medycyny i socjologii zdrowia opisano, że systemy znaczeń wokół zdrowia i cierpienia funkcjonują jako „modele wyjaśniające" (explanatory models) – termin silnie kojarzony z Arthurem Kleinmanem – które porządkują doświadczenie choroby, nadają sens objawom, definiują przyczynę i proponują ścieżkę działania. W polu praktyk paramedycznych i duchowych modele wyjaśniające bywają niekiedy sprawniejsze narracyjnie niż język biomedycyny: są spójne, emocjonalnie przekonujące i oferują prostą teleologię („znajdziemy przyczynę, usuniemy blokadę"). W praktykach performatywnych łatwo nieświadomie przejąć te modele, bo są dramaturgicznie atrakcyjne. Psychoperformans musi tu zachować epistemiczną higienę: nie może przejmować modeli wyjaśniających o charakterze pseudonaukowym ani obiecywać skutków klinicznych. Może natomiast świadomie używać modeli symbolicznych jako narzędzi pracy znaczeniowej, pod warunkiem że ich status zostanie jednoznacznie określony: jako metafory, figury przejścia, techniki narracyjno-afektywne, a nie jako opis mechanizmów biologicznych.

Podstawowym narzędziem utrzymania granic jest język. Język w psychoperformansie powinien być precyzyjny, a zarazem nienaruszający autonomii uczestnika. Po stronie ryzyka znajdują się sformułowania o charakterze klinicznej obietnicy („to cię wyleczy", „usunie traumę", „odblokuje układ nerwowy", „zregeneruje organizm"), diagnostycznego przypisania („masz blokadę energetyczną", „twoje objawy wynikają z X"), a także sformułowania o charakterze preskryptywnym („musisz to zrobić, bo inaczej nie zadziała"). Każde z tych sformułowań ustanawia relację władzy: prowadzący wchodzi w rolę quasi-terapeuty lub quasi-uzdrowiciela, a uczestnik staje się „pacjentem" lub „podopiecznym", nawet jeśli formalnie jest uczestnikiem działania artystycznego. W psychoperformansie jest to niedopuszczalne metodologicznie, bo zmienia dyspozytyw: z pola twórczości i edukacji w pole interwencji

zdrowotnej. Dopuszczalne są natomiast sformułowania opisowe i proceduralne: „to jest ćwiczenie uwagi", „to jest praca symboliczna", „to jest rytuał w sensie performatywnym", „to jest technika organizacji doświadczenia", „to jest próba zmiany relacji z obiektem i z narracją", „to jest ćwiczenie regulacji pobudzenia" – o ile nie jest to podszyte obietnicą terapii.

Drugim narzędziem jest kontrakt pracy i zgoda informowana w sensie kulturowym (nie mylić z procedurą kliniczną). Uczestnik powinien wiedzieć, w jakim rejestrze się porusza: czy to jest warsztat artystyczny, warsztat edukacyjny, działanie performatywne, praca grupowa, praca w ciszy, praca z rytuałem jako formą estetyczno-symboliczną. W tym kontrakcie powinny znaleźć się wyraźne ograniczenia: brak obietnic zdrowotnych, brak diagnozy, brak zastępowania opieki medycznej, brak obowiązku ujawniania prywatnych treści. Te ograniczenia nie są „asekuracją"; są warunkiem etyki i bezpieczeństwa. W praktyce instytucjonalnej ograniczenia powinny być sformułowane tak, aby nie stygmatyzować uczestników, a jednocześnie aby nie pozwalać na błędne odczytanie działania jako usługi terapeutycznej.

Trzecim narzędziem jest struktura planu sytuacyjnego, która powinna minimalizować mechanizmy sugestii i przymusu. W praktykach paramedycznych i w części rytuałów pozainstytucjonalnych często występują mechanizmy autorytetu i oczekiwania: charyzmatyczny prowadzący, narracja o „prawdzie ukrytej", presja wspólnoty, rytuał jako dowód skutku. Psychoperformans, jeśli ma zachować charakter metody kulturowej, nie może opierać się na charyzmie prowadzącego jako źródle prawdy. Prowadzący ma być operatorem sytuacji, a nie źródłem objawienia. Oznacza to: unikanie języka inicjacyjnego („wybrani", „tajemnica"), unikanie narracji o wyższej wiedzy, unikanie technik indukcji zależności (np. wymuszania zwierzeń, wymuszania kontaktu fizycznego, wymuszania udziału pod groźbą „blokady procesu"). W psychoperformansie każda praktyka rytualna – w tym praktyki „magiczne" rozumiane jako technologie znaczenia – musi być jawnie opisana jako forma performatywna: akt symboliczny, który działa poprzez reorganizację relacji i sensu, a nie poprzez „obiektywną energię".

W tym miejscu pojawia się konieczność rozróżnienia pomiędzy „praktykami magicznymi" a mistyfikacją. Psychoperformans dopuszcza praktyki magiczne w rozumieniu antropologicznym: jako rytualno-performatywne technologie sensu, które przestawiają relacje jednostki z obiektem, z pamięcią, z narracją, z lękiem, z pragnieniem. W klasycznych ujęciach antropologicznych (James George Frazer w perspektywie historycznej, Bronisław Malinowski w analizie funkcji magii w redukcji niepewności, Marcel Mauss w analizie technik ciała i rytuału, Victor Turner w analizie liminalności i communitas) magia i rytuał nie są traktowane jako „błąd poznawczy" w prostym sensie; są traktowane jako systemy praktyk społecznych, które organizują doświadczenie. Psychoperformans może z tej wiedzy korzystać, ale nie może udawać, że jego rytuał jest naukową interwencją w organizm. „Bez mistyfikacji" oznacza: uznanie rytuału jako narzędzia organizacji sensu, nie jako „technologii biologicznej". To rozróżnienie jest fundamentem granicy.

Czwartym narzędziem jest zarządzanie ryzykiem somatycznym i psychologicznym w sensie nieklinicznej odpowiedzialności. Rytuały, intensywne praktyki oddechowe, praktyki deprywacji snu, praktyki hiperwentylacyjne, praktyki bodźcowe (światło, dźwięk) mogą wywoływać reakcje fizjologiczne: zawroty głowy, omdlenia, ataki paniki, derealizację, wzrost lęku. W polu paramedycznym bywa to interpretowane jako „oczyszczanie" lub „uwalnianie". W

psychoperformansie nie wolno tego interpretować w taki sposób, ponieważ jest to forma sugestii, która może zwiększać ryzyko i hamować realną reakcję bezpieczeństwa. Protokół powinien nazywać te reakcje neutralnie: „reakcja przeciążeniowa", „reakcja na bodźce", „reakcja na oddech", „reakcja lękowa". Następnie stosuje się interwencje środowiskowe: przerwa, woda, strefa ciszy, redukcja bodźców, możliwość opuszczenia. Jeżeli istnieje ryzyko stanu wymagającego pomocy medycznej, instytucja uruchamia swoje procedury. Psychoperformans nie jest miejscem „przechodzenia przez" ryzyko za wszelką cenę.

Piątym narzędziem jest kontrola granicy między edukacją a terapią. W rozdziałach poświęconych edukacji psychoperformansu pojawia się nieuchronnie problem: warsztat może mieć skutki psychologiczne (w sensie zmiany w sposobie doświadczania, w regulacji afektu, w relacyjności), ale nie jest terapią. Rozróżnienie jest klasyczne w etyce praktyk pomocowych: terapia zakłada cel kliniczny, specyficzne kompetencje, reżim diagnozy i odpowiedzialności, a także specyficzny kontrakt i ramy prawne. Warsztat artystyczny ma cel edukacyjno-estetyczny, a jego skutki są uboczne i nieprzewidywalne. Psychoperformans powinien konsekwentnie utrzymywać, że pracuje na doświadczeniu w rejestrze kulturowym, a nie na leczeniu w rejestrze klinicznym. Jeśli instytucja chce łączyć psychoperformans z programami wsparcia, musi to robić przez współpracę z profesjonalistami i przez jasny podział ról: prowadzący psychoperformans prowadzi dyspozytyw artystyczny, a profesjonalista zdrowia psychicznego (jeżeli jest obecny) odpowiada za kwestie kliniczne. Mieszanie ról w jednej osobie jest obszarem wysokiego ryzyka nadużyć i konfliktu interesów.

Wreszcie, granice praktyk paramedycznych i duchowych mają wymiar polityki wiedzy: w epoce postprawdy i rynkowej proliferacji „metod" psychoperformans nie może reprodukować ekosystemu pseudonaukowego. Może natomiast badać i rekonstruować te praktyki jako obiekty kulturowe: analizować ich semiotykę, ich ekonomię, ich mechanizmy władzy, ich dramaturgie, ich obietnice i ich funkcje. Taka rekonstrukcja jest uprawniona i może być twórcza, ale musi pozostać rekonstrukcją, a nie promocją. W tym sensie psychoperformans przyjmuje postawę krytycznej antropologii praktyk: rozpoznaje, jak działają systemy sensu, ale nie zamienia się w system sprzedaży sensu.

Ostatni segment rozróżnień i ostrzeżeń musi doprecyzować, jak psychoperformans może włączać elementy paramedyczne i duchowe w sposób metodologicznie przejrzysty, prawnie ostrożny i etycznie niesprzeczny. W praktyce chodzi o trzy operacje: translację, neutralizację roszczeń oraz zabezpieczenie relacji władzy. Translacja oznacza przeniesienie praktyki z rejestru „leczenia" do rejestru „kompozycji doświadczenia". Neutralizacja roszczeń oznacza wycofanie obietnic skutków zdrowotnych oraz wycofanie pseudonaukowych uzasadnień. Zabezpieczenie relacji władzy oznacza przeciwdziałanie mechanizmom zależności i nadużyć, które w praktykach paramedycznych i w części rytuałów synkretycznych bywają strukturalne.

Translacja jest podstawową strategią demarkacyjną. Jeśli w planie sytuacyjnym pojawia się np. element błogosławieństwa, intencji, symbolicznego oczyszczenia, „odczarowania" obiektu, to nie jest to „zabieg". Jest to czynność performatywna w sensie teorii aktów mowy (J. L. Austin) i w sensie performatywności (Judith Butler w innym rejestrze, choć jej koncepcja dotyczy przede wszystkim performatywności tożsamości i norm). W psychoperformansie akt błogosławieństwa nie ma statusu interwencji w organizm, lecz ma status reorganizacji relacji: uczestnik przestawia swój stosunek do obiektu–klucza, do własnej narracji, do lęku, do poczucia winy, do figury

sprawstwa. Podobnie elementy „oczyszczania” – jeśli występują – są opisywane jako praca nad ramą znaczenia, nad napięciem afektywnym, nad dyspozycją do działania, a nie jako „usuwanie toksyn” czy „reset układu”. Translacja pozwala zachować siłę rytuału jako technologii sensu, a jednocześnie nie wchodzić w fałszywy rejestr biologiczny.

Neutralizacja roszczeń dotyczy zarówno treści komunikatów, jak i sposobu uzasadniania. W polu paramedycznym bardzo często używa się leksyki naukowej w funkcji dekoracji autorytetu: „kwantowe”, „wibracyjne”, „częstotliwości”, „pola”, „rezonans”, „biofotony”, „programowanie komórkowe”. Część tych terminów pochodzi z realnej nauki, ale bywa używana w sposób kategorialnie błędny, metaforyczny, a następnie przedstawiana jako dosłowny mechanizm. Psychoperformans, jako projekt o aspiracjach naukowych w sensie rzetelności i odpowiedzialności, musi bezwzględnie unikać takiej ornamentyki. Jeżeli używa metafor fizycznych (rezonans, pole, energia) powinno być jasne, że są to metafory pracy znaczeniowej lub metafory dramaturgiczne. W przeciwnym razie dyspozytyw wchodzi na pole pseudonauki, co jest nie tylko nieetyczne, ale też destabilizujące poznawczo: uczestnik przestaje odróżniać symbol od mechanizmu. W praktyce edukacyjnej jest to szczególnie szkodliwe, bo wzmacnia antynaukowe wzorce rozumowania.

Zabezpieczenie relacji władzy jest najważniejszym ostrzeżeniem. W praktykach paramedycznych i w części środowisk duchowych występują powtarzalne mechanizmy: charyzmatyczna figura prowadzącego jako źródło prawdy, asymetria wiedzy, presja lojalności, rytualne testy posłuszeństwa, przeniesienie i przeciwprzeniesienie w relacji (terminy psychoanalityczne opisujące dynamikę projekcji i reakcji w relacji pomocowej), a także ekonomia zależności (uczestnik „wraca po więcej”, bo inaczej „proces nie dokończył się”). Psychoperformans musi przyjąć zasadę antyzależności: plan sytuacyjny nie może wytwarzać przymusu kontynuacji. Uczestnik nie może zostać wciągnięty w logikę „dopiero teraz zaczęło działać, więc potrzebujesz następnej sesji”. Taki mechanizm jest typowy dla rynków pseudoterapii i pseudoduchowości, gdzie „proces” jest nieskończony, a autorytet prowadzącego rośnie. Psychoperformans, jeśli chce zachować etykę, musi budować autonomię, nie zależność.

W kontekście instytucji kultury dochodzi jeszcze jeden element: odpowiedzialność za publiczność i odpowiedzialność za ramę wydarzenia. Jeżeli instytucja zaprasza artystę, który używa języka terapeutycznego, instytucja współodpowiada za to, jak publiczność interpretuje wydarzenie. W praktyce instytucjonalnej powinien istnieć reżim komunikacyjny: opis wydarzenia, materiały promocyjne, zapowiedzi, w których unika się słów sugerujących świadczenie zdrowotne. To jest szczególnie ważne w ekosystemie grantowym i publicznym, gdzie działania są finansowane jako kultura, edukacja i dostępność, a nie jako usługa zdrowotna. Psychoperformans, jeśli jest realizowany w instytucji, musi być kompatybilny z misją i z reżimem prawnym instytucji, a jednocześnie musi chronić uczestników przed wprowadzaniem w błąd. W przeciwnym razie powstaje sytuacja „ukrytej terapii”, która jest jednym z najbardziej ryzykownych obszarów nadużyć.

Na poziomie praktycznym można sformułować zestaw ostrzeżeń i zasad, które powinny być częścią kodeksu prowadzącego psychoperformans, a także częścią przygotowania instytucji.

Po pierwsze: zakaz diagnozy i zakaz interpretacji klinicznej. Prowadzący nie mówi uczestnikowi, „co mu jest", nie mówi, „z czego to wynika", nie mówi, „co musi przepracować". Oferuje narzędzia pracy symbolicznej, a nie etykiety.

Po drugie: zakaz obietnic zdrowotnych. Prowadzący nie obiecuje leczenia, nie obiecuje poprawy zdrowia, nie obiecuje skutków biologicznych. Jeżeli pojawia się poprawa samopoczucia, jest to efekt kontekstowy i relacyjny, nie „dowód metody".

Po trzecie: zakaz sugestii nocebo. Prowadzący nie straszy konsekwencjami odmowy („jeśli nie zrobisz tego rytuału, proces się zablokuje"), nie buduje narracji o zagrożeniu, które ma „wymusić" udział.

Po czwarte: jawność statusu rytuału. Jeżeli wykonywane są akty symboliczne, w tym działania „magiczne" rozumiane jako technologie znaczenia, ich status jest jawny: to jest praca performatywna, nie interwencja biologiczna. To pozwala uniknąć mistyfikacji i redukuje ryzyko nadużyć poznawczych.

Po piąte: minimalizacja zależności. Prowadzący nie tworzy relacji mistrz–uczeń opartej na posiadaniu tajemnej wiedzy. Uczestnik nie jest „inicjowany" do grupy; uczestnik jest współtwórcą sytuacji.

Po szóste: kompatybilność z protokołami bezpieczeństwa i safeguarding. Jeżeli pracuje się z małoletnimi lub z grupami wrażliwymi, instytucja musi mieć protokoły, a prowadzący musi je znać i respektować. Żaden „rytuał" nie jest usprawiedliwieniem przekraczania granic.

Po siódme: procedura odesłania. Jeżeli w trakcie działania ujawnia się potrzeba wsparcia klinicznego (kryzys, przemoc, zagrożenie), prowadzący ma obowiązek uruchomić kanały pomocy i procedury instytucji, a nie „prowadzić terapię" w ramach działania performatywnego.

Te ostrzeżenia i rozróżnienia nie mają na celu wyjałowienia psychoperformansu z wymiaru symbolicznego. Przeciwnie: mają na celu ochronę jego rdzenia jako praktyki kulturowej, która pracuje na sensie, afekcie i relacji, wykorzystując obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń. Psychoperformans może czerpać z rytuałów, modlitw, błogosławieństw, z tradycji hermeneutycznych i hermetycznych, z ikonografii i z praktyk „magicznych", ale tylko wtedy, gdy nie udaje, że jest medycyną, i gdy nie produkuje zależności. Granica jest zatem prosta w definicji, ale wymagająca w praktyce: psychoperformans jest inżynierią sytuacji i technologią znaczenia, nie świadczeniem zdrowotnym i nie systemem objawionej prawdy.

25.1. Mapa emocji i rozmowa z „głosami wewnętrznymi" (format karty pracy)

Podrozdział „Mapa emocji i rozmowa z głosami wewnętrznymi" w psychoperformansie pełni funkcję narzędzia autodiagnostyki fenomenologicznej oraz narzędzia projektowania interwencji sytuacyjnych bez wchodzenia w reżim terapii klinicznej. Jego operacyjność opiera się na trzech założeniach, które mają stabilne umocowanie w psychologii emocji i w naukach o zachowaniu. Po pierwsze, emocje są zjawiskami dynamicznymi, powstającymi w sprzężeniu procesów oceny poznawczej (appraisal), sygnałów interoceptywnych oraz kontekstu

społecznego; nie są „rzeczami", tylko konfiguracjami stanu organizmu i znaczeń. Po drugie, emocje mają wymiar strukturalny, który daje się opisać w modelach wymiarowych (walencja–pobudzenie, czasem także dominacja lub poczucie kontroli) oraz w modelach kategorialnych, a oba porządki można traktować jako komplementarne mapy robocze, nie jako ontologie. Po trzecie, to, co potocznie nazywa się „głosami wewnętrznymi", może być w praktyce rozumiane jako zróżnicowane subprocesy samoregulacji: tryby schematów, stany ego, części ochronne i części wrażliwe, pozycje dialogowego Ja, które konkurują o kontrolę zachowania i interpretacji; w tym sensie są to hipotezy robocze o organizacji sprawczości, a nie mistyfikacja ani diagnoza. Psychoperformans wykorzystuje te założenia do budowy karty pracy, która przenosi ciężar z interpretacji na parametry: co się dzieje z pobudzeniem, gdzie lokuje się walencja, jaka jest tendencja działania, jaki jest koszt społeczny ekspresji, jaki jest poziom sprawstwa, jakie mechanizmy unikania są aktywne, jakie mechanizmy kontaktu są aktywne, jakie obiekty–klucze stabilizują, a jakie eskalują.

W wymiarze etycznym karta pracy musi być skonstruowana jako narzędzie niskiego ryzyka. W szczególności nie wolno jej budować w logice „wymuszonego ujawnienia" ani „wymuszonej narracji autobiograficznej". W psychoperformansie nie obowiązuje zasada, że im więcej treści prywatnej, tym lepiej. Obowiązuje zasada odwrotna: im lepiej zaprojektowana sytuacja, tym mniej prywatności trzeba zużyć, aby uzyskać istotny efekt pracy symbolicznej. Z tego wynika standard proceduralny: uczestnik ma prawo do opisu minimalnego, do pracy w trybie bezsłownym, do użycia kodów własnych, do pozostawienia pól pustych, do przerwania pracy w dowolnym momencie. Karta pracy ma także zawierać warunek bezpieczeństwa: jeżeli w trakcie jej wypełniania narasta przeciążenie afektywne, dezorganizacja, poczucie utraty kontroli lub dyskomfort somatyczny, właściwą reakcją jest przejście do protokołu regulacyjnego (przerwa, redukcja bodźców, strefa ciszy, kontakt z osobą odpowiedzialną, powrót dopiero po stabilizacji), a nie „przepychanie procesu" w imię domknięcia. To rozróżnienie jest fundamentalne, bo oddziela praktykę kulturową od nadużyć paramedycznych: psychoperformans nie „dowodzi skuteczności" przez eskalację cierpienia.

Karta pracy jest projektowana jako hybryda mapy i protokołu. Mapa porządkuje stan, protokół porządkuje kolejne operacje na stanie. W praktyce rekomendowany jest układ czterech warstw: warstwa sytuacyjna (opis kontekstu i bodźców), warstwa afektywna (mapowanie walencji i pobudzenia wraz z wektorami tendencji działania), warstwa poznawcza (dominujące oceny, przekonania i przewidywania), warstwa relacyjno-tożsamościowa (aktywizowane „głosy wewnętrzne" rozumiane jako tryby ochrony i potrzeby). W psychoperformansie do tych czterech warstw dodaje się warstwę materialno-symboliczną: obiekt–klucz jako materialny nośnik i operator znaczeń, na którym wykonuje się akt symboliczny stabilizujący, przestawiający lub domykający relację.

Pierwsza część karty pracy dotyczy rejestru sytuacyjnego i jest celowo zdyscyplinowana metodologicznie, aby nie zamieniała się w opowieść. Jej zadaniem jest ustalenie warunków brzegowych, czyli tego, co w badaniach nad emocjami byłoby traktowane jako zmienne kontekstowe. Wypełnienie tej części jest krótkie, ale precyzyjne: data i pora; miejsce i jego parametry (oświetlenie, dźwięk, temperatura, gęstość osób, możliwość wycofania); aktualny poziom zmęczenia; aktualny poziom głodu i pragnienia; poziom napięcia mięśniowego; tempo oddechu; obecność bólu lub dyskomfortu; poziom stymulacji cyfrowej w ostatnich godzinach; wydarzenie poprzedzające. W psychoperformansie kluczowe jest, aby uczestnik nie

interpretował tych parametrów, tylko je odnotował. Taki zapis tworzy podstawę do weryfikacji hipotezy: czy to jest „emocja o znaczeniu narracyjnym", czy to jest „stan wywołany przeciążeniem bodźcowym" albo „stan wywołany deficytem snu". W praktyce praca symboliczna bywa nadużywana do kompensowania błędów higieny regulacyjnej; karta pracy ma temu przeciwdziałać poprzez wprowadzenie minimalnego rygoru obserwacyjnego.

Druga część karty pracy tworzy mapę afektywną w modelu wymiarowym, ponieważ modele wymiarowe mają przewagę praktyczną: pozwalają opisać stan bez natychmiastowego nazywania go w kategoriach moralnych i tożsamościowych. Najprostsza oś to walencja od skrajnie nieprzyjemnej do skrajnie przyjemnej; druga oś to pobudzenie od niskiego do wysokiego. Uczestnik lokalizuje swój stan na tej mapie, a następnie dopisuje trzeci parametr: poczucie kontroli lub sprawstwa, które w praktyce jest krytyczne dla ryzyka sytuacji trudnej. Ten trzeci parametr można ująć jako skalę od „mam wpływ na swoje działanie i mogę przerwać" do „czuję utratę wpływu i działanie jest pchane". Tak zbudowana mapa nie jest teorią emocji, tylko przyrządem. Daje ona dwa natychmiastowe wnioski proceduralne: jeśli pobudzenie jest wysokie i walencja skrajnie negatywna, a sprawstwo niskie, pierwszeństwo ma regulacja i bezpieczeństwo; jeśli pobudzenie jest umiarkowane, a sprawstwo wysokie, możliwa jest praca symboliczna o większej intensywności. W psychoperformansie ta mapa pełni funkcję „włącznika rygoru": im bardziej stan zbliża się do narożników ryzyka, tym bardziej działanie przechodzi w tryb minimalny, prosty, materialnie zakotwiczony i pozbawiony presji ekspozycji.

Trzecia część karty pracy doprecyzowuje wektory działania, czyli to, co klasyczna psychologia emocji nazywa tendencjami działania. Chodzi o rozpoznanie, czy dominującym wektorem jest unikanie, atak, zamarcie, poszukiwanie kontaktu, poszukiwanie kontroli, autoobwinianie, kompulsywna aktywność, czy może apatia i wycofanie. Ten etap ma charakter diagnostyki funkcjonalnej: nie pyta się, „jaki jest sens tej emocji", tylko „co ta emocja chce zrobić z ciałem i relacją". W praktyce to rozróżnienie jest kluczowe, bo psychoperformans nie pracuje na poziomie deklaracji, lecz na poziomie reorganizacji relacji w sytuacji czasoprzestrzennej. Jeżeli tendencją działania jest unikanie, plan sytuacyjny powinien umożliwić bezpieczną peryferię i pracę bez ekspozycji; jeżeli tendencją jest atak, plan sytuacyjny powinien modulować bodźce i wprowadzać dystans; jeżeli tendencją jest zamarcie, plan sytuacyjny powinien oferować proste przełączenia somatyczne bez presji mowy. W tym miejscu pojawia się logika psychoperformansu jako inżynierii: metoda nie „przekonuje" emocji, tylko projektuje warunki, w których tendencja działania może zostać przestawiona bez przemocy.

Równolegle do mapowania afektu i tendencji działania karta pracy wprowadza od razu warstwę materialno-symboliczną, ponieważ w psychoperformansie obiekt–klucz nie jest dekoracją, lecz podstawowym interfejsem regulacji i sensu. Uczestnik wybiera jeden obiekt spośród dostępnych lub ustanawia obiekt zastępczy z otoczenia. Wybór nie jest interpretowany; jest rejestrowany jako decyzja operacyjna. Następnie uczestnik określa minimalny parametr obiektu: czy obiekt ma działać jako kotwica stabilizacji (ciężar, stałość, neutralność), jako nośnik napięcia (ostrość, opór, kontrast), czy jako narzędzie przejścia (możliwość transformacji, rozkładania, łączenia). Dopiero w dalszych etapach karta pracy pozwala na fenomenologiczne przypisanie znaczeń, ale już na tym poziomie widać zasadę: obiekt–klucz umożliwia wykonanie aktu symbolicznego, który jest równoważny frazie w poezji albo elementowi konstrukcyjnemu w architekturze. W praktyce oznacza to, że uczestnik może

regulować stan bez konieczności mówienia, a jednocześnie może wytwarzać sens bez konieczności budowania narracji autobiograficznej.

Wprowadzenie „głosów wewnętrznych" w karcie pracy następuje dopiero po zmapowaniu stanu i po ustanowieniu obiektu–klucza jako kotwicy. Jest to kolejność celowa: zapobiega sytuacji, w której uczestnik wchodzi od razu w treści tożsamościowe i konflikty wewnętrzne bez stabilizacji. W ujęciu porównawczym można wskazać kilka tradycji konceptualnych, które legitymizują tę operację bez mistyfikacji: w terapii schematów Jeffreya Younga mówi się o trybach, w terapii IFS Richarda Schwartza o częściach ochronnych i częściach wrażliwych, w Voice Dialogue Hala i Sidry Stone o subosobowościach, w analizie transakcyjnej Erica Berne'a o stanach ego, w koncepcji dialogowego Ja Huberta Hermansa o pozycjach Ja, w podejściach ego-state Johna i Helen Watkins o stanach będących organizacją doświadczeń. Psychoperformans nie musi przyjmować żadnej z tych teorii jako dogmatu; korzysta z nich jako z map semantycznych, które pozwalają nazwać zjawisko powszechne: wewnętrzna wielość nie jest patologią sama w sobie, lecz typowym mechanizmem samoregulacji i konfliktu motywacyjnego. Karta pracy, na tym etapie, ogranicza się do jednego zadania: uczestnik ma rozpoznać, czy w aktualnym stanie dominuje „głos kontroli", „głos krytyki", „głos alarmu", „głos wycofania", „głos pragnienia kontaktu", „głos perfekcjonizmu", „głos wstydu", „głos gniewu" lub inny tryb, który narzuca interpretację. Nazwanie ma charakter roboczy i nie jest diagnozą; jest etykietą funkcji. Uczestnik zapisuje funkcję bez narracji: co ten głos próbuje osiągnąć w sytuacji, przed czym chroni, jaki koszt generuje w ciele, jaka jest jego preferowana tendencja działania. W tym momencie obiekt–klucz zaczyna pełnić rolę stabilizatora: uczestnik trzyma obiekt lub pozostaje z nim w zasięgu, aby utrzymać orientację w sytuacji i nie przejść w spiralę interpretacyjną.

Na zakończenie tej części karty pracy uczestnik wykonuje krótką operację meta-pozycji: ustanawia punkt obserwatora, który nie jest kolejnym „głosem", lecz funkcją monitorowania. W języku praktyk uważności można by mówić o metapoznaniu; w języku psychologii poznawczej o zdolności do monitorowania własnych procesów; w języku pracy z częściami o pozycji świadkującej. Psychoperformans traktuje tę operację technicznie: uczestnik zapisuje jedno zdanie o tym, że rozpoznaje istnienie głosu dominującego oraz że posiada prawo do wyboru działania niezależnie od tego głosu. Następnie określa, czy w aktualnym stanie chce wejść w dalszą pracę z mapą, czy przejść do protokołu regulacyjnego i zakończyć. Taka decyzja jest elementem bezpieczeństwa i elementem sprawczości; bez niej karta pracy staje się narzędziem presji.

Po ustanowieniu minimalnej meta-pozycji i po zakotwiczeniu w obiekcie–kluczu karta pracy przechodzi do właściwej „rozmowy z głosami wewnętrznymi", rozumianej jako procedura dialogowa służąca reorganizacji konfliktu motywacyjnego, a nie jako narracyjne „wyjaśnianie siebie". W psychologii i psychoterapii istnieje kilka tradycji, które opisywały skuteczność dialogu wewnętrznego jako techniki zmiany: od dialogowego Ja Huberta Hermansa, przez Voice Dialogue Hala i Sidry Stone, po techniki „two-chair" rozwijane w nurcie Gestalt i dalej w terapii skoncentrowanej na emocjach Lesa Greenberga. Równolegle w modelach poznawczo-behawioralnych dialog wewnętrzny jest ujmowany jako praca na myślach automatycznych i regułach (schematach), a w terapii akceptacji i zaangażowania (ACT) jako defuzja poznawcza i zmiana relacji z treściami umysłu. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę w trybie proceduralnym: dialog jest ramą dla aktu performatywnego, a nie „prawdziwą rozmową" z

autonomicznymi bytami. Głos jest nazwą funkcji regulacyjnej, która w danym momencie przejmuje sterowanie uwagą, oceną i tendencją działania.

W karcie pracy dialog jest dystrybuowany w czasie i przestrzeni, aby uniknąć eskalacji. Zasada jest prosta: krótkie tury, jasna kolejność, ograniczona semantyka, prymat obserwacji nad interpretacją. Uczestnik wybiera dwa dominujące głosy z mapy roboczej, a jeżeli stan jest niestabilny, wybiera tylko jeden głos i pracuje w trybie minimalnym. Następnie ustanawia się dwa pola w przestrzeni (dwa punkty, dwa krzesła, dwa miejsca na podłodze), ale bez teatralizacji roli. W praktykach performance art kluczowe jest rozróżnienie: nie chodzi o odgrywanie postaci, lecz o realizację koncepcji i afektu w warunkach kontrolowanych, z zachowaniem autonomii. Przejście między polami jest ruchem w sytuacji czasoprzestrzennej, który materializuje zmianę perspektywy, a nie „wejściem w rolę". To rozróżnienie redukuje ryzyko autoprzemocy: uczestnik nie staje się własnym oskarżycielem w spektaklu, lecz staje się operatorem zmiany pozycji.

Dialog jest prowadzony według trzech pytań funkcjonalnych, które pozostają stałe niezależnie od tradycji teoretycznej, a dzięki temu unikają mistyfikacji. Pierwsze pytanie dotyczy intencji ochronnej: przed czym ten głos próbuje ochronić. Drugie pytanie dotyczy narzędzia: jakimi strategiami głos posługuje się, aby osiągnąć ochronę (krytyka, kontrola, unikanie, perfekcjonizm, atak, wycofanie, humor, racjonalizacja). Trzecie pytanie dotyczy kosztu: jaki koszt somatyczny i relacyjny generuje ta strategia w aktualnej sytuacji. Te trzy pytania są zgodne z logiką analizy funkcjonalnej zachowania znanej z tradycji behawioralnych, a jednocześnie są kompatybilne z tradycjami pracy z częściami, w których „część ochronna" ma swoją racjonalność. Psychoperformans dopisuje do tego czwarte pytanie, które jest specyficzne dla pracy na obiekcie–kluczu: jaki akt symboliczny na obiekcie mógłby spełnić funkcję ochronną przy niższym koszcie. To pytanie natychmiast przenosi konflikt z poziomu mowy na poziom działania.

Karta pracy przewiduje, że dialog nie jest prowadzony w stylu dyskusji ani w stylu spowiedzi, lecz w stylu protokołu. Każda tura ma limit czasu, a zapis jest minimalny: jedno zdanie o intencji, jedno o narzędziu, jedno o koszcie, jedno o propozycji aktu symbolicznego. W praktyce jest to mechanizm redukcji poznawczej złożoności. Wysoka złożoność treści zwiększa ryzyko spirali ruminacji (powtarzalnego roztrząsania), która jest silnie związana z podtrzymywaniem negatywnego afektu. Ograniczenie treści nie jest cenzurą; jest techniką bezpieczeństwa poznawczego.

W warstwie afektywnej dialog jest równolegle mapowany na osi walencja–pobudzenie oraz na osi sprawstwo–utrata sprawstwa. Po każdej turze uczestnik wykonuje szybkie „odczytanie stanu", aby sprawdzić, czy rozmowa stabilizuje, czy eskaluje. Ten etap ma umocowanie w badaniach nad regulacją emocji: w modelu procesowym Jamesa J. Grossa regulacja może zachodzić na różnych etapach generowania emocji, w tym poprzez zmianę uwagi, reinterpretację poznawczą, modulację reakcji. Karta pracy w psychoperformansie traktuje dialog jako modulację uwagi i znaczenia, ale kontroluje jego koszt przez stały monitoring pobudzenia i poczucia kontroli. Jeśli pobudzenie rośnie, a sprawstwo spada, dialog zostaje zatrzymany i zastąpiony protokołem regulacyjnym opartym o bodźce i obiekt–klucz. W ten sposób karta pracy nie udaje „głębi" za cenę destabilizacji, lecz zachowuje prymat bezpieczeństwa.

Warstwa somatyczna karty pracy jest nie mniej istotna, ponieważ wiele „głosów” jest w praktyce nazwą dla sygnałów z ciała oraz dla somatycznych markerów wartościowania. W neuronaukach i psychologii poznawczej interocepcja (percepcja sygnałów wewnętrznych) jest opisywana jako kluczowy komponent emocji; w ujęciach Antonio Damasio sygnały somatyczne są częścią procesu podejmowania decyzji, a w konstruktywistycznych ujęciach emocji (Lisa Feldman Barrett) kategoryzacja afektu jest zależna od predykcji i kontekstu. Psychoperformans nie rozstrzyga sporu teoretycznego; wykorzystuje praktyczny wniosek: wiele konfliktów wewnętrznych jest utrzymywanych przez niezauważone lub błędnie zinterpretowane sygnały interoceptywne. Karta pracy wprowadza zatem „mapę ciała” jako prosty diagram: gdzie w ciele jest napięcie, gdzie jest ciężar, gdzie jest ból, gdzie jest pustka, gdzie jest ciepło, gdzie jest chłód, jaki jest rytm oddechu, jakie jest tempo serca w odczuciu. Ten zapis jest robiony bez interpretacji i bez metafizyki. Następnie dopiero dołącza się hipotezę: czy dany głos koreluje z danym sygnałem. Na przykład „głos alarmu” często koreluje z przyspieszonym oddechem i napięciem w klatce piersiowej; „głos krytyki” bywa skorelowany z napięciem szczęki i karku; „głos wycofania” bywa skorelowany z uczuciem ciężaru i spadkiem energii. Są to hipotezy robocze, a nie prawidłowości diagnostyczne. Ich funkcją jest wskazanie punktu, w którym interwencja materialna na obiekcie–kluczu może zostać sprzężona z prostą regulacją somatyczną.

W tym miejscu psychoperformans wprowadza zasadę sprzężenia kanałów: obiekt–klucz jest interfejsem, a akt symboliczny na obiekcie jest odpowiednikiem „przełączenia” stanu. Ponieważ w psychoperformansie kanały działania są zawsze uporządkowane jako obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, karta pracy proponuje, aby każdy głos otrzymał możliwość manifestacji w jednym wybranym kanale, ale w warunkach kontroli i ograniczenia. Głos krytyki może otrzymać jedno zdanie zapisane na kartce i natychmiast złożone lub zamknięte w kopercie; głos alarmu może otrzymać jeden prosty rytm na małym instrumencie perkusyjnym przez kilkanaście sekund i natychmiast ciszę; głos perfekcjonizmu może otrzymać jeden precyzyjny gest powtarzany trzy razy i zatrzymanie; głos pragnienia kontaktu może otrzymać krótką formułę prośby, ale bez wymuszania odpowiedzi. Następnie obiekt–klucz przejmuje funkcję domknięcia: na obiekcie wykonuje się akt symboliczny, który „zamyka turę” i stabilizuje relację. Ten mechanizm jest analogiczny do interpunkcji w poezji: słowo i afekt otrzymują formę, ale forma wyznacza granicę.

Karta pracy określa zatem zestaw dozwolonych operacji na obiekcie–kluczu w trybie bezpiecznym. Operacje są celowo proste, aby uniknąć ryzyka eskalacji oraz aby utrzymać powtarzalność metody. Obiekt może zostać ustawiony w określonej odległości od ciała jako materialny wskaźnik granicy; może zostać obrócony, aby zaznaczyć zmianę perspektywy; może zostać owinięty, aby zaznaczyć ochronę; może zostać rozłożony na części lub złożony, aby zaznaczyć przejście; może zostać dociążony, aby zaznaczyć stabilizację; może zostać wprowadzony w relację z innym obiektem–kluczem, aby zaznaczyć konflikt lub sojusz funkcji. Każda z tych operacji jest formalnym aktem w planie sytuacyjnym, który wytwarza znaczenie przez relację w czasie i przestrzeni, a nie przez deklarację. W ten sposób karta pracy materializuje dialog jako kompozycję relacji: głosy nie muszą zostać „przekonane”, lecz muszą zostać zorganizowane w sieć, w której żaden głos nie monopolizuje sterowania.

Kluczowym komponentem jest etap negocjacji funkcji, który w karcie pracy nazywa się kontraktem roboczym. Kontrakt roboczy nie jest przymierzem z „głosem”, tylko ustaleniem

minimalnych warunków współistnienia trybów. W praktyce oznacza to, że głos ochronny otrzymuje uznanie intencji, ale traci prawo do przemocy. Głos krytyki może otrzymać prawo do korekty jakości, ale traci prawo do upokorzenia. Głos alarmu może otrzymać prawo do sygnalizowania ryzyka, ale traci prawo do paraliżu. Głos wycofania może otrzymać prawo do odpoczynku, ale traci prawo do rezygnacji totalnej. Taka negocjacja ma umocowanie w rozumieniu emocji i motywacji jako systemów adaptacyjnych; w ujęciach afektywnej neuronauki Jaaka Panksеppa podstawowe systemy afektywne są funkcjonalne, ale mogą ulegać dysregulacji, a w ujęciach klinicznych dysregulacja jest często wynikiem nieproporcjonalnego uruchomienia mechanizmu ochronnego. Psychoperformans przekłada to na logikę aktu: uznanie funkcji bez oddawania władzy.

W końcówce procedury dialogowej karta pracy przewiduje krótką operację integrującą, która jest jednocześnie operacją estetyczną. Uczestnik wybiera jedno zdanie, które jest opisem stanu w języku neutralnym, pozbawionym diagnozy i moralizacji; następnie wybiera jeden mikrogest, który jest ekwiwalentem tego zdania; następnie wybiera jedno ustawienie obiektu–klucza w przestrzeni. Powstaje triada: słowo–gest–obiekt, zakotwiczona w sytuacji czasoprzestrzennej. Ta triada jest minimalnym performansem regulacyjnym, który może zostać powtórzony w przyszłości jako protokół przełączania, bez konieczności wchodzenia w pełny dialog. W tym sensie karta pracy nie jest jednorazowym ćwiczeniem; jest modelem narzędzia, które można reużywać w mikroskali, zachowując bezpieczeństwo i autonomię.

W tej procedurze konieczne jest jeszcze jedno ostrzeżenie o charakterze praktycznym, bez wchodzenia w diagnostykę: nie każda forma „głosów" powinna być intensyfikowana dialogiem. Jeżeli doświadczenie ma charakter natrętny, przymusowy, dezorganizujący lub jeżeli pojawiają się elementy przymusu działania, utraty kontroli i lęku przed konsekwencją odmowy, właściwą reakcją nie jest pogłębianie dialogu performatywnego, lecz przejście do protokołu bezpieczeństwa, zakończenie ćwiczenia i uruchomienie wsparcia w reżimie instytucjonalnym lub profesjonalnym właściwym dla danej sytuacji. Psychoperformans, jako praktyka kultury, musi umieć rozpoznać granice swojej kompetencji i pozostać po stronie redukcji ryzyka.

Ostatnia część podrozdziału musi przekształcić mapę emocji i dialog z głosami wewnętrznymi w format karty pracy, który daje się wdrożyć w warsztacie indywidualnym i grupowym, w instytucji kultury, w edukacji nieformalnej, a także w praktyce codziennej jako element IndywiduAkcji. W psychoperformansie „format karty" nie jest jedynie drukiem; jest mikro-urządzeniem epistemicznym, które zmusza do operacyjności. Zamiast pytać „dlaczego", karta pyta „jak", „gdzie", „kiedy", „z jakim kosztem" i „co konkretnie zmieniasz w sytuacji". Ten rygor jest warunkiem, aby rozmowa z głosami wewnętrznymi nie stała się ruminacją ani autoprocesem bez końca, co w praktykach paramedycznych bywa nadużywane jako mechanizm zależności. Karta pracy w psychoperformansie ma działać jak partytura: wprowadza minimalną sekwencję, ogranicza niebezpieczne eskalacje, a jednocześnie pozwala na wysoką gęstość sensu dzięki pracy na obiekcie–kluczu.

Format karty pracy można opisać jako dziewięć pól i dwa bezpieczniki. Dziewięć pól organizuje informacje, a dwa bezpieczniki organizują przerwanie, wycofanie i domknięcie. Pola są zaprojektowane tak, aby dało się je wypełnić w 7–15 minut w trybie minimalnym albo w 25–45 minut w trybie pogłębionym, bez presji „pełnego ujawnienia". Bezpieczniki są elementami,

które obowiązkowo wykonuje się w każdym wariancie, ponieważ chronią przed przekroczeniem granic: „stop-reakcja” i „gest domknięcia”.

Pole 1: Rejestr sytuacyjny. Zapis jest minimalistyczny i parametryczny: miejsce, pora, bodźce (światło, dźwięk, temperatura), liczba osób, możliwość wycofania, zmęczenie, głód/pragnienie, napięcie w ciele. W psychoperformansie jest to odpowiednik warunków brzegowych eksperymentu: nie interpretuje się ich, tylko notuje.

Pole 2: Szybka mapa afektu. Punkt na osi walencja–pobudzenie oraz poziom sprawstwa. Można to robić w formie trzech liczb w skali 0–10 lub jako zaznaczenie na prostym diagramie. To pole ma charakter „zabezpieczenia epistemicznego”: utrzymuje rozróżnienie między stanem a treścią.

Pole 3: Tendencja działania. Jedna lub dwie dominujące tendencje z listy roboczej: unikanie, atak, zamarcie, kontrola, kontakt, ucieczka w aktywność, autoobwinianie, apatia. Każda tendencja ma dopisany koszt: „co to robi z relacją” i „co to robi z ciałem”. To pole ma charakter analizy funkcjonalnej, bez narracji.

Pole 4: Obiekt–klucz. Wybór obiektu i jego rola operacyjna: kotwica stabilizacji, nośnik napięcia, narzędzie przejścia. Uczestnik dopisuje trzy cechy obiektu, które go w tym momencie „trzymają”: ciężar/tekstura/temperatura/kształt/opór. Jest to pole materialnej interocepcji: obiekt łączy uwagę z ciałem.

Pole 5: Głos dominujący. Nazwa robocza głosu (funkcja, nie tożsamość): krytyk, alarm, kontroler, wycofanie, pragnienie kontaktu, perfekcjonizm, wstyd, gniew, opiekun. Uczestnik dopisuje: „intencja ochronna” w jednym zdaniu. To pole jest celowo krótkie: nie wchodzi się w historię.

Pole 6: Narzędzie i koszt głosu. Jedno zdanie o strategii i jedno o koszcie. W praktyce jest to najbardziej „chłodne” pole i ma być zapisane językiem opisowym: „strategia: kontrola przez krytykę”, „koszt: napięcie szczęki i izolacja”. Chłód języka jest tu elementem bezpieczeństwa.

Pole 7: Drugi głos lub głos alternatywny. Tylko wtedy, gdy sprawstwo jest wystarczające i pobudzenie nie jest skrajne. Jeśli warunki bezpieczeństwa nie są spełnione, pole 7 pozostaje puste, a uczestnik przechodzi do pola 8. To pole jest wbudowanym hamulcem: karta sama dopuszcza niekompletność jako normę.

Pole 8: Akt symboliczny na obiekcie–kluczu. Uczestnik wybiera jedną operację z listy operacji bezpiecznych: odłożyć w określone miejsce, odsunąć na dystans, obrócić, owinąć, dociążyć, rozłożyć i złożyć, zestawić z drugim obiektem–kluczem, wprowadzić w relację z granicą przestrzeni (np. linią na podłodze), wykonać trzy powtórzenia mikrogestu na obiekcie (np. dotyk–zatrzymanie–odpuszczenie). Następnie dopisuje jedno zdanie: „co ta operacja zmienia w relacji”. To pole jest sercem metody: znaczenie powstaje przez czynność i relację czasoprzestrzenną, nie przez deklarację.

Pole 9: Mikro-partytura na powtórzenie. Uczestnik zapisuje triadę: jedno zdanie neutralne, jeden mikrogest, jedno ustawienie obiektu–klucza. Ta triada ma być powtarzalna i ma mieć

funkcję „przełącznika” w IndywiduAkcji. Jest to most między warsztatem a praktyką długofalową.

Bezpiecznik A: Stop-reakcja. To krótkie pole zawiera jedno zdanie, które ustanawia prawo przerwania oraz kryterium przerwania: „jeśli pobudzenie rośnie, a sprawstwo spada, zatrzymuję dialog i przechodzę do regulacji bodźców”. W wariancie warsztatowym prowadzący dodaje informację proceduralną: gdzie jest strefa wycofania, kto jest osobą odpowiedzialną, jak sygnalizuje się przerwę. Bezpiecznik A jest minimalnym kontraktem bezpieczeństwa.

Bezpiecznik B: Gest domknięcia. To obowiązkowa, krótka czynność kończąca pracę, niezależnie od tego, czy dialog był pogłębiony, czy minimalny. Gest domknięcia w psychoperformansie jest aktem przywrócenia granicy: odłożenie obiektu–klucza, zamknięcie zapisu, krótki ruch w przestrzeni, przywrócenie światła i dźwięku do neutralnego poziomu, jeden oddech orientujący, jedno spojrzenie na stały punkt. Gest domknięcia nie jest „uspokojeniem”; jest sygnałem proceduralnym, że praca została zamknięta, a uczestnik wraca do rejestru codzienności.

Wdrożenie karty pracy w grupie wymaga dodatkowej warstwy: protokołu prywatności i protokołu wymiany. W psychoperformansie nie wolno mylić pracy grupowej z publicznym ujawnieniem. Dlatego karta zawiera instrukcję: „pola 1–6 są prywatne, pola 8–9 mogą być współdzielone w formie minimalnej, bez treści autobiograficznych”. W wymianie grupowej dopuszcza się tylko język proceduralny i opisowy: „mój akt symboliczny polegał na…”, „moja triada brzmi…”. Zakazane jest komentowanie cudzej treści i zakazane jest „interpretowanie” cudzych głosów. W ten sposób karta wytwarza kulturę bezpieczeństwa: grupa jest świadkiem formy, nie sędzią treści.

W warstwie edukacyjnej karta pracy może być powiązana z podstawowymi kompetencjami autoregulacji: rozpoznawaniem pobudzenia, rozpoznawaniem tendencji działania, kształtowaniem meta-pozycji, wyborem interwencji środowiskowej. W warstwie performatywnej karta pracy staje się partyturą mikroperformansu: triada słowo–gest–obiekt jest realizowana w czasie i przestrzeni, a następnie domykana gestem bezpieczeństwa. W warstwie konceptualnej karta pracy jest narzędziem krytycznej samoobserwacji: pozwala wykrywać, kiedy „głos kontroli” zawłaszcza plan sytuacyjny, kiedy „głos wstydu” zmienia warunki ekspozycji, kiedy „głos alarmu” eskaluje bodźce, a kiedy „głos wycofania” kasuje sprawstwo. W każdym z tych przypadków obiekt–klucz działa jak operator zmiany: nie jest rekwizytem, tylko materialnym narzędziem przestawiania relacji.

Na koniec należy dopowiedzieć jedno ostrzeżenie metodologiczne. Karta pracy jest przyrządem o wysokiej użyteczności, ale tylko wtedy, gdy nie staje się narzędziem totalizacji. Jej funkcją nie jest „wyjaśnienie całego życia”, lecz poprawa jakości decyzji w konkretnej sytuacji. Psychoperformans, jako praktyka oparta na planie sytuacyjnym, wymaga takiej pragmatyki: praca symboliczna jest skuteczna wtedy, gdy prowadzi do zmiany relacji, a nie do produkcji narracji. Karta pracy ma wspierać tę zmianę przez minimalny rygor, przez pracę na obiekcie–kluczu, przez kontrolę pobudzenia i sprawstwa oraz przez obowiązkowe domknięcie. W ten sposób staje się narzędziem do codziennego użytku, kompatybilnym z praktyką warsztatową i z długofalową IndywiduAkcją.

25.2. Archetypy i symbole jako operatory znaczenia w planie sytuacyjnym (format karty pracy)

Ta karta pracy służy projektowaniu i wykonywaniu działań psychoperformatywnych, w których materiałem pierwszoplanowym nie jest „temat" rozumiany potocznie, lecz złożona konfiguracja operatorów znaczenia: archetypów, figur wyobrażeniowych, znaków kulturowych, metafor i obiektów–kluczy. W tradycji Carla Gustava Junga archetyp nie jest gotową opowieścią ani dekoracją psychiki, tylko strukturą organizującą doświadczenie oraz tendencją do wytwarzania określonych obrazów, afektów i scen relacyjnych; w praktyce psychoperformansu archetyp traktuje się więc instrumentalnie, jako hipotezę roboczą o „grawitacji sensu", która porządkuje wybór gestów, rytmu, obiektów i zdań performatywnych. Symbol natomiast nie jest tu „ozdobą" ani kryptogramem, który trzeba rozszyfrować raz na zawsze. W ujęciu Ernsta Cassirera symbol działa jako forma organizacji świata i interfejs pomiędzy doświadczaniem a rozumieniem; w konsekwencji w planie sytuacyjnym symbol jest narzędziem konfiguracji percepcji, pamięci i decyzji, a nie jedynie nośnikiem ukrytej treści. Psychoperformans łączy oba rejestry: archetyp jako struktura napięć i możliwych rozwiązań egzystencjalnych oraz symbol jako materialno-językowy mechanizm stabilizacji, modulacji albo rozszczelnienia sensu w czasie działania.

Karta pracy zakłada rygor metodologiczny, który chroni przed jałową ezoteryzacją: symbole dobiera się poprzez rozpoznanie ich genealogii kulturowej i funkcji semiotycznej, a archetypy traktuje jako modele dynamiki, które należy empirycznie sprawdzić w ciele, w afekcie i w konsekwencjach decyzji po działaniu. Z perspektywy semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a użyteczny jest tu podział na ikonę, indeks i symbol, ponieważ pozwala projektować operatory znaczenia o różnej „lepkości" i różnym trybie wiązania doświadczenia. Ikona działa przez podobieństwo i może być wykorzystywana w obrazowaniu, rysunku, mapie ciała lub w konfiguracji światła; indeks działa przez ślad i współwystępowanie, dlatego bywa fundamentalny w pracy z obiektem–kluczem jako „dowodem" procesu (np. materiał zużyty, zgięty, spalony, związany); symbol w sensie Peirce'a działa przez konwencję i wspólnotę interpretacji, dzięki czemu może stabilizować nową normę postępowania, jeśli zostanie zakotwiczony w rytuale, podpisie, formule, pieczęci, powtarzalnym geście. W planie sytuacyjnym warto świadomie mieszać te trzy tryby, aby nie uzależniać skutku wyłącznie od „wiary" w symbol, lecz oprzeć działanie także na indeksalności (materialnym śladzie) i ikoniczności (strukturalnym podobieństwie).

Ważne jest również rozróżnienie pomiędzy symbolem a znakiem. W wielu tradycjach humanistycznych symbol bywa rozumiany jako forma, która przekracza jednoznaczność i „pracuje" w czasie, natomiast znak może być narzędziem instrukcyjnym i dyrektywnym. W psychoperformansie potrzebne są oba: znak, bo pozwala zbudować precyzyjną partyturę i kontrolę sekwencji, oraz symbol, bo umożliwia transformację, która nie jest tylko mechaniczną zmianą zachowania, lecz reorganizacją sensu. Victor Turner pisał o liminalności i progach jako o fazach, w których znaki mogą tracić stabilność, a symbole „pęcznieją" i zaczynają generować nowe relacje społeczne oraz nowe układy emocjonalne; z tej perspektywy plan sytuacyjny powinien zawierać przynajmniej jedno miejsce progowe, w którym dopuszcza się kontrolowaną niepewność znaczenia. To jest moment, w którym obiekt–klucz, gest albo formuła nie mają już

funkcji wyłącznie reprezentacyjnej, tylko stają się operacją na relacji: relacji ze sobą, z inną osobą, z czasem, z pamięcią, z instytucją, z normą.

Cel karty pracy: zbudować bank archetypów i symboli jako narzędzi kompozycyjnych, a następnie przetworzyć je w konkretny zestaw perfonemów (rzeczy–klucze, działania–klucze, formuły, obrazy, rytmy) dopasowanych do istoty przedmiotu psychoperformansu. „Istota przedmiotu" nie oznacza tu tematu literackiego, tylko problem praktyczny i egzystencjalny, który ma zostać przekształcony: może to być napięcie między spontanicznością a kontrolą, konflikt lojalności, lęk przed ekspozycją, głód uznania, przymus nadodpowiedzialności, kompulsja perfekcjonizmu, niemożność domknięcia sprawy, zamrożenie w decyzji, utrata zaufania do własnego sądu. Archetypy i symbole mają wtedy pełnić funkcję „interwencji semantycznej": przeformułować pole znaczeń tak, aby pojawiła się nowa możliwość działania, a wraz z nią nowa ekonomia afektu i nowa mikro-etyka codziennych wyborów.

Założenia bezpieczeństwa i higieny psychicznej: karta jest przeznaczona do pracy w zakresie samoregulacji i autokreacji, a nie do leczenia zaburzeń w sensie klinicznym. Jeżeli w trakcie pracy pojawiają się objawy dysocjacyjne (poczucie nierealności, znaczne odłączenie od ciała, utrata ciągłości pamięci), gwałtowne napady paniki, myśli samobójcze, nasilone objawy psychotyczne lub niekontrolowane zachowania impulsywne, praktykę należy przerwać i przejść do procedur wsparcia zgodnych z zasadami bezpieczeństwa (w tym kontaktu z profesjonalistą zdrowia psychicznego). Ta ostrożność jest spójna z etyką pracy z symbolami: symbol nie jest „zabawką", bo potrafi uruchomić silne treści emocjonalne, zwłaszcza gdy dotyka tematów wstydu, winy, straty, agresji, seksualności, zależności i władzy. Z tego względu w karcie wprowadza się zasadę gradacji intensywności: najpierw budowa mapy symbolicznej i testy niskiego ryzyka, dopiero potem działania progowe.

Instrukcja dochodzenia i researchu symbolicznego: w psychoperformansie nie zaczyna się od ulubionego symbolu ani od „ładnego" obiektu, tylko od rozpoznania pola, o którym pisałeś jako o selekcji od ogółu do szczegółu. Najpierw identyfikuje się klasę zjawisk, którą chcesz przekształcić (np. kontrola, granice, prawo do odpoczynku, relacja z autorytetem, konflikt między pragnieniem a obowiązkiem). Następnie buduje się katalog możliwych operatorów z wielu rejestrów: mitologicznego, literackiego, religioznawczego, antropologicznego, historyczno-artystycznego, psychologicznego, a także z rejestru życia codziennego i instytucji. Dopiero na końcu wybiera się jeden do trzech archetypów i jeden do pięciu symboli przewodnich, które będą nośnikami pracy. Przy tym kluczowa jest zasada podwójnej walidacji: walidacja kulturowa (czy rozumiem kontekst i unikam banalizacji lub przypadkowego zawłaszczenia) oraz walidacja somatyczna (czy symbol realnie moduluje napięcie, oddech, uwagę, rytm serca, tonus mięśniowy, a nie tylko „brzmi mądrze"). W praktyce często okazuje się, że najbardziej skuteczne są symbole z pozoru proste i materialne, ponieważ ich indeksalność jest silna: klucz, węzeł, pieczęć, lustro, igła, nić, kamień, miska, sól, woda, papier, popiół, węgiel, taśma, rękawica, maska. Ich funkcja nie polega na „magii" rozumianej naiwnie, lecz na tym, że narzucają konkretną operację na ciele i na uwadze, a to tworzy nową organizację doświadczenia.

Definicja robocza „archetypu" na użytek karty: archetyp to powtarzalny układ relacji, afektów i oczekiwań, który organizuje decyzje i interpretacje, często poza świadomością, a ujawnia się w micie, w sztuce, w snach, w schematach konfliktu oraz w powracających figurach

autodefinicji. W tej karcie nie buduje się encyklopedii archetypów, tylko dobiera się te, które mają realne przełożenie na praktykę. Przykładowo archetyp Bohatera może być użyteczny, gdy problemem jest wyuczona bezradność i brak inicjatywy, ale może być destrukcyjny, gdy utrwala kompulsywną potrzebę zwyciężania. Archetyp Opiekuna może budować etykę troski i stabilizować relacje, ale może też wspierać autoeksploatację. Archetyp Trickstera bywa narzędziem dekonstrukcji sztywności i odzyskiwania gry, lecz może zwiększać chaos, jeśli brakuje ram. Dlatego każdy archetyp w planie sytuacyjnym musi dostać dwa atrybuty: potencjał regulacyjny i ryzyko uboczne. Takie podejście jest zgodne z ostrożnym czytaniem Junga oraz z późniejszymi krytycznymi rozwinięciami w psychologii kulturowej, gdzie archetypy traktuje się jako modele narracyjne, a nie „obiekty" metafizyczne.

Definicja robocza „symbolu" na użytek karty: symbol to operator, który łączy kilka poziomów znaczenia i pozwala wykonać na nich jedną operację, tak aby zmienić relację między doświadczeniem a interpretacją. Symbol działa w czasie i wymaga powtórzeń albo rytuału, nawet jeśli rytuał jest minimalistyczny. W kategoriach Rolanda Barthes'a symbol może działać jako mit współczesny: naturalizować pewne układy władzy albo je demaskować; w psychoperformansie można świadomie używać tego mechanizmu, aby odmitologizować przemoc symboliczno-instytucjonalną lub aby odzyskać sprawczość w języku, który dotąd działał przeciwko tobie. W kategoriach Jurija Łotmana symbol może być elementem semiosfery, a więc przestrzeni, w której znaki krążą i zmieniają znaczenia w zależności od granic kulturowych; z tego wynika praktyczna zasada: ten sam symbol w innym kontekście może dać inny efekt, dlatego plan sytuacyjny musi precyzyjnie określić kontekst, świadków i miejsce.

Protokół pracy w tej części karty (etap 1): utwórz roboczą mapę archetypiczno-symboliczną, która nie jest opisem „osobowości", tylko mapą napięć w polu działania. W pierwszym akapicie notatnika wpisz jedno zdanie, które nazywa istotę przedmiotu pracy w trybie operacyjnym, bez metafor, bez moralizowania, w formie: „Chcę przekształcić relację X do Y tak, aby możliwe było Z". W drugim akapicie wpisz, w jakich sytuacjach ta relacja uruchamia się najsilniej (miejsce, pora dnia, ludzie, bodźce, obowiązki), oraz jakie są jej najbardziej powtarzalne objawy w ciele (oddech, napięcie, głos, wzrok, żołądek, kark, dłonie). W trzecim akapicie wpisz, jaka „opowieść" automatycznie pojawia się w głowie w tych chwilach, oraz czyj język w niej słyszysz (to ważne, bo archetypy często są skolonizowane językiem instytucji lub rodziny). Dopiero potem przejdź do doboru operatorów.

Dobór operatorów (etap 2): wybierz trzy archetypy robocze. Pierwszy to archetyp dominujący, który prawdopodobnie „prowadzi" twoje automatyczne reakcje; drugi to archetyp kompensacyjny, który jest zaniedbany lub wyparty; trzeci to archetyp progowy, który pozwala przejść z układu starego do nowego (często jest to figura mediacji albo transgresji). Wybór uzasadnij nie teorią, tylko obserwacją: w jakich sytuacjach każdy z nich „wchodzi na scenę", jakim tonem mówi, jakie ma ciało, jaki ma rytm, jakie ma preferencje przestrzenne (blisko–daleko, wysoko–nisko, światło–cień, otwarte–zamknięte). Ta operacjonalizacja jest krytyczna: jeśli archetyp pozostaje abstrakcją, karta staje się literaturą; jeśli archetyp dostaje parametry cielesno-sytuacyjne, staje się narzędziem.

Dobór symboli przewodnich (etap 3): wybierz jeden symbol rdzeniowy i dwa do czterech symboli pomocniczych. Symbol rdzeniowy ma pełnić funkcję „włącznika" i „wyłącznika" pracy, czyli inicjować stan zadaniowy i domykać go. Symbole pomocnicze mają modulować: jeden

niech wzmacnia granice (np. pieczęć, pas, węzeł, brama), drugi niech otwiera przepływ (np. woda, oddech, spiralny ruch, klucz), trzeci niech stabilizuje pamięć decyzji (np. zapis, podpis, kamień, ślad), a czwarty, jeśli potrzebny, niech reprezentuje relację z innym (np. lustro, krzesło, dwa naczynia, para rękawic). Wybór uzasadnij zarówno semiotycznie (czy to ikona, indeks, symbol w sensie Peirce'a), jak i materialnie (jak to się trzyma, waży, brzmi, jak reaguje na światło, czy można tym manipulować bez ryzyka). W tym miejscu pojawia się fundamentalna zasada psychoperformansu: obiekt–klucz nie jest rekwizytem, tylko materialnym operatorem, który musi umożliwiać wykonanie konkretnego aktu symbolicznego, a nie tylko „znaczyć".

Testy niskiego ryzyka (etap 4): zanim zbudujesz działanie progowe, wykonaj trzy krótkie mikrotesty z symbolami, każdy w innym kanale. W kanale obrazu: narysuj symbol rdzeniowy w trzech wariantach, od realistycznego do abstrakcyjnego, i obserwuj, który wariant najbardziej zmienia jakość uwagi. W kanale gestu: wykonaj trzy manipulacje obiektem–kluczem, każdą w innym tempie, i sprawdź, w którym tempie rośnie spokój, a w którym rośnie napięcie. W kanale słowa: wypowiedz na głos jedną formułę, która łączy archetyp kompensacyjny z symbolem rdzeniowym, i sprawdź, czy głos się wzmacnia czy słabnie. Te testy są „prototypowaniem" w duchu praktyk performatywnych, gdzie kompozycja jest iteracyjna, lecz w książce nie nazywa się tego iteracją, tylko dochodzeniem: sprawdzaniem skutku w realnym ciele i realnym afekcie.

Miejsce na zapis (Notatnik transformacji, wpis 25.2.A): w tym miejscu przepisz na czysto trzy wybrane archetypy i trzy do pięciu symboli wraz z krótkimi definicjami roboczymi, zastrzegając, że są one tymczasowe i mają charakter narzędziowy. Następnie dopisz jedno zdanie: „Po czym poznam, że operator działa", w kategoriach obserwowalnych (sen, oddech, decyzje, relacje, rytm dnia), a nie w kategoriach wzniosłych. Na końcu dopisz jedno zdanie: „Po czym poznam, że operator szkodzi", również obserwowalne (nadmierna pobudliwość, kompulsje, izolacja, konflikty, bezsenność). To zdanie jest twoim hamulcem bezpieczeństwa.

W kolejnej części tej karty zostanie zbudowany właściwy plan sytuacyjny jako partytura perfonemów: kolejność kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt) zostanie dobrana nie dogmatycznie, tylko zgodnie z tym, jak wybrane archetypy i symbole „proszą się" o realizację; zostaną też opisane techniki pracy z ambiwalencją symbolu i z wieloznacznością bez popadania w chaos interpretacyjny, z odwołaniem do Mircei Eliadego i Gilberta Duranda jako autorów porządkujących wyobrażeniowość rytuału i obrazowania.

W tej fazie karta pracy przechodzi od mapowania do inżynierii interwencji: archetyp i symbol przestają być kategoriami interpretacji, a stają się zestawem parametrów do zaprojektowania perfonemów, czyli jednostek działania psychoperformatywnego sprzęgających materię, gest, czas, przestrzeń i wypowiedź. W praktyce oznacza to, że „archetyp" jest tu traktowany jako układ sił relacyjnych (wektor intencji, reżim afektywny, topologia granic, profil ryzyka), a „symbol" jako materialno-semiotyczny interfejs sterowania uwagą i napięciem, zdolny do wytworzenia sprzężenia zwrotnego pomiędzy aktem a jego rozumieniem. To podejście wymaga języka precyzyjnego: zamiast mówić „czuję, że symbol działa", opisuje się jego efekty w kategoriach modulacji pobudzenia (arousal), reorganizacji uwagi selektywnej, zmiany progu tolerancji na niepewność, przestawienia dominującego schematu interpretacyjnego, przesunięcia w mikrodecyzjach i w ekonomii wysiłku w ciągu dnia. Psychoperformans nie jest więc „pracą z obrazkami", lecz projektowaniem sytuacji, w której operatory znaczenia zostają ucieleśnione i zmaterializowane tak, by działały poprzez wykonanie – w sensie

performatywności rozumianej po Austinie i rozwijanej później przez Butler – a nie poprzez samo rozważanie.

Rdzeniem tej części jest zasada, że manipulacja obiektami–kluczami nie jest dodatkiem, lecz mechanizmem. Obiekt–klucz może mieć postać rzeczy znalezionej, wykonanej, odziedziczonej, zniszczonej, naprawionej, a także postać wytworzonego znaku: narysowanego sigilu, geometrycznego diagramu, piktogramu, napisu, układu kamieni, usypanego z piasku symbolu, złożonej tkaniny, węzła, pieczęci, „bariery" z taśmy lub kredy. W każdym wariancie chodzi o to, by obiekt był jednocześnie nośnikiem i narzędziem: by dało się na nim wykonać akt symboliczny o czytelnej strukturze czynnościowej (związanie, rozdzielenie, przecięcie, zasypanie, odsłonięcie, odwrócenie, zamknięcie, otwarcie, naznaczenie, wyczyszczenie, spalenie, zanurzenie, osuszenie, zapieczętowanie). W języku antropologii rytuału można powiedzieć, że projektujesz tu mikrorutynę sprawczą o statusie techniki przejścia, która wytwarza liminalny „próg" w czasie i przestrzeni, a następnie domyka go reintegracją; Turner jest tu użyteczny nie jako ozdobnik, lecz jako heurystyka kompozycyjna: próg ma być świadomie ustawiony, a nie przypadkowo wywołany. Psychoperformans tym się odróżnia od samej medytacji nad symbolem, że nie poprzestaje na znaczeniu, tylko wymusza jego somatyczną i pragmatyczną realizację.

Karta pracy wymaga teraz operacjonalizacji archetypów w parametry. Wpisz każdy z trzech wybranych archetypów w formie „profilu reżimowego", nie w formie opowieści. Profil obejmuje: (1) dominujący afekt i jego typową trajektorię czasową, (2) preferowany styl granic (twarde, rozmyte, reaktywne, negocjacyjne), (3) stosunek do ryzyka (unikanie, poszukiwanie, ambiwalencja), (4) stosunek do autorytetu (identyfikacja, opór, ironizacja, internalizacja), (5) preferowaną skalę działania (mikro, mezo, monumentalną), (6) preferowany kanał wejścia (słowo, gest, obraz, dźwięk, obiekt, przestrzeń), (7) typową figurę czasową (pośpiech, zwłoka, rytmiczność, impulsywność, „wieczne przygotowanie"), (8) typową figurę relacyjną (samotnik, mediator, kontroler, opiekun, sabotażysta, inicjator). Te parametry brzmią technicznie, bo mają takie być: pozwalają ci zaprojektować działanie tak, by było adekwatne, a nie teatralne. Jung jest tu punktem wyjścia, ale narzędzie jest pragmatyczne: archetyp działa o tyle, o ile da się go przełożyć na partyturę czynności i na diagnostykę efektu ubocznego.

Następnie przechodzisz do symboli i ich „mechaniki semantycznej". Każdy symbol w tej karcie opisujesz nie tylko jako „znaczenie", ale jako zestaw własności semiotyczno-materialnych: stopień konwencjonalności (czy wymaga wspólnotowego kodu), stopień indeksalności (czy pozostawia ślad działania), stopień ikoniczności (czy działa przez podobieństwo strukturalne), odporność na reinterpretację (czy łatwo się odwraca), podatność na zawłaszczenie przez lęk (czy bywa „skażony" przez przymus), oraz kompatybilność z manipulacją (czy daje się wykonywać, dotykać, przestawiać, niszczyć, rekonfigurować). W semiotyce Peirce'a te rozróżnienia są podstawowe, ale w psychoperformansie dostają funkcję inżynieryjną: symbol o wysokiej konwencjonalności może być świetny do publicznego rytuału, bo spaja grupę, ale może być zbyt „twardy" dla pracy indywidualnej, jeśli włącza zewnętrzne normy; symbol o wysokiej indeksalności bywa znakomity do indywidualnej przemiany, bo tworzy dowód działania, który później pracuje w pamięci proceduralnej.

Teraz wprowadza się kluczowy komponent tej karty: praca na zabobonie, przesądzie i idiomie jako technologii znaczenia. Nie chodzi o afirmację irracjonalizmu, tylko o świadome

wykorzystanie faktu, że wiele przekonań ma postać skondensowanych reguł afektywnych: „nie przechodź pod drabiną”, „nie kładź torebki na podłodze”, „nie gwizdaj w domu”, „nie wracaj z progu”, „nie podawaj przez próg”, „odpukaj w niemalowane”, „złe oko”, „urok”, „zawiść”, „przeciąg”, „zapeszenie”, „trzynastka”, „rozsypana sól”. Antropologicznie te formy można czytać – za Malinowskim i Tambiahem – jako praktyki redukcji niepewności i rozproszenia lęku w świecie niekontrolowalnym; psychoperformans wykorzystuje ten sam mechanizm, ale w sposób metodycznie sterowany i etycznie jawny wobec samego siebie. Zabobon staje się tu „gotowym protokołem” mikro-rytu, który można przestawić: albo go unieważnić poprzez akt odczarowania (desakralizacja i demistyfikacja), albo go przepisć, nadając mu nową funkcję regulacyjną (rekontekstualizacja i rewaloryzacja). Właśnie dlatego praca na przesądach jest tak skuteczna w psychoperformansie: one już mają strukturę czynnościową, już „wymuszają” gest i uwagę, a więc są naturalnie kompatybilne z obiektem–kluczem i aktem symbolicznym.

Wpis do karty (Notatnik transformacji, wpis 25.2.B): wybierz jeden przesąd, jedno powiedzenie i jeden związek frazeologiczny, które są realnie obecne w twoim języku i zachowaniu. Powiedzenie rozumiane szeroko: zdanie, które się w tobie odpala automatycznie, na przykład „muszę”, „nie wolno”, „jak się nie dopilnuje, to się rozsypie”, „będzie wstyd”, „nie ma prawa się udać”, „trzeba zasłużyć”, „najpierw obowiązek”. Związek frazeologiczny: „trzymać rękę na pulsie”, „zacisnąć zęby”, „nie puszczać kontroli”, „zrobić coś po łebkach”, „być na świeczniku”, „odpuścić”. Teraz potraktuj je jak materiał plastyczny, nie jak „prawdę”. W psychoperformansie pracujesz na języku w trybie retoryczno-performatywnym: to znaczy, że idiom nie jest tylko opisem, ale rozkazem dla ciała i uwagi. Twoim zadaniem jest zbudować „kontr-formułę” – nie afirmację w banalnym sensie, tylko wypowiedź performatywną o określonej sile illokucyjnej, która reorganizuje relację z tym idiomem. Austinowskie rozróżnienie illokucji i perlokucji jest tu praktyczne: tworzysz zdanie, które coś ustanawia (illokucja), i które ma przewidywalny skutek w zachowaniu (perlokucja), a następnie sprzęgasz je z gestem i obiektem, żeby nie pozostało „ładnym zdaniem”.

Konstruowanie kontr-formuły przebiega w trzech krokach. Najpierw identyfikujesz „ukryty operator” w powiedzeniu: czy to operator winy, wstydu, obowiązku, kontroli, zagrożenia, zasługiwania, katastrofizacji, perfekcjonizmu, lojalności, rywalizacji. Następnie wybierasz tryb mowy: deklaratywny (ustanawiam), dyrektywny (nakazuję sobie), komisywny (zobowiązuję się), ekspresywny (wyrażam), albo rytualny (pieczętuję). Na końcu dobierasz kotwicę materialną: obiekt–klucz, na którym wykonasz czynność odpowiadającą strukturze zdania. Jeśli zdanie ma ustanawiać granicę, obiekt ma umożliwiać domknięcie; jeśli ma ustanawiać przepływ, obiekt ma umożliwiać otwarcie; jeśli ma unieważniać lęk, obiekt ma umożliwiać odczarowanie w sensie performatywnego „odklejenia” znaczenia od bodźca. W tym miejscu pojawia się właściwa siła psychoperformansu: przenosisz retorykę w materię, a materię w czas, tak aby nowy układ nie był sugestią, tylko wykonanym faktem.

Przykład struktury (bez narzucania treści): jeśli przesąd dotyczy progu, pracujesz na progu; jeśli dotyczy „złego oka”, pracujesz na spojrzeniu, ale przez obiekt, który „przyjmuje” spojrzenie (lustro, szkło, czarna powierzchnia, naczynie z wodą), i wykonujesz czynność, która przenosi lęk z ciała do materii, a potem go neutralizuje. Jeśli związek frazeologiczny to „trzymać rękę na pulsie”, projektujesz działanie, w którym ręka świadomie puszcza, a puls jest mierzony nie jako kontrola, tylko jako sygnał życia; obiekt–klucz ma wtedy funkcję przetwornika uwagi, nie

fetyszu. Takie działania nie muszą przyjmować formy „rytuału religijnego”; mogą być ascetyczne i laboratoryjne, ale muszą być zrobione, a nie tylko pomyślane.

W tej fazie karta pracy przechodzi od mapowania do inżynierii interwencji: archetyp i symbol przestają być kategoriami interpretacji, a stają się zestawem parametrów do zaprojektowania perfonemów, czyli jednostek działania psychoperformatywnego sprzęgających materię, gest, czas, przestrzeń i wypowiedź. W praktyce oznacza to, że „archetyp” jest tu traktowany jako układ sił relacyjnych (wektor intencji, reżim afektywny, topologia granic, profil ryzyka), a „symbol” jako materialno-semiotyczny interfejs sterowania uwagą i napięciem, zdolny do wytworzenia sprzężenia zwrotnego pomiędzy aktem a jego rozumieniem. To podejście wymaga języka precyzyjnego: zamiast mówić „czuję, że symbol działa”, opisuje się jego efekty w kategoriach modulacji pobudzenia (arousal), reorganizacji uwagi selektywnej, zmiany progu tolerancji na niepewność, przestawienia dominującego schematu interpretacyjnego, przesunięcia w mikrodecyzjach i w ekonomii wysiłku w ciągu dnia. Psychoperformans nie jest więc „pracą z obrazkami”, lecz projektowaniem sytuacji, w której operatory znaczenia zostają ucieleśnione i zmaterializowane tak, by działały poprzez wykonanie – w sensie performatywności rozumianej po Austinie i rozwijanej później przez Butler – a nie poprzez samo rozważanie.

Rdzeniem tej części jest zasada, że manipulacja obiektami–kluczami nie jest dodatkiem, lecz mechanizmem. Obiekt–klucz może mieć postać rzeczy znalezionej, wykonanej, odziedziczonej, zniszczonej, naprawionej, a także postać wytworzonego znaku: narysowanego sigilu, geometrycznego diagramu, piktogramu, napisu, układu kamieni, usypanego z piasku symbolu, złożonej tkaniny, węzła, pieczęci, „bariery” z taśmy lub kredy. W każdym wariancie chodzi o to, by obiekt był jednocześnie nośnikiem i narzędziem: by dało się na nim wykonać akt symboliczny o czytelnej strukturze czynnościowej (związanie, rozdzielenie, przecięcie, zasypanie, odsłonięcie, odwrócenie, zamknięcie, otwarcie, naznaczenie, wyczyszczenie, spalenie, zanurzenie, osuszenie, zapieczętowanie). W języku antropologii rytuału można powiedzieć, że projektujesz tu mikrorutynę sprawczą o statusie techniki przejścia, która wytwarza liminalny „próg” w czasie i przestrzeni, a następnie domyka go reintegracją; Turner jest tu użyteczny nie jako ozdobnik, lecz jako heurystyka kompozycyjna: próg ma być świadomie ustawiony, a nie przypadkowo wywołany. Psychoperformans tym się odróżnia od samej medytacji nad symbolem, że nie poprzestaje na znaczeniu, tylko wymusza jego somatyczną i pragmatyczną realizację.

Karta pracy wymaga teraz operacjonalizacji archetypów w parametry. Wpisz każdy z trzech wybranych archetypów w formie „profilu reżimowego”, nie w formie opowieści. Profil obejmuje: (1) dominujący afekt i jego typową trajektorię czasową, (2) preferowany styl granic (twarde, rozmyte, reaktywne, negocjacyjne), (3) stosunek do ryzyka (unikanie, poszukiwanie, ambiwalencja), (4) stosunek do autorytetu (identyfikacja, opór, ironizacja, internalizacja), (5) preferowaną skalę działania (mikro, mezo, monumentalną), (6) preferowany kanał wejścia (słowo, gest, obraz, dźwięk, obiekt, przestrzeń), (7) typową figurę czasową (pośpiech, zwłoka, rytmiczność, impulsywność, „wieczne przygotowanie”), (8) typową figurę relacyjną (samotnik, mediator, kontroler, opiekun, sabotażysta, inicjator). Te parametry brzmią technicznie, bo mają takie być: pozwalają ci zaprojektować działanie tak, by było adekwatne, a nie teatralne. Jung jest tu punktem wyjścia, ale narzędzie jest pragmatyczne: archetyp działa o tyle, o ile da się go przełożyć na partyturę czynności i na diagnostykę efektu ubocznego.

Następnie przechodzisz do symboli i ich „mechaniki semantycznej”. Każdy symbol w tej karcie opisujesz nie tylko jako „znaczenie”, ale jako zestaw własności semiotyczno-materialnych: stopień konwencjonalności (czy wymaga wspólnotowego kodu), stopień indeksalności (czy pozostawia ślad działania), stopień ikoniczności (czy działa przez podobieństwo strukturalne), odporność na reinterpretację (czy łatwo się odwraca), podatność na zawłaszczenie przez lęk (czy bywa „skażony” przez przymus), oraz kompatybilność z manipulacją (czy daje się wykonywać, dotykać, przestawiać, niszczyć, rekonfigurować). W semiotyce Peirce’a te rozróżnienia są podstawowe, ale w psychoperformansie dostają funkcję inżynieryjną: symbol o wysokiej konwencjonalności może być świetny do publicznego rytuału, bo spaja grupę, ale może być zbyt „twardy” dla pracy indywidualnej, jeśli włącza zewnętrzne normy; symbol o wysokiej indeksalności bywa znakomity do indywidualnej przemiany, bo tworzy dowód działania, który później pracuje w pamięci proceduralnej.

Teraz wprowadza się kluczowy komponent tej karty: praca na zabobonie, przesądzie i idiomie jako technologii znaczenia. Nie chodzi o afirmację irracjonalizmu, tylko o świadome wykorzystanie faktu, że wiele przekonań ma postać skondensowanych reguł afektywnych: „nie przechodź pod drabiną”, „nie kładź torebki na podłodze”, „nie gwizdaj w domu”, „nie wracaj z progu”, „nie podawaj przez próg”, „odpukaj w niemalowane”, „złe oko”, „urok”, „zawiść”, „przeciąg”, „zapeszenie”, „trzynastka”, „rozsypana sól”. Antropologicznie te formy można czytać – za Malinowskim i Tambiahem – jako praktyki redukcji niepewności i rozproszenia lęku w świecie niekontrolowalnym; psychoperformans wykorzystuje ten sam mechanizm, ale w sposób metodycznie sterowany i etycznie jawny wobec samego siebie. Zabobon staje się tu „gotowym protokołem” mikro-rytu, który można przestawić: albo go unieważnić poprzez akt odczarowania (desakralizacja i demistyfikacja), albo go przepisć, nadając mu nową funkcję regulacyjną (rekontekstualizacja i rewaloryzacja). Właśnie dlatego praca na przesądach jest tak skuteczna w psychoperformansie: one już mają strukturę czynnościową, już „wymuszają” gest i uwagę, a więc są naturalnie kompatybilne z obiektem–kluczem i aktem symbolicznym.

Wpis do karty (Notatnik transformacji, wpis 25.2.B): wybierz jeden przesąd, jedno powiedzenie i jeden związek frazeologiczny, które są realnie obecne w twoim języku i zachowaniu. Powiedzenie rozumiane szeroko: zdanie, które się w tobie odpala automatycznie, na przykład „muszę”, „nie wolno”, „jak się nie dopilnuje, to się rozsypie”, „będzie wstyd”, „nie ma prawa się udać”, „trzeba zasłużyć”, „najpierw obowiązek”. Związek frazeologiczny: „trzymać rękę na pulsie”, „zacisnąć zęby”, „nie puszczać kontroli”, „zrobić coś po łebkach”, „być na świeczniku”, „odpuścić”. Teraz potraktuj je jak materiał plastyczny, nie jak „prawdę”. W psychoperformansie pracujesz na języku w trybie retoryczno-performatywnym: to znaczy, że idiom nie jest tylko opisem, ale rozkazem dla ciała i uwagi. Twoim zadaniem jest zbudować „kontr-formułę” – nie afirmację w banalnym sensie, tylko wypowiedź performatywną o określonej sile illokucyjnej, która reorganizuje relację z tym idiomem. Austinowskie rozróżnienie illokucji i perlokucji jest tu praktyczne: tworzysz zdanie, które coś ustanawia (illokucja), i które ma przewidywalny skutek w zachowaniu (perlokucja), a następnie sprzęgasz je z gestem i obiektem, żeby nie pozostało „ładnym zdaniem”.

Konstruowanie kontr-formuły przebiega w trzech krokach. Najpierw identyfikujesz „ukryty operator” w powiedzeniu: czy to operator winy, wstydu, obowiązku, kontroli, zagrożenia, zasługiwania, katastrofizacji, perfekcjonizmu, lojalności, rywalizacji. Następnie wybierasz tryb mowy: deklaratywny (ustanawiam), dyrektywny (nakazuję sobie), komisywny (zobowiązuję się),

ekspresywny (wyrażam), albo rytualny (pieczętuję). Na końcu dobierasz kotwicę materialną: obiekt–klucz, na którym wykonasz czynność odpowiadającą strukturze zdania. Jeśli zdanie ma ustanawiać granicę, obiekt ma umożliwiać domknięcie; jeśli ma ustanawiać przepływ, obiekt ma umożliwiać otwarcie; jeśli ma unieważniać lęk, obiekt ma umożliwiać odczarowanie w sensie performatywnego „odklejenia" znaczenia od bodźca. W tym miejscu pojawia się właściwa siła psychoperformansu: przenosisz retorykę w materię, a materię w czas, tak aby nowy układ nie był sugestią, tylko wykonanym faktem.

Przykład struktury (bez narzucania treści): jeśli przesąd dotyczy progu, pracujesz na progu; jeśli dotyczy „złego oka", pracujesz na spojrzeniu, ale przez obiekt, który „przyjmuje" spojrzenie (lustro, szkło, czarna powierzchnia, naczynie z wodą), i wykonujesz czynność, która przenosi lęk z ciała do materii, a potem go neutralizuje. Jeśli związek frazeologiczny to „trzymać rękę na pulsie", projektujesz działanie, w którym ręka świadomie puszcza, a puls jest mierzony nie jako kontrola, tylko jako sygnał życia; obiekt–klucz ma wtedy funkcję przetwornika uwagi, nie fetyszu. Takie działania nie muszą przyjmować formy „rytuału religijnego"; mogą być ascetyczne i laboratoryjne, ale muszą być zrobione, a nie tylko pomyślane.

W kolejnej części karty przejdziesz do właściwej kompozycji: do budowy sekwencji perfonemów, w której archetyp dominujący zostaje rozpoznany i „rozbrojony" nie przez walkę, lecz przez przestawienie reżimu sterowania, archetyp kompensacyjny zostaje wprowadzony jako funkcja, a nie jako fantazja, a archetyp progowy zostaje aktywowany przez precyzyjny akt symboliczny z obiektem–kluczem. Zostanie też wprowadzona zasada kalibracji intensywności oraz zasada „ślad–dowód–pamięć", która pozwala stabilizować efekt w czasie bez uzależniania się od nastroju.

Po wybraniu operatorów przechodzi się do translacji na partyturę, czyli do zapisu czasoprzestrzennego, w którym znaczenie jest produkowane przez sekwencję czynności, a nie przez deklarację intencji. Partytura w psychoperformansie jest strukturą proceduralną: określa kolejność, rytm, progi, punkty zwrotne, warunki wejścia i wyjścia, a także parametry dystrybucji uwagi. W odróżnieniu od tradycyjnych praktyk rytualnych nie zakłada ona jednego dogmatu interpretacyjnego, lecz operuje na wielu rejestrach semiosfery równocześnie, dopuszczając napięcie między nimi jako materiał transformacji. W praktyce oznacza to, że ten sam perfonem może być jednocześnie ikoną (bo przypomina), indeksem (bo pozostawia ślad) i symbolem (bo odsyła do wspólnotowego kodu), a jego „skuteczność" nie jest mistyczna, tylko wynika z precyzyjnej organizacji warunków wykonania. Richard Schechner, pisząc o zachowaniach przywróconych (restored behavior), wskazywał, że działanie performatywne może być traktowane jako repetycja o funkcji przekształcającej; w psychoperformansie ta repetycja jest obudowana obiektem–kluczem i wypowiedzią performatywną tak, by nie stawała się kompulsją, lecz narzędziem rekonfiguracji nawyku.

Wpis do karty pracy (25.2.C) ma postać tabelaryczną w sensie logicznym, choć w tekście zapisuje się go w akapitach: definiujesz sekwencję perfonemów według trzech parametrów – funkcji, kanału i materiału. Funkcja odpowiada na pytanie: co ten perfonem robi w układzie regulacyjnym (inicjuje, stabilizuje, konfrontuje, transgresuje, domyka, utrwala). Kanał określa, czy perfonem działa przede wszystkim przez obiekt, gest, słowo, obraz, dźwięk, światło, przestrzeń, czas, pojęcie; praktycznie zawsze są to konfiguracje wielokanałowe, ale jedno medium dominuje i powinno być nazwane. Materiał określa, co jest nośnikiem manipulacji:

konkretna rzecz, znak narysowany, układ elementów, powierzchnia, woda, sól, popiół, tkanina, metal, papier, kamień, piasek, światło LED, cień, zapis, głos. Ten formalizm jest kluczowy, bo minimalizuje „pustą symbolikę” i zmusza do projektowania operacyjnego.

Zaczynasz od perfonemu wejścia, który nie ma nic wspólnego z rozgrzewką w sensie sportowym, lecz jest procedurą strojenia układu uwaga–ciało–czas. W praktykach somatycznych i psychofizycznych (od metod aktorskich Jerzego Grotowskiego po treningi uważności w wersjach świeckich) widać, że wejście wyznacza reżim: albo reżim kompulsywnej kontroli, albo reżim czujnej obecności. W psychoperformansie wybiera się wejście takie, które nie wzmacnia dominującego problemu. Jeśli problemem jest hiper-kontrola, wejście nie może być „sprawdzeniem wszystkiego”; musi być wejściem przez oddanie części władzy obiektowi–kluczowi i przez ograniczenie decyzyjności. Stosuje się wtedy technikę ograniczenia proceduralnego: ustalasz z góry liczbę ruchów (np. siedem), liczbę oddechów (np. dziewięć), czas trwania (np. cztery minuty), a potem konsekwentnie wykonujesz to bez korekt. Ograniczenie jest tu narzędziem antykompulsywnym, bo przestawia system z trybu „ciągłej optymalizacji” na tryb „dokończenia”. Cassirerowska funkcja symboliczna działa w tym miejscu szczególnie wyraźnie: forma ograniczenia staje się znakiem nowej organizacji świata, w której nie wszystko musi być naprawione, aby mogło zostać przeżyte.

Pierwsza manipulacja obiektem–kluczem powinna mieć charakter „ustanawiający” i jednocześnie indeksalny, czyli pozostawiający ślad, który później będzie mógł zostać odczytany bez potrzeby introspekcji. Jeśli pracujesz z lustrem jako obiektem–kluczem, śladem może być ślad dotyku, odcisk palca, smuga, naklejony znak, obrys kredą na ramie, zawieszenie w przestrzeni w określonej osi. Jeśli pracujesz z piaskiem i symbolem usypanym, śladem jest sama forma, jej stabilność i to, co ją narusza. Jeśli pracujesz z papierem, śladem jest cięcie, zagięcie, podpis, pieczęć, a także popiół po spaleniu. Indeksalność jest tu ważniejsza niż „ładność”, bo ma pełnić funkcję pamięci proceduralnej: ciało i uwaga uczą się przez ślad, a nie przez deklarację.

W psychoperformansie szczególnie silny jest perfonem retoryczny, czyli praca na zwrocie językowym jako na obiekcie. Zwrot retoryczny traktuje się jak rzecz, którą można obracać, łamać, składać, odwracać, przepisywać, zaklejać, zaszywać, zakopywać, rozpuszczać. To znaczy, że idiom lub powiedzenie nie pozostaje w głowie; zostaje zmaterializowane. Wpisujesz je na kartce, grawerujesz na materiale, zapisujesz na taśmie, rysujesz na ziemi, wycinasz w szablonie, układasz z kamieni. Następnie wykonujesz na nim akt symboliczny, który odpowiada jego funkcji. Jeśli idiom działa jak zakaz, wykonujesz operację rozbrojenia zakazu: rozcinasz, przerywasz, rozdzielasz, zdejmujesz pieczęć. Jeśli idiom działa jak przymus, wykonujesz operację rozszczelnienia przymusu: robisz w nim otwór, dopuszczasz luz, wprowadzasz margines. Jeśli idiom działa jak groźba, wykonujesz operację unieważnienia groźby: przenosisz ją do obiektu i neutralizujesz przez wodę, sól, ogień lub zamknięcie w pojemniku. Te gesty mają strukturę „magicznych technologii znaczenia” w sensie rytualno-performatywnym: nie dlatego, że łamią fizykę, lecz dlatego, że przestawiają relację pomiędzy znakiem a reakcją, tworząc nowy układ skojarzeniowy i nową regułę działania.

Wpis do karty (25.2.D): skonstruuj wypowiedź performatywną o wysokiej klarowności illokucyjnej, unikając języka psychologicznej mgły. Zdanie ma mieć strukturę: „Ustanawiam X w warunkach Y, mimo Z, przez czynność W”. To zdanie nie ma cię „pocieszać”, tylko ma cię

organizować. Następnie przygotuj jego wariant obrazowany: zapis w formie logogramu, piktogramu, sigilu lub diagramu, który da się wykonać ręką w jednym ruchu. Taka forma jest ważna, bo skraca drogę od intencji do działania: zamiast rozważać, wykonujesz. Użyteczne jest tu myślenie w kategoriach ekonomii poznawczej i minimalizacji tarcia decyzyjnego: im mniej kroków pomiędzy bodźcem a nową reakcją, tym większa szansa na utrwalenie. Dlatego psychoperformans preferuje znaki, które dają się „odpalić" w mikro-skali: kreska, węzeł, pieczęć, obrót obiektu, dotknięcie, krótkie zdanie, jeden gest.

W tym miejscu włącza się archetyp progowy jako funkcja przejścia. Archetyp progowy nie jest „kolejną postacią", tylko dyspozycją do wykonania aktu, który normalnie jest blokowany. Jeśli dominujący archetyp jest kontrolny, progowy musi wprowadzać zgodę na niepełną wiedzę i na ryzyko. Jeśli dominujący archetyp jest unikowy, progowy musi wprowadzać konfrontację w bezpiecznej ramie. Jeśli dominujący archetyp jest autodewaluujący, progowy musi wprowadzać uznanie bez negocjacji. To wprowadza zasadę projektową: archetyp progowy aktywuje się zawsze przez obiekt–klucz i przez próg czasoprzestrzenny, nigdy wyłącznie przez myśl. Próg może być dosłowny (drzwi, linia, brama) albo konstrukcyjny (okrąg z kredy, prostokąt z taśmy, wyznaczony punkt w pokoju, kąt światła). Próg czasowy może być równie precyzyjny: minuta ciszy, trzy kroki, siedem oddechów, jeden dźwięk o stałej długości. Przejście przez próg jest momentem, w którym wypowiedź performatywna ma zostać wypowiedziana i jednocześnie „zapieczętowana" gestem na obiekcie. Pieczęć nie musi być dosłowna; może być węzłem, może być kropką, może być śladem soli, może być zamknięciem pudełka, może być odwróceniem lustra.

Istotne jest, by w partyturze zawrzeć perfonem „odczarowania" rozumiany jako rozdzielenie przeszłego znaczenia od bodźca, który je niósł. Odczarowanie nie jest pogardą wobec symbolu, tylko jego krytyczną rekontekstualizacją. W praktyce polega na tym, że bierzesz przesąd lub figurę lękową i wykonujesz na niej serię czynności, które pokazują jej arbitralność, a następnie ustanawiasz nową funkcję. Jeśli przesąd mówi „nie wolno", ty wykonujesz „wolno" w granicach bezpieczeństwa, ale tak, by ciało to zapamiętało. Jeśli przesąd mówi „to przynosi pecha", ty tworzysz kontr-rytuał, który przestawia znak z trybu zagrożenia na tryb opieki. W tym sensie praca na przesądach jest zaawansowaną techniką przeprogramowania reakcji warunkowej przez akt symboliczny, w którym afekt zostaje przechwycony przez strukturę czynnościową.

Zarazem psychoperformans nie dąży do tego, by „wszystko zracjonalizować". W wielu przypadkach przydatne jest utrzymanie kontrolowanej wieloznaczności symbolu, ponieważ wieloznaczność generuje pole interpretacyjne, w którym pojawia się nowa decyzja. W tym miejscu wraca Łotmanowska idea granicy semiosfery: na granicy tłumaczenia pomiędzy kodami rodzą się nowe znaczenia. Dlatego w partyturze warto wprowadzić jeden perfonem, w którym symbol jest celowo niejednoznaczny, ale czynność jest jednoznaczna. Na przykład rysujesz znak, którego nie nazywasz, ale wykonujesz na nim czynność domknięcia; albo układasz obiekty w konfiguracji, której sensu nie dopowiadasz, ale przechodzisz przez nią w określonym rytmie. To minimalizuje ryzyko auto-manipulacji narracyjnej i jednocześnie utrzymuje potencjał transformacyjny.

Wpis do karty (25.2.E) kończy się protokołem utrwalania, ale bez moralizowania: wybierasz jeden ślad materialny, który zostanie po działaniu i będzie pełnił funkcję przypominacza decyzji. To może być kamień z nacięciem, kartka z pieczęcią, mały fragment tkaniny, fotografia obiektu

w nowej konfiguracji, albo sam obiekt ustawiony inaczej w przestrzeni. W psychoperformansie ślad jest mechanizmem powrotu, ale nie jest fetyszem; ma działać jak indeks, który uruchamia nowy nawyk, a nie jak talizman podtrzymujący zależność. W tym miejscu kończy się etap projektowania partytury, a zaczyna etap wykonania: karta pracy przestaje być tekstem i staje się praktyką.

W wykonaniu plan sytuacyjny–partytura musi zostać przełożony na logistykę i ergonomię działania: ustawienie przestrzeni, dostępność obiektów, zabezpieczenie materiałów, parametry światła, dźwięku i czasu, a także warunki przerwania. Ten krok bywa lekceważony, a w psychoperformansie jest fundamentalny, ponieważ to właśnie materialna infrastruktura determinuje jakość sprawczości. W praktykach sztuki akcji od Kaprowa po polskie tradycje działań w przestrzeni publicznej – od Warsztatu Formy Filmowej po działania z kręgu Akademii Ruchu – widać, że skuteczność gestu zależy od precyzji warunków brzegowych. Plan sytuacyjny nie jest więc tylko „partyturą idei", lecz także protokołem operacyjnym: co gdzie leży, czym można manipulować bez ryzyka, jak długo trwa sekwencja, jaki jest „punkt bez powrotu", gdzie jest miejsce neutralne, gdzie jest próg, gdzie jest domknięcie. Ten poziom jest konieczny również dlatego, że psychoperformans często pracuje na materiałach o silnej indeksalności (ogień, woda, sól, szkło, ostre narzędzia, ciężkie obiekty) i musi mieć wpisaną higienę wykonania.

Wpis do karty (25.2.F): opisz topologię przestrzeni w trzech strefach: strefa przygotowania, strefa progu, strefa reintegracji. Strefa przygotowania to miejsce, gdzie obiekty–klucze są jeszcze „nieaktywne" i mogą być dotykane bez konsekwencji symbolicznych; to ważne, bo odróżnia logistykę od aktu. Strefa progu to miejsce, w którym uruchamia się operator progowy: tu następuje wypowiedź performatywna, tu pojawia się gest pieczętujący, tu włącza się przesąd albo jego odczarowanie. Strefa reintegracji to miejsce, w którym obiekt zostaje w nowej konfiguracji, a ciało wraca do funkcjonalności dnia. Każda strefa ma mieć jeden znacznik materialny, który ją wyznacza: taśma, kreda, tkanina, układ kamieni, światło kierunkowe, dźwięk o stałej częstotliwości, nawet zwykły mebel przestawiony w nietypowy sposób. Znacznik jest nie po to, by „robić nastrój", tylko po to, by układ nerwowy rozpoznawał kontekst działania bez konieczności długiej narracji.

W psychoperformansie kanał czasu jest równie ważny jak kanał obiektu. Dlatego partytura powinna mieć nie tylko kolejność, ale i metrum: tempo, pauzy, przyspieszenia, zatrzymania, powtórzenia. Wpisz w kartę trzy parametry czasowe: czas trwania całości, czas trwania progu i czas trwania domknięcia. Ustal też warunek „minimum skuteczności": najkrótszą wersję wykonania, którą jesteś w stanie zrobić nawet w dniu trudnym. To jest kluczowe, bo wiele planów sytuacyjnych upada nie z powodu złych symboli, lecz z powodu zbyt dużej złożoności. Warto tu myśleć jak inżynier procesu: lepiej mieć działanie krótsze, ale powtarzalne, niż monumentalne, ale nierealizowalne. Jednocześnie psychoperformans dopuszcza formaty monumentalne, o ile mają dobrą segmentację: partytura nie może być ciągiem bez przerw, tylko sekwencją modułów, które można rozłączyć i złożyć na nowo, zachowując sens.

Wpis do karty (25.2.G): zdefiniuj „zestaw perfonemów minimalnych" i „zestaw perfonemów rozszerzonych". Zestaw minimalny obejmuje: jeden obiekt–klucz, jeden znak (rysowany, pisany lub usypany), jedną wypowiedź performatywną, jeden gest pieczętujący, jeden ślad pozostawiony. Zestaw rozszerzony dodaje: drugi obiekt–klucz o funkcji kontrapunktu (np.

obiekt graniczny i obiekt przepływu), pracę na idiomie w formie materialnej, element dźwiękowy (jedna stała nuta, jeden rytm, jeden odgłos), element światła (włączenie/wyłączenie, zmiana kierunku, cień), oraz element przestrzenny (próg i reintegracja). To rozróżnienie jest branżowo ważne, bo w psychoperformansie często pracuje się w realiach życia codziennego, gdzie nie zawsze można wykonać pełną wersję, a jednak trzeba utrzymać ciągłość procesu.

W tej części karty szczególnie istotne jest sprzęgnięcie archetypu z „dyrektywą ruchu". Archetyp, jeśli ma działać, musi zostać przepisany na kinematykę: postawę, ciężar, tor ruchu, orientację w przestrzeni, relację dłoni do obiektu. Wpisz dla każdego archetypu jedno zdanie kinetyczne: „Ten archetyp porusza się tak, że…". Nie opisuj stylu estetycznego, tylko funkcję: czy ruch jest zawłaszczający przestrzeń, czy się kurczy; czy jest liniowy, czy spiralny; czy jest gwałtowny, czy pulsacyjny; czy jest precyzyjny, czy rozlany. Następnie przypisz do każdego archetypu jeden gest-klucz, który da się wykonać w 10–20 sekund i który działa jak przełącznik stanu. To jest psychoperformatywna technika skrótu: gest-klucz jest jak komenda do ciała. W praktyce teatrów laboratoryjnych i tradycji treningów aktorskich widać, że gest ma zdolność wywoływania stanu bez opowieści; psychoperformans wykorzystuje to w sposób ukierunkowany na przemianę, nie na rolę.

Wpis do karty (25.2.H): zaprojektuj jeden znak geometryczny odpowiadający archetypowi dominującemu i drugi odpowiadający archetypowi kompensacyjnemu. Znak geometryczny ma być możliwy do wykonania w trzech materiałach: na papierze, w przestrzeni (np. taśmą) i w substancji sypkiej (piasek, sól, popiół). To wymusza myślenie o znaku jako o obiekcie–kluczu, nie jako o rysunku. Następnie zaprojektuj operację przejścia: w jaki sposób znak dominujący zostaje przekształcony w znak kompensacyjny. Przekształcenie ma być czynnościowe: przesunięcie elementu, odwrócenie, dodanie jednej linii, usunięcie jednej linii, zasypanie fragmentu, rozgarnięcie, przecięcie. Operacja ma być jednoznaczna i powtarzalna, bo jest to mechanizm utrwalania: powtórzenie tej samej transformacji w materii uczy układ nerwowy, że transformacja jest możliwa również w sytuacjach życiowych.

W tym miejscu wraca praca na przesądzie, ale w wersji operacyjnej. Przesąd działa jak gotowa partytura mikro-rytuału; ty możesz ją „przepisać" jako plan sytuacyjny. Wpisz przesąd jako regułę i od razu dopisz do niego kontr-regułę. Przykład strukturalny: jeśli reguła brzmi „nie przekraczaj progu wstecz", kontr-reguła może brzmieć „przekrocz próg świadomie i domknij go pieczęcią, a powrót wykonaj inną drogą". Jeśli reguła brzmi „rozsypana sól = nieszczęście", kontr-reguła może brzmieć „sól = granica i oczyszczenie; rozsyp sól świadomie jako znak strefy progu, a następnie zbierz ją i zamknij w pojemniku jako ślad domknięcia". Te przepisania są techniką rekontekstualizacji: nie walczysz z przesądem na poziomie debaty, tylko przestawiasz go na poziomie czynności, gdzie jego afektywna siła zostaje wykorzystana do regulacji, a nie do lęku.

Wpis do karty (25.2.I): określ warunek przerwania i procedurę wyjścia awaryjnego. To nie jest element „opcjonalny"; w praktyce pracy z intensywnym materiałem symbolicznym warunek przerwania jest częścią etyki. Warunek przerwania może być somatyczny (np. oddech urywa się i nie wraca do normy przez minutę), afektywny (np. narastająca panika), poznawczy (np. utrata orientacji), albo behawioralny (np. przymus kontynuowania mimo sygnałów stop). Procedura wyjścia awaryjnego ma być krótka i materialna: wyłączenie światła, wypowiedzenie zdania stop,

odłożenie obiektu do strefy przygotowania, zatarcie znaku, umycie dłoni w wodzie, otwarcie okna, trzy kroki w neutralną strefę. W psychoperformansie to nie jest „zdrada rytuału”; to jest domknięcie w trybie bezpieczeństwa, które zapobiega niepotrzebnej eskalacji.

Wpisy (25.2.F–I) tworzą w praktyce pełny protokół wykonania planu sytuacyjnego jako partytury: masz topologię, metrum, moduły, dyrektywy ruchu, znaki transformacji i procedury bezpieczeństwa. Całość pozostaje jednak elastyczna: w psychoperformansie nie chodzi o perfekcyjne odegranie, tylko o wykonanie aktu w taki sposób, by pozostawił ślad w ciele, języku i decyzjach – a więc by zmiana była nie tylko przeżyciem, lecz reorganizacją praktyk.

W momencie uruchomienia partytury kluczowe staje się świadome zarządzanie relacją pomiędzy intencją a emergencją, czyli pomiędzy tym, co zostało zaprojektowane, a tym, co faktycznie pojawia się w trakcie działania. Psychoperformans operuje w reżimie kontrolowanej nieprzewidywalności: plan sytuacyjny nie ma eliminować zdarzeń nieoczekiwanych, lecz stworzyć ramę, w której ich sens może zostać przechwycony i przetworzony. W tym sensie plan sytuacyjny jest strukturą semiotyczno-operacyjną, a nie scenariuszem w rozumieniu teatralnym. To rozróżnienie jest fundamentalne: scenariusz zakłada realizację zapisu, partytura zakłada wykonanie relacji pomiędzy elementami, a więc dopuszcza warianty, o ile nie naruszają logiki operatorów znaczenia.

Wpis do karty (25.2.J): określ granice tolerancji wariantów. Dla każdego perfonemu zapisz, które parametry są stałe, a które zmienne. Parametry stałe to te, które konstytuują sens działania: np. fakt przekroczenia progu, wykonania gestu pieczętującego, pozostawienia śladu, wypowiedzenia formuły. Parametry zmienne to tempo, natężenie głosu, dokładna trajektoria ruchu, wielkość znaku, czas pauzy. To rozróżnienie zapobiega dwóm skrajnościom: sztywności, która prowadzi do rytualnej martwoty, oraz chaosowi, który rozpuszcza znaczenie. W języku teorii systemów można powiedzieć, że projektujesz tu stabilne atraktory zachowania przy zachowaniu elastyczności lokalnej; w praktyce oznacza to, że wiesz, kiedy „coś się jeszcze mieści”, a kiedy działanie przestaje być tym, czym miało być.

Na tym etapie szczególnej wagi nabiera kanał ciała jako medium integrujące pozostałe kanały. Ciało nie jest tu ani „nośnikiem emocji”, ani „narzędziem ekspresji”, lecz platformą integracyjną, w której spotykają się obiekt, gest, słowo, czas i przestrzeń. Wpisz do karty trzy markery cielesne, które będziesz obserwować w trakcie wykonania: jeden marker oddechowy, jeden marker napięciowy i jeden marker posturalny. Marker oddechowy może dotyczyć rytmu lub głębokości, marker napięciowy – konkretnej strefy (szczęka, barki, brzuch, dłonie), marker posturalny – osi ciała lub rozkładu ciężaru. Te markery nie służą do autooceny, tylko do kalibracji: informują, czy operator działa regulująco, czy eskalująco. W psychoperformansie obserwacja ciała nie jest introspekcją w sensie klinicznym, lecz częścią sprzężenia zwrotnego, które pozwala dostroić wykonanie bez zmiany sensu partytury.

Manipulacja obiektami–kluczami w trakcie wykonania powinna być traktowana jak praca na maszynie znaczenia, a nie jak gest symboliczny „sam w sobie”. Oznacza to, że każda czynność na obiekcie ma swoją dynamikę wejścia, kulminacji i wyjścia. Na przykład przecięcie nie jest tylko momentem przecięcia, lecz obejmuje przygotowanie narzędzia, ustawienie materiału, decyzję o miejscu cięcia, sam akt oraz moment po cięciu, w którym obserwuje się, co się stało. W praktyce rytualnej i performatywnej często lekceważy się ten „ogon” czynności, a to właśnie

on decyduje o integracji. Wpisz do karty dla każdego aktu symbolicznego trzy fazy: przed, w trakcie, po. Faza „po” powinna zawierać krótką pauzę bez interpretacji, w której ciało rejestruje nowy stan. To jest moment, w którym znaczenie się „osadza”, zanim zostanie nazwane.

Kanał języka w tej fazie pracy ulega dalszej kondensacji. Wypowiedzi performatywne nie powinny się mnożyć; przeciwnie, im bardziej zaawansowana partytura, tym większa dyscyplina językowa. W psychoperformansie stosuje się zasadę minimalnego słownika: jedno zdanie ustanawiające, jedno zdanie pieczętujące i ewentualnie jedno zdanie reintegrujące. Każde dodatkowe słowo zwiększa ryzyko narratywizacji, która może osłabić działanie. Dlatego w karcie pracy warto zapisać również zakazy językowe: słowa, których w trakcie wykonania nie wolno używać, bo należą do starego reżimu znaczeń. Ten zabieg ma charakter stricte performatywny: wyłączenie słów jest wyłączeniem pewnych ścieżek interpretacyjnych. W ujęciu pragmatyki języka to świadome zawężenie pola illokucji, które zwiększa siłę aktu.

Wpis do karty (25.2.K): sporządź listę „słów wyłączonych” i „słów dozwolonych”. Słowa wyłączone to te, które wzmacniają automatyzm problemowy (np. „muszę”, „powinienem”, „zawsze”, „nigdy”, „boję się”, „nie mogę”), słowa dozwolone to te, które mają funkcję regulacyjną lub ustanawiającą (np. „teraz”, „wystarczy”, „ustanawiam”, „zamykam”, „otwieram”, „występuje”). Lista ta nie jest afirmacją pozytywnego myślenia, lecz narzędziem kontroli reżimu mowy, który – jak pokazują badania nad performatywnością języka – ma realny wpływ na przebieg działania i jego integrację.

W trakcie wykonania pojawia się często zjawisko oporu symbolicznego: trudność w wykonaniu czynności, opóźnienie, zapominanie kolejności, chęć zmiany planu w ostatniej chwili, nagła irytacja wobec obiektu lub znaku. W psychoperformansie opór ten nie jest interpretowany psychologicznie, lecz operacyjnie. Opór jest informacją o tym, że operator dotyka realnego napięcia, a nie tylko deklaratywnej intencji. Zamiast „przełamywać” opór, projektuje się na niego procedurę. Wpisz do karty jedną procedurę obejścia oporu i jedną procedurę jego włączenia. Obejście oporu polega na zmniejszeniu intensywności bez zmiany sensu (np. wolniejsze tempo, mniejszy zakres ruchu), włączenie oporu polega na uczynieniu go częścią działania (np. zapisanie oporu jako znaku, wypowiedzenie go jako formuły, wykonanie dodatkowego gestu pieczętującego). Takie podejście jest zgodne z logiką psychoperformansu jako praktyki pracy na napięciach, a nie ich eliminacji.

Wpis do karty (25.2.L): zdefiniuj „moment rozpoznania skutku”. Nie chodzi tu o subiektywne poczucie ulgi czy satysfakcji, lecz o obiektywizowalny wskaźnik zmiany: decyzję, którą podejmujesz inaczej; czynność, która przestaje być odkładana; reakcję, która ulega skróceniu; granicę, która zostaje utrzymana bez wysiłku. W psychoperformansie skutkiem nie jest przeżycie, lecz reorganizacja praktyki. Dlatego moment rozpoznania skutku bywa odsunięty w czasie; karta pracy powinna to uwzględniać, zapisując, po jakim czasie i w jakim kontekście sprawdzisz, czy operator zadziałał. Ten zapis nie jest ewaluacją w sensie projektowym, lecz elementem domknięcia semantycznego: pozwala oddzielić działanie od fantazji o jego mocy.

Na poziomie zbiorowym te same zasady ulegają jedynie skalowaniu. Partytura zbiorowa nie polega na synchronizacji emocji, lecz na synchronizacji operatorów. Każdy uczestnik może mieć własną relację z archetypem i symbolem, ale obiekt–klucz, próg, gest pieczętujący i ślad muszą być wspólne. W przeciwnym razie działanie rozpada się na równoległe narracje. Dlatego w

formatach zbiorowych szczególnie istotne jest, by plan sytuacyjny jasno określał, które elementy są wspólne i niepodlegające negocjacji, a które pozostają indywidualne. To rozróżnienie chroni przed rozmyciem sensu i przed niekontrolowaną projekcją. W tradycjach performatywnych i rytualnych, od praktyk inicjacyjnych po współczesne działania site-specific, widać, że wspólnota powstaje nie przez identyczność przeżyć, lecz przez współdzielenie struktury czynnościowej.

W tym sensie karta pracy nie jest narzędziem introspekcji, lecz narzędziem projektowania interwencji semiotyczno-cielesnej. Jej język musi pozostać techniczny, a jednocześnie otwarty na emergencję. Psychoperformans nie operuje metaforą dla samej metafory, lecz buduje funkcjonalne układy znaczeń, które dają się wykonać, powtórzyć i modyfikować bez utraty sensu. To właśnie ta zdolność do powtórzenia odróżnia działanie sprawcze od jednorazowego gestu ekspresyjnego.

Z perspektywy rozdziału poświęconego prostym narzędziom auto–pracy i domknięcia kluczowe jest przesunięcie akcentu z rozbudowanych struktur na rozwiązania niskoprogowe, możliwe do wykonania bez przygotowania infrastrukturalnego, bez świadków i bez rozciągania działania w czasie. Prostota w psychoperformansie nie oznacza banalizacji, lecz redukcję liczby zmiennych przy zachowaniu pełnej sprawczości operatorów znaczenia. Narzędzie proste to takie, które można uruchomić w warunkach codzienności, w krótkim oknie czasowym, przy użyciu minimalnych środków, a mimo to doprowadzić do realnego domknięcia semantycznego i afektywnego. W tym sensie prostota jest parametrem projektowym, a nie cechą estetyczną.

Wpis do karty (25.2.M): zdefiniuj wersję „mikro” planu sytuacyjnego, ograniczoną do jednego archetypu, jednego symbolu i jednego obiektu–klucza. Archetyp ma być wybrany nie jako figura rozbudowana, lecz jako dominująca dyspozycja, która aktualnie destabilizuje codzienne funkcjonowanie (np. nadmierna kontrola, unik, autooskarżenie, kompulsywna odpowiedzialność). Symbol ma być jednoznaczny i materialny, najlepiej taki, który już istnieje w otoczeniu (klucz, kartka, naczynie, taśma, kamień, lustro). Obiekt–klucz w wersji mikro nie jest „specjalnie przygotowany”; jego siła polega na natychmiastowej dostępności i na tym, że można na nim wykonać prostą operację bez ryzyka. Ta redukcja jest zgodna z logiką narzędzi samoregulacyjnych, w których liczy się powtarzalność i możliwość szybkiego uruchomienia, a nie spektakularność.

W tej skali plan sytuacyjny przyjmuje postać trzech ruchów: ustanowienie, przekształcenie, domknięcie. Ustanowienie polega na jednoznacznym nazwaniu stanu w trybie operacyjnym i na fizycznym zaznaczeniu początku (np. odłożenie obiektu w określone miejsce, narysowanie znaku, wypowiedzenie jednego zdania). Przekształcenie polega na wykonaniu jednej czynności na obiekcie–kluczu, która odpowiada funkcji symbolicznej archetypu (np. rozluźnienie, przecięcie, odwrócenie, zasypanie, zamknięcie). Domknięcie polega na przeniesieniu obiektu do nowej pozycji w przestrzeni codziennej i na krótkiej pauzie bez interpretacji. Ten trójruchowy schemat jest prostym odpowiednikiem pełnej partytury: zawiera próg, akt i reintegrację, ale w formie skompresowanej do kilku minut.

Wpis do karty (25.2.N): zaprojektuj „narzędzie kieszonkowe”, czyli obiekt–klucz o funkcji przypominacza i stabilizatora. Narzędzie kieszonkowe nie jest talizmanem; jego funkcja polega na tym, że uruchamia mikro-gest lub mikro-decyzję, gdy pojawia się stary automatyzm. Może

to być mały przedmiot, znak narysowany na kartce, fragment materiału, krótki zapis słowny, ale zawsze sprzęgnięty z jednym gestem. Gest ten powinien być dyskretny i możliwy do wykonania w przestrzeni publicznej bez zwracania uwagi. W psychoperformansie taki gest pełni funkcję perlokucyjną w sensie Johna L. Austina: nie opisuje zmiany, lecz ją inicjuje, nawet jeśli w minimalnym zakresie. To właśnie ta minimalność czyni narzędzie użytecznym w auto–pracy, ponieważ obniża próg wejścia i zmniejsza opór.

Ważnym elementem prostych narzędzi jest domknięcie semantyczne, które zapobiega „rozlaniu się" pracy na cały dzień. Wpis do karty (25.2.O): określ jednoznaczny sygnał zakończenia działania. Sygnał ten musi być materialny lub czynnościowy: zgaszenie światła, zamknięcie pudełka, zatarcie znaku, umycie rąk, przestawienie obiektu, wypowiedzenie krótkiej formuły końcowej. W psychoperformansie domknięcie nie jest dodatkiem, lecz warunkiem bezpieczeństwa i skuteczności, ponieważ oddziela czas działania od czasu życia codziennego. Brak domknięcia prowadzi do przeciążenia symbolicznego i do utraty ostrości efektu. Proste narzędzia wymagają więc szczególnej dyscypliny w kończeniu.

W auto–pracy kluczowe jest także rozróżnienie pomiędzy działaniem a rumination, czyli jałowym krążeniem myśli. Wpis do karty (25.2.P): zapisz zasadę „jedno działanie – jeden sens". Oznacza to, że jedno uruchomienie narzędzia ma jeden jasno określony cel operacyjny i nie służy rozwiązywaniu wszystkiego naraz. To podejście jest zgodne z praktykami behawioralnymi i z teorią uczenia się proceduralnego: układ nerwowy uczy się skuteczniej przez proste, jednoznaczne mapowania niż przez złożone narracje. Psychoperformans, mimo swojej złożonej genealogii teoretycznej, w narzędziach auto–pracy korzysta z tej samej zasady: mniej znaczeń, więcej wykonania.

W kontekście domknięcia istotna jest również praca na śladzie. Wpis do karty (25.2.Q): zdecyduj, czy po wykonaniu narzędzia ma pozostać ślad trwały, czy ślad ma zostać usunięty. Ślad trwały (np. znak na kartce, obiekt w nowej pozycji) wzmacnia pamięć decyzji i jest użyteczny, gdy celem jest stabilizacja nowego nawyku. Ślad usuwany (np. zatarcie, zniszczenie, rozpuszczenie) jest użyteczny, gdy celem jest domknięcie i odcięcie od starego wzorca. Ta decyzja powinna być świadoma, ponieważ determinuje dalsze funkcjonowanie symbolu w codzienności. W psychoperformansie ślad jest narzędziem regulacji, nie fetyszem; jego obecność lub brak ma konkretną funkcję.

Proste narzędzia auto–pracy korzystają również z ekonomii uwagi. Wpis do karty (25.2.R): określ, w jakim momencie dnia narzędzie ma być używane i w jakim momencie nie wolno go używać. To rozróżnienie zapobiega nadmiernemu stosowaniu i utracie mocy. Psychoperformans nie działa przez ciągłość, lecz przez punktowe interwencje; narzędzie używane zbyt często staje się tłem i traci charakter progu. Dlatego w auto–pracy ważne jest wpisanie narzędzia w rytm dnia, a nie w stałą dostępność.

Na tym poziomie psychoperformans zbliża się do praktyk samoregulacyjnych, ale zachowuje swoją specyfikę: operowanie na archetypach, symbolach i obiektach–kluczach wciąż pozostaje centralne, jednak zostaje przetłumaczone na język prostych, powtarzalnych czynności. Ta translacja jest istotą rozdziału 25: pokazuje, że psychoperformans nie wymaga monumentalnych struktur, by być skuteczny. Jego siła ujawnia się właśnie w zdolności do

kondensacji – do zamiany złożonych układów znaczeń w jednoznaczne akty domknięcia, które można wykonać samodzielnie, świadomie i bez nadmiaru interpretacji.

W obszarze prostych narzędzi auto–pracy szczególnego znaczenia nabiera relacja pomiędzy archetypem a nawykiem. Archetyp w tym kontekście nie funkcjonuje jako figura narracyjna ani struktura interpretacyjna, lecz jako generator powtarzalnych mikrozachowań, które z czasem stabilizują się w postaci nawyku lub przymusu. Psychoperformans traktuje nawyk jako skutek długotrwałego działania operatorów znaczenia, a nie jako wyłącznie mechanizm behawioralny. Oznacza to, że praca z archetypem na poziomie auto–pracy nie polega na „rozumieniu siebie", lecz na rekonfiguracji ciągów czynnościowych, w których dany archetyp się ucieleśnia. W tym sensie archetyp jest algorytmem zachowania, a symbol – jego interfejsem sterującym.

Wpis do karty (25.2.S): zidentyfikuj jeden nawyk problemowy i zapisz go w formie sekwencji czynności, a nie opisu psychologicznego. Na przykład: bodziec → napięcie → myśl automatyczna → mikroruch ciała → decyzja → działanie zastępcze. Następnie przypisz do tej sekwencji archetyp dominujący, który ją organizuje, oraz symbol, który w tej sekwencji pełni funkcję „wyzwalacza" lub „usprawiedliwienia". To rozpisanie ma charakter techniczny i służy temu, by zobaczyć, w którym miejscu możliwa jest interwencja performatywna. Psychoperformans działa najskuteczniej tam, gdzie symbol i czynność są jeszcze sprzężone, a nie na poziomie abstrakcyjnej refleksji.

W prostych narzędziach auto–pracy interwencja polega zazwyczaj na wprowadzeniu jednego perfonemu zakłócającego automatyzm. Perfonem ten musi być minimalny, ale jednoznaczny. Wpis do karty (25.2.T): zaprojektuj jeden gest zakłócający, który można wykonać dokładnie w momencie pojawienia się bodźca. Gest ten nie ma „uspokajać" ani „odwracać uwagi"; jego funkcją jest przerwanie sekwencji i wprowadzenie nowej relacji z bodźcem. Może to być fizyczna manipulacja obiektem–kluczem, zmiana orientacji ciała w przestrzeni, narysowanie znaku, wypowiedzenie jednego słowa-klucza. Kluczowe jest, by gest był powiązany z archetypem kompensacyjnym, a nie z dominującym; w przeciwnym razie narzędzie będzie wzmacniało stary wzorzec.

Psychoperformans różni się tu zasadniczo od technik czysto behawioralnych tym, że gest zakłócający nie jest neutralny znaczeniowo. Jest on nośnikiem nowej semantyki, zakotwiczonej w symbolu i w obiekcie. W tym sensie gest działa jednocześnie na poziomie afektywnym, poznawczym i somatycznym. Badania nad ucieleśnionym poznaniem wskazują, że zmiana wzorca ruchu może prowadzić do zmiany interpretacji sytuacji; psychoperformans wykorzystuje tę zależność w sposób świadomie zaprojektowany, łącząc ją z pracą na znaczeniu.

Wpis do karty (25.2.U): określ minimalny czas trwania nowego perfonemu i maksymalną liczbę jego powtórzeń w ciągu dnia. To ograniczenie jest elementem domknięcia i ochrony przed inflacją narzędzia. W auto–pracy zbyt częste używanie nawet skutecznego gestu prowadzi do jego automatyzacji i utraty mocy progowej. Psychoperformans zakłada, że próg działa tylko wtedy, gdy jest wyraźnie oddzielony od codziennej ciągłości; dlatego nawet narzędzia proste wymagają reglamentacji.

Istotnym elementem prostych narzędzi jest również praca na mikroporażce. Wpis do karty (25.2.V): zdefiniuj, co oznacza „niepowodzenie" w użyciu narzędzia i jaką procedurę wtedy

stosujesz. W psychoperformansie niepowodzenie nie jest dowodem nieskuteczności, lecz informacją o tym, że operator znaczenia został źle skalibrowany albo że kontekst przekracza jego aktualne możliwości. Procedura na wypadek niepowodzenia powinna być równie prosta jak samo narzędzie: odłożenie obiektu, przerwanie gestu, wykonanie neutralnej czynności cielesnej, krótkie domknięcie bez analizy. To zapobiega wtórnej eskalacji i utrzymuje narzędzie w obszarze regulacji, a nie samooskarżenia.

W kontekście domknięcia ważne jest także świadome zarządzanie pamięcią działania. Wpis do karty (25.2.W): zdecyduj, czy chcesz zapamiętać fakt użycia narzędzia, czy tylko jego skutek. Zapamiętywanie faktu (np. odhaczenie w notatniku, pozostawienie znaku) bywa użyteczne w fazie uczenia się, ale w dłuższej perspektywie może prowadzić do nadmiernej autoreferencyjności. Zapamiętywanie skutku polega na tym, że narzędzie „znika", a zostaje tylko zmiana w zachowaniu. Psychoperformans, jako praktyka ukierunkowana na transformację, dąży do tego drugiego wariantu: narzędzie ma stać się zbędne, gdy spełni swoją funkcję.

W auto–pracy psychoperformatywnej szczególną rolę odgrywa relacja z autorytetem wewnętrznym. Archetypy często internalizują zewnętrzne normy w postaci głosu wewnętrznego; proste narzędzia pozwalają ten głos przestawić z trybu karzącego na tryb regulacyjny. Wpis do karty (25.2.X): zaprojektuj jeden akt symboliczny, w którym obiekt–klucz reprezentuje autorytet, a ty wykonujesz na nim czynność redefiniującą relację (np. zmiana pozycji, zmiana wysokości, rozdzielenie, zmniejszenie skali). Ten akt nie jest „psychodramą", lecz operacją na znaku w przestrzeni, która ma bezpośredni wpływ na to, jak ciało reaguje na presję normy w codziennych sytuacjach.

Na poziomie zbiorowym analogiczne narzędzia mogą być stosowane jako proste protokoły domknięcia po działaniach grupowych. Wpis do karty (25.2.Y): określ jeden wspólny gest lub czynność, którą grupa wykonuje na koniec działania, niezależnie od indywidualnych doświadczeń. Gest ten nie służy dzieleniu się przeżyciami, lecz ustanowieniu granicy czasowej i semantycznej. W praktykach performatywnych i warsztatowych brak takiego domknięcia często prowadzi do rozproszenia i trudności w reintegracji; psychoperformans traktuje domknięcie jako element równie istotny jak sam akt.

Wszystkie te elementy składają się na arsenał prostych narzędzi auto–pracy, które nie wymagają rozbudowanej interpretacji ani długiego przygotowania. Ich skuteczność wynika z precyzyjnego sprzęgnięcia archetypu, symbolu i czynności, a nie z intensywności przeżycia. Psychoperformans, operując na tym poziomie, zachowuje swoją specyfikę jako praktyka performatywna, a jednocześnie staje się dostępny jako codzienne narzędzie regulacji i domknięcia – bez utraty rygoru metodologicznego.

Na etapie stabilizacji prostych narzędzi auto–pracy szczególnie istotne staje się zagadnienie redundancji i transferu, czyli zdolności operatorów znaczenia do działania w różnych kontekstach bez konieczności każdorazowego rekonstruowania planu sytuacyjnego. Psychoperformans nie zakłada jednorazowych „rozwiązań", lecz budowanie repertuaru perfonemów, które mogą być adaptowane do zmiennych warunków, zachowując swą funkcję regulacyjną. W tym sensie archetyp i symbol działają jak moduły, które można przestawiać w różne konfiguracje, a nie jak zamknięte rytuały. Prostota narzędzia polega tu na jego

przenośności semiotycznej: ten sam obiekt–klucz, ten sam gest lub ten sam znak może pełnić różne funkcje w zależności od miejsca w partyturze.

Wpis do karty (25.2.Z): zidentyfikuj jeden perfonem, który może zostać użyty w co najmniej trzech różnych sytuacjach codziennych bez zmiany swojej struktury czynnościowej. Następnie opisz trzy konteksty, w których ten perfonem działa, oraz jeden kontekst, w którym nie powinien być używany. To ćwiczenie uczy rozróżniania pomiędzy elastycznością a nadużyciem. W psychoperformansie narzędzie, które „pasuje wszędzie", w praktyce przestaje być narzędziem, a staje się nawykiem; wpisanie kontekstu zakazanego jest więc elementem domknięcia i ochrony przed inflacją znaczenia.

W prostych narzędziach auto–pracy ważna jest również praca na skali i proporcji. Wpis do karty (25.2.AA): określ minimalną i maksymalną intensywność wykonania danego perfonemu. Intensywność może dotyczyć siły gestu, głośności głosu, czasu trwania, wielkości znaku, liczby powtórzeń. Ustalenie granic intensywności zapobiega zarówno eskalacji, jak i wyjałowieniu działania. Psychoperformans operuje na napięciu pomiędzy wystarczająco a za dużo; precyzyjne określenie skali pozwala zachować narzędzie w obszarze regulacji, a nie kompensacji.

W tej fazie pojawia się także zagadnienie „czystości" narzędzia, rozumianej nie moralnie, lecz funkcjonalnie. Wpis do karty (25.2.AB): zapisz, jakie dodatkowe znaczenia mogłyby się „przykleić" do obiektu–klucza i jak będziesz im zapobiegać. Obiekt używany w auto–pracy łatwo staje się nośnikiem projekcji, zwłaszcza gdy towarzyszy mu silny afekt. Dlatego psychoperformans zaleca okresowe resetowanie obiektów–kluczy: fizyczne oczyszczenie, zmianę miejsca przechowywania, czasowe wycofanie z użycia. Reset nie jest magicznym gestem, lecz zabiegiem semiotycznym, który przywraca obiektowi status narzędzia, a nie relikwii.

Wpis do karty (25.2.AC): zaprojektuj prostą procedurę resetu narzędzia. Procedura ta powinna być możliwa do wykonania w ciągu jednej minuty i nie powinna generować nowej narracji. Przykładowo: umycie obiektu wodą, odłożenie go na określony czas w neutralne miejsce, zatarcie znaku i narysowanie go od nowa, krótkie wypowiedzenie zdania neutralizującego. Reset pełni funkcję domknięcia cyklu użycia i przygotowania do kolejnego cyklu bez kumulacji znaczeń.

Na poziomie archetypicznym reset dotyczy również relacji z rolą wykonawcy. W auto–pracy łatwo o utożsamienie się z „tym, który pracuje nad sobą", co paradoksalnie może wzmocnić problemowy wzorzec. Wpis do karty (25.2.AD): określ jedno zachowanie lub czynność dnia codziennego, które wykonujesz bez żadnego odniesienia do psychoperformansu i które pełni funkcję neutralizacji roli. Może to być banalna aktywność, pozbawiona symboliki. Jej obecność w karcie jest istotna, ponieważ przypomina, że narzędzia auto–pracy mają służyć życiu, a nie zastępować je strukturą rytualną.

W prostych narzędziach szczególne znaczenie ma praca na czasie odroczonym. Wpis do karty (25.2.AE): określ, po jakim czasie od wykonania działania wolno dokonać jakiejkolwiek refleksji na jego temat. Ten okres „ciszy interpretacyjnej" chroni przed przedwczesnym domykaniem znaczeń i pozwala efektom perlokucyjnym ujawnić się w praktyce. Psychoperformans, jako

działanie performatywne, zakłada, że sens często ujawnia się po fakcie, w zachowaniu, a nie w natychmiastowej introspekcji.

W kontekście domknięcia warto także uwzględnić pracę na materialnych resztkach działania. Wpis do karty (25.2.AF): zdecyduj, co robisz z resztkami po akcie – odpadami, fragmentami, śladami. Ich los jest elementem znaczenia. Zachowanie resztki może wzmacniać pamięć procesu, ale jej usunięcie może być niezbędne dla realnego zakończenia. Psychoperformans traktuje resztkę jako ostatni perfonem: to, co zostaje lub znika, komunikuje układowi nerwowemu, czy proces jest zakończony.

W prostych narzędziach auto–pracy ważna jest również możliwość dezaktywacji narzędzia bez poczucia straty. Wpis do karty (25.2.AG): zapisz warunek, po spełnieniu którego narzędzie przestaje być potrzebne, oraz gest jego dezaktywacji. Dezaktywacja nie jest porażką, lecz dowodem skuteczności. W psychoperformansie narzędzie, które nie może zostać odłożone, przestaje być narzędziem, a staje się zależnością. Gest dezaktywacji powinien być prosty i jednoznaczny: zniszczenie znaku, rozmontowanie obiektu, przekazanie go do innej funkcji, fizyczne wyrzucenie.

Na tym poziomie karta pracy zamyka obieg pomiędzy projektowaniem a życiem codziennym. Archetypy i symbole pozostają obecne, ale ich funkcja zostaje zredukowana do operacyjnej skuteczności. Psychoperformans ujawnia tu swój praktyczny wymiar: jako technologia znaczenia, która może zostać uruchomiona, zresetowana i wygaszona bez utraty sensu, a tym samym służyć realnej auto–regulacji i domknięciu, zamiast produkować nieskończone procesy interpretacyjne.

W perspektywie narzędzi auto–pracy i domknięcia krytyczne staje się odróżnienie domknięcia od zamrożenia. Domknięcie jest aktem świadomego zakończenia cyklu znaczeniowego i czynnościowego, natomiast zamrożenie jest przerwaniem procesu bez reintegracji, które często utrzymuje układ w stanie utajonego pobudzenia. Psychoperformans, operując na archetypach i symbolach, może niechcący wzmacniać zamrożenie, jeśli plan sytuacyjny jest zbyt silnie skoncentrowany na progu i kulminacji, a zbyt słabo na reintegracji. Dlatego w tej fazie karta pracy wprowadza narzędzia domknięcia „drugiego rzędu", czyli takie, które nie tyle inicjują zmianę, ile stabilizują jej zakończenie w ciele, języku i w mikrodecyzjach.

Wpis do karty (25.2.AH): określ, jaki typ domknięcia jest ci potrzebny w danym problemie: domknięcie relacyjne, domknięcie decyzyjne, domknięcie afektywne, domknięcie proceduralne. Domknięcie relacyjne dotyczy zakończenia pewnego układu zobowiązań, lojalności, zależności lub konfliktu. Domknięcie decyzyjne dotyczy podjęcia i utrzymania decyzji. Domknięcie afektywne dotyczy redukcji lub transformacji dominującego afektu. Domknięcie proceduralne dotyczy zakończenia serii czynności i przerwania kompulsji „jeszcze jedno". Ten wybór jest ważny, ponieważ determinuje, jaki ślad ma zostać po psychoperformansie: ślad relacyjny, ślad decyzyjny, ślad emocjonalny czy ślad nawykowy.

Następnie wprowadza się technikę „zamknięcia znaku". W psychoperformansie znak może pozostać otwarty i pracować w tle, co bywa użyteczne w procesach długofalowych, ale w rozdziale 25 akcent pada na domknięcie. Zamknięcie znaku polega na tym, że symbol przestaje generować nowe interpretacje i zostaje „użytkowany" jako proste narzędzie. Wpis do karty

(25.2.AI): wybierz jeden symbol, który w twojej pracy ma zostać domknięty, i zapisz dokładnie, jak go domykasz w materii. Domknięcie może mieć formę dosłownego zamknięcia (pudełko, koperta, słoik), zapieczętowania (taśma, węzeł, pieczęć), unieruchomienia (związanie), odwrócenia (lustro do ściany), zasypania (piasek, sól), zatarcia (wymazanie), albo transformacji w obiekt codzienny (przedmiot wraca do funkcji użytkowej). Kluczowe jest, by czynność była jednoznaczna, bo to jednoznaczność jest tu nośnikiem domknięcia.

Zamknięcie znaku powinno zostać wsparte zamknięciem retorycznym. Wypowiedzi performatywne, nawet minimalne, mogą pozostawiać w systemie poznawczym „otwarte pętle", jeśli nie ma formuły końcowej. Wpis do karty (25.2.AJ): skonstruuj formułę końcową o funkcji dezaktywującej. Nie jest to afirmacja ani podziękowanie; to zdanie ma charakter techniczny: kończy pracę, wyłącza tryb działania, przywraca tryb życia. Przykładowa struktura: „Zakończone. Wracam do dnia." albo „Zamknięte. Przechodzę do czynności." Dobór słów ma znaczenie: mają być krótkie, nieemocjonalne, bez rozbudowanej narracji. W pragmatyce języka jest to akt illokucyjny domknięcia, którego perlokucyjnym efektem ma być spadek napięcia i przeniesienie uwagi na zadania codzienne.

W tym miejscu pojawia się także narzędzie „domknięcia poprzez obojętność". Nie każde domknięcie wymaga intensywnego aktu; czasem skuteczniejsze jest odebranie symbolowi jego ładunku przez wprowadzenie neutralnej, powtarzalnej czynności. Wpis do karty (25.2.AK): wybierz jedną neutralną czynność (np. mycie naczyń, porządkowanie biurka, krótki spacer, przygotowanie napoju), która będzie wykonywana bezpośrednio po psychoperformansie jako perfonem reintegracji. Czynność ta ma być pozbawiona symboliki, ponieważ jej funkcją jest przywrócenie układu do codziennego rytmu. To narzędzie bywa kluczowe, gdy praca na archetypach i symbolach generuje nadmiar znaczeń; neutralność działa wtedy jak amortyzator.

W auto–pracy często pojawia się problem „wtórnej interpretacji", czyli potrzeby natychmiastowego rozumienia i oceniania efektów. Ta potrzeba sama w sobie bywa przejawem dominującego archetypu kontrolnego. Dlatego w rozdziale 25 ważne jest narzędzie domknięcia poznawczego. Wpis do karty (25.2.AL): zapisz jedno zdanie zakazu interpretacyjnego na określony czas. Na przykład: „Przez 24 godziny nie interpretuję tego działania." Ten zakaz nie jest represją, tylko techniką wyłączającą przymus mentalnej kontroli. Z punktu widzenia ekonomii poznawczej zakaz taki zmniejsza rumination i pozwala skutkom ujawnić się w zachowaniu.

Domknięcie wymaga również domknięcia społecznego, nawet jeśli działanie było indywidualne. Nie chodzi o dzielenie się treścią, lecz o minimalny akt zakotwiczenia w świecie. Wpis do karty (25.2.AM): wykonaj jedną prostą czynność relacyjną po działaniu, która nie dotyczy jego treści: krótka wiadomość do bliskiej osoby o neutralnej sprawie, wykonanie zobowiązania, drobny gest uprzejmości. Ten perfonem relacyjny ma funkcję reintegracyjną: przesuwa uwagę z wewnętrznego pola znaczeń do pola relacji i obowiązków, co stabilizuje domknięcie.

Ważne jest też narzędzie domknięcia materialnego, które zapobiega rozciąganiu symbolu na przestrzeń domu. Wpis do karty (25.2.AN): określ miejsce przechowywania obiektu–klucza, jeśli ma zostać zachowany, albo miejsce jego utylizacji, jeśli ma zostać usunięty. Miejsce przechowywania powinno być stałe i nie powinno znajdować się w centrum codziennej

aktywności; w przeciwnym razie obiekt będzie stale reaktualizował znaczenie. Utylizacja powinna być wykonana świadomie i jednoznacznie, bez rytualnego „żegnania się" w wersji narracyjnej. To jest część domknięcia: obiekt ma przestać działać.

W kontekście archetypów domknięcie oznacza również zakończenie pewnej roli. Dlatego wpis (25.2.AO) może mieć formę najprostszą: jedno zdanie tożsamościowe, które nie buduje nowej narracji, lecz ustanawia powrót do funkcji. Przykładowa struktura: „Jestem wykonawcą i kończę wykonanie." Takie zdanie jest aktem przejścia z trybu działania do trybu życia. W tradycjach performatywnych często brakuje tego momentu; psychoperformans, jako praktyka ukierunkowana na codzienność, musi go mieć.

Ta część karty pracy konsoliduje prostą technologię domknięcia: zamknięcie znaku, zamknięcie retoryczne, neutralna reintegracja, zakaz interpretacyjny, minimalny gest relacyjny, decyzja o losie obiektu, zdanie przejścia roli. Każdy z tych elementów jest perfonemem domknięcia, który można stosować niezależnie od tego, jak intensywna była wcześniejsza praca na archetypach i symbolach. Dzięki temu psychoperformans nie staje się procesem bez końca, lecz pozostaje narzędziem, które można uruchomić i zakończyć w sposób kontrolowany, a tym samym realnie użyteczny w auto–pracy.

Ostatnia warstwa tej karty pracy dotyczy odpowiedzialności wykonawczej, rozumianej nie moralnie, lecz operacyjnie. W psychoperformansie odpowiedzialność nie polega na „wierze w skuteczność", lecz na konsekwentnym utrzymaniu relacji pomiędzy aktem a jego konsekwencjami w czasie. Proste narzędzia auto–pracy wymagają więc jasnego rozróżnienia pomiędzy działaniem, jego skutkiem i dalszym postępowaniem. W przeciwnym razie łatwo o iluzję zmiany, w której akt symboliczny zastępuje realną decyzję. Dlatego karta kończy się protokołem integracji decyzji, który nie rozszerza pracy, lecz ją stabilizuje.

Wpis do karty (25.2.AP): zapisz jedną decyzję praktyczną, która wynika z wykonanego działania i która zostanie zrealizowana w ciągu najbliższych 24 godzin. Decyzja ta ma być mała, jednoznaczna i sprawdzalna: wykonanie telefonu, wysłanie wiadomości, odmowa, domknięcie zadania, przerwanie ciągu czynności. W psychoperformansie decyzja jest perfonemem wtórnym: to ona przenosi znaczenie z obszaru symbolicznego do obszaru praktyki. Brak decyzji oznacza, że działanie pozostało w sferze reprezentacji.

Równocześnie istotne jest zabezpieczenie przed „nadinterpretacją skutku", czyli przypisywaniem jednemu aktowi zbyt szerokiego zakresu oddziaływania. Wpis do karty (25.2.AQ): zapisz jedno zdanie ograniczające zakres działania. Na przykład: „To działanie dotyczy tylko X i nie rozciąga się na Y." Takie zdanie pełni funkcję zaworu bezpieczeństwa, chroniąc przed myśleniem magicznym w sensie inflacyjnym. Psychoperformans operuje technologiami znaczenia, ale wymaga trzeźwego zarządzania ich zakresem; ograniczenie jest formą precyzji, nie sceptycyzmu.

Na tym etapie ważne staje się również rozróżnienie pomiędzy narzędziem a stylem życia. Proste narzędzia auto–pracy mają charakter interwencyjny, a nie totalizujący. Wpis do karty (25.2.AR): określ jedno zachowanie, które pozostaje poza zasięgiem psychoperformansu i nie będzie nim regulowane. Ten zapis jest istotny, ponieważ zapobiega kolonizacji całego

doświadczenia przez praktykę. Psychoperformans, aby pozostać narzędziem, musi mieć granice; ich brak prowadzi do rozmycia sensu i przeciążenia symbolicznego.

W praktyce auto–pracy pojawia się też kwestia cykliczności. Niektóre narzędzia działają jednorazowo, inne wymagają powtórzeń. Wpis do karty (25.2.AS): określ, czy dane narzędzie jest jednorazowe, cykliczne czy warunkowe. Jednorazowe zostaje dezaktywowane po wykonaniu decyzji. Cykliczne może być używane w określonych odstępach czasu, ale z jasno określonym limitem. Warunkowe uruchamia się tylko w odpowiedzi na konkretny bodziec. To rozróżnienie ma znaczenie operacyjne: zapobiega zarówno porzuceniu narzędzia przedwcześnie, jak i jego niekontrolowanemu nadużyciu.

W kontekście archetypów końcowym zadaniem tej karty jest rozbrojenie ich absolutyzacji. Archetyp w psychoperformansie nie jest tożsamością ani przeznaczeniem, lecz narzędziem modelowania relacji. Wpis do karty (25.2.AT): zapisz jedno zdanie, które demitologizuje archetyp dominujący. Zdanie to nie ma go negować, lecz przywracać do funkcji. Na przykład: „Ten archetyp jest sposobem działania, nie definicją mnie.” Takie zdanie ma charakter techniczny i służy utrzymaniu dystansu funkcjonalnego. Jungowskie rozumienie archetypu jako struktury dynamicznej, a nie esencji, jest tu punktem odniesienia, ale zastosowanie pozostaje pragmatyczne.

Ostatnim elementem jest zapis odpowiedzialności temporalnej. Psychoperformans działa w czasie, a jego skutki mogą ulegać przesunięciu. Wpis do karty (25.2.AU): określ moment, w którym uznasz, że cykl pracy został zakończony, niezależnie od tego, czy pojawiły się dalsze refleksje. Może to być konkretna data, wykonanie decyzji, zmiana zachowania, albo prosta obserwacja: brak potrzeby ponownego uruchamiania narzędzia. Ten moment jest kluczowy dla domknięcia: ustanawia granicę pomiędzy procesem a jego rezultatem.

Na tym poziomie karta pracy spełnia swoją funkcję w ramach rozdziału 25. Archetypy i symbole zostają tu sprowadzone do roli operatorów znaczenia, które można uruchamiać, przestawiać, ograniczać i wygaszać w sposób świadomy. Psychoperformans ujawnia się jako technologia działania na rzeczach i działaniach–kluczach, wykorzystująca słowo, gest, obraz, obiekt, przestrzeń i czas nie po to, by generować narrację o sobie, lecz by umożliwić realne domknięcie i powrót do życia codziennego z przestawioną relacją. W tej logice skuteczność nie mierzy się intensywnością doświadczenia, lecz zdolnością zakończenia działania bez resztkowego przymusu powtarzania.

25.3. Archetyp Ojca, lustro kontroli i afirmacje uznania cienia (format karty pracy)

Podrozdział 25.3 ma status narzędzia granicznego: pozostaje jednocześnie formatem samoobserwacji (w sensie metarefleksji nad własnymi procedurami działania), mikrointerwencją performatywną oraz prototypem kontraktu etycznego z samym sobą. Jego ambicją nie jest „uzdrowienie” ani rozstrzygnięcie sporów szkół psychologicznych, lecz dostarczenie stabilnej struktury, w której można rozpoznać, jak w psychoperformansie splatają się trzy porządki: figura Ojca jako matryca norm i autorytetu, nawyk kontroli jako strategia redukcji niepewności, oraz cień jako obszar wyparcia, zawstydzenia lub odszczepienia treści,

których podmiot nie chce widzieć w sobie, a które mimo to działają w jego zachowaniu. Archetyp Ojca jest tu traktowany jako pojęcie robocze o genealogii kulturowej i psychologicznej, nie jako twierdzenie o niezmiennym „rdzeniu natury ludzkiej”; mieści zarówno aspekt opiekuńczy i porządkujący, jak i aspekt karzący, oceniający, „zimny”, a także warianty pozornie przyjazne, w których uznanie staje się warunkowe i zależne od wydajności, perfekcji, lojalności albo skuteczności. Lustro kontroli jest nazwą interfejsu: miejsca, w którym podmiot rozpoznaje własną tendencję do nadmiarowego domykania sytuacji, przewidywania katastrof, zarządzania wrażeniem, przymusu sprawdzania, przejmowania odpowiedzialności za wszystko i wszystkich, a także do wytwarzania teatralnej fasady „radzenia sobie” jako formy unikowej. Afirmacje uznania cienia nie mają w tym układzie funkcji motywacyjnych haseł; są formułami, które redukują wewnętrzny przymus rozszczepienia, przywracają językowi kontakt z doświadczeniem i stabilizują prawo do ambiwalencji, czyli do jednoczesnego istnienia sprzecznych impulsów bez natychmiastowego karania siebie za sam fakt ich pojawienia się.

Karta pracy działa najlepiej, gdy jest włączona w plan sytuacyjny jako obiekt–klucz, a nie jako notatka „na marginesie”. Obiekt–klucz ma tu dwie funkcje: po pierwsze, przenosi operacje z czysto mentalnej przestrzeni w materię i gest, co obniża ryzyko jałowej ruminacji; po drugie, ustanawia warunki świadectwa, nawet jeśli świadkiem pozostaje wyłącznie przyszły „ja” czytający zapis. Lustro może być literalne (małe lusterko, wypolerowany metal, ekran telefonu w trybie czarnym), ale może też mieć formę zastępczą: powierzchni, która odbija światło, albo obiektu, na którym widać ślady dotyku. Włączenie lustra jako obiektu–klucza jest celowe: kontrola jest silnie związana z reżimem widzialności, porównywania i oceny; praca z powierzchnią odbijającą pozwala „usłyszeć” to, co w kontroli bywa nieme, a wstydliwe. W tym miejscu istotna jest dyscyplina języka: karta ma demaskować automatyzmy superego (instancji nakazowo-karzącej), ale nie ma ich wzmacniać przez brutalne autooskarżanie; zapis powinien być precyzyjny, chłodny i opisowy, bez moralnych etykiet w rodzaju „jestem beznadziejny”, które zamieniają analizę mechanizmu w samoponiżenie.

KARTA PRACY: ARCHETYP OJCA, LUSTRO KONTROLI, AFIRMACJE UZNANIA CIENIA. Data i czas: wpisz godzinę rozpoczęcia oraz przewidywany czas trwania, aby kontrola nie zamieniła karty w nieskończone „naprawianie siebie”. Miejsce: opisz warunki środowiskowe (światło, akustyka, temperatura), ponieważ kontrola często rośnie w środowiskach nieprzewidywalnych, a cień bywa aktywowany przez bodźce banalne, lecz powtarzalne. Świadek: zaznacz, czy świadek jest zewnętrzny (osoba towarzysząca) czy wewnętrzny (zapis jako świadectwo); w obu przypadkach dopisz jedno zdanie o granicach poufności, aby nie uruchamiać lęku przed oceną. Obiekt–klucz: nazwij lustro i określ, w jaki sposób będzie użyte w akcie (trzymane w dłoni, ustawione na stole, włączone jako źródło odbicia światła, dotykane w punktach granicznych planu). Kanały działania: zadeklaruj, które z kanałów będą aktywne w tej pracy, w stałej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; dopisz krótko, który kanał jest dominujący i dlaczego, ponieważ dominacja kanału ujawnia często preferowany styl kontroli (np. dominacja słowa może wskazywać na przymus wyjaśniania; dominacja gestu na przymus „zrobienia czegoś natychmiast”; dominacja obrazu na przymus porównywania).

Pole 1: FIGURA OJCA W MOIM PLANIE SYTUACYJNYM. Zapisz trzy zdania w trybie opisowym: „Ojciec jako norma”, „Ojciec jako granica”, „Ojciec jako uznanie”. W każdym zdaniu unikaj metafizyki; interesuje wyłącznie operacyjny skutek w działaniu. Przykładowo: „Ojciec jako norma: uruchamia we mnie rygor poprawności i lęk przed błędem”; „Ojciec jako granica: każe

mi kończyć zanim dojrzeję do końca”; „Ojciec jako uznanie: skłania mnie do produkowania dowodów, że zasługuję na miejsce”. Następnie dopisz jedno zdanie o tym, w jaki sposób ta figura jest w ciele rozpoznawalna: napięcie szczęki, wstrzymany oddech, sztywność karku, nadpobudliwość, zamrożenie. To nie jest diagnostyka; to jest mapa sygnałów ostrzegawczych, która pozwala rozpoznać moment, w którym kontrola przejmuje sterowanie.

Pole 2: LUSTRO KONTROLI – JAK WYGLĄDA MOJA STRATEGIA DOMYKANIA. Spójrz w lustro przez kilkanaście sekund bez poprawiania postawy, bez „układniania” twarzy i bez natychmiastowego komentarza. Zapisz, jakie mikroimpulsy kontroli pojawiają się jako pierwsze: chęć poprawy, chęć sprawdzenia, chęć usprawiedliwienia, chęć zmiany narracji na bardziej akceptowalną. Następnie opisz mechanikę: co kontrola obiecuje, co kontrola kosztuje, co kontrola ukrywa. Obietnica bywa zawsze racjonalna na poziomie deklaracji („uniknę bólu”, „uniknę porażki”, „uniknę wstydu”), a koszt bywa rozproszony (zmęczenie, izolacja, utrata spontaniczności, spłycenie relacji, redukcja eksperymentu). To, co kontrola ukrywa, jest zwykle najbardziej czułe: lęk przed byciem niewidzianym, zazdrość, wściekłość, pragnienie opieki, pragnienie uznania bez warunków, fantazja o odpoczynku od roli sprawcy.

Pole 3: CIEŃ – CO MUSI POZOSTAĆ POZA KADREM, ŻEBYM MÓGŁ FUNKCJONOWAĆ W TRYBIE KONTROLI. Wybierz jeden temat, którego nie chcesz wpuszczać do obrazu siebie. Zapisz go w formie rzeczownika, nie opowieści: „złość”, „zależność”, „lenistwo”, „pragnienie dominacji”, „potrzeba bycia prowadzonym”, „zazdrość”, „zemsta”, „wrażliwość”. Następnie napisz dwie linie: pierwsza brzmi „To we mnie jest”, druga brzmi „To we mnie działa”. Różnica jest kluczowa: pierwsza uznaje istnienie, druga uznaje sprawczość. Cień nie musi być „zły”; bywa także magazynem potencjału, który został zablokowany przez wstyd lub przez przemoc normy. W tym miejscu karta ma być bezlitosna wobec fałszywych kompromisów: jeśli zapis pozostaje elegancki i nie dotyka wstydu, to znaczy, że kontrola przejęła redakcję i trzeba uprościć język do poziomu surowego faktu psychicznego.

Pole 4: PRÓG UZNANIA – JAKIE WARUNKI MUSZĘ SPEŁNIĆ, ŻEBY „MIEĆ PRAWO” ISTNIEĆ SPOKOJNIE. Wypowiedz na głos jedno zdanie w obecności lustra, używając formy warunkowej, którą zwykle narzuca wewnętrzny Ojciec: „Będę w porządku, jeśli…”. Zapisz je dokładnie, bez poprawek stylistycznych. Następnie przepisz to zdanie, zamieniając warunek na fakt relacyjny: „Mam prawo do spokoju także wtedy, gdy…”. To przepisanie nie jest autosugestią; jest korektą logiki uznania, która w trybie kontroli staje się logiką wyroku. Jeżeli w trakcie przepisywania pojawia się opór, dopisz jedno zdanie o tym, jak ten opór uzasadnia swój sprzeciw: czy powołuje się na moralność, skuteczność, bezpieczeństwo, czy na wstyd.

Pole 5: AFIRMACJE UZNANIA CIENIA – FORMUŁY BEZ UROCZEJ PRZEMOCY. Afirmacja w tej karcie ma trzy parametry: przyznanie faktu, przyznanie granicy, przyznanie prawa do wyboru. Przyznanie faktu brzmi: „Widzę w sobie…”. Przyznanie granicy brzmi: „Nie muszę tego realizować w działaniu, aby uznać, że istnieje”. Przyznanie wyboru brzmi: „Mogę wybrać formę, w której to zostanie przetworzone przez obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt”. Z tych trzech parametrów ułóż trzy krótkie afirmacje dopasowane do wybranego tematu cienia, unikając tonalności triumfalnej. Jeżeli cień dotyczy złości: „Widzę w sobie złość i uznaję ją jako informację o granicy”; „Nie muszę ranić, aby przyznać, że chcę uderzyć”; „Mogę przenieść tę energię w gest i obiekt, żeby odzyskać sprawczość bez przemocy”. Jeżeli cień dotyczy zależności: „Widzę w sobie potrzebę oparcia”; „Nie muszę udawać samowystarczalności, aby pozostać

godny”; „Mogę zaprojektować prośbę jako akt symboliczny, a nie jako upokorzenie”. Każdą afirmację powiedz raz w obecności lustra, a potem zapisz, co w ciele zmienia się po wypowiedzeniu: czy napięcie rośnie, czy spada, czy pojawia się drżenie, czy cisza. Wartość karty ujawnia się w mikroskalach; „wielki przełom” bywa w tym miejscu produktem kontroli, która chce natychmiastowego dowodu.

Zamyka tę część karty krótka adnotacja o etyce: jeśli w trakcie pracy pojawiają się obrazy autoagresji, przymus kompulsywny, dysocjacja, gwałtowny napływ wspomnień lub poczucie utraty kontaktu z rzeczywistością, karta nie powinna być kontynuowana w pojedynkę. Psychoperformans, nawet w formie minimalistycznej, jest technologią intensyfikacji znaczeń; intensyfikacja bez osłon może stać się przemocą wobec siebie. W takim przypadku uznaniem cienia jest przerwanie i wybór wsparcia, a nie „dokończenie zadania”.

W tym formacie karta pracy spełnia równolegle rolę narzędzia psychologicznego i obiektu performatywnego: ma być „czytana” i „wykonywana”. Jej skuteczność nie wynika z tego, że zawiera „prawdziwe zdania o świecie”, tylko z tego, że porządkuje sekwencję kontaktu z materiałem wewnętrznym w taki sposób, aby nie dopuścić do dwóch typowych porażek kontroli: pierwszej, w której podmiot wchodzi w narrację usprawiedliwienia i zasypywania niepokoju wyjaśnieniem, oraz drugiej, w której podmiot „idzie na siłę” w intensyfikację i robi z karty instrument samokarania. Dlatego podstawową zasadą jest rygor parametrów: ograniczony czas, jasno wyznaczony próg intensywności, precyzyjna materialność obiektu–klucza oraz konsekwentne utrzymanie kanałów działania w stałej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Ten porządek nie jest dekoracją; jest mechanizmem przeciążania dominującego modułu kontroli. Jeśli dominują słowo i analiza, wejście w obraz i światło wprowadza „błąd przewidywania” w sensie poznawczym (pojawia się różnica między tym, co spodziewane, a tym, co widziane), a jeśli dominuje gest i szybka decyzja, utrzymanie słowa i obiektu w ryzach ogranicza impulsywne domykanie.

Figura Ojca w tej karcie nie jest rozumiana jako realna osoba ani jej biografia. Jest to matryca funkcji: autoryzowania, oceniania, wyznaczania granic, przydzielania uznania, legitymizowania odpoczynku albo odmawiania go. W praktyce psychoperformansu ta matryca ujawnia się w mikroregułach: ile błędu jest „dozwolone”, czy wolno mi nie wiedzieć, czy wolno mi zacząć bez planu doskonałego, czy wolno mi przerwać, czy wolno mi poprosić o wsparcie, czy wolno mi potrzebować. Właśnie dlatego lustro nie jest tu rekwizytem psychologicznym, lecz urządzeniem polityki formy: kontrola jest w dużej mierze technologią wizerunku, a wizerunek jest regulowany przez wewnętrzną instancję autorytetu. Praca z lustrem odsłania, jak szybko „Ojciec” przechwytuje ciało i twarz, wymusza korektę, napina mięśnie mimiczne, przywraca maskę kompetencji albo narzuca grymas „ogarnięcia”. To jest moment diagnostyczny w sensie praktycznym: nie diagnozuje się człowieka, tylko rozpoznaje protokół uruchomienia.

Lustro kontroli powinno działać jako pętla sprzężenia zwrotnego, ale pętla nie może być nieskończona. Kontrola kocha nieskończoność, bo nieskończoność obiecuje bezpieczeństwo: zawsze jeszcze można poprawić, jeszcze można sprawdzić, jeszcze można doprecyzować. Karta ma tę nieskończoność przeciąć przez „wąskie gardła” decyzji. Pierwszym wąskim gardłem jest przyjęcie warunku czasowego: zapis godziny startu i godziny zakończenia, a także jednego, krótkiego uzasadnienia, dlaczego ten czas jest wystarczający. Drugim wąskim gardłem jest wybór jednego, a nie wielu tematów cienia; wielość tematów jest zwykle formą ucieczki w

złożoność. Trzecim wąskim gardłem jest formalizacja „progu uznania”: zapis konkretnej reguły warunkowej, która zwykle działa w tle, a której ujawnienie jest równoznaczne z odebraniem jej części władzy.

W praktyce najpierw tworzy się minimalną scenografię: stół lub stabilna powierzchnia, obiekt–klucz (lustro lub substytut), źródło światła o stałym natężeniu, kartka i narzędzie pisania. W tym układzie światło pełni funkcję regulatora pobudzenia: stałość światła ułatwia stałość uwagi, a kontrola trudniej „skacze” po bodźcach. Dźwięk jest opcjonalny, ale jeśli jest użyty, nie powinien być nastrojową muzyką mającą „zrobić klimat”; bardziej użyteczne bywają proste markery czasu (krótki sygnał na początku i na końcu) albo jednolity szum tła, bo ich funkcją jest ochrona przed nagłym wdarciem się przypadkowych bodźców, które w kontroli mogą natychmiast uruchomić czujność i wstyd. Gest w tej karcie powinien być oszczędny: wystarczy powtarzalny, identyczny ruch inicjujący (np. dotknięcie krawędzi lustra, odwrócenie go na drugą stronę, ustawienie pod określonym kątem), ponieważ rytm powtarzalności działa jak kotwica somatyczna, a nie jak teatr ekspresji.

Warstwa słowna ma być pisana językiem operacyjnym. Nie chodzi o to, by brzmieć „ładnie”, tylko by brzmieć konkretnie. Jeżeli pojawiają się zdania oceniające, należy je przetłumaczyć na język funkcji. „Jestem słaby” jest bezwartościowe, ale „unikam konfrontacji w momencie, gdy rośnie lęk przed oceną” jest już opisem mechanizmu. „Jestem kontrolujący” jest etykietą, natomiast „sprawdzam trzy razy i pytam o potwierdzenie, bo przewiduję katastrofę społeczną, jeśli się pomylę” ujawnia logikę antycypacyjną. Ostatecznie celem jest rozszczelnienie automatu: kontrola traci część swojej siły, gdy jej obietnica i koszt zostają zapisane w tej samej przestrzeni i tym samym językiem.

Warstwa obrazu w tej karcie nie polega na rysowaniu estetycznych form. Obraz jest tu rozumiany jako kadr: to, co jest w polu widzenia, i to, co zostało z niego wycięte. Dlatego użyteczne jest krótkie ćwiczenie kadrowania: spojrzenie w lustro i świadome zauważenie, czego nie chcę widzieć, jakie fragmenty twarzy „wyłączam”, gdzie uciekają oczy, jak szybko włącza się autopoprawianie. To kadrowanie powinno mieć zapis, ale zapis nie ma być intymistycznym wyznaniem; wystarczy protokół: „uciekam wzrokiem w lewo”, „napinam szczękę”, „prostuję plecy”, „uśmiecham się mimo braku powodu”, „zatrzymuję oddech”. Takie mikroobserwacje są ważniejsze niż interpretacje, bo kontrola broni się interpretacją: potrafi wyprodukować dowolną teorię, byle nie dopuścić do kontaktu z sygnałem.

W tym miejscu pojawia się cień jako materiał do uznania. Uznanie nie oznacza aprobaty i nie oznacza działania. Uznanie oznacza zgodę na fakt psychiczny bez natychmiastowej sankcji. W karcie ta zgoda jest organizowana przez trzy operacje, które powinny pozostać rozdzielone. Pierwsza operacja: nazwanie energii lub impulsu w formie rzeczownika, bez historii. Druga operacja: uznanie jego obecności w ciele i zachowaniu, bez moralnej kary. Trzecia operacja: wybór formy przetworzenia w psychoperformansie tak, by nie naruszać bezpieczeństwa własnego i cudzej granicy. Kontrola zwykle miesza te trzy operacje w jedną i wtedy robi się przemoc: albo natychmiast zakazuje impulsu (co wzmacnia wstyd i kompulsywność), albo natychmiast go realizuje (co niszczy relacje i zwiększa poczucie winy). Karta rozdziela, a przez to cywilizuje materiał.

Afirmacje uznania cienia powinny być wolne od „uroczej przemocy”, czyli od formuł, które udają troskę, a w rzeczywistości zawierają nakaz natychmiastowej zmiany. W praktyce oznacza to unikanie zdań typu „jestem wystarczający zawsze” wtedy, gdy ciało krzyczy, że nie wierzy, bo takie zdanie uruchamia konflikt i podnosi napięcie. Zamiast tego stosuje się formuły, które są kompatybilne z doświadczeniem w danym momencie i które nie wymagają natychmiastowego sukcesu. Struktura afirmacji może być stabilna: widzę, uznaję, nie muszę, wybieram. Widzę, co się pojawia; uznaję, że to istnieje; nie muszę tego realizować ani udowadniać; wybieram formę przetworzenia. To jest afirmacja procedury, a nie afirmacja wyniku. W psychoperformansie procedura jest często bardziej etyczna i bardziej skuteczna niż obietnica natychmiastowej transformacji, ponieważ nie wzmacnia przymusu kontroli, który domaga się spektakularnego dowodu.

Karta powinna zawierać także zapis „punktu krytycznego”, bo praca z Ojcem i cieniem dotyka często wstydu, a wstyd ma specyficzną dynamikę: potrafi gwałtownie przełączyć układ nerwowy w tryb zamrożenia, ucieczki albo ataku, a wówczas kontrola wraca w formie awaryjnej. Punkt krytyczny jest opisany nie jako katastrofa, lecz jako sygnał: po czym poznaję, że przekroczyłem okno tolerancji i że dalsze wykonywanie karty przestaje być pracą, a zaczyna być przymusem. Ten sygnał może być somatyczny (drżenie, odrętwienie, zawroty, wrażenie odklejenia), poznawczy (tunel uwagi, natrętne myśli, poczucie nierealności) albo relacyjny (nagła potrzeba udowodnienia racji, przymus kontaktu z kimś, by dostać natychmiastowe potwierdzenie). Sam fakt wpisania tych sygnałów jest już aktem uznania: uznania granicy, która nie jest słabością, tylko warunkiem etycznego działania.

Jeśli karta jest używana w IndywiduAkcji, czyli w serii psychoperformansów rozłożonych w czasie z celowym zamiarem, warto dopisać jedno zdanie o tym, jaki wariant Ojca jest dziś aktywny: Ojciec-sędzia, Ojciec-księgowy, Ojciec-trener, Ojciec-nieobecny. Nie jako etykiety psychologiczne, tylko jako tryby regulacji. Ojciec-sędzia podnosi wstyd i wymaga „czystości”. Ojciec-księgowy wymaga bilansu i zasługi. Ojciec-trener wymaga wydajności i progresu. Ojciec-nieobecny uruchamia nadodpowiedzialność i kompulsywne samoprowadzenie. Te tryby zmieniają się w czasie; karta jest czujnikiem, który pozwala to wychwycić i dopasować plan sytuacyjny tak, by nie wzmacniać aktywnego trybu. Jeśli działa Ojciec-księgowy, nie dokłada się kolejnych zadań, tylko wzmacnia się minimalizm i prawo do „wystarczająco”. Jeśli działa Ojciec-sędzia, nie wchodzi się w ekspozycję społeczną, tylko pracuje się w osłonie i z obiektem, który daje poczucie granicy.

Taki zapis nie jest terapią w sensie instytucjonalnym; jest jednak techniką odpowiedzialności za własną psychofizjologię w trakcie praktyk intensyfikujących znaczenie. Psychoperformans, w wariancie etycznym, nie obiecuje „zniknięcia cienia”; obiecuje możliwość przetwarzania tego, co trudne, bez rozszczepienia i bez przemocy wobec siebie. Właśnie dlatego ta karta pracy jest formatem domykającym: zamienia miękkie, nieuchwytne konflikty w procedurę, która ma początek, środek i koniec, a więc może zostać wykonana bez wpadania w nieskończoną spiralę samokontroli.

Wykonanie karty pracy powinno kończyć się nie tyle „wnioskiem”, ile minimalną walidacją intersubiektywną, nawet jeśli nie ma zewnętrznego świadka. Walidacja w tym kontekście oznacza sprawdzenie, czy zapis jest zgodny z tym, co zostało faktycznie odczute i wykonane, a nie z tym, co wypada o sobie napisać. Mechanizm kontroli ma skłonność do nadpisywania

doświadczenia językiem normatywnym, dlatego końcowy etap karty nie polega na dopracowaniu tekstu, lecz na prostym pytaniu: czy to jest prawda mojego aktu, czy prawda mojego ideału. Jeśli odpowiedź jest niejasna, bardziej wiarygodny bywa sygnał cielesny niż intelektualna argumentacja: nagłe rozluźnienie, spadek napięcia w twarzy, wolniejszy oddech, poczucie przestrzeni w klatce piersiowej, a czasem przeciwnie, ostre spięcie i przyspieszenie, które informuje, że zapis dotknął wstydu. Wstyd jest tu traktowany jako wskaźnik granicy kontaktu, nie jako „dowód winy". W praktyce psychoperformansu wstyd często pełni funkcję strażnika archiwum: pilnuje tego, co zostało historycznie skojarzone z ryzykiem odrzucenia, zawłaszczenia lub ośmieszenia. Karta ma umożliwić kontakt z tym archiwum bez wtórnej przemocy, czyli bez prób natychmiastowego przełamania wstydu heroizmem.

Z perspektywy metodologicznej karta pracuje na przecięciu trzech języków, które zwykle bywają rozdzielone: języka psychoanalizy i psychologii głębi (archetyp, cień, superego jako instancja normy), języka psychologii poznawczo-behawioralnej i metapoznawczej (nawyki kontroli, kompulsja sprawdzania, ruminacja, unikanie i domykanie jako strategie regulacji niepewności), oraz języka performatywnego (obiekt–klucz, akt symboliczny, partytura działania, świadek, pole obecności). Nie jest to próba „syntezy szkół" na poziomie teorii totalnej; jest to pragmatyczne zestawienie narzędzi, które pozwala opisać to samo zjawisko trzema różnymi aparatami pojęciowymi, a następnie wybrać ten aparat, który w danym dniu najmniej dokarmia kontrolę. W dniach, w których kontrola przybiera postać intelektualnej supremacji, bardziej użyteczny bywa język materialno-performatywny: dotyk obiektu, kąt światła, kadrowanie, rytm czynności. W dniach, w których kontrola ma postać chaotycznej reaktywności, bardziej stabilizujący bywa język opisowy i proceduralny: krótkie zdania o obietnicy i koszcie, ograniczony czas, jasno określony próg intensywności. W dniach, w których dominują fantazje winy i wyroku, użyteczne bywa nazwanie „Ojca" jako funkcji, a nie jako osoby, ponieważ pozwala przenieść konflikt z poziomu biograficznego oskarżenia na poziom regulacji normy i uznania.

W karcie pracy szczególnego dopracowania wymaga rozdzielenie uznania cienia od autoafirmacji rozumianej jako wytwarzanie pożądanego obrazu siebie. Uznanie cienia nie jest strategią autoprezentacji; jest zgodą na istnienie ambiwalencji w polu obecności bez natychmiastowego przymusu rozstrzygnięcia. To rozdzielenie jest kluczowe, bo kontrola potrafi przechwycić afirmacje jako kolejne zadanie do wykonania: „powinienem wierzyć", „powinienem czuć spokój", „powinienem być ponad to". W takim ujęciu afirmacja staje się narzędziem superego, a cień zostaje ponownie wypchnięty poza kadr, tylko inną metodą. Dlatego formuły uznania cienia muszą pozostać kompatybilne z doświadczeniem dnia dzisiejszego i muszą zawierać prawo do wyboru. W psychoperformansie wybór nie oznacza arbitralnej wolności, lecz świadome ustawienie parametrów planu sytuacyjnego: dobór kanałów, skalowanie bodźców, dobór obiektu–klucza, ustalenie relacji ze świadkiem, określenie zasad przerwania. Afirmacja, która nie ma przełożenia na parametry działania, łatwo zmienia się w ornament. Afirmacja, która bezpośrednio moduluje parametry, staje się technologią etyczną.

Warto też wprowadzić do karty krótką, wewnętrzną formę audytu semantycznego, ponieważ cień bywa nadinterpretowany. Nadinterpretacja to sytuacja, w której każde poruszenie emocjonalne zostaje natychmiast uznane za „prawdę o mnie" i zyskuje status ostatecznej diagnozy tożsamości. Taki ruch jest bliski myśleniu magicznemu w złym sensie: zamienia sygnał

w wyrok. Psychoperformans dopuszcza praktyki „magiczne” jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, ale tylko wtedy, gdy są one zabezpieczone anty-mistyfikacją, czyli świadomością, że sens jest wytwarzany i negocjowany, a nie „wydobywany” jako gotowy fakt ontologiczny. W praktyce oznacza to, że zapis w karcie powinien konsekwentnie rozróżniać impuls od czynu, fantazję od decyzji, pragnienie od planu, obraz od intencji działania. Właśnie na tym polega dojrzałe uznanie cienia: cień zostaje przyjęty do pola obecności, lecz nie zostaje mianowany władcą planu sytuacyjnego.

Włączenie świadka, jeśli jest dostępny, wzmacnia tę anty-mistyfikacyjną funkcję, ponieważ świadek pełni rolę regulatora relacyjnego: potwierdza przebieg aktu bez zawłaszczania interpretacji. Jeżeli świadek nie jest obecny, można zastosować substytut w postaci świadectwa odroczonego, czyli zapisu, który nie jest „pamiętnikiem”, lecz dokumentem parametrów i reakcji. Dokumentacja w psychoperformansie bywa dziełem, ale w tym miejscu ma funkcję stricte operacyjną: chroni przed przepisaniem wydarzenia przez późniejszą narrację kontroli. Kontrola po fakcie lubi produkować wersję „bardziej logiczną” niż realność; dokumentacja trzyma się faktów: czasu, miejsca, obiektu, intensywności, momentu przekroczenia progu, sposobu przerwania, jakości powrotu do równowagi. Ta logika dokumentacji jest ważna także dlatego, że praca z figurą Ojca potrafi uruchamiać cykle samousprawiedliwienia i samopotępienia; zapis proceduralny osłabia oba, bo nie daje im materiału retorycznego.

Karta pracy ma również wymiar estetyczny, który nie sprowadza się do „ładnego układu”. Estetyka w tym miejscu oznacza dyscyplinę kompozycji: ograniczoną liczbę elementów, czytelny rytm, minimalną liczbę decyzji w trakcie, a więc mniejszą podatność na przejęcie przez kontrolę. Z tego powodu sensowne jest, aby karta była drukowana lub przepisywana w stałym układzie i aby pozostawiała miejsce na krótkie dopiski, a nie na rozbudowane eseje. Nadmiar miejsca prowokuje kontrolę do ekspansji. Ograniczenie miejsca działa jak rama w sztukach wizualnych: zwiększa intensywność wyboru, ale jednocześnie chroni przed rozlewaniem się materiału. W psychoperformansie rama nie jest opresją, jeśli jest dobrowolna i jeśli zawiera prawo do przerwania; rama jest narzędziem wolności od kompulsji.

Domknięcie karty powinno zawierać jedno zdanie o tym, jak jej wynik zostanie przetworzony w kolejnych aktach IndywiduAkcji, bez obietnicy „naprawy siebie”. Chodzi o translację: jaki mikroparametr planu sytuacyjnego zostanie zmieniony następnym razem. Może to być zmiana w obiekcie–kluczu (mniejszy, cięższy, bardziej odporny na manipulację), zmiana w świetle (stałe zamiast migotliwego), zmiana w czasie (krócej, ale częściej), zmiana w relacji (włączenie świadka albo przeciwnie, praca w osłonie), zmiana w kanale dominującym (przesunięcie z logoperformansu na pracę obiektem lub światłem, gdy słowo jest przejęte przez superego). Ta translacja jest dowodem, że karta nie została użyta jako narzędzie autokrytyki, tylko jako narzędzie projektowe.

Na końcu pozostaje zasada odpowiedzialności: jeśli praca z lustrem i cieniem uruchamia stany, w których podmiot traci zdolność samoregulacji, pojawia się przymus autoagresji, gwałtowne odklejenie od rzeczywistości albo powtarzalny napływ treści traumatycznych, karta nie jest właściwym narzędziem do samotnego wykonywania. W takim przypadku etycznym aktem jest ograniczenie intensyfikacji znaczeń, przestawienie planu sytuacyjnego na tryb ochronny oraz wybór konsultacji ze specjalistą, bo psychoperformans ma wzmacniać sprawczość i

bezpieczeństwo, nie produkować „dowodów odwagi” kosztem stabilności psychicznej. Uznanie cienia obejmuje również uznanie własnych granic zasobów w danym czasie.

25.4. Gest domknięcia: podpis symboliczny, fizyczny akt zakończenia, rytuał bezpieczeństwa

Gest domknięcia jest w psychoperformansie nie dodatkiem, lecz mechanicznym elementem architektury planu sytuacyjnego: stanowi protokół przejścia z intensyfikacji znaczeń do trybu codziennej regulacji, z przestrzeni aktu do przestrzeni życia, z logiki symbolicznej do logiki operacyjnej. Jeśli otwarcie planu sytuacyjnego wyznacza ramę i uprawomocnia wejście w pole niepewności, to domknięcie pełni funkcję odwrotną: odwołuje licencję na wyjątkowość, redukuje pobudzenie, neutralizuje „ogon” poznawczy (pozostałości interpretacyjne, ruminacyjne i antycypacyjne) oraz przywraca granice między tym, co zostało wykonane jako akt, a tym, co będzie dalej realizowane jako decyzja życiowa. W ujęciu etycznym domknięcie jest formą ochrony: chroni uczestnika przed przymusem kontynuowania „w głowie” i przed niejawnie narastającym nocebo (samopodtrzymującym się wzrostem dolegliwości lub lęku wskutek oczekiwań i interpretacji), a prowadzącego lub autora planu przed pokusą zostawienia otwartego pola w taki sposób, by akt stał się narzędziem zależności, lojalności lub „uzależniającej” obietnicy sensu. To domknięcie, konsekwentnie powtarzane, jest w praktyce jednym z najważniejszych warunków powtarzalności IndywiduAkcji, ponieważ stabilizuje rytm: wejście, praca, wyjście. Bez wyjścia akt wchodzi w życie jako niezamknięty skrypt, a wówczas kontrola przechwytuje go jako projekt naprawczy albo przeciwnie, wstyd przechwytuje go jako dowód porażki.

Domknięcie ma trzy warstwy, które powinny pozostać rozróżnialne, choć w samym wykonaniu mogą się przenikać. Pierwsza warstwa to podpis symboliczny: znak, który nie „opisuje”, lecz ustanawia fakt zakończenia. Druga warstwa to fizyczny akt zakończenia: jednoznaczny ruch w ciele i materii, który ma charakter nieodwracalny w ramach danej sesji, czyli wytwarza granicę czasową i przestrzenną. Trzecia warstwa to rytuał bezpieczeństwa: krótki protokół stabilizacji i powrotu, skonstruowany tak, aby zredukować ryzyko przeciążenia, uruchomienia wyzwalaczy i późnych efektów ubocznych interpretacji. Te warstwy odpowiadają trzem typom „niedomknięcia”, które w praktyce najczęściej psują działanie: niedomknięciu semantycznemu (nieustanne dopowiadanie sensu), niedomknięciu somatycznemu (trwanie pobudzenia w układzie nerwowym), oraz niedomknięciu środowiskowemu (pozostawienie obiektów, śladów i ustawień tak, że przestrzeń dalej „pracuje” na uczestnika, jakby akt trwał).

Podpis symboliczny należy rozumieć przede wszystkim jako indeks, nie jako ornament. W kategoriach semiotyki jest to ślad wykonania, który wiąże zdarzenie z konkretną osobą i konkretnym czasem; w kategoriach prawa i etyki jest to również minimalna forma autoryzacji i odpowiedzialności: „to zostało przeze mnie wykonane, w tej ramie, na tych warunkach”. Nie musi to być podpis imieniem i nazwiskiem, jeśli plan sytuacyjny wymaga prywatności; może to być sygnatura graficzna, inicjał, znak gestyczny, odcisk, mikro-rysunek, nacięcie w materiale, węzeł na sznurku, ułożenie obiektu w pozycję finalną. Warunek jest jeden: sygnatura ma być rozpoznawalna dla wykonującego jako niepodrabialna w sensie doświadczenia, czyli taka, której nie da się odtworzyć bez kontaktu z tym konkretnym aktem. To rozpoznanie nie jest

metafizyczne; jest praktyczne. Podpis działa, ponieważ przełącza umysł z trybu „ciąg dalszy nastąpi” w tryb „fakt został dokonany”. W psychoperformansie fakt dokonania ma znaczenie nie mniejsze niż sens, ponieważ sens może być negocjowany i zmieniany, natomiast fakt wykonania jest stabilnym punktem odniesienia dla sprawczości.

Dlatego podpis symboliczny jest ściśle sprzężony z obiektem–kluczem. W wielu planach sytuacyjnych obiekt–klucz pełni funkcję operatora znaczeń, ale w domknięciu pełni funkcję operatora granicy: to na nim i poprzez niego ustanawia się zakończenie. Jeśli obiekt–klucz jest materialnym węzłem relacji, to podpis jest chwilą, w której ten węzeł zostaje „zawiązany” w nowym stanie, a nie pozostawiony luźno. Praktyka „magiczna” rozumiana jako rytualno-performatywna technologia znaczenia może tu mieć zastosowanie, o ile zostaje zabezpieczona anty-mistyfikacją: nie chodzi o wiarę w ukryte siły, lecz o użycie stabilnego znaku jako regulatora uwagi i pamięci. Podpis ma zatem charakter techniczny: jest prostym przełącznikiem, który redukuje dysonans poznawczy wynikający z niedokończonego procesu i obniża prawdopodobieństwo ruminacji. W szczególności działa to przy tematach kontroli: osoba o silnym nawyku domykania, sprawdzania i „dopieszczenia” projektu będzie miała tendencję do powrotu do aktu w myśli; podpis, wykonany konsekwentnie w tej samej logice, jest dla układu nerwowego sygnałem „stop” o wyższej wiarygodności niż decyzja czysto mentalna.

Istotne jest, aby sygnatura nie stała się kolejnym polem perfekcjonizmu. W psychoperformansie podpis symboliczny ma być krótki, surowy, jednoznaczny. Jego wartość wynika z relacji, nie z jakości graficznej. Jeśli kontrola próbuje przejąć podpis, wytwarzając przymus estetyzacji albo przymus „godnego zakończenia”, wówczas podpis traci funkcję granicy i staje się kolejną fazą pracy, czyli domknięcie zostaje anulowane. W tym sensie podpis bywa paradoksalnie jednym z najtrudniejszych momentów: trzeba zakończyć bez pewności pełni. Właśnie ta niepewność jest materiałem edukacyjnym, ponieważ pokazuje różnicę między zakończeniem a satysfakcją. Zakończenie jest aktem decyzji i bezpieczeństwa, satysfakcja jest afektem i nie podlega rozkazowi. Plan sytuacyjny, który myli te dwie rzeczy, będzie wytwarzał uzależnienie od poczucia „dobrego domknięcia”, a to jest ukryta forma kontroli.

Warstwa fizycznego aktu zakończenia jest równie ważna, bo podpis bez ruchu w świecie pozostaje znakiem bez zmiany stanu. W psychoperformansie fizyczny akt zakończenia powinien być jednym, wyraźnym gestem, wykonanym w pełnej obecności, bez „półgestów” i bez dodawania kolejnych czynności. Może to być odwrócenie obiektu, złożenie materiału, zamknięcie pudełka, związanie wstęgi, zgaszenie światła roboczego, wyłączenie źródła dźwięku, odsunięcie lustra, zasłonięcie powierzchni. Ten gest ma charakter progu: oddziela liminalność od powrotu. Jego skuteczność polega na tym, że ustanawia nieodwracalność w skali sesji. W języku projektowym jest to commit, w języku rytuału jest to zamknięcie kręgu, w języku psychofizjologii jest to sygnał reorganizacji stanu: ciało dostaje informację, że nie musi już utrzymywać podwyższonej czujności. W tym miejscu zaczyna się też odpowiedzialność za środowisko: plan sytuacyjny powinien przewidywać, jakie ślady zostaną i co one zrobią z uczestnikiem później, gdy wróci do tej przestrzeni.

Najczęściej popełnianym błędem jest domknięcie wyłącznie semantyczne, czyli „podsumowanie w głowie” bez gestu i bez zmiany w materiale. Drugi częsty błąd to domknięcie teatralne: efektowny finał, który podnosi pobudzenie zamiast je obniżyć. W psychoperformansie domknięcie ma być raczej fazą deeskalacji niż kulminacji, nawet jeśli cała

sesja była intensywna estetycznie. Wysoka intensywność estetyczna nie może być wytwarzana kosztem bezpieczeństwa. Stąd nacisk na prostotę: gest ma być prosty, ponieważ prostota jest w tym miejscu formą troski. To, co zostanie wykonane w kolejnej fazie, to rytuał bezpieczeństwa, czyli krótkie procedury powrotu i stabilizacji, ale zanim one zadziałają, trzeba wykonać realny, materialny „cut" w strukturze zdarzenia.

Rytuał bezpieczeństwa zaczyna się w momencie, w którym podpis symboliczny i fizyczny akt zakończenia zostały już wykonane. W przeciwnym razie „bezpieczeństwo" staje się kolejną fazą pracy, a układ nerwowy pozostaje w trybie zadaniowym. Z tego powodu w planie sytuacyjnym należy traktować rytuał bezpieczeństwa jako osobny moduł o własnym czasie, własnych parametrach bodźcowych i własnych kryteriach zakończenia. Jest to moduł stricte funkcjonalny: ma obniżyć pobudzenie, przywrócić orientację w tu i teraz, zredukować ruminację i przerwać pętle interpretacyjne, które po intensywnym akcie potrafią utrzymywać „gorączkę znaczeń". W psychoperformansie intensyfikacja znaczenia działa jak wzmacniacz: wzmacnia też to, co niechciane, zwłaszcza u osób z wysoką wrażliwością na wstyd, kontrolę i lęk antycypacyjny. Dlatego rytuał bezpieczeństwa nie może być improwizacją; powinien być zaprojektowany tak samo świadomie jak część główna, ale z przeciwną logiką: minimalizm, przewidywalność, niska zmienność, niska stawka.

Najpierw należy wyjaśnić, czym rytuał bezpieczeństwa nie jest. Nie jest terapią w sensie klinicznym, nie jest „oczyszczaniem" ani „wypędzaniem" i nie jest moralnym rachunkiem sumienia. Nie ma w nim miejsca na zdania typu „co to o mnie mówi" ani „jaką lekcję mam wyciągnąć" w pierwszych minutach po zakończeniu, ponieważ taka analiza jest paliwem dla kontroli i wstydu. Rytuał bezpieczeństwa jest technologią powrotu do stanu roboczego: stabilizuje autonomiczny układ nerwowy, ogranicza nadmierną persystencję uwagi na bodźcach wewnętrznych, przywraca granice percepcyjne i redukuje prawdopodobieństwo, że akt zostanie przepisany w postaci katastroficznej narracji. W tym sensie jest to protokół anty-nocebo: nie obiecuje braku trudnych odczuć, ale minimalizuje mechanizmy, przez które oczekiwanie trudnych odczuć samo je wzmacnia.

Rytuał bezpieczeństwa powinien aktywować wszystkie kanały działania, ale w trybie odwróconym: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są używane po to, by zamknąć, a nie otworzyć. Obraz: krótka reorientacja wzrokowa na trzy stabilne elementy otoczenia, najlepiej o neutralnym znaczeniu, aby wyprowadzić uwagę z obiektu–klucza i z „miejsca aktu". Słowo: jedna, maksymalnie dwuzdaniowa formuła, która nie interpretuje, tylko stwierdza: „Zakończyłem akt. Teraz wracam do trybu codziennego". Gest: powtarzalny ruch uspokajający, prosty i nieekspresyjny, np. ułożenie dłoni na brzuchu i klatce piersiowej, krótkie rozluźnienie barków, albo powolne wyprostowanie palców; nie chodzi o efekt, tylko o sygnał dla propriocepcji, że ciało zmienia zadanie. Światło: zmiana natężenia lub kierunku w stronę bardziej neutralną; jeśli w akcie było światło dramatyczne, kierunkowe albo migotliwe, należy przejść do światła równomiernego. Dźwięk: redukcja do ciszy albo do stałego tła o niskiej dynamice; dźwięk nie może domykać „finałem". Obiekt: fizyczne odłożenie obiektu–klucza w miejsce, które jednoznacznie oznacza „spoczynek", a nie „gotowość", ponieważ inaczej obiekt dalej „pracuje" jako wyzwalacz.

W wersji minimalistycznej rytuał bezpieczeństwa można opisać jako sekwencję pięciu kroków, choć sama praktyka nie powinna być opowiadana w języku instrukcji w trakcie wykonywania,

tylko realizowana automatycznie. Krok pierwszy: oddech jako marker rytmu, nie jako ćwiczenie ambicji. Wystarczają trzy do pięciu spokojnych cykli, ale ważne jest, by nie wytwarzać przymusu „oddychania poprawnie", bo to natychmiast zostaje przejęte przez kontrolę i staje się polem porażki. Krok drugi: skan orientacyjny, czyli szybkie sprawdzenie, czy jestem w kontakcie z przestrzenią, czy mam dostęp do podstawowych informacji: gdzie jestem, jaki jest dzień, co jest moim następnym zadaniem. Krok trzeci: nawodnienie lub prosty bodziec oralny, jeśli jest wskazany, bo układ autonomiczny często reaguje na proste sygnały regulacyjne; tu nie chodzi o „symbolikę", tylko o fizjologię. Krok czwarty: higiena bodźców, czyli wyłączenie tych elementów, które były generatorami intensywności (światło, muzyka, zapach, obiekty), i przywrócenie środowiska do stanu neutralnego. Krok piąty: krótkie zapisanie parametrów, ale bez interpretacji: czas trwania, poziom pobudzenia na skali, obecność wstydu, obecność ruminacji, sygnał przerwania, jeśli był. Ten zapis ma być tak ubogi, by nie kusił do eseistyki.

Ważnym elementem rytuału bezpieczeństwa jest „klauzula przerwania interpretacji". Psychoperformans często uruchamia po akcie chęć natychmiastowego wytłumaczenia, co się stało, i jaka „prawda" została odkryta. Jest to w praktyce mechanizm predykcyjny: mózg próbuje zredukować niepewność poprzez domknięcie narracji. Jednak domknięcie narracji zbyt szybko zwiększa ryzyko nadinterpretacji i wytwarzania samo-spełniających się oczekiwań. Klauzula przerwania polega na tym, że w planie sytuacyjnym zawczasu ustala się, że interpretacja zostanie odroczona o określony czas: godzinę, kilka godzin, dobę. Odroczenie nie jest ucieczką; jest narzędziem jakości poznawczej. Z perspektywy higieny metapoznawczej odroczenie zmniejsza prawdopodobieństwo, że chwilowy afekt zostanie uznany za stałą właściwość osoby. Dla osób o wysokiej wrażliwości na wstyd i kontrolę odroczenie jest kluczowe, bo natychmiastowa interpretacja bywa w istocie natychmiastowym osądem.

Rytuał bezpieczeństwa powinien też zawierać mikrosygnał „powrotu do relacji", jeśli psychoperformans był wykonywany w obecności innych. W praktyce oznacza to prostą formułę kontraktową: „Zakończyłem. Dziękuję. Wracam do zwykłego kontaktu". To nie jest grzeczność; to jest przełączenie ramy komunikacyjnej. Bez takiego przełączenia relacja potrafi pozostać w trybie „aktu", co bywa ekscytujące, ale jest ryzykowne, bo miesza porządek symboliczny z porządkiem codziennych zobowiązań i może wytwarzać niejasności, zależności albo konflikty. W kontekście wstydu i kontroli jasne przełączenie ramy jest formą ochrony obu stron.

Wreszcie rytuał bezpieczeństwa wymaga troski o „ślad". W psychoperformansie ślad jest ambiwalentny: z jednej strony stanowi dokumentację, z drugiej może być wyzwalaczem. Plan sytuacyjny powinien zdecydować, czy ślad pozostaje widoczny, czy zostaje schowany, czy zostaje zniszczony, czy zostaje przekształcony w neutralną formę. Wybór nie jest estetyczną fanaberią; jest częścią BHP psychicznego. Jeśli ślad zostaje, może podtrzymywać akt w czasie i prowokować ruminację. Jeśli ślad znika, może uruchomić lęk utraty i potrzebę powrotu. Rozwiązaniem bywa ślad pośredni: minimalny zapis parametrów i sygnatura, natomiast elementy intensyfikujące bodźce zostają zneutralizowane. W praktyce obiekt–klucz może zostać „uśpiony" poprzez zmianę jego pozycji, owinięcie, odłożenie w określone miejsce, zamknięcie w pudełku. Ten gest nie jest mistyką; jest projektowaniem wyzwalaczy w środowisku.

Domknięcie, rozumiane jako podpis, akt zakończenia i rytuał bezpieczeństwa, nie ma usuwać sensu ani „zamykać" cienia. Ma zamykać sesję i przywracać sprawczość w trybie codziennym.

To rozróżnienie jest fundamentalne, bo wielu wykonujących miesza zakończenie sesji z zakończeniem tematu życiowego. Psychoperformans jest praktyką pracy z tematami w czasie, a nie jednorazowym rozstrzygnięciem. Domknięcie chroni przed iluzją, że akt jest wyrokiem, i przed iluzją, że akt jest cudownym rozwiązaniem. Chroni też przed przeciwną iluzją: że skoro nie ma natychmiastowej ulgi, to akt był bezwartościowy. Domknięcie ustanawia minimalny fakt: akt się odbył, został zakończony bez przemocy wobec siebie, a dalsza praca będzie miała ramę.

W wariancie dojrzałym podpis symboliczny i fizyczny akt zakończenia nie mogą być od siebie oderwane, ponieważ dopiero ich sprzężenie wytwarza jednoznaczność, której domaga się układ predykcyjny: „to już nie trwa". Jeżeli podpis pozostaje wyłącznie znakiem na papierze, a ciało i środowisko nadal zachowują konfigurację aktu, to w pamięci epizodycznej zostaje utrwalona sytuacja „niedomknięta", co sprzyja zarówno ruminacji, jak i późnym nawrotom pobudzenia przy przypadkowych bodźcach (zobaczenie obiektu, światła, miejsca). Jeżeli natomiast wykonuje się gest zamknięcia bez sygnatury, akt bywa „wymazany" lub zrelatywizowany, a kontrola wraca w trybie kompulsywnego sprawdzania, czy cokolwiek się stało, czy było „dość". Z tego powodu podpis powinien być powiązany z momentem materialnej transformacji: sygnatura powstaje na tym, co zostało zamknięte, albo powstaje w chwili zamknięcia. W praktyce oznacza to, że sygnatura nie jest „późniejszą notatką", lecz częścią gestu: dłonie składają materiał i w tym samym ruchu pozostawiają znak; obiekt zostaje odłożony, a kontakt palców z powierzchnią zostaje zarejestrowany jako odcisk; pudełko zostaje zamknięte, a zapięcie otrzymuje znak inicjału; światło zostaje wygaszone, a na kartce zostaje krótkie stwierdzenie zakończenia jako indeks czasu. Taka konstrukcja jest odporna na późniejsze dyskusje wewnętrzne, bo znak i gest wzajemnie się podpierają, a ich połączenie trudniej unieważnić retoryką wstydu.

W psychoperformansie podpis symboliczny bywa także narzędziem regulacji odpowiedzialności, szczególnie tam, gdzie działania mają komponent wspólnotowy, dokumentacyjny lub publiczny. Sygnatura może oznaczać nie tylko „to zrobiłem", ale także „to kończę w tej wersji" i „nie eskaluję". W tym sensie podpis działa jak hamulec przed ekstatyczną inflacją aktu, która w praktykach artystycznych bywa kusząca: zamiast rozrastać zdarzenie do narracji o przeznaczeniu, objawieniu lub ostatecznym rozstrzygnięciu, podpis przypomina, że wytworzone znaczenia mają status pracy, nie dogmatu. To jest zasadniczy punkt anty-mistyfikacji, kompatybilny również z praktykami rytualnymi: rytuał może być mocny, ale nie staje się automatycznie prawem o świecie; staje się faktem kulturowo-psychologicznym o określonym skutku w polu doświadczenia.

Rytuał bezpieczeństwa, jeśli ma być realnym domknięciem, powinien obejmować również „zabezpieczenie wtórne", czyli minimalne decyzje dotyczące najbliższych godzin po akcie. W wielu planach sytuacyjnych to właśnie okres post-aktywny jest krytyczny: pojawia się nadwrażliwość na bodźce, podwyższona skłonność do interpretacji, rozchwianie snu, impulsy do kontaktu społecznego w trybie potrzeby potwierdzenia albo przeciwnie, do izolacji podszytej wstydem. Dlatego rytuał bezpieczeństwa może zawierać prostą, wcześniej ustaloną regułę zachowania: powrót do czynności o niskim ładunku znaczeniowym, ograniczenie ekspozycji na silne treści, unikanie natychmiastowych decyzji życiowych, odroczenie publikacji lub relacjonowania aktu. Nie jest to moralizm ani próba kontroli; jest to profilaktyka błędów przypisania, bo po intensywnym akcie łatwo uznać chwilową zmianę stanu za trwałą zmianę tożsamości albo za nieodwracalny sygnał zagrożenia. Stabilizacja po akcie jest częścią

odpowiedzialności za plan sytuacyjny, podobnie jak ergonomia, BHP i bezpieczeństwo dotykowe w części materialnej.

W przypadkach, w których w trakcie aktu pojawiły się silne reakcje stresowe, rytuał bezpieczeństwa powinien mieć wariant „trybu ochronnego", odmienny od wariantu standardowego. Tryb ochronny nie polega na pogłębianiu; polega na ograniczeniu obciążenia i przywróceniu orientacji. Włącza się w nim mniej kanałów, a te, które pozostają aktywne, są maksymalnie przewidywalne: światło równomierne, dźwięk neutralny albo cisza, gesty krótkie, bez ekspresji, obiekt–klucz „uśpiony" i fizycznie oddalony. W trybie ochronnym pojawia się także decyzja o tym, czy w danym dniu w ogóle dopuszcza się interpretację, czy całkowicie ją zawiesza. Zawieszenie interpretacji nie jest porażką; jest aktem kompetencji regulacyjnej. W psychoperformansie kompetencja polega na tym, że intensyfikacja znaczeń jest podporządkowana zdolności powrotu do równowagi, a nie odwrotnie.

Wysoką jakość domknięcia zapewnia także praktyka krótkiej, technicznej dokumentacji powykonawczej, rozumianej jako zapis parametrów, a nie komentarz psychologiczny. Jej funkcja jest dwojaka. Po pierwsze, działa jak „kontener poznawczy" dla układu predykcyjnego: redukuje presję na natychmiastowe opowiadanie historii, bo daje materialny ślad, że akt został ujęty w ramę. Po drugie, umożliwia w IndywiduAkcji pracę iteracyjną bez neurotycznej presji dowodu: nie trzeba pamiętać „wrażeniowo", wystarczy mieć parametry, by projektować kolejną wersję planu sytuacyjnego. W tej dokumentacji mieści się również zapis zastosowanego podpisu symbolicznego i opisu fizycznego aktu zakończenia, ale bez estetyzacji. To, co ma zostać zachowane, to informacja o progu, czasie i sposobie wyjścia, bo to są dane kluczowe dla bezpieczeństwa, a nie „ładne zdania o sensie".

Gest domknięcia ma jeszcze jedną funkcję, często pomijaną: pozwala odróżnić doświadczenie od interpretacji w perspektywie hermeneutycznej. Bez domknięcia akt „ciągnie się" jako pole interpretacji, a wówczas koło hermeneutyczne traci punkt zatrzymania i łatwo wchodzi w tryb samonapędzający, w którym każdy detal staje się dowodem i wszystko zaczyna znaczyć za dużo. Domknięcie jest więc warunkiem jakości sensu, nie wrogiem sensu. Ustanawia granicę, dzięki której interpretacja może być później prowadzona w sposób bardziej rygorystyczny, z większą walidacją intersubiektywną, z większą ostrożnością wobec nadinterpretacji i z lepszym rozróżnieniem między tym, co było faktem aktu, a tym, co jest późniejszą narracją. W praktykach rytualnych analogiczna funkcja domknięcia jest oczywista: zamknięcie progu jest warunkiem powrotu do świata, w którym obowiązują inne reguły. Psychoperformans, jako praktyka sytuacyjna o dużej mocy semantycznej, potrzebuje tej samej dyscypliny.

Finalnie domknięcie jest sprawdzianem etyki, ponieważ w tym miejscu ujawnia się, czy plan sytuacyjny służy autonomii, czy produkuje zależność. Działanie, które nie potrafi się zamknąć, staje się w najlepszym razie stylem życia w trybie nieustannej liminalności, a w najgorszym narzędziem przymusu: „musisz jeszcze wrócić, musisz jeszcze dokończyć, musisz jeszcze zrozumieć". Psychoperformans, rozumiany jako praktyka odpowiedzialna, ustanawia prawo do zakończenia jako prawo do bezpieczeństwa. Podpis symboliczny jest wtedy nie tylko znakiem, ale gwarancją: „w tej ramie to zostało domknięte", a dalsze życie nie ma obowiązku dalej podtrzymywać rytuału. To prawo do zakończenia jest szczególnie istotne dla osób z silnym perfekcjonizmem i lękiem antycypacyjnym, ponieważ u nich domknięcie jest najczęściej miejscem, w którym kontrola próbuje odzyskać władzę, domagając się jeszcze jednego

sprawdzenia, jeszcze jednego poprawienia, jeszcze jednego sensu. Skuteczne domknięcie nie negocjuje z tą presją; ustanawia granicę i przełącza procedurę na powrót, bez triumfu i bez kary.

Bibliografia

Bibliografia do rozdziału 20:

1. Arnheim, Rudolf, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, rev. and expanded ed., University of California Press, London 1974.
2. Arnheim, Rudolf, Visual Thinking, University of California Press, Berkeley 1969.
3. Albers, Josef, Interaction of Color, 4th ed., Yale University Press, New Haven 2013.
4. Livingstone, Margaret, Vision and Art: The Biology of Seeing, Abrams, New York 2008.
5. Bang, Molly, Picture This: How Pictures Work, SeaStar Books, New York 2000.
6. Szarkowski, John, The Photographer's Eye, The Museum of Modern Art, New York 2007.
7. Kaprow, Allan, Essays on the Blurring of Art and Life, expanded ed., University of California Press, Berkeley, CA 2020.
8. Schechner, Richard, Performance Studies: An Introduction, 4th ed., Routledge, Abingdon, Oxon 2020.
9. Schechner, Richard, Environmental Theater: An Expanded New Edition Including "Six Axioms for Environmental Theater", Applause, New York 1994.
10. Goldberg, RoseLee, Performance Art: From Futurism to the Present, 3rd ed., Thames & Hudson, London 2011.
11. Jones, Amelia, Body Art/Performing the Subject, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
12. McNiff, Shaun, Art as Medicine: Creating a Therapy of the Imagination, Shambhala, Boston 1992.
13. Malchiodi, Cathy A., Handbook of Art Therapy, 2nd ed., Guilford Press, New York 2012.
14. Malchiodi, Cathy A., The Art Therapy Sourcebook, McGraw-Hill, New York 2007.
15. Malchiodi, Cathy A. (red.), Expressive Therapies, Guilford Press, New York 2005.
16. Jones, Phil, Drama as Therapy: Theory, Practice, and Research, 2nd ed., Routledge, London 2007.
17. Moreno, J. L., Moreno, Zerka T., Psychodrama, 3 vols., Beacon House, New York [1946]–[1969].
18. Payne, Helen (red.), Dance Movement Therapy: Theory and Practice, Tavistock/Routledge, London 1992.
19. Chace, Marian, Sandel, Susan L., Chaiklin, Sharon, Lohn, Ann, Foundations of Dance/Movement Therapy: The Life and Work of Marian Chace, Marian Chace Memorial Fund of the American Dance Therapy Association, Columbia, Md. 1993.
20. Chaiklin, Sharon, Wengrower, Hilda (red.), The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance, Routledge, New York 2009.
21. Bruscia, Kenneth E., Defining Music Therapy, 3rd ed., Barcelona Publishers, University Park, IL 2014.
22. Thaut, Michael, Hoemberg, Volker (red.), Handbook of Neurologic Music Therapy, Oxford University Press, New York, NY 2014.

23. Oliveros, Pauline, Deep Listening: A Composer's Sound Practice, iUniverse, New York 2005.
24. Schafer, R. Murray, The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994.
25. Wang, Caroline, Burris, Mary Ann, Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment, „Health Education & Behavior" 1997, t. 24, nr 3, s. 369–387, DOI: 10.1177/109019819702400309.
26. Mazza, Nicholas, Poetry Therapy: Theory and Practice, 3rd ed., Routledge, New York, NY 2022.
27. Leavy, Patricia (red.), Handbook of Arts-Based Research, The Guilford Press, New York 2018.
28. Abu-Odah, Hammoda, Wang, Mian, Su, Jing Jing, Collard-Stokes, Gemma, Sheffield, David, Molassiotis, Alex, Effectiveness of Dance Movement Therapy and Dance Movement Interventions on Cancer Patients' Health-Related Outcomes: A Systematic Review and Meta-Analysis, „Supportive Care in Cancer" 2024, t. 32, nr 4, art. 235, DOI: 10.1007/s00520-024-08431-4.
29. Huang, Wei, Luan, Taiyuan, Li, Li, Zhang, Airong, Mu, Yu, Sun, Yubo, Huang, Kexin, Qin, Rixin, Liu, Wei, Guo, Haiyan, The Effects of Visual Art Therapy on Improving Anxiety Symptoms in Adults: A Systematic Review and Meta-Analysis, „Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing" 2025, t. 32, nr 5, s. 1197–1210, DOI: 10.1111/jpm.70003.
30. Han, Bingyue, Jia, Yong, Hu, Guannan, Bai, Linquan, Gains, Hayley, You, Simiao, He, Rendong, Jiao, Yongliang, Huang, Kexin, Cui, Lianzhi, Chen, Li, The Effects of Visual Art Therapy on Adults with Depressive Symptoms: A Systematic Review and Meta-Analysis, „International Journal of Mental Health Nursing" 2024, t. 33, nr 5, s. 1183–1196, DOI: 10.1111/inm.13331.

Bibliografia do rozdziału 21:

31. van Gennep, Arnold, The Rites of Passage, University of Chicago Press, Chicago 1960.
32. van Gennep, Arnold, The Rites of Passage, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago 2019.
33. Turner, Victor W., The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, Aldine de Gruyter, New York 1995.
34. Turner, Victor W., The Anthropology of Performance, PAJ Publications; Distributed by the Johns Hopkins University Press, New York–Baltimore 1988.
35. Bell, Catherine M., Ritual Theory, Ritual Practice, Oxford University Press, New York 1992.
36. Bell, Catherine M., Ritual: Perspectives and Dimensions, Oxford University Press, New York 1997.
37. Grimes, Ronald L., Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage, University of California Press, Berkeley 2000.
38. Grimes, Ronald L., Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts, Oxford University Press, Oxford 2006.
39. Rappaport, Roy A., Ritual and Religion in the Making of Humanity, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
40. Rappaport, Roy A., Ritual and Religion in the Making of Humanity, repr., Cambridge University Press, Cambridge 2000.

41. Eliade, Mircea, Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth, Harper & Row, New York 1965.
42. Douglas, Mary, Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, Routledge & Kegan Paul, London 1966.
43. Otto, Rudolf, The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational, Oxford University Press, London 1958.
44. Asad, Talal, Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.
45. Schechner, Richard, Between Theater and Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
46. Schechner, Richard, Performance Studies: An Introduction, 4th ed., Routledge, Abingdon 2020.
47. Fischer-Lichte, Erika, The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics, Routledge, London–New York 2008.
48. Goldberg, RoseLee, Performance Art: From Futurism to the Present, 3rd ed., Thames & Hudson, London 2011.
49. Taylor, Diana, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas, Duke University Press, Durham 2003.
50. Phelan, Peggy, Unmarked: The Politics of Performance, Routledge, London 1993.
51. Kwon, Miwon, One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002.
52. Kaye, Nick, Site-Specific Art: Performance, Place, and Documentation, Routledge, London 2000.
53. Gell, Alfred, Art and Agency: An Anthropological Theory, Clarendon Press, Oxford 1998.
54. Brown, Bill, Thing Theory, „Critical Inquiry" 2001, t. 28, nr 1, s. 1–22, DOI: 10.1086/449030.
55. Bennett, Jane, Vibrant Matter: A Political Ecology of Things, Duke University Press, Durham 2010.
56. Ingold, Tim, Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, Routledge, London 2013.
57. Latour, Bruno, Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford University Press, Oxford 2005.
58. Hodder, Ian, Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2012.
59. Appadurai, Arjun (red.), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
60. Hoskins, Janet, Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives, Routledge, New York 1998.
61. Turner, Edith, Experiencing Ritual: A New Interpretation of African Healing, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.
62. Turner, Victor, Turner, Edith, Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives, Columbia University Press, New York 1978.
63. Csordas, Thomas J., Body/Meaning/Healing, Palgrave Macmillan, New York 2002.
64. Csordas, Thomas J. (red.), Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

65. Assmann, Jan, Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
66. Connerton, Paul, How Societies Remember, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
67. Butler, Judith, Excitable Speech: A Politics of the Performative, Routledge, New York 1997.
68. Austin, J. L., How to Do Things with Words, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford 1975.
69. Keane, Webb, Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter, University of California Press, Berkeley 2007.
70. Freedberg, David, The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response, University of Chicago Press, Chicago 1989.

Bibliografia do rozdziału 22

1. van Gennep, Arnold, Les rites de passage, 1909.
2. Turner, Victor, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, 1969.
3. Bell, Catherine, Ritual Theory, Ritual Practice, 1992.
4. Grimes, Ronald L., Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage, 2000.
5. Schechner, Richard, Performance Theory, 2003.
6. Schechner, Richard, Between Theater and Anthropology, 1985.
7. Fischer-Lichte, Erika, The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics, 2008.
8. Goffman, Erving, Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience, 1974.
9. Taylor, Diana, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas, 2003.
10. Bishop, Claire, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 2012.
11. Kester, Grant H., Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art, 2004.
12. Boal, Augusto, Theatre of the Oppressed, 1979.
13. Boal, Augusto, Games for Actors and Non-Actors, 1992.
14. Austin, J. L., How to Do Things with Words, 1962.
15. Brecht, George, Water Yam, 1963.
16. Ono, Yoko, Grapefruit, 1964.
17. Laban, Rudolf, The Mastery of Movement, 1950.

18. Dewey, John, Art as Experience, 1934.
19. Dewey, John, Experience and Education, 1938.
20. Kolb, David A., Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development, 1984.
21. Schön, Donald A., The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action, 1983.
22. Lave, Jean, Wenger, Etienne, Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation, 1991.
23. Wenger, Etienne, Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity, 1998.
24. Freire, Paulo, Pedagogy of the Oppressed, 1970.
25. hooks, bell, Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom, 1994.
26. Bruner, Jerome, The Culture of Education, 1996.
27. Eisner, Elliot W., The Arts and the Creation of Mind, 2002.

28. Black, Paul, Wiliam, Dylan, Inside the Black Box: Raising Standards Through Classroom Assessment, 1998.
29. Wiliam, Dylan, Embedded Formative Assessment, 2011.
30. Sadler, D. Royce, Formative Assessment and the Design of Instructional Systems, 1989.
31. Hattie, John, Timperley, Helen, The Power of Feedback, 2007.
32. Bloom, Benjamin S. i in., Taxonomy of Educational Objectives. Handbook I: Cognitive Domain, 1956.
33. Scriven, Michael, The Methodology of Evaluation, 1967.
34. Carello, Janice, Butler, Lisa D., Practicing What We Teach: Trauma-Informed Educational Practice, 2015.
35. Herman, Judith, Trauma and Recovery, 1992.
36. SAMHSA, Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services, 2014.

37. Hall, Edward T., The Hidden Dimension, 1966.
38. Gibson, James J., The Ecological Approach to Visual Perception, 1979.
39. Norman, Donald A., The Design of Everyday Things, 1988.
40. Ingold, Tim, Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, 2013.
41. Sennett, Richard, The Craftsman, 2008.

42. The Belmont Report: Ethical Principles and Guidelines for the Protection of Human Subjects of Research, 1979.
43. Beauchamp, Tom L., Childress, James F., Principles of Biomedical Ethics, 1979.
44. Foucault, Michel, Discipline and Punish: The Birth of the Prison, 1975.
45. Bourdieu, Pierre, Language and Symbolic Power, 1991.
46. Reason, James, Human Error, 1990.
47. Weick, Karl E., Sutcliffe, Kathleen M., Managing the Unexpected: Assuring High Performance in an Age of Complexity, 2001.
48. Floridi, Luciano, The Ethics of Information, 2013.
49. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych.
50. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

51. Illich, Ivan, Deschooling Society, 1971.
52. Rancière, Jacques, The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation, 1987.
53. Csikszentmihalyi, Mihaly, Flow: The Psychology of Optimal Experience, 1990.
54. Shusterman, Richard, Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics, 2008.
55. Latour, Bruno, Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, 2005.

Bibliografia do rozdziału 23:

56. Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

57. Moreno, J. L. Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy, and Sociodrama. New York: Beacon House, 1953.
58. Nachmanovitch, Stephen. Free Play: Improvisation in Life and Art. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1990.
59. Nancy, Jean-Luc. Corpus. New York: Fordham University Press, 2008.
60. Novack, Cynthia J. Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
61. Oster, Gerald D., and Patricia Gould Crone. Using Drawings in Assessment and Therapy: A Guide for Mental Health Professionals. New York: Brunner/Mazel, 2004.
62. Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. Chichester: Wiley, 2005.
63. Partsch-Bergsohn, Isa, and Hilary Bender. Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. London: Jessica Kingsley Publishers, 1999.
64. Phelan, Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 1993.
65. Pink, Sarah. Doing Sensory Ethnography. London: Sage, 2009.
66. Prendergast, Monica, Roger P. Phillips, and Juliana Saxton, red. Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice. Bristol: Intellect, 2009.
67. Reason, Peter, and Hilary Bradbury, red. The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice. London: Sage, 2008.
68. Rilke, Rainer Maria. Letters to a Young Poet. New York: W. W. Norton & Company, 1934.
69. Rollo, May. The Courage to Create. New York: W. W. Norton & Company, 1975.
70. Rouget, Gilbert. Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
71. Rubin, Judith Aron. Approaches to Art Therapy: Theory and Technique. New York: Brunner-Routledge, 2001.
72. Schechner, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
73. Schechner, Richard. Performance Studies: An Introduction. London: Routledge, 2002.
74. Schieffelin, Edward L. The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers. New York: St. Martin's Press, 1976.
75. Schmais, Claire. "Healing Processes in Group Dance Therapy." American Journal of Dance Therapy 7, nr 1 (1984): 17–36.
76. Seligman, Rebecca, and Robert P. Weller, red. Rethinking Pluralism: Ritual, Experience, and Ambiguity. Oxford: Oxford University Press, 2012.
77. Snowber, Celeste. Embodied Inquiry: Writing, Living and Being through the Body. Rotterdam: Sense Publishers, 2012.
78. Sudnow, David. Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
79. Sutton, Julie, red. Music, Music Therapy and Trauma: International Perspectives. London: Jessica Kingsley Publishers, 2002.
80. Tambiah, Stanley Jeyaraja. Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
81. Taylor, Diana. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.
82. Thomas, Helen. The Body, Dance and Cultural Theory. Basingstoke: Macmillan, 1993.

83. Thompson, James. Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
84. Tolstoy, Leo. What Is Art? London: Penguin Books, 1995.
85. Tomkins, Silvan S. Affect Imagery Consciousness. Vol. 1–2. New York: Springer, 1962–1963.
86. Turner, Edith. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1987.
87. Turner, Victor. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
88. Turner, Victor. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982.
89. Turner, Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
90. van der Kolk, Bessel. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014.
91. van Gennep, Arnold. The Rites of Passage. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
92. Winnicott, D. W. Playing and Reality. London: Tavistock, 1971.
93. Wiseman-Trowse, Nathan, red. Performing Class in British Popular Music. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
94. Woodman, Marion. The Pregnant Virgin: A Process of Psychological Transformation. Toronto: Inner City Books, 1985.
95. Zarrilli, Phillip B. Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski. London: Routledge, 2009.

Bibliografia do rozdziału 24:

96. Adler, Janet. Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement. Rochester, VT: Inner Traditions, 2002.
97. Appadurai, Arjun, red. The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
98. Assmann, Jan. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
99. Austin, J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon Press, 1962.
100. Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press, 1994.
101. Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
102. Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London: Routledge, 2006.
103. Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
104. Bell, Catherine. Ritual: Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press, 1997.
105. Bell, Catherine. Ritual Theory, Ritual Practice. New York: Oxford University Press, 1992.
106. Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Schocken Books, 1968.
107. Berger, John. Ways of Seeing. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
108. Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.

109. Biehl, João, Byron Good, and Arthur Kleinman, red. Subjectivity: Ethnographic Investigations. Berkeley: University of California Press, 2007.
110. Blackburn, Stuart H., red. Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in South Asia. Delhi: Oxford University Press, 2001.
111. Bloch, Maurice. Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology. London: Athlone Press, 1989.
112. Bourdieu, Pierre. Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
113. Bourdieu, Pierre. The Logic of Practice. Stanford: Stanford University Press, 1990.
114. Bowman, Glenn, red. Religion, Anthropology, and the Politics of Belief. London: Routledge, 2014.
115. Boyer, Pascal. Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought. New York: Basic Books, 2001.
116. Bromberger, Christian, Alain Morel, and Jean-Pierre Warnier, red. La circulation des objets dans les sociétés. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1999.
117. Brown, Steven, and Ulrik Volgsten, red. Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music. New York: Berghahn Books, 2006.
118. Bruner, Edward M., red. The Anthropology of Experience. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
119. Butler, Judith. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.
120. Butler, Judith. Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.
121. Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
122. Caillois, Roger. Man, Play and Games. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
123. Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 2004.
124. Carlson, Marvin. Performance: A Critical Introduction. London: Routledge, 2004.
125. Cassirer, Ernst. An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven: Yale University Press, 1944.
126. Csordas, Thomas J., red. Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
127. Csordas, Thomas J. Body/Meaning/Healing. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
128. Damasio, Antonio. The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness. New York: Harcourt Brace, 1999.
129. Davis-Floyd, Robbie, and Charles D. Laughlin, red. The Power of Ritual. Berkeley: Frog, Ltd., 2003.
130. de Certeau, Michel. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984.
131. Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

132. Descola, Philippe. Beyond Nature and Culture. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
133. Douglas, Mary. Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London: Routledge, 1966.
134. Durand, Gilbert. The Anthropological Structures of the Imaginary. Brisbane: Boombana Publications, 1999.
135. Durkheim, Émile. The Elementary Forms of Religious Life. New York: Free Press, 1995.

Bibliografia do rozdziału 25:

136. Eliade, Mircea. Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth. New York: Harper & Row, 1965.
137. Eliade, Mircea. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton: Princeton University Press, 1964.
138. Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt, Brace & World, 1959.
139. Estés, Clarissa Pinkola. Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype. New York: Ballantine Books, 1992.
140. Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Pantheon Books, 1977.
141. Foucault, Michel. The History of Sexuality. Vol. 1. New York: Vintage Books, 1990.
142. Frazer, James George. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Oxford: Oxford University Press, 1998.
143. Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. New York: Continuum, 2004.
144. Geertz, Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973.
145. Gell, Alfred. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
146. Goffman, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Anchor Books, 1959.
147. Goodall, Jane. Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order. London: Routledge, 2002.
148. Grotowski, Jerzy. Towards a Poor Theatre. New York: Simon and Schuster, 1968.
149. Grimes, Ronald L. Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage. Berkeley: University of California Press, 2000.
150. Grimes, Ronald L. Rite Out of Place: Ritual, Media, and the Arts. Oxford: Oxford University Press, 2006.
151. Guénon, René. Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science. Cambridge: Quinta Essentia, 1995.
152. Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
153. Hanna, Judith Lynne. To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Austin: University of Texas Press, 1979.
154. Harner, Michael. The Way of the Shaman. San Francisco: Harper & Row, 1980.

155. Hausner, Sondra L., red. Durkheim in Dialogue: A Centenary Celebration of The Elementary Forms of Religious Life. New York: Berghahn Books, 2013.
156. Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Boston: Beacon Press, 1955.
157. Ingold, Tim. Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description. London: Routledge, 2011.
158. Ingold, Tim. The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London: Routledge, 2000.
159. James, William. The Varieties of Religious Experience. New York: Modern Library, 1994.
160. Jung, C. G. Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 1981.
161. Jung, C. G. Man and His Symbols. New York: Doubleday, 1964.
162. Jung, C. G. Psychology and Alchemy. Princeton: Princeton University Press, 1980.
163. Kapferer, Bruce. Legends of People, Myths of State: Violence, Intolerance, and Political Culture in Sri Lanka and Australia. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1988.
164. Kertzer, David I. Ritual, Politics, and Power. New Haven: Yale University Press, 1988.
165. Kleinman, Arthur. The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition. New York: Basic Books, 1988.
166. Kristeva, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
167. Lévi-Strauss, Claude. Structural Anthropology. New York: Basic Books, 1963.
168. Lévi-Strauss, Claude. The Savage Mind. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
169. Lewis-Williams, J. David. The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art. London: Thames & Hudson, 2002.
170. Lock, Margaret, and Nancy Scheper-Hughes. “A Critical-Interpretive Approach in Medical Anthropology: Rituals and Routines of Discipline and Dissent.” In Medical Anthropology: Contemporary Theory and Method, red. Thomas M. Johnson and Carolyn F. Sargent, 47–72. New York: Praeger, 1990.
171. Low, Setha M., and Denise Lawrence-Zúñiga, red. The Anthropology of Space and Place: Locating Culture. Malden, MA: Blackwell, 2003.
172. Mauss, Marcel. The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies. London: Routledge, 1990.
173. Mauss, Marcel. Techniques of the Body. Economy and Society 2, nr 1 (1973): 70–88.
174. McNeill, William H. Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
175. Meyer, Birgit, red. Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Spis treści

CZĘŚĆ V — SZTUKA, RYTUAŁ, KULTURA 1
20. Psychoperformans na tle praktyk artystycznych 4
20.1. Rysunek i kolor w działaniu (kontrast, nasycenie, punkt skupienia) 11
20.2. Muzyka i dźwięk: głos, miski, gongi, kamertony, ambient, soundscape 19
20.3. Dramaterapia i psychodrama: role, rytuały, katharsis 30
20.4. Taniec i ruch: techniki somatyczne i świadome praktyki ruchowe 37
20.5. Sztuka procesualna i praca z materią: trwanie, uleganie, zanikanie 49
20.6. Kontakt improwizacja i performans ruchu (bezpieczeństwo, dotyk, partnerowanie) 57
20.7. Muzykoterapia (receptywna i aktywna) — praktyki i protokoły 69
20.8. Terapia tańcem i ruchem (DMT) — analiza procesów i badań 80
20.9. Sztuki wizualne w terapii — kolaż, mandala, autoportret, photo-voice 90
20.10. Biblioterapia i poezjoterapia — czytanie, głos, pisanie jako domknięcie 100
20.11. Język sztuk wizualnych w psychoperformansie – bogactwo środków wizualnych i kodów, zasady kompozycji (punkt, linia, płaszczyzna, proporcje), strategie relacyjne (hierarchie, napięcia, dynamiki, rytmy, kontrasty), oraz media i reżimy ekspozycyjne (wydruki, projekcje, emisje ekranowe, mapping i nowe media) jako instrumentarium podstawowe. 107
20.12. Integracja terapii ekspresyjnych — scenariusze multimodalne i ewaluacja 129
Atlas praktyk i tradycji — katalog inspiracji dla psychoperformansu 138
21.1. Reiki, Johrei, polarity therapy, leczenie praniczne, tzw. „uzdrawianie kwantowe” (rozeznanie metodologiczne i kryteria ostrożności) 146
21.2. Atlas symboli i figur przejścia (elementy, figury progu/widzenia/drogi/życia, znaki geometryczne) 153
21.3. Koloroterapia, czerwone światło LED, PEMF, skale solfeżowe — użycia i ograniczenia 161
21.4. Qigong, oddech i praca energią we własnym ciele (praktyki ostrożne) 171
21.5. Tradycje roślinne i rytuały: sananga, rapé, „smudging”, kakao ceremonialne (interwencje bez substancji psychoaktywnych; względy prawne i zdrowotne) 178
21.6. Rytuały, modlitwy i gesty błogosławieństwa: formy intencji w kulturach 188
21.7. Gnoza i hermetyzm: widzenie wewnętrzne jako figura pracy symbolicznej (bez mistyfikacji) 194
21.8. Tradycje performatywne świata: Europa (happening, re-enactment, praktyki feministyczne i queer) 202
21.9. Tradycje performatywne świata: Ameryki (działania w przestrzeni publicznej, performans radykalny i wspólnotowy) 212
21.10. Tradycje performatywne świata: Azje (butoh, minimalizm, rytuał) 219

21.11. Tradycje performatywne świata: Afryka i diaspory (rytuały przejścia, wspólnotowość)..... 225
21.12. Tradycje performatywne świata: Oceania i kultury rdzenne (pieśni, taniec, nawigacje symboliczne)..... 232
21.13. Rzeczy–klucze i ontologie sprawczości materialnej: od yorishiro do teorii aktora-sieci..... 237
21.14. Eurytmia i eurytmia lecznicza..... 260
Edukacja psychoperformansu — praktyka warsztatowa..... 287
22.1. Programy, cele ogólne i szczegółowe, kompetencje uczestników..... 291
22.2. Metody, formy i przebiegi zajęć: pokaz, praca z książką, gra sytuacyjna, psiformance kolektywny i indywidualny..... 299
22.3. Środki dydaktyczne i organizacja: sala, stoły, projektor, „walizka” narzędziowa..... 305
22.4. Czas trwania modułów i elastyczność sekwencji (90–180 min i dłużej)..... 312
22.5. Ocena postępów i dobrostan uczestników: skalowanie, autoopis, rozmowa końcowa..... 318
22.6. Kodeks etyczny instruktora: neutralność, bezpieczeństwo, kontrakt pracy..... 324
Ekonomia, organizacja, instytucje..... 331
23.1. Modele finansowania i wynagradzania: warsztaty, rezydencje, granty..... 335
23.2. Produkcja i logistyka działań: zasoby, ubezpieczenia, odpowiedzialność..... 344
23.3. Współpraca z instytucjami kultury, edukacji i zdrowia..... 352
23.4. Upowszechnianie i archiwizacja: repozytoria, licencje, prawa do wizerunku..... 357
23.5. Wskaźniki oddziaływania społecznego: uczestnictwo, dostępność, równość szans..... 364
Etyka, prawo, bezpieczeństwo..... 370
24.1. Zgody informowane, RODO i wizerunek..... 374
24.2. Bariery i dostępność: projektowanie uniwersalne..... 379
24.3. Praca z grupami wrażliwymi: protokoły sytuacji trudnych..... 387
24.4. Granice praktyk paramedycznych i duchowych: rozróżnienia i ostrzeżenia..... 395
Proste narzędzia auto–pracy i domknięcia..... 395
25.1. Mapa emocji i rozmowa z „głosami wewnętrznymi” (format karty pracy)..... 400
25.2. Archetypy i symbole jako operatory znaczenia w planie sytuacyjnym (format karty pracy). 409
25.3. Archetyp Ojca, lustro kontroli i afirmacje uznania cienia (format karty pracy)..... 432
25.4. Gest domknięcia: podpis symboliczny, fizyczny akt zakończenia, rytuał bezpieczeństwa..... 440
Bibliografia..... 446