

Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

TOM III

Oskar Chmiola

Udostępniam otwarcie na jasnych warunkach

Autor: Oskar Chmiola.

Wersja: PK-1.0.

Rok: 21.03.2026.

PK: Psychoperformans. Kompendium.

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

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

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

CZĘŚĆ III — PROCEDURY I PLANOWANIE DZIAŁAŃ

Część III poświęcona jest procedurom i planowaniu działań, a więc temu poziomowi psychoperformansu, na którym intuicja, impuls twórczy i ogólna intencja przemiany muszą zostać przełożone na architekturę operacyjną. Dopiero tutaj praktyka przestaje być zbiorem luźnych możliwości, a staje się projektowalnym układem decyzji, sekwencji, ról, warunków brzegowych i mechanizmów korekty. Jeżeli część I ustanawiała podstawy pojęciowe, metodologiczne i etyczne, a część II porządkowała media oraz materiały działania, to część III pokazuje, jak z tych elementów budować rzeczywiste protokoły pracy. Nie chodzi przy tym o stworzenie sztywnego scenariusza, który miałby z góry zamykać żywe doświadczenie, lecz o wypracowanie takiej matrycy planowania, która umożliwia jednocześnie precyzję i elastyczność, bezpieczeństwo i intensywność, strukturę i emergencję. Psychoperformans nie może pozostawać wyłącznie sztuką trafnej intuicji; musi dysponować procedurą, dzięki której działanie można rozpoznać, przygotować, przeprowadzić, opisać, ocenić i w razie potrzeby przeprojektować.

Centralnym zagadnieniem tej części jest plan sytuacyjny. Rozumiem go nie jako prosty harmonogram czynności, lecz jako wielowarstwowy model organizacji pola obecności, w którym każda decyzja dotycząca czasu, przestrzeni, ciała, obiektów, świadków, intensywności i domknięcia wpływa na przebieg przemiany. Plan sytuacyjny ma charakter dynamiczny: musi odpowiadać na rozpoznany problem, na intencję uczestnika, na operacyjnie sformułowany cel, ale zarazem uwzględniać realne zasoby, ograniczenia biologiczne, środowiskowe i społeczne oraz nieprzewidywalność samego procesu. Dlatego rozdział jedenasty tej części rozwija ogólny model planowania, zaczynając od rozpoznania i przejścia od tematu do hipotezy sensu, następnie przechodząc przez zasoby, partyturę i sekwencje, matrycę ról oraz warunki brzegowe i protokoły bezpieczeństwa. To właśnie w tym miejscu psychoperformans ujawnia swoją dojrzałość metodologiczną: problem nie jest już tylko opowiedziany, lecz zostaje rozpisany na parametry możliwe do testowania w działaniu.

Drugi ważny blok tej części dotyczy typologii form pracy. Rozdział dwunasty pokazuje, że psychoperformans nie jest jedną formą, lecz rodziną procedur o różnej skali, intensywności i logice wykonawczej. Obok działań opartych na logoperformansie i ciszy pojawiają się tu struktury cielesne i bezruch, praca z obiektem–kluczem, działania miejskie i monumentalne, performanse codzienne, partytury improwizowane i półotwarte oraz dokumentacja prowadzona bez rozbijania samej akcji. Dzięki temu część III nie zamyka praktyki w jednym kanonie estetycznym ani w jednym modelu uczestnictwa. Przeciwnie, pokazuje skalowalność metody: od mikrointerwencji i działań codziennych po sytuacje złożone, przestrzennie i relacyjnie rozbudowane. Kluczowe staje się tu pytanie nie o to, która forma jest „najbardziej artystyczna”, lecz o to, która konfiguracja perfonemów, mediów i ról najtrafniej odpowiada na daną hipotezę sensu i na aktualny margines sterowalności osoby lub grupy.

Szczególną wagę ma w tej części problem świadka, współobecności i wspólnotowego domknięcia działania. Rozdział trzynasty rozwija figurację świadka jako instancji nie tylko obserwującej, lecz także pieczętującej, przechowującej i współkonstytuującej czyn. Jednocześnie bardzo wyraźnie odróżnia współobecność od współsprawstwa, a więc bada granice wpływu, odpowiedzialności i etycznego udziału innych osób w procesie transformacji. W psychoperformansie relacja z drugim człowiekiem nie może być traktowana naiwnie. Obecność świadka może wzmacniać sprawczość, stabilizować akt, nadawać mu rangę społeczną lub rytualną, ale może też wywoływać przesterowanie, zależność, zawstydzenie albo wtórną teatralizację. Dlatego część III tak mocno akcentuje etykę współobecności, wspólnotowe rytuały domknięcia, symboliczne podpisy działania oraz napięcie między jawnością a anonimizacją. Psychoperformans, jeśli ma zachować rygor, musi rozstrzygać nie tylko jak działać, ale także wobec kogo, z kim, na jakich zasadach i z jakim statusem późniejszej publikacji czy archiwizacji.

Ostatni rozdział tej części przechodzi od samego projektowania działania do jego zapisu, opisu i ewaluacji. Notatnik transformacji, rejestracja obrazu i dźwięku, raport z działania, archiwum, metadane, glosariusz, kolejne wersje planu, korekty i re-performans nie są tu dodatkiem biurokratycznym ani wtórnym komentarzem po fakcie. Stanowią warunek metodologicznej wiarygodności całego przedsięwzięcia. Bez dokumentacji psychoperformans łatwo zamienia się w nieuchwytną narrację o „głębokim doświadczeniu”; bez ewaluacji iteracyjnej nie sposób odróżnić jednorazowego wrażenia od rzeczywistej zmiany; bez archiwum nie da się porównywać trajektorii działań ani rozwijać własnej praktyki w sposób kumulatywny. Część III

pokazuje więc, że projektowanie, wykonanie i analiza nie są odrębnymi etapami, lecz jednym obiegiem. Każde działanie jest zarazem interwencją i testem hipotezy, a każda kolejna wersja planu sytuacyjnego staje się śladem uczenia się metody przez samą metodę.

W perspektywie całego kompendium część III ma charakter zawiasowy. Łączy warstwę teoretyczną z warstwą wykonawczą i przygotowuje grunt pod bardziej szczegółowe zastosowania psychoperformansu w dalszych częściach. To tutaj staje się widoczne, że psychoperformans nie jest ani zbiorem inspiracji artystycznych, ani prywatną techniką samopomocową, lecz rozwijaną praktyką o wysokiej rozdzielczości operacyjnej. Czytelnik powinien po tej części rozumieć, jak przejść od rozpoznania problemu do hipotezy sensu, od hipotezy do planu sytuacyjnego, od planu do działania, a od działania do dokumentacji i korekty. Powinien także zobaczyć, że rygor tej metody nie polega na usuwaniu żywego, nieprzewidywalnego wymiaru przemiany, lecz na takim projektowaniu procesu, by nieprzewidywalność mogła zostać utrzymana w polu bezpieczeństwa, sensu i odpowiedzialności. Taki właśnie jest cel części III: pokazać psychoperformans jako praktykę, którą można komponować z precyzją, prowadzić z uważnością i rozwijać poprzez świadomą iterację, bez utraty jej egzystencjalnej i transformacyjnej mocy.

11. Plan sytuacyjny psychoperformansu — model ogólny

Plan sytuacyjny psychoperformansu jest w swoim najbardziej ogólnym modelu matrycą decyzji o wysokiej rozdzielczości, w której nie zapisuje się liniowej sekwencji zdań ani zamkniętej listy gestów, lecz parametryczne przedziały dopuszczalnych wartości rozpięte na wielu współzależnych wymiarach pola obecności. W odróżnieniu od klasycznej reżyserii teatralnej czy protokołów interwencji behawioralnej, gdzie struktura działania bywa opisywana jako ciąg kroków, plan sytuacyjny operuje raczej logiką „przestrzeni fazowej” znaną z teorii systemów dynamicznych: opisuje konfiguracje możliwych stanów i przejść, atraktorów i progów, w obrębie których Indywidualna Akcja może rozwijać się w sposób idiomatyczny, a zarazem utrzymany w granicach bezpieczeństwa epistemicznego i etycznego. Zapis ten obejmuje co najmniej takie wymiary, jak gęstość bodźców (sensorycznych, semantycznych, społecznych), dominanta rytmiczna (charakterystyczny profil czasowy napięcie–uwolnienie w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), spektrum problemów i tematów dopuszczalnych w danej trajektorii pracy, podstawy działań (np. reinterpretacja doświadczeń, trening regulacji, eksploracja relacji z materią), a także charakter, klimat i atmosfera pola (od quasi–klinicznego laboratorium po sytuacje silnie zrytualizowane lub zbliżone do praktyk codziennych). Do tego dochodzą parametry stylu i osadzenia kulturowego (rejstry językowe, odniesienia ikonograficzne, genealogie symboliczne obiektów), zakresy jakościowe (dopuszczalne gradienty intensywności afektu, amplitudy zmiany toniczności mięśniowej, rozpiętość spektrum ekspresji), dynamika (czy plan zakłada fluktuacje gwałtowne, czy raczej długie płynne przejścia), długość i intensywność działania, poziom zróżnicowania struktur przestrzennych i czasowych, a także typ i konfiguracja instrumentarium: od walizek narzędziowych z obiektami–kluczami, przez repertuar logoperformansów, po architekturę akustyczną i świetlną. Plan sytuacyjny w tym sensie przypomina raczej rozbudowaną partyturę parametryczną niż tradycyjny scenariusz; jego celem jest ustanowienie przestrzeni, w której perfonemy mogą się rozwijać zgodnie z wewnętrzną logiką danego pola obecności, ale nie przekraczać granic zaprojektowanego marginesu sterowalności.

Drugą warstwę modelu ogólnego stanowi precyzyjne kodowanie orientacyjnych działań–kluczy, a więc tych aktów symbolicznych i – w oznaczonym, ściśle kontrolowanym znaczeniu – działań „magicznych”, które mają status węzłowych przejść w topologii planu sytuacyjnego. Akty te, rozpięte między elementarnym gestem (rozcięcie, złożenie, zawieszenie, odłożenie, przekroczenie progu, zmianę dystansu społecznego) a złożonym logoperformansem (wypowiedź inicjalna, formuła zawieszenia, decyzja „po”), są klasyfikowane nie jako „chwyty teatralne”, lecz jako interwencje w strukturę relacji między ciałem a materią i między jednostką a polem społecznym. W modelu ogólnym planu sytuacyjnego każde działanie–klucz jest opisywane przez zestaw parametrów: minimalne i maksymalne dopuszczalne natężenie, wymaganą sekwencję przygotowawczą (np. stopniowe zagęszczanie bodźców, modulacja światła, wprowadzenie określonej figury dźwiękowej), kontekst semiotyczny (jakie słowa, obrazy, obiekty powinny lub nie powinny mu towarzyszyć), a także profil spodziewanych wektorów napięcie–uwolnienie w ciele (np. krótkotrwałe wzmożenie napięcia z obowiązkową fazą wyraźnej redukcji, długi, łagodny narost bez gwałtownych pików). Z perspektywy neurokognitywnej można widzieć w tych działaniach precyzyjnie projektowane interfejsy dla systemów predykcyjnych: każde działanie–klucz modyfikuje rozkład błędów predykcji między oczekiwaną a aktualną strukturą bodźców, co skutkuje zmianą konfiguracji uwagi, pamięci roboczej i regulacji autonomicznej. Z perspektywy antropologii rytuału (Turner, van Gennep, Bell) są to operatory liminalności, przesuwające ciało i wspólnotę między stanami „przed” i „po” poprzez materialne i symboliczne manipulacje progiem, zawieszeniem, odwróceniem. Plan sytuacyjny psychoperformansu przyjmuje te tradycje, ale transformuje je w język operacyjny: nie rejestruje „rytuału” jako całości, lecz rozkłada go na serię perfonemów, z których każdy posiada swój profil ryzyka, sprawczości i wymogów bezpieczeństwa, a całość jest wpisana w matrycę decyzji tak, aby można było rekonfigurować trajektorie, nie tracąc spójności strukturalnej pola obecności.

Trzeci fundament modelu ogólnego dotyczy organizacji materiałowej i scenograficznej oraz ścisłego powiązania jej z organizacją czasu, przestrzeni, ról i dystansów społecznych, a także z parametrami liczebności i gęstości zaludnienia akcji. Plan sytuacyjny nie ogranicza się do wskazania „miejsca” i „czasu trwania” działania; konstruuje raczej sieć zależności między topologią przestrzeni (rozmieszczenie obiektów, ścieżki przemieszczania, punkty kumulacji i rozproszenia), akustyką i świetlną architekturą a regulacją dystansu interpersonalnego (proksymika w duchu Halla, ale rozbudowana o wymiar somatyczno–afektywny i epistemiczny). W modelu psychoperformatywnym każdy dystans społeczny – od intymnego po publiczny – jest rozumiany jako zmienna, którą można modulować za pomocą obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, tak aby umożliwić przejścia między stanami odosobnienia, bycia–obok, współobecności i intensywnego bycia–wspólnie bez przekroczenia progów bezpieczeństwa sensorycznego i afektywnego. Liczebność i gęstość zaludnienia akcji nie są tu kategoriami logistycznymi, lecz parametrami wpływającymi na rozkład uwagi, możliwość różnicowania ról, intensywność sprzężeń zwrotnych w polu obecności. Plan sytuacyjny koduje więc nie tylko maksymalną i minimalną liczbę osób w danym typie konfiguracji, lecz także dopuszczalne profile heterogeniczności (wiek, doświadczenie, pozycja instytucjonalna), strukturę ról (prowadzący, świadek, współ–uczesnik, obserwator peryferyjny) oraz zasady rotacji między tymi rolami. Wszystko to zostaje powiązane z progami bezpieczeństwa sensorycznego: gęstość bodźców jest regulowana nie tylko przez ilość światła czy natężenie dźwięku, ale również przez liczbę równocześnie aktywnych źródeł ruchu, mowy, spojrzeń, dotyku. Kluczowy jest tutaj wymiar decyzji „po”: model ogólny planu sytuacyjnego zakłada, że struktura decyzji „po” (co dzieje się

z obiektami, jak domykane są relacje między uczestnikami, jakie ślady dokumentacyjne są utrzymywane lub kasowane, jakie zobowiązania na przyszłość są formułowane lub zawieszane) nie jest dodatkiem, lecz integralnym parametrem projektowym, który musi zostać przemyślany już w punkcie wyjścia. Dopiero wówczas matryca decyzji spełnia swoją funkcję: nie tylko organizuje przebieg pola obecności, ale także prefiguruje i reguluje jego konsekwencje, utrzymując IndywiduAkcję w ramie odpowiedzialnej transformacji, w której żaden kanał – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie pozostaje poza zasięgiem refleksji i nie wymyka się wspólnie ustanowionym progom bezpieczeństwa i sensu.

W ujęciu bardziej technicznym plan sytuacyjny psychoperformansu można opisać jako wielowymiarową strukturę warstw, w której każdy poziom organizacji pola obecności posiada własne parametry, a zarazem pozostaje sprzężony z pozostałymi poprzez zestaw sprzężeń zwrotnych. Na poziomie mikro–kinematycznym kodowane są konfiguracje perfonemów: minimalnych aktów symbolicznych rozpisanych w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wraz z ich dopuszczalnymi wariantami intensywności, czasu trwania, kolejności oraz wzajemnych interferencji. Ten poziom, bliski analizie ruchu, prozodii głosu i mikro–dynamiki dotyku znanej z prac nad mikrozachowaniami interakcyjnymi, odpowiada za precyzyjne różnicowanie dominanta rytmiczna w skali sekund i dziesiątek sekund. Powyżej lokuje się poziom mezostrukturalny, w którym plan sytuacyjny organizuje sekwencje perfonemów w większe moduły – epizody, fazy, mikrorytuały – z własną prozodią domknięcia oraz lokalnymi progami napięcie–uwolnienie. Jeszcze wyżej znajduje się wymiar makrostrukturalny, w którym ujawnia się całościowy profil działania: rozkład faz przygotowania, inicjacji, rozwinięcia, transformacji i domknięcia w czasie, relacje między ekspozycją a wycofaniem, między pracą w polu wspólnym a segmentami odosobnienia, między intensyfikacją gęstości bodźców a jej celowym rozrzedzaniem. Plan sytuacyjny musi więc jednocześnie regulować mikro–gramatykę działań i architekturę całości, podobnie jak partytura muzyczna zawiera zarówno zapis pojedynczych artykulacji, jak i globalną dramaturgię formy. Z perspektywy metodologii badań nad systemami złożonymi istotne jest, że te warstwy nie są hierarchiami statycznymi, lecz układami dynamicznego sprzężenia: drobne przesunięcie w parametrystyce perfonemów (na przykład wydłużenie ciszy między logoperformansami, zmiana wektora spojrzenia, minimalna modyfikacja natężenia światła na obiektach–kluczach) może przeorganizować cały mezorytm działania, a tym samym wpłynąć na przebieg makrostrukturalnej trajektorii IndywiduAkcji. Matryca decyzji musi to odzwierciedlać poprzez wpisanie nie tylko wartości docelowych, lecz także tolerancji, przedziałów roboczych i możliwych kompensacji między parametrami: jeśli gęstość bodźców w kanale dźwiękowym rośnie powyżej założonego progu, plan sytuacyjny powinien zawierać opcje redukcji złożoności wizualnej, spowolnienia gestów, zmiany charakterystyki logoperformansu na mniej obciążającą semantycznie, tak aby globalny margines sterowalności został zachowany.

Model ogólny planu sytuacyjnego wymaga również wprowadzenia wyraźnego rozróżnienia między komponentem inwariantnym a komponentem adaptacyjnym. Inwarianty planu to te elementy matrycy decyzji, które nie podlegają negocjacji w obrębie danej klasy działań – na przykład minimalne standardy bezpieczeństwa sensorycznego, takie jak maksymalne natężenie dźwięku w danym paśmie, maksymalny czas ekspozycji na światło o określonej temperaturze barwowej, zakaz użycia określonych obiektów powiązanych z przemocą instytucjonalną bez odpowiednich procedur zgody, czy konieczność wbudowania wyraźnej prozodii domknięcia dla każdego aktu symbolicznego o wysokim potencjale destabilizacji. Te inwarianty są zazwyczaj

wynikiem długotrwałej pracy nad zbiorczą listą rzeczy–kluczy, nad mapami ryzyka oraz nad empirycznym testowaniem progów w schematach N-of-1 i N-of-few, a następnie konsolidowane na poziomie meta–metodologicznym jako „twarde” ograniczenia. Składnik adaptacyjny natomiast obejmuje parametry otwarte, które mogą być kalibrowane ad hoc w zależności od kontekstu pola obecności, profilu uczestników, ich aktualnego stanu neurofizjologicznego i społecznego, a także celów danego cyklu pracy. Dynamiczne dostrajanie dotyczy tu między innymi dominanta rytmiczna (szybsze lub wolniejsze przejścia między fazami), rozkładu akcentów między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, stopnia otwartości przestrzeni na improwizację, zakresu, w jakim logoperformans ma pozostać opisowy, a w jakim przejść w rejestr metarefleksyjny lub symboliczno–rytualny. Z perspektywy psychologii poznawczej i neuronauk o regulacji emocji adaptacyjny komponent planu sytuacyjnego można rozumieć jako „okno funkcjonalnej neuroplastyczności” konfigurowane w czasie rzeczywistym: prowadzący, obserwując wskaźniki somatyczne i behawioralne (zmiany w postawie, mikroruchy, modulacje głosu, mikropauzy, mikro–wycofania z kontaktu), dokonuje mikro–regulacji parametrów pola obecności, nie zmieniając jego inwariantów. Model ogólny planu musi przewidywać tę funkcję i oferować klarowne ramy dla decyzji adaptacyjnych: które parametry wolno modulować w jakich granicach, jakie są dopuszczalne trajektorie powrotu do wartości bazowych, jakie sygnały z pola obecności uruchamiają obowiązek interwencji i kiedy adaptacja musi zostać zastąpiona decyzją „stop” lub przejściem do sekwencji domknięcia.

Kolejny wymiar modelu ogólnego dotyczy sposobu, w jaki plan sytuacyjny integruje trzy porządki: porządek diagnostyczno–analityczny, porządek projektowo–kompozycyjny oraz porządek etyczno–polityczny. Porządek diagnostyczno–analityczny odnosi się do tego, jak dane z wcześniejszych pól obecności – zapisy perfonemiczne, dzienniki somatyczne, archiwa audio–wizualne, rekonstrukcje logoperformansów, mapy trajektorii obiektów i ról – są przekładane na parametry nowego planu: gdzie wykryto przeciążenia gęstości bodźców, w których konfiguracjach dominanta rytmiczna sprzyjała trwałemu rozszerzaniu marginesu sterowalności, a w których – przeciwnie – inicjowała mechanizmy obronne; jakie sekwencje aktów symbolicznych wywoływały stabilne decyzje „po” z wysokim stopniem sprawczości, a jakie prowadziły do regresji lub pozornego domknięcia bez realnej integracji doświadczenia. Ten wymiar zakłada systematyczną analizę danych i tworzenie „profilów działania” nie tylko w kategoriach treści narracyjnych, ale w języku parametrów planu: częstotliwości określonych perfonemów, ich pozycji w sekwencji, związków z określonymi konfiguracjami obiektów–kluczy, korelacji między zmianami w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt a zmianami w markerach autoregulacji. Porządek projektowo–kompozycyjny wykorzystuje te profile do konstruowania nowych partytur sytuacyjnych: nie przez kopiowanie „udanych scenariuszy”, lecz przez transpozycję ich wymiarów parametrycznych na nowe konteksty, z uwzględnieniem różnic kulturowych, instytucjonalnych i biograficznych. Porządek etyczno–polityczny wreszcie odpowiada za to, aby relacja między tym, co możliwe technicznie, a tym, co dopuszczalne, była nieustannie poddawana krytycznej rewizji: plan sytuacyjny nie może stać się narzędziem ekstensywnego „wydobycia” danych z ciał uczestników, ani subtelnym instrumentem dyscyplinowania podmiotów za pomocą pozornie neutralnych manipulacji w polu obecności. Dlatego model ogólny musi zawierać wbudowane mechanizmy autorefleksji i procedury kolektywnej kontroli: jasno zdefiniowane momenty, w których uczestnicy mogą renegocjować parametry planu, ścieżki wycofania zgody, sposoby włączania głosu świadków i współ–badaczy w decyzje o dalszych modyfikacjach matrycy. W tym sensie plan sytuacyjny psychoperformansu jest nie tylko narzędziem technicznej organizacji obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i

obiekty, lecz także dynamiczną konstytucją mikro–wspólnoty, w której rozłożenie władzy nad polem obecności, nad definicją bezpieczeństwa i nad sposobami dokumentowania jest integralną częścią projektu badawczo–artystycznego, a decyzja „po” dotyczy zawsze zarówno trajektorii jednostkowej IndywiduAkcji, jak i trajektorii samej praktyki jako systemu wiedzy i odpowiedzialności.

Kluczową cechą planu sytuacyjnego psychoperformansu, odróżniającą go zarówno od klasycznych protokołów klinicznych, jak i od partytur sztuki performansu, jest to, że jego matryca decyzji obejmuje nie tylko parametry przejrzyste i łatwo mierzalne, lecz także wektory jakościowe: problemy i tematy, które mają zostać podjęte, podstawy działań (na przykład dominujące reżimy odniesienia – somatyczny, narracyjny, relacyjny, duchowy), charakter, klimat, atmosfera i styl pracy, a także osadzenie kulturowe planowanego pola obecności. W tym sensie plan sytuacyjny funkcjonuje jako metajęzyk dla konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w którym wpisane zostają zarówno parametry intensywności i gęstości bodźców, jak i parametry hermeneutyczne: czy dominować ma rejestr dyskursu klinicznego, fenomenologicznego opisu doświadczenia, logiki rytuału przejścia, czy też krytyki społecznej. Inspirując się jednocześnie tradycjami performatyki językowej, antropologii rytuału oraz badań nad praktykami magicznymi i autosugestywnymi, plan sytuacyjny traktuje orientacyjne działania–klucze – akty symboliczne i działania „magiczne” – jako wewnętrznie spójne moduły, które muszą zostać opisane w kategoriach ich funkcji epistemicznej, afektywnej i somatycznej, a nie w kategoriach metafizycznych roszczeń. Akt symboliczny „przecięcia”, „zawieszenia”, „spalenia” czy „przepuszczenia przez wodę” nie jest tu obietnicą cudownej transmutacji, lecz kontrolowaną interwencją w matrycę znaczeń i w rozkład napięcie–uwolnienie, wpisaną w jasno zdefiniowane progi bezpieczeństwa i w prozodię domknięcia. Dzięki temu plan sytuacyjny może jednocześnie sięgać po repertuar form znanych z tradycji rytualnych, religijnych czy okultystycznych i utrzymywać rygor naukowy: każde działanie „magiczne” jest zoperacjonalizowane jako kombinacja perfonemów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, z przypisanymi zakresami intensywności, czasów trwania, dopuszczalnych wariantów oraz spodziewanych wzorców odpowiedzi somatycznej i narracyjnej. W wymiarze projektowym oznacza to, że matryca decyzji musi zawierać osobne poziomy dla zakresów jakościowych (na przykład miękki–twardy klimat interakcji, wysoka–niska formalizacja rytuału, bezpośredniość–pośredniość adresowania tematu), dla dynamiki (stopień zmienności w czasie, liczba możliwych zwrotów akcji, obecność lub brak przewidywalnej kulminacji) oraz dla struktury i instrumentarium (jakie klasy obiektów–kluczy, jakie typy logoperformansu, jakie tryby pracy z ciałem są dopuszczone w danej trajektorii IndywiduAkcji). W ten sposób plan sytuacyjny staje się modelem ogólnym nie dlatego, że homogenizuje wszystkie działania, lecz dlatego, że dostarcza jednolitego języka parametrycznego, w którym da się zapisać zarówno bardzo minimalistyczne, introwertywne pole obecności, jak i złożone, wielokanałowe struktury o wysokiej gęstości bodźców i wyraźnie zrytualizowanej dramaturgii.

Drugim węzłowym obszarem modelu ogólnego jest organizacja relacji przestrzenno–społecznych, w której plan sytuacyjny musi kodować nie tylko fizyczny rozkład przestrzeni, lecz także topologie relacyjne: dystanse społeczne, stopień bliskości i odosobnienia, konfiguracje bycia–wspólnie oraz gradienty gęstości zaludnienia akcji. Odwołując się do badań nad proksemiką, psychologią środowiskową i socjologią interakcji, plan sytuacyjny traktuje dystans nie jako neutralną zmienną tła, lecz jako jeden z głównych regulatorów marginesu sterowalności pola obecności. Oznacza to, że matryca decyzji musi explicité zawierać parametry

takie jak minimalne i maksymalne odległości między ciałami w kluczowych fazach działania, dopuszczalne przypadki kontaktu fizycznego (kto kogo może dotknąć, w jakiej części ciała, w jakiej fazie, za pomocą jakiego perfonemu gestu), rozmieszczenie ról (lokowanie osób prowadzących, świadków, obserwatorów zewnętrznych względem uczestników), a także maksymalną liczbę osób jednocześnie aktywnych w centralnym polu obecności. W kontekście psychoperformansu, który z definicji pracuje na precyzyjnej modulacji gęstości bodźców, liczebność i dystrybucja ciał stają się elementami porównywalnie istotnymi jak parametry świetlne czy akustyczne: zbyt wysoka gęstość zaludnienia przy utrzymaniu tej samej gęstości bodźców wizualnych i dźwiękowych może w populacjach wrażliwych sensorycznie przesunąć cały układ powyżej progu tolerancji, podczas gdy niedostateczna obecność innych ciał może utrudnić uruchomienie mechanizmów ko-regulacji i świadkowania. Plan sytuacyjny musi więc zawierać warianty topologii relacyjnych – od układów koncentrycznych i hierarchicznych, poprzez konfiguracje koliste i horyzontalne, po struktury rozproszone – wraz z opisem ich typowych konsekwencji dla rozkładu napięcie–uwolnienie, dla aktywności kanału słowo (kto mówi z centrum, kto z peryferii, kto milczy) oraz dla dynamiki kontaktu wzrokowego w kanale obraz. Ponadto parametry dystansów i ról muszą być sprzęgnięte z organizacją czasu i przestrzeni: plan sytuacyjny opisuje nie tylko „stan” rozmieszczenia ciał, lecz także sekwencje przejść między różnymi topologiami w trakcie działania – przejście z układu frontального do kręgu, z kręgu do pracy w małych grupach, z konfiguracji wspólnej do indywidualnego odosobnienia – wraz z przypisanymi sygnałami przełączenia (cue’y wizualne, dźwiękowe, werbalne) i z opisem prozodii domknięcia każdej zmiany układu. W świetle badań nad regulacją afektywną i neurobiologią relacyjności, te przejścia topologiczne stanowią jeden z kluczowych momentów, w których możliwe jest rozszerzanie lub zawężanie marginesu sterowalności; dlatego model ogólny musi traktować je jako perfonemy najwyższego rzędu, z własnymi progami bezpieczeństwa, a nie jako neutralne decyzje organizacyjne.

Trzecim, dopełniającym wymiarem ogólnego modelu planu sytuacyjnego jest struktura decyzji „po”, która zostaje wpisana w matrycę od samego początku, a nie dopisywana na końcu jako post factum „podsumowanie”. W ujęciu psychoperformansu decyzja „po” nie jest jedynie administracyjnym zamknięciem działania, lecz centralnym punktem końcowym, w którym zbiega się trajektoria IndywiduAkcji, parametry pola obecności oraz epistemiczny status całego przedsięwzięcia. Dlatego plan sytuacyjny musi zawierać rozgałęzione drzewo potencjalnych decyzji „po”: zakresy możliwych kontynuacji pracy (utrwalenie pewnych perfonemów w codziennych rytuałach, powrót do określonych obiektów–kluczy, zaplanowanie kolejnych pól obecności w cyklu), opcje zawieszenia i czasowego nierozstrzygania (świadome „pozostawienie spraw otwartych” przy równoczesnym zadbaniu o prozodię domknięcia aktualnego działania), a także scenariusze częściowego lub pełnego wycofania z danego toru IndywiduAkcji. Z metodologicznego punktu widzenia decyzja „po” pełni funkcję węzła integrującego dane jakościowe i ilościowe: obserwacje somatyczne i narracyjne, zapisy audio–wizualne, parametry gęstości bodźców i dominanta rytmiczna, miary autoregulacji i współregulacji, wskaźniki zmiany w polu relacji społecznych. Model ogólny planu musi przewidywać, w jaki sposób te dane będą konwertowane na rekomendacje dotyczące kolejnych planów sytuacyjnych – czy to w trybie indywidualnym (N-of-1), czy w trybie porównawczym między polami obecności. Jednocześnie struktura decyzji „po” pełni funkcję etycznego „bezpiecznika”: plan musi określać minimalne warunki, po spełnieniu których działanie można uznać za dostatecznie domknięte (na przykład powrót parametrów pobudzenia do zakresu tolerancji, jasne sformułowanie przez uczestnika własnej interpretacji kluczowych perfonemów, brak sygnałów przeciążenia sensorycznego),

oraz warunki, przy których należy uruchomić procedury wsparcia dodatkowego, skierowania do innych form pomocy lub wprowadzenia przerwy w pracy psychoperformatywnej. W rezultacie plan sytuacyjny psychoperformansu – rozumiany w modelu ogólnym – nie jest ani sztywnym scenariuszem, ani luźną inspiracją, lecz wielowarstwową matrycą, w której gęstość bodźców, dominanta rytmiczna, struktura tematów i problemów, charakter, klimat, atmosfera, styl i osadzenie kulturowe działań, organizacja materiałowa i scenograficzna, parametry czasu i przestrzeni, dystanse społeczne, konfiguracje ról, progi bezpieczeństwa sensorycznego oraz rozgałęziony system decyzji „po” zostają splecione w jedno pole obecności o wysokiej rozdzielczości, zdolne do generowania trwałych, choć nieprzewidywalnych w szczegółach trajektorii IndywiduAkcji, przy zachowaniu rygoru etycznego i epistemicznej przejrzystości.

11.1. Rozpoznanie: problem–intencja–cel (od tematu do hipotezy sensu)

Rozpoznanie w psychoperformansie nie polega na prostej translacji potocznie formułowanego „problemu” w gotową etykietę diagnostyczną, lecz na wieloetapowej operacji hermeneutyczno–analitycznej, w której temat zgłaszany przez osobę – zwykle w formie krótkich, wieloznacznych fraz, obrazów, epizodów pamięci – zostaje przekształcony w hipotezę sensu osadzoną w strukturze pola obecności. Triada problem–intencja–cel pełni funkcję osi organizującej ten proces. „Problem” rozumiany jest tu nie jako jednostkowy objaw, lecz jako konfiguracja powtarzalnych zaburzeń w relacji jednostki do własnego ciała, do innych osób, do czasu i materii, rozpoznawalna przez swoją specyficzną dominanta rytmiczną i charakterystyczne zaburzenia w gęstości bodźców. Intencja wyznacza kierunek pożądanej zmiany – jest wektorem, w którym osoba chciałaby przesunąć trajektorię własnej IndywiduAkcji, choć często formułuje go początkowo w sposób mglisty i ambiwalentny. Cel natomiast stanowi operacjonalizację tej intencji w parametrach pola obecności i planu sytuacyjnego: określa, jakie przesunięcia w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt będą uznane za istotne, jakie zmiany w prozodii domknięcia i w marginesie sterowalności będą traktowane jako znaczące osiągnięcie. Droga „od tematu do hipotezy sensu” wymaga zatem jednoczesnego zastosowania narzędzi fenomenologii (opis żywego doświadczenia), psychoanalizy i psychodynamiki (rekonstrukcja niejawnych konfliktów i formacji kompromisowych), hermeneutyki (praca na warstwach znaczeń tekstu–życia) oraz współczesnych modeli neurokognitywnych (na przykład podejścia predykcjo–bayesowskiego), tak aby problem został uchwycony nie tylko jako narracyjny motyw, ale jako dynamiczna konfiguracja predykcji, afektów i trajektorii działania.

W operacyjnej perspektywie psychoperformansu rozpoznanie stanowi wstępną fazę pracy z matrycą decyzji, w której zadaniem osoby prowadzącej jest zmapowanie pola problemowego na kilku komplementarnych poziomach. Po pierwsze, na poziomie deklaratywnym: jakie nazwy, metafory, obrazy i gesty osoba spontanicznie wiąże z tym, co nazywa „problemem”; jakie są podstawowe linie narracyjne – deficytu, utraty, nadmiaru, uwięzienia, rozproszenia, przeciążenia; jakie figury powracają w logoperformansie, gdy rozmowa dotyczy kluczowych wątków. Po drugie, na poziomie somatyczno–kinestetycznym: w jaki sposób ciało reaguje na przywoływanie problemu – jakie obszary napięcia, ograniczenia ruchu, mikrozamrożenia, mikrodrżenia pojawiają się w polu obecności; jaką ma charakter dominanta rytmiczna oddechu, drobnych ruchów, mikroadaptacji posturalnych. Po trzecie, na poziomie relacyjnym: jakie typowe konfiguracje dystansu i bliskości, wycofania i ekspansji, dominacji i podporządkowania

pojawiają się, gdy problem zostaje wprowadzony do relacji; jakie są habitualne topologie społecznego pola obecności wokół tego tematu. Po czwarte, na poziomie materialno-scenograficznym: jakie obiekty, przestrzenie, układy światła i dźwięku pojawiają się w opowieściach i wspomnieniach; jakie środowiska są kodowane jako „bezpieczne”, a jakie jako „nie do wytrzymania”. Dopiero na tej złożonej mapie można zacząć formułować hipotezę sensu, rozumianą jako tymczasowe, lecz strukturalnie spójne objaśnienie, dlaczego określona konfiguracja obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt powtarza się, stabilizuje i jednocześnie generuje cierpienie lub impas.

Hipoteza sensu w psychoperformansie nie ma statusu dogmatu ani definitywnego rozstrzygnięcia – bliższa jest pojęciu roboczej konstrukcji interpretacyjnej w duchu Paula Ricoeura czy hermeneutyki fenomenologicznej, a zarazem strukturze problemowej w sensie teorii systemów i teorii pola Kurta Lewina. Formuluje się ją jako relację między trzema porządkami: strukturalnym (powtarzalny układ relacji i bodźców), historycznym (trajektoria, w której te układy się utwardzały) i aktualnym (sposób, w jaki obecne warunki środowiskowe podtrzymują lub destabilizują problem). Przykładowo, problem może zostać opisany jako chroniczna hiper- lub hipokontrola pola obecności, przejawiająca się w ciasnej regulacji gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przy jednoczesnym silnym lęku przed spontanicznością; intencja jako pragnienie poszerzenia marginesu sterowalności bez utraty poczucia bezpieczeństwa; cel jako osiągnięcie zdolności tolerowania określonego wachlarza nieprzewidywalności w strukturze działań psychoperformatywnych. Taka hipoteza sensu pozwala projektować kolejne pola obecności nie w kategoriach abstrakcyjnej „pracy nad sobą”, lecz jako serię ściśle zaprojektowanych eksperymentów, w których sprawdza się, jak zmiany w parametrach czasu, przestrzeni, konfiguracji ról, instrumentarium i prozodii domknięcia wpływają na zdolność jednostki do utrzymania regulacji afektywnej i symbolicznej.

Drugi wymiar triady problem–intencja–cel dotyczy różnicowania poziomów jawności i refleksyjności. W licznych przypadkach to, co osoba formułuje jako deklaracyjny „problem”, jest jedynie powierzchniowym wskaźnikiem głębszych konfiguracji – na przykład powtarzalnym objawem kompulsywnej regulacji napięcia, który pełni w strukturze psychicznej i relacyjnej funkcję podtrzymującą, a zarazem jest źródłem cierpienia. Dlatego rozpoznanie musi uwzględniać także „problemy drugiego rzędu”: lęk przed utratą objawu, nieufność wobec zmiany, uwewnętrznione imperatywy kulturowe i rodzinne, które nadają określonym stanom status „normalnych”, a innym „niedopuszczalnych”. Intencja, nawet jeśli na poziomie deklaracji brzmi prosto („chcę, żeby tego było mniej”, „chcę, żeby było inaczej”), w praktyce okazuje się wektorem wielokrotnie załamanym, w którym różne części Ja, różne internalizowane figury Innego i różne pola praktyk (praca, rodzina, wspólnota, instytucje) pociągają w odmiennych kierunkach. Cel zaś – rozumiany jako możliwy wynik pracy – musi być formułowany w sposób kompatybilny zarówno z subiektywną ekonomią sensu, jak i z obiektywnymi ograniczeniami ciała, środowiska i struktur społecznych. W tym sensie rozpoznanie nie jest aktem jednostronnej „diagnozy”, lecz negocjowaną konstrukcją pola problemowego, w której osoba prowadząca pełni rolę współ-badacza, wprowadzając narzędzia analityczne, a jednocześnie pozostając świadomą, że każda hipoteza sensu jest zarazem interwencją performatywną w strukturę Ja i w konfigurację relacji.

W perspektywie metodologicznej rozpoznanie w psychoperformansie można opisać jako proces przechodzenia od „tematu” – luźnego, często metaforycznego węzła znaczeń – do

„problemu” jako struktury formalnej, a następnie do „hipotezy sensu” jako konstrukcji pozwalającej na zaprojektowanie planu sytuacyjnego. Temat to materiał surowy: obrazy, słowa, wspomnienia, sny, obrazy somatyczne, incydenty w relacjach, które osoba wiąże z poczuciem trudności. Problem to już uporządkowana, choć wciąż wstępna, figura: powtarzalny motyw, dający się opisać w kategoriach ograniczeń marginesu sterowalności, zaburzeń gęstości bodźców, stereotypizacji dominanta rytmiczna, chronicznego przesunięcia między napięciem a uwolnieniem. Hipoteza sensu jest najbardziej złożona: obejmuje opis funkcji problemu w szerszym systemie, wskazuje jego potencjalne korzenie i mechanizmy podtrzymywania, a przede wszystkim – podsuwa kierunek możliwej transformacji, który nadaje sens projektowaniu działań psychoperformatywnych. Intencja i cel są wtedy nie tyle dodatkiem do rozpoznania, ile nieodłącznymi jego wymiarami: intencja zakreśla horyzont, w którym hipoteza sensu ma być testowana, cel zaś dostarcza kryteriów, które pozwolą później ocenić, czy trajektoria Indywidualnej Akcji rzeczywiście uległa istotnemu przesunięciu. Bez tej triady rozpoznanie pozostaje czysto opisowe; z nią staje się punktem wyjścia dla ścisłej, choć ucieleśnionej i relacyjnej, metodologii działania, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są od początku kodowane jako precyzyjne wektory pracy nad problemem, a nie tylko tło ekspresji.

Rozpoznanie w psychoperformansie wymaga przekształcenia intuicyjnego materiału tematycznego w strukturalnie zdefiniowany opis pola problemowego, który może zostać bezpośrednio wpisany w parametry planu sytuacyjnego. Oznacza to, że w fazie wstępnej kluczowe staje się wypracowanie idiograficznej, lecz formalnie precyzyjnej „mapy problemu”, w której operuje się nie wyłącznie kategoriami języka potocznego (smutek, lęk, złość, poczucie pustki), lecz również pojęciami zaczerpniętymi z teorii regulacji afektywnej, teorii przywiązania, neuronauki afektywnej i kognitywistyki ucieleśnionej. Rozpoznanie obejmuje zatem zarówno hermeneutyczną rekonstrukcję narracji jednostki, jak i analityczne osadzenie tej narracji w takich kategoriach, jak profil wczesnodziecięcej regulacji afektu, wzorce mentalizacji, dominujące strategie radzenia sobie z napięciem, konfiguracje hiper- i hiporeaktywności w systemach stresu, a także charakterystyczne dla osoby style kodowania doświadczenia w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W praktyce oznacza to, że logoperformans rozpoznawczy – rozmowa, w której osoba opowiada o „problemie” – jest od początku traktowany jako perfonemiczny materiał badawczy: analizie podlega nie tylko treść wypowiedzi, ale też jej rytm, pauzy, modulacje głosu, przejścia między rejestrami języka, a także współwystępujące mikrogesty i przemieszczenia ciała w polu obecności. Z perspektywy predykcyjnych modeli mózgu kluczowe jest uchwycenie, jakie konfiguracje sytuacyjne system uznaje za przewidywalne i bezpieczne, a jakie za zagrażające, co przejawia się w wzorcach unikania, przeciążania się lub chronicznego utrzymywania się w stanach granicznych między napięciem a uwolnieniem.

Procedury rozpoznania w psychoperformansie wykorzystują zatem hybrydowe zestawy technik, w których klasyczne narzędzia wywiadu klinicznego, fenomenologicznego interview w duchu ochrony „pierwszoosobowej perspektywy doświadczenia” oraz obserwacji uczestniczącej są ściśle sprzęgnięte z prostymi próbami perfonemicznymi o charakterze diagnostycznym. Osoba może zostać zaproszona do wykonania minimalnych działań w polu obecności – na przykład ułożenia prostego zestawu obiektów według kryterium „blisko–dalej”, zaznaczenia kredką na kartce „miejsca w ciele”, w których problem jest najbardziej odczuwalny, wprowadzenia symbolicznej modyfikacji w oświetleniu przestrzeni, modulacji głośności własnego głosu w opowieści – a każde z tych mikro–zadań staje się testem dla hipotez

dotyczących marginesu sterowalności, gęstości bodźców i dominanta rytmiczna. Tym samym rozpoznanie nie ogranicza się do deklaracyjnych danych słownych, lecz odtwarza w skali mikro logikę sytuacji problemowych: w jaki sposób jednostka radzi sobie z koniecznością wyboru, z ambiwalencją, z niepełną informacją, z koniecznością wejścia w ruch lub jego wstrzymania. Zestaw perfonemów diagnostycznych nie jest stały, lecz adaptacyjny – w matrycy decyzji istnieje jedynie katalog dopuszczalnych klas prób (na przykład zadania przestrzenne, zadania materiałowe, zadania głosowe, zadania relacyjne), a ich konkretny dobór jest już konsekwencją wstępnej hipotezy sensu, konstruowanej na bazie pierwszego kontaktu i wczesnych danych fenomenologicznych.

Kluczowym zadaniem fazy rozpoznania jest także rozróżnienie między problemem jako strukturą doświadczenia a problemem jako efektem wtórnym zewnętrznych uwarunkowań, które wykraczają poza zasięg oddziaływania psychoperformansu. W tym miejscu konieczne jest osadzenie w polu wiedzy psychiatrycznej, neurologicznej, endokrynologicznej czy socjologicznej: wiele konfiguracji cierpienia, które początkowo manifestują się jako trudności regulacyjne w polu obecności, może mieć swoje źródła w zaburzeniach afektywnych, zaburzeniach lękowych, zaburzeniach osobowości, chorobach neurodegeneracyjnych, przewlekłym bólu, chorobach somatycznych, neuroatypowościach rozwojowych, chronicznej przemocy strukturalnej, ubóstwie czy marginalizacji. Rozpoznanie psychoperformatywne musi zatem zawierać procedury „triage’owe”: identyfikować sytuacje, w których psychoperformans może stanowić adekwatne narzędzie pracy nad polem obecności, oraz te, w których niezbędne jest równoległe lub priorytetowe zaangażowanie innych form opieki i interwencji. Intencja nie może być formułowana wbrew realnym ograniczeniom biologicznym i społecznym – jej konstrukcja musi pozostawać kompatybilna z aktualną wiedzą o możliwościach i granicach plastyczności systemów neuronalnych, regulacji afektywnej i trajektorii życia w danych warunkach społeczno-ekonomicznych. W tym sensie rozpoznanie nie tylko wyznacza temat i hipotezę sensu, ale też zarysowuje granice etycznej odpowiedzialności psychoperformansu: które obszary pracy są realne, a które – w danym momencie – mogłyby się przerodzić w przemoc symboliczną lub w obietnice bez pokrycia.

Z perspektywy konstrukcji intencji szczególnie ważne jest rozróżnienie między intencją deklarowaną a intencją emergentną. Intencja deklarowana to to, co osoba formułuje wprost: „chcę przestać reagować tak gwałtownie”, „chcę nauczyć się być bliżej innych”, „chcę odzyskać możliwość działania, a nie zastygania”. Intencja emergentna ujawnia się dopiero w procesie rozpoznania: w tym, na które fragmenty opowieści osoba wraca, które wątki wzmacnia, a które bagatelizuje, jakie obszary doświadczenia wydają się paradoksalnie bronić problemu, a nie go znosić. W ujęciu psychodynamicznym i psychoanalitycznym można mówić tu o złożonej ekonomii zysków wtórnych, oporu i identyfikacji z problemem; w kategoriach teorii regulacji afektywnej – o adaptacyjnych strategiach, które były w przeszłości „najlepszym możliwym rozwiązaniem” w danych warunkach i teraz nie mogą zostać po prostu porzucone. Psychoperformans, konstruując matrycę decyzji, musi brać pod uwagę obie warstwy intencji. Projektowanie planu sytuacyjnego wyłącznie na podstawie intencji deklarowanej prowadziłoby do działań, które ignorują funkcję ochronną problemu; oparcie się tylko na intencji emergentnej grozi z kolei zablokowaniem realnej woli zmiany. Dlatego faza rozpoznania obejmuje także perfonemiczną „próbę intencji”: zaproszenie osoby do zarysowania, w formie obrazu, gestu, logoperformansu lub pracy z obiektem, jak wyobraża sobie sytuację, w której problem ulega choćby minimalnej transformacji. Z analizy tych prototypów wyłania się intencja bardziej

złożona, często splątana, którą można dopiero próbować rozplątywać w kolejnych iteracjach rozpoznania.

Tak rozumiana praca nad intencją prowadzi do specyficznej formuły celu, który w psychoperformansie nigdy nie jest redukowany do prostych wskaźników objawowych, lecz przyjmuje postać dynamicznie rozumianych zmian w strukturze pola obecności. Cel może być na przykład określony jako poszerzenie tolerowanego spektrum gęstości bodźców w kanale obraz – od określonego minimum do określonego maksimum – przy jednoczesnym zachowaniu wymaganego marginesu sterowalności; jako zdolność do pozostania w kontakcie z innymi w konfiguracji zredukowanego dystansu społecznego przez określony odcinek czasu bez gwałtownego skoku w reakcje fight/flight/freeze; jako umiejętność przejścia od automatycznych logoperformansów auto-dewaluacyjnych do bardziej złożonych, refleksyjnych narracji; jako zmiana w prozodii domknięcia – z gwałtownego urwania lub rozsypania pola obecności w kierunku struktur domknięcia, które zawierają minimalny komponent integrujący. Tego typu cele mogą być zarówno jakościowo opisane (na poziomie fenomenologicznym), jak i operacjonalizowane w miarach ilościowych (na przykład liczba epizodów przerywania działania, czas utrzymania kontaktu wzrokowego, liczba spontanicznych inicjacji gestów, subiektywne skale napięcia). Faza rozpoznania musi zatem zawierać także wspólne wypracowanie języka, w którym takie cele mogą zostać zrozumiałe dla osoby – jeśli zostaną sformułowane wyłącznie w abstrakcyjnych terminach specjalistycznych, stracą wartość motywacyjną i egzystencjalną; jeśli zaś pozostaną zbyt blisko potocznych haseł („ma być lepiej”, „ma boleć mniej”), nie będą nadawały się do przełożenia na plan sytuacyjny.

Operacjonalizacja celu prowadzi wprost do pytania o strukturę hipotezy sensu. W psychoperformansie hipoteza sensu musi być zbudowana w taki sposób, aby zawierała potencjalne mechanizmy, za pomocą których określone działania w polu obecności mogłyby realnie wpłynąć na strukturę problemu. Oznacza to konieczność łączenia siatek pojęciowych z różnych dyscyplin: na przykład koncepcji pamięci epizodycznej i semantycznej, pamięci proceduralnej i nawykowej, teorii przywiązania, modeli poliwalnych regulacji, teorii ucieleśnionej kognicji, a także badań nad plastycznością sieci neuronalnych odpowiedzialnych za integrację interocepcji, propiocepcji i sygnałów zmysłowych. Hipoteza sensu może zakładać, że problem polega na chronicznym zawężeniu repertuaru predykcji dotyczących określonej klasy sytuacji relacyjnych, co skutkuje nadmiernym wzmacnianiem sygnałów błędu predykcyjnego i wtórnym przeciążeniem systemu stresu; że w tle znajdują się epizody rozwojowe, w których spontaniczne próby ekspresji obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem były wielokrotnie przerywane lub zawstydzane, co doprowadziło do uogólnionej inhibicji pola obecności; że ciało nauczyło się regulować pobudzenie za pomocą specyficznych, sztywnych konfiguracji napięcie–uwolnienie, które w przeszłości były adaptacyjne, a obecnie powodują cierpienie. Hipoteza sensu nie może być czysto metaforyczna – musi wskazywać takie mechanizmy, co do których istnieje przynajmniej pośrednia podbudowa w literaturze naukowej, a zarazem być na tyle otwarta, aby nowe dane z pola obecności mogły ją modyfikować. Faza rozpoznania w psychoperformansie kończy się zatem nie tyle jednorazowym „rozpoznaniem”, ile ustanowieniem wstępnego modelu, który będzie poddawany kolejnym testom w trakcie działań psychoperformatywnych, przy czym każde pole obecności staje się jednocześnie modułem interwencji i modułem badawczym w idiograficznym schemacie N-of-1.

W tym ujęciu rozpoznanie przyjmuje formę procesu cyklicznego: pierwsza hipoteza sensu, zbudowana na bazie tematu, wczesnych danych fenomenologicznych i perfonemów diagnostycznych, zostaje przełożona na wstępny plan sytuacyjny o umiarkowanej złożoności i rygorystycznie zabezpieczonych progach bezpieczeństwa; rezultaty pierwszych działań dostarczają nowych informacji o tym, które elementy hipotezy były trafne, a które wymagają korekty; w odpowiedzi modyfikacji ulega zarówno opis problemu, jak i konstrukcja intencji oraz celów. Psychoperformans w ten sposób nie rozdziela rozpoznania od interwencji, lecz integruje je w jednym, sprzężonym zwrotnie procesie: każde działanie jest równocześnie testem hipotezy i potencjalnym mikro–punktem zwrotnym trajektorii IndywiduAkcji. Dlatego faza rozpoznania nie kończy się definitywnie przed rozpoczęciem pracy – pozostaje otwarta, aktualizowana w świetle kolejnych danych, przy czym ruch od problemu do intencji i celu jest stale rekalkulowany. To, co odróżnia tę praktykę od klasycznych modeli diagnostycznych, to ściśle wpisanie rozpoznania w parametry pola obecności: problem opisuje się nie tylko jako konfigurację objawów, lecz jako uporczywą, przewidywalną architekturę obrazów, słów, gestów, światła, dźwięków i obiektów, w której margines sterowalności jest zbyt ciasny, a dominanta rytmiczna zbyt sztywna lub chaotyczna. Intencja jest nie tyle abstrakcyjnym „chcę być szczęśliwszy”, ile wektorem pożądanego przestrojenia tej architektury, a cel – konkretnym, choć dynamicznie rozumianym opisem, jak miałyby wyglądać nowe pole obecności, zdolne do podtrzymania dłuższych trajektorii IndywiduAkcji bez utraty regulacji. W kolejnym kroku ta strukturalna triada staje się bezpośrednim punktem wyjścia dla projektowania planu sytuacyjnego, który nie jest już liniowym „programem zajęć”, lecz wysokorozdzielczą matrycą parametrów, precyzyjnie odpowiadającą na rozpoznane napięcia, luki i potencjały w polu problemowym.

Jeżeli triada problem–intencja–cel ma mieć status rzeczywistego narzędzia roboczego, a nie tylko heurystycznej metafory, faza rozpoznania musi zawierać precyzyjną procedurę translacji pomiędzy trzema rejestrami opisu: narracyjno–fenomenologicznym, parametryczno–sytuacyjnym oraz neuro– i psychospołecznym. W rejestrze narracyjno–fenomenologicznym centralne są opisy jakości doświadczenia – modalności zmysłowe, ton afektywny, struktura czasu przeżywanego, relacje z innymi oraz sposoby, w jakie osoba konstytuuje siebie jako podmiot w opowieści. W rejestrze parametryczno–sytuacyjnym ta sama materia doświadczenia zostaje przełożona na skalowalne parametry planu sytuacyjnego: zakresy tolerowanej gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; charakter dominanta rytmiczna (czy system preferuje sekwencje gwałtownych skoków napięcie–uwolnienie, czy raczej przewlekłe plateau napięcia bez wyraźnej ulgi); typowe prozodie domknięcia (urwanie, rozmazanie, gwałtowna ewakuacja z pola obecności, czy przeciwnie – nadmierne przeciąganie); wielkość dostępnego marginesu sterowalności w zakresie decyzji mikro– i makro– poziomu. Rejestr neuro– i psychospołeczny wprowadza przekład tych parametrów na konteksty biologiczne i społeczne: w jakim stopniu obserwowane konfiguracje można rozumieć jako efekt uogólnionego uwrażliwienia układu limbicznego, usztywnionych priors w ramach predykcyjnego kodowania błędu, chronicznej aktywacji osi podwzgórze–przysadka–nadnercza, utrwalonych wzorców przywiązania, przemocowych skryptów relacyjnych czy trwałych determinant klasowych, rasowych i płciowych. Dopiero w splocie tych trzech rejestrów problem zyskuje status struktury, którą można sensownie „przedłożyć” planowi sytuacyjnemu: triada nie jest więc pojedynczym rozpoznaniem, lecz przejściem między różnymi topologiami opisu, wymagającym konsekwentnego języka translacji.

W tym kontekście hipoteza sensu przyjmuje postać wielowarstwowej konstrukcji, łączącej mikro–architekturę pola obecności z makro–trajektoriami biograficznymi i społecznymi. W warstwie mikro hipoteza sensu może zakładać, że określony problem – na przykład chroniczne wycofywanie się z relacji w sytuacjach nadmiaru bodźców – jest funkcją specyficznego splotu parametrów: bardzo niskiego progu przeciążenia w kanale obraz przy wysokiej wrażliwości na zmiany światła i ruchu; usztywnionej dominanta rytmiczna w kanale gest, ograniczającej repertuar perfonemów do sekwencji minimalnych (mikro–ruchy, tiki, powtarzalne gesty autostymulacyjne); logoperformansów auto–deprecjonujących, które pełnią funkcję „bezpieczników” mitygujących ewentualne oczekiwania otoczenia; oraz prozodii domknięcia o charakterze gwałtownego zerwania, utrwalonej przez wielokrotne epizody zawstydzienia. W warstwie mezo hipoteza sensu musi uwzględniać historię konkretnych konfiguracji instytucjonalnych: szkoły, rodziny, pracy, systemów opieki, w których takie sekwencje były wzmacniane albo karane. W warstwie makro – wgląd w to, jak określone ciała i biografie są pozycjonowane w polu społecznym: które praktyki ekspresji są legitymizowane, a które patologizowane; jakie reżimy widzialności i niewidzialności obowiązują dla określonych grup. Psychoperformans nie może zatem zatrzymać się na „wewnętrznej” hipotezie sensu – musi rozpoznać, w jakim zakresie problem jest odpowiedzią na strukturalne przemocowe matryce, a dopiero wtórnie – gdzie pojawia się przestrzeń na IndywiduAkcję w polu obecności. Stąd postulowana intra– i interdyscyplinarność rozpoznania: budując hipotezę sensu, konieczne jest połączenie w jednym modelu fenomenologii, psychoanalizy, psychologii rozwojowej, neuronauki afektywnej, socjologii krytycznej i studiów nad niepełnosprawnością, bez redukcji problemu do jednej z tych perspektyw.

Rozpoznanie, pojmowane w ten sposób, posiada także nieusuwalny wymiar etyczny, który musi być wprost wpisany w matrycę decyzji. Po pierwsze, wymaga ono czujności wobec asymetrii epistemicznych między osobą a ekspertem: psychoperformans w punkcie wyjścia zakłada, że wiedza pierwszoosobowa o polu obecności ma priorytet, a ujęcia zewnętrzne – psychiatryczne, psychologiczne, socjologiczne – są narzędziami interpretacji, a nie uprzywilejowanymi „prawdami o osobie”. Po drugie, faza rozpoznania nie może stać się subtelną praktyką dyscyplinującą, w której język naukowy służy do unieważniania niewygodnych detali biograficznych lub upraszczania złożonych trajektorii cierpienia. Każda propozycja hipotezy sensu powinna zatem podlegać podwójnemu sprawdzeniu: czy pozostaje zgodna z konsensusem dostępnej literatury oraz czy jest przez osobę doświadczana jako w jakimś stopniu rozjaśniająca, a nie jako narzucony opis. Po trzecie, rozpoznanie musi zawierać myślenie o konsekwencjach – nie tylko dla bieżącego planu sytuacyjnego, ale też dla tego, jakie ślady zostaną po nim w dokumentacji, archiwach, reprezentacjach instytucjonalnych. Minimalna dokumentacja, choć operacyjna, zawsze wytwarza potencjalne archiwum; dlatego sposób zapisu problemu, intencji i celu musi być zgodny z zasadami ochrony danych, ale także z zasadą minimalizowania ryzyka wtórnej stygmatyzacji czy zawłaszczenia opowieści przez systemy wiedzy. W tym sensie rozpoznanie nie jest wyłącznie aktem kategoryzacji, lecz decyzją o tym, jakiego rodzaju historia o danym ciele i jego relacjach z materią zostanie w ogóle dopuszczona do obiegu.

Ostatecznie więc faza rozpoznania w psychoperformansie przyjmuje formę rozbudowanej operacji kartograficznej, w której problem staje się węzłem krzyżowania się wielu map: somatycznej, afektywnej, narracyjnej, materialnej, relacyjnej, społeczno–politycznej i epistemicznej. Intencja jest wektorem, który wyznacza preferowany kierunek przesunięcia po

tych mapach – na przykład od topologii, w której pole obecności jest stale skolonizowane przez obiekty związane z przemocą instytucjonalną, ku topologii zwiększonej sprawczości w kontaktach z materiałami codzienności. Cel natomiast jest opisem minimalnej zmiany, która ma być rozpoznawalna zarówno w doświadczeniu osoby, jak i w danych, jakie generuje plan sytuacyjny: innym rozkładem napięcie–uwolnienie, innym użyciem perfonemów, innymi trajektoriami w polu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Triada problem–intencja–cel, osadzona w takim rozumieniu rozpoznania, staje się tym samym nie tylko narzędziem projektowym, ale także ramą dla badań N-of-1: każda iteracja pola obecności dostarcza danych, które mogą potwierdzić lub zakwestionować hipotezę sensu, a także ujawnić nieprzewidziane wcześniej zasoby i ograniczenia. Rozpoznanie nie jest więc prologiem, lecz stałym, dynamicznym komponentem psychoperformansu: w miarę jak kolejne działania przekształcają pole obecności, redefinicji ulega problem, granice rozsądnie formułowanej intencji oraz parametry celów, które nie stanowią już prostych punktów końcowych, lecz stają się lokalnymi węzłami w dłuższej trajektorii IndywiduAkcji, kartowanej w czasie przez powracające plany sytuacyjne i ich ewoluujące matryce decyzji.

11.2. Zasoby: ciało, głos, obiekty, przestrzeń, czas, świadkowie

Perspektywa zasobów w planie sytuacyjnym psychoperformansu wymaga radykalnego odwrócenia klasycznego paradygmatu deficytowego, obecnego zarówno w psychiatrii klinicznej, jak i w dominujących narracjach rehabilitacyjnych. Zamiast pytać, „czego brakuje”, plan sytuacyjny operuje pytaniem, „co jest dostępne i w jakiej konfiguracji może stać się sprawcze”. Zasoby nie są tu rozumiane jako statyczne „cechy” osoby czy środowiska, lecz jako dynamiczne wektory, które w polu obecności mogą zostać włączone w różne układy perfonemiczne. W tym sensie zasoby ciało, głos, obiekty, przestrzeń, czas i świadkowie nie stanowią prostych „kategorii klasyfikacyjnych”, lecz sześć sprzężonych wymiarów działania, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są dystrybuowane w sposób nieprzypadkowy. Model enaktywistyczny i ucieleśniona kognitywistyka dostarczają tu aparatu pojęciowego: zasób to taki element systemu ciało–mózg–środowisko, który może zostać włączony w pętlę sprzężeń zwrotnych w sposób zwiększający margines sterowalności i umożliwiający IndywiduAkcję. Zasób jest więc funkcją kontekstu i planu sytuacyjnego: ta sama cecha ciała, ta sama właściwość głosu, ten sam obiekt czy ta sama przestrzeń mogą w jednym układzie wzmacniać poczucie sprawczości, w innym – działać destabilizująco lub retraumatyzująco. Matryca decyzji musi zatem kodować zasoby nie tylko jako „obecne / nieobecne”, ale jako struktury o zmiennych parametrach intensywności, dostępności i kosztu użycia.

Ciało, jako pierwszy zasób, nie jest w psychoperformansie rozumiane ani jako neutralne „narzędzie”, ani jako wyłącznie „miejsce symptomów”, lecz jako złożona infrastruktura kinestetyczna, interoceptywna i proprioceptywna, w której zapisane są zarówno ślady dotychczasowych relacji z materią, jak i potencjalne matryce nowych ruchów. Neurofenomenologiczne ujęcia Ja cielesnego pozwalają precyzyjniej uchwycić, że zasób „ciało” obejmuje co najmniej trzy poziomy: toniczny (napięcie mięśniowe, postawa, organizacja osi ciała w przestrzeni), fazowy (mikro–perfonemy ruchowe: drżenia, tiki, stereotypie, rytuały motoryczne) oraz relacyjny (układy ciała względem innych ciał, obiektów, ścian, źródeł światła). W planie sytuacyjnym każdy z tych poziomów może zostać potraktowany jako przestrzeń

interwencji: toniczne wzorce postawy stają się materiałem do pracy nad dominantą rytmiczną w kanale gest, fazowe sekwencje mikro–ruchów mogą zostać przepisane na bardziej złożone sekwencje perfonemiczne, relacyjne układy dystansu i bliskości – na świadomie projektowane topologie pola obecności. Zasób ciała nie jest jednak nieograniczony: musi być kartowany z uwzględnieniem progów bólu, zmęczenia, zawrotów, reaktywności autonomicznej oraz istniejących diagnoz somatycznych i neurologicznych. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny wprowadza parametr „budżetu cielesnego”: zakresu obciążeń, jakie można bezpiecznie nałożyć na układ mięśniowo–szkieletowy i krążeniowo–oddechowy w danej sesji, oraz rozpisuje perfonemy tak, aby nie przekroczyć tych progów. Ciało jako zasób jest więc zarazem potencjałem i ograniczeniem; matryca decyzji nie pozwala na jego instrumentalizację, lecz wymaga stałego monitorowania odpowiedzi interoceptywnych i gotowości do modyfikacji działań.

Głos stanowi drugi, niezwykle złożony zasób, który w planie sytuacyjnym przekracza opozycję „mówienia” i „milczenia”. W logopedii, fonetyce eksperymentalnej i psychoakustyce głos analizowany jest jako złożona struktura akustyczna, w której parametry wysokości, barwy, natężenia, modulacji, tempa artykulacji i prozodii niosą wielopoziomowe informacje pragmatyczne i afektywne. Psychoperformans przechwytuje te rozpoznania i operacjonalizuje je w kategoriach logoperformansu: zasób głosu to nie tylko zdolność artykułowania słów, lecz całe spektrum możliwych konfiguracji dźwiękowych, od szmerów oddechu, przez mruczenie, nucenie, wokalizy bezsłowne, aż po złożone wypowiedzi narracyjne i metarefleksyjne. W matrycy decyzji głos zostaje opisany parametrycznie: tolerowany zakres głośności, preferowane rejony wysokości, dopuszczalne stopnie chropowatości, możliwości przechodzenia między rejestrami, progi zmęczenia strun głosowych. Zasób głosu obejmuje też jego społeczną historię: doświadczenia zawstydzenia, przerywania wypowiedzi, dyscyplinowania tonu („mów ciszej”, „nie krzycz”, „nie płacz”), które często skutkują auto–cenzurą prozodyczną. Plan sytuacyjny musi zatem projektować takie sekwencje logoperformansów, które stopniowo przywracają margines sterowalności nad głosem, nie wymuszając „ekspresji” jako nowego nakazu, ale tworząc warunki do eksploracji: od mikro–perfonemów (sylaby, westchnienia, śmiech) po bardziej rozbudowane formy wypowiedzi. Głos jako zasób wpisuje się jednocześnie w wszystkie kanały: w obrazie widoczna jest praca mięśni szyi, twarzy, klatki piersiowej; słowo organizuje semantykę; gest współbrzmi z akcentami prozodycznymi; światło może dramatyzować lub łagodzić ekspozycję twarzy; dźwięk jest oczywistym nośnikiem; obiekt – na przykład mikrofon, instrument, naczynie – staje się pośrednikiem, który transformuje odczuwanie głosu. Z perspektywy IndywiduAkcji zasób głosu jest jednym z kluczowych wskaźników zmiany: przesunięcia w jego użyciu – nawet subtelne – sygnalizują przeorganizowanie matryc afektywnych i relacyjnych, a więc faktyczną transformację pola obecności, a nie tylko jego inscenizację.

Zasób obiektów w planie sytuacyjnym psychoperformansu wymyka się potocznemu rozumieniu „rekwizytów”, które można dowolnie wprowadzać i wymieniać bez zmiany struktury działania. W perspektywie teorii sieci aktorów, studiów nad sprawczością materii oraz ekologii percepcji Gibsona każdy obiekt jest węzłem gęstej sieci relacji, w której zbiegają się affordancje, ślady biograficzne, kody kulturowe, architektury władzy i energetyka afektywna. To, co w języku psychoperformansu zostało ujęte jako obiekt–klucz, lista rzeczy–kluczy, walizka narzędziowa czy montaż obiektów, na poziomie planu sytuacyjnego musi zostać przepisane na parametryczną mapę zasobów materialnych. Oznacza to, że matryca decyzji nie ogranicza się

do prostego spisu „co mamy”, lecz koduje dla każdego obiektu co najmniej cztery warstwy: fizyczną (materiał, masa, kształt, ostrość krawędzi, temperatura powierzchni, podatność na deformację, emisja zapachu i dźwięku w kontakcie), semiotyczną (dominujące skojarzenia kulturowe, powiązania z określonymi instytucjami i praktykami, nawarstwione przesady i metafory), biograficzną (historia użycia, miejsce w trajektorii życia osoby lub grupy, związki z doświadczeniami strat, przełomów, przemocy, opieki) oraz perfonemiczną (jakie minimalne akty symboliczne zostały już z tym obiektem przećwiczone, jakie wzorce napięcie–uwolnienie wiązały się z jego dotykiem, przemieszczaniem, niszczeniem, naprawianiem). Tylko w takiej wielowarstwowej perspektywie obiekt może być sensownie nazwany zasobem, ponieważ jego włączenie do pola obecności przestaje być arbitralnym gestem scenograficznym, a staje się działaniem o jasno określonych konsekwencjach dla gęstości bodźców, dominanta rytmiczna i marginesu sterowalności. Obraz rejestruje tu konfigurację rzeczy w przestrzeni, ich wzajemne relacje wielkości, odległości i kontrastu; słowo – zarówno w logoperformansach, jak i w wewnętrznych monologach uczestników – nazywa i prze-nazywa obiekty, otwierając lub domykając ich możliwe role; gest nadaje materialny przebieg affordancjom (sięganie, przenoszenie, ściskanie, odpychanie, zawieszanie, układanie); światło hierarchizuje pole widzialności, eksponując część obiektów, a inne czyniąc tłem; dźwięk ujawnia akustyczną stronę materii, różnicując szmer papieru, trzask szkła, tępy pogłos drewna, metaliczne rezonanse; obiekt wreszcie, wchodząc w kolejne konfiguracje, aktualizuje zapisane w nim potencjały. Plan sytuacyjny psychoperformansu musi więc wprowadzać rozbudowane kryteria selekcji zasobów materialnych: dopuszczalne i niedopuszczalne klasy obiektów ze względu na bezpieczeństwo somatyczne i psychiczne, progi intensywności semiotycznej (jak wiele „mocnych” znaków może się pojawić równocześnie), dopuszczalne poziomy nieprzewidywalności reakcji materii (materiały kruszące się, tłukące, płynne, pyłące), reguły własności (co jest wspólne, co prywatne, co wypożyczone), a także warianty prozodii domknięcia (czy obiekt po działaniu wraca do użytkownika, zostaje symbolicznie przekształcony, zdeponowany w archiwum, czy ulega kontrolowanej destrukcji). Zasób obiektów nie jest więc „magazynem rzeczy”, ale złożonym regulatorem relacji między ciałem a światem, w którym każda decyzja materiałowa natychmiast przekłada się na topologię pola obecności i możliwe trajektorie IndywiduAkcji.

Zasób przestrzeni w planie sytuacyjnym psychoperformansu ujawnia swoją złożoność dopiero wtedy, gdy zostanie potraktowany w kategoriach topologii relacyjnej, a nie wyłącznie geometrii euklidesowej. Badania nad proksemiką, psychologią środowiskową, antropologią miejsca i fenomenologią przestrzeni wskazują, że to, co na planie architektonicznym wygląda jak neutralny układ ścian, drzwi, korytarzy i otwartych pól, w doświadczeniu ucieleśnionym jest gęstą strukturą wektorów przyciągania, łęku, ekspozycji, schronienia, kontroli i ucieczki. Psychoperformans przechwytuje te rozpoznania i przepisuje je na język planu sytuacyjnego: zasób przestrzeni to nie metry kwadratowe, lecz struktura potencjalnych trajektorii ruchu, pól widoczności i niewidoczności, linii słyszalności i ciszy, możliwych konfiguracji dystansu społecznego, progów, załamień, nisz i osi symetrii. Matryca decyzji musi zatem kodować przestrzeń nie tylko w kategoriach „gdzie” (sala, korytarz, plener), ale przede wszystkim w kategoriach „jak” i „dla kogo”: jakie są w niej dominujące kierunki, które ciała są z nich wykluczane, jakie istnieją miejsca naturalnej koncentracji spojrzeń, jakie punkty pozwalają na wycofanie się z pola, w jaki sposób rozkłada się światło dzienne i sztuczne w czasie trwania działania, jak akustyka pomieszczenia amplifikuje lub tłumi dźwięki kroków, głosu, szmerów materii. Obraz organizuje tu nie tylko to, co „widać”, ale także to, skąd i w jakich wektorach spojrzenia przebiegają; słowo – nazwy pomieszczeń, metafory sytuacyjne („pracownia”, „sala”,

„poczekalnia”, „scena”, „korytarz”, „klinika”) – nadaje przestrzeni ramy sensu, które mogą wspierać lub sabotować IndywiduAkcję; gest – trajektorie przemieszczania, sposoby wchodzenia, wychodzenia, zatrzymywania się, zmiany kierunku – materializuje te ramy; światło modeluje architekturę, tworząc mikro-sceny i strefy półcienia; dźwięk ujawnia ukryte właściwości przestrzeni, takie jak pogłos, echo, maskowanie hałasów z zewnątrz; obiekt wreszcie kotwiczony przestrzeń, tworząc punkty orientacyjne, barycentra pola, przeszkody lub zaproszenia. Plan sytuacyjny musi uwzględniać, jaki typ przestrzeni jest adekwatny do danego problemu, intencji i celu: w jakich warunkach korzystne jest pole obecności silnie strukturyzowane (na przykład z wyraźną osią wejście–centrum–wyjście, z kontrolowanymi progami), a kiedy wskazana jest przestrzeń bardziej rozproszona, gęsto „zamieszkała” przez obiekty, pozwalająca na swobodniejsze negocjowanie dystansów i linii widzenia. Konkretnie parametry – kubatura, wysokość, rodzaj podłoża, liczba i lokalizacja drzwi, okien, źródeł światła, obecność luster, widok za oknem – nie są tu detalami technicznymi, lecz zmiennymi w matrycy zasobów, które wpływają na to, jak rozkładają się w polu obecności gęstość bodźców, dominanta rytmiczna i margines sterowalności. W tym sensie przestrzeń jest zasobem nie dopiero wtedy, gdy zostanie „wypełniona treścią”, lecz już w swoim nagim, architektonicznym i akustycznym wymiarze, który plan sytuacyjny musi dokładnie rozpoznać i wpisać w projekt psychoperformansu, tak aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogły w niej pracować nie przeciw sobie, lecz w precyzyjnie skoordynowanej strukturze IndywiduAkcji.

Zasób czasu w planie sytuacyjnym psychoperformansu nie może być redukowany do kalendarzowego rozkładu terminów ani do uproszczonego dzielenia sesji na „części wstępne”, „główne” i „końcowe”. W perspektywie neurokognitywnej i fenomenologicznej czas działania jest jednocześnie parametrem fizycznym (długość ekspozycji, liczba powtórzeń, interwały między sesjami), strukturą doświadczeniową (percepcja trwania, kompresja, rozciąganie, zanik pamięci roboczej, nasycenie afektywne) oraz wektorem regulującym procesy somatyczne (oscylacje bioelektryczne, rytmy okołodobowe, hormonalne okna podatności, dynamika układu autonomicznego). W związku z tym matryca decyzji musi kodować czas jako zasób w sposób wielowarstwowy: od poziomu mikro–czasów pojedynczych perfonemów (długość spojrzenia, trwanie dotyku, czas zawieszenia ręki nad obiektem, czas milczenia między kwestiami logoperformansu), poprzez mezoskale faz działania (okna intensywności, strefy rozrzedzenia, drony temporalne, przerwy o funkcji integracyjnej lub resetującej), aż po makroskalę trajektorii IndywiduAkcji (częstość i długość cykli pracy, okresy przerwy, powroty do motywów, decydujące prozodie domknięcia). Badania nad temporalnością ucieleśnioną, rozwijane w ramach neurofenomenologii, psychologii chronopsychologicznej i neuronauki sieci domyślnej, wskazują, że modulacja uwagi, pobudzenia i poczucia sprawczości zależy wprost od dopasowania mikro–i makro–czasów działania do indywidualnego profilu rytmów biologicznych i poznawczych. Plan sytuacyjny musi więc określić nie tylko „ile trwa sesja”, ale także jak rozkładają się w jej obrębie fazy intensyfikacji bodźców i fazy ich redukcji, ile trwa ekspozycja na określony typ materiału, w jakim tempie wprowadzane są kolejne warstwy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz jakie są minimalne interwały konieczne dla konsolidacji doświadczenia w pamięci epizodycznej. W tym sensie zasób czasu jest regulatorem gęstości bodźców i dominanta rytmiczna: zbyt gęsta sekwencja perfonemów przy zbyt krótkich interwałach prowadzi do przeciążenia i fragmentaryzacji narracji, zbyt rozrzedzona – do rozpadania się pola obecności i spadku energii działania. Matryca decyzji musi wprowadzać twarde progi czasowe dla najbardziej intensywnych operacji (na przykład dla działań destrukcyjnych, dla ekspozycji na materiał biograficzny wysokiej wrażliwości, dla sekwencji

dźwiękowych o wysokiej głośności lub złożoności), a jednocześnie pozostawiać elastyczność w zakresie modulacji tempa poprzez mikrodecyzje w polu: spowolnienie logoperformansu, wydłużenie ciszy, skrócenie fazy instruktażu, wydłużenie fazy samodzielnego montażu obiektów. Obraz uczestniczy w tym zarządzaniu czasem poprzez strukturę kadrów i ujęć (na przykład długość utrzymania jakiejś konfiguracji w polu widzenia), słowo – poprzez długość zdań, tempo wypowiedzi, obecność pauz i powtórzeń, gest – poprzez dynamikę ruchu (przyspieszenia, zatrzymania, zawieszenia), światło – poprzez zmiany natężenia i koloru w czasie, dźwięk – poprzez rytmizację fraz, długość transjentów i ogonów pogłosowych, obiekt – poprzez tempo jego transformacji (szybkie zniszczenie, stopniowa modyfikacja, długotrwała ekspozycja w niezmienionej formie). Zasób czasu jest zatem jednym z najbardziej wrażliwych regulatorów pola obecności, wymagającym jednoczesnego uwzględnienia wiedzy z zakresu chronobiologii, psychologii uczenia się, psychofizjologii stresu i teorii kompozycji czasoprzestrzennej.

Zasób świadków stanowi w planie sytuacyjnym psychoperformansu odrębny, wysokoczuły wymiar, w którym zbiega się problem roli obserwatora, współ-obecności, wspólnoty, relacji transferowo–kontrtransferowych oraz polityki spojrzenia. Świadek nie jest tu „publicznością” w sensie teatralnym ani „badaczem” w sensie klasycznych schematów laboratoryjnych, lecz specyficzną figurą relacyjną, która współkonstruuje pole obecności poprzez swoją uważną obecność, zdolność do podtrzymania i nazwanej refleksji po działaniu. W literaturze psychoanalitycznej, studiach nad traumą i antropologii rytuału pojawiają się różne warianty tej figury: świadek empatyczny, świadek strukturalny, świadek wspólnotowy, świadek instytucjonalny. Plan sytuacyjny psychoperformansu musi te rozróżnienia operacjonalizować, kodując dla zasobu świadków co najmniej trzy warstwy parametrów. Pierwsza dotyczy liczby i rozmieszczenia: ilu świadków jest obecnych w polu (jeden, kilku, grupa), w jakich pozycjach przestrzennych są usytuowani (w centrum, na obrzeżach, w ruchu, w stałym punkcie), w jakich wektorach kierują się ich spojrzenia (bezpośrednio na wykonawcę, na obiekty, na przestrzeń jako całość). Druga warstwa zapisuje profil kompetencyjny i relacyjny: czy świadek jest osobą zaufaną, znaną uczestnikowi, czy obcym; czy pełni funkcję specjalisty, superwizora, współuczestnika czy reprezentanta instytucji; jaki typ wiedzy i władzy ucieleśnia jego obecność. Trzecia warstwa dotyczy modalności świadkowania: czy świadkowanie ma charakter wyłącznie somatyczno–percepcyjny (bycie obecnym bez werbalnej interwencji), czy też obejmuje logoperformans zwrotny (nazwanie, interpretacja, parafraza), czy wreszcie – włącza element dokumentacji (notatki, rejestracja audio–video, rysunek, schemat). Obraz jest tu kluczowym kanałem: sposób kadrowania świadków, ich widoczność lub niewidoczność w polu, relacje perspektywiczne między ich sylwetkami a ciałem osoby działającej i obiektami, organizuje hierarchię spojrzeń i dystrybucję wstydu, dumy, lęku przed oceną, poczucia bycia widzianym. Słowo – zarówno w wypowiedziach świadka, jak i w wyobrażonych dialogach wewnętrznych uczestnika – może mieć funkcję walidującą, interpretującą, dyscyplinującą lub emancypacyjną. Gesty świadków (postawa, minimalne ruchy głowy, mimika, mikro sygnały napięcie–uwolnienie) tworzą mikro–pole kinestetyczne, w którym odczytywana jest akceptacja, zawahanie, aprobata, dezaprobata, gotowość do interwencji. Światło może wzmacniać lub osłabiać ich widzialność, czyniąc ich obecność bardziej lub mniej „ciężką”, dźwięk – poprzez słyszalność oddechu, przesunięć krzesła, westchnień – może ujawniać stopień poruszenia, a obiekty – krzesła, notatniki, kamery – mogą materializować struktury władzy i odpowiedzialności. Matryca decyzji musi zatem precyzyjnie określać, kiedy świadkowie są niezbędnym zasobem (na przykład w działaniu wymagającym wysokiego poziomu kontenerowania afektów, w pracy z materiałem

traumatycznym, w sytuacjach granicznych przejść biograficznych), a kiedy ich obecność byłaby nadmiarowa i dysregulująca (na przykład w działaniach wymagających radykalnej intymności, w pierwszych krokach z materiałem o silnym ładunku wstydu), oraz jakie są progi ingerencji świadka (kiedy może, a kiedy musi interweniować, jakie są protokoły przerywania działania z powodów bezpieczeństwa). Zasób świadków jest w tym sensie zasobem wysokiego ryzyka i wysokiego potencjału: od sposobu jego użycia zależy, czy pole obecności będzie miejscem bezpiecznej, współdzielonej IndywiduAkcji, czy też przestrzenią reprodukcji relacji kontroli i dyscyplinowania, maskowanych językiem troski.

Wreszcie, zasoby ciało, głos, obiekty, przestrzeń, czas i świadkowie tworzą w planie sytuacyjnym psychoperformansu spójną, choć niezwykle złożoną matrycę, w której każdy element jest jednocześnie niezależnym wektorem i funkcją pozostałych. Z perspektywy teorii systemów złożonych i ekopsychologii można mówić o emergentnym „ekosystemie psychoperformatywnym”, w którym konfiguracje parametrów poszczególnych zasobów prowadzą do pojawiania się jakości nie redukowalnych do żadnej z warstw z osobna: poczucia „gęstości” lub „przewiewności” pola obecności, jego tonacji afektywnej, charakterystycznych wzorców napięcie–uwolnienie, trajektorii uwagi i narracji. Plan sytuacyjny, aby zasoby te rzeczywiście pełniły funkcję nośników IndywiduAkcji, musi nie tylko je wymienić, lecz także opisać w kategoriach zależności: jak zmiana poziomu pobudzenia ciała wpływa na sposób użycia głosu, jak przearanżowanie obiektów modyfikuje percepcję przestrzeni, jak przestawienie świadków z centrum na peryferie pola zmienia gęstość społecznego spojrzenia, jak skrócenie lub wydłużenie czasu ekspozycji na dany materiał wpływa na możliwość jego symbolizacji. Obraz w tej perspektywie staje się narzędziem modelowania relacji między zasobami – poprzez diagramy planu, mapy topologiczne przestrzeni, kadry z prób i działań – słowo zaś służy do konstruowania meta-języka, który pozwala nie tylko prowadzić działania, ale też je analizować i rekonfigurować. Gest – w ujęciu mikro-analitycznym – ujawnia, jak zasoby są faktycznie używane, gdzie dochodzi do zwarć, przeciążeń, niedociążeń; światło – jak w praktyce rozkłada się widzialność, hierarchia i możliwość wycofania się; dźwięk – jakie rytmy i faktury audialne towarzyszą poszczególnym konfiguracjom zasobów, czy sprzyjają modulacji uwagi, czy ją destabilizują; obiekt – jak realnie mediuje między ciałem, przestrzenią, czasem i świadkami. W tym sensie zasoby nie są statycznym „stanem posiadania”, lecz dynamicznym polem operacji, w którym każde działanie psychoperformatywne jest testem konkretnej konfiguracji matrycy decyzji. Zachowanie spójności między poziomem projektowym a empirycznym – między tym, jak zasoby zostały zaplanowane, a tym, jak zostały uruchomione i doświadczane – staje się jednym z kluczowych kryteriów jakości praktyki. Dopiero na tym tle można sensownie mówić o psychoperformansie jako procedurze o wysokiej zdolności do integracji wiedzy z zakresu badań nad ciałem, głosem, materią, przestrzenią, temporalnością i relacjami społecznymi, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nie tylko kanałami ekspresji, ale także precyzyjnymi instrumentami kalibracji zasobów w służbie IndywiduAkcji.

11.3. Partytura i sekwencje: przygotowanie–kulminacja–domknięcie

Partytura psychoperformansu stanowi wyspecjalizowaną, temporalnie zorganizowaną projekcję planu sytuacyjnego, w której matryca decyzji zostaje przepisana na ciąg sekwencji o określonej dominanta rytmiczna i zdefiniowanych progach przejścia między fazami przygotowania, kulminacji i domknięcia. W odróżnieniu od partytury muzycznej czy teatralnej

w klasycznym sensie, która koduje ciąg jednoznacznie przypisanych zdarzeń (nut, kwestii, didaskaliów), partytura psychoperformansu jest zapisem parametrycznym: nie opisuje „co dokładnie ma się wydarzyć”, lecz „w jakich przedziałach wartości mogą oscylować kluczowe parametry pola obecności”, takie jak gęstość bodźców, intensywność logoperformansu, amplituda ruchu, poziom ekspozycji biograficznej czy nasycenie kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W tym sensie jest ona bliska temu, co Richard Schechner określał jako score w sensie struktury potencjalności – szkieletu powtórzeń, wariacji i transformacji – oraz temu, co w choreologii Labana przyjmuje postać mapy kierunków, poziomów i dynamik ruchu, lecz zostaje radykalnie poszerzona o wymiar somato–psychiczny i epistemiczny: partytura psychoperformansu nie tylko reguluje przebieg działań, ale także organizuje warunki powstawania sensu i IndywiduAkcji. Triada przygotowanie–kulminacja–domknięcie funkcjonuje tu jako globalna obwiednia energetyczna całego zdarzenia, porównywalna do muzycznej obwiedni ADSR w syntezie dźwięku, lecz zastosowana do złożonej dynamiki pola obecności: faza przygotowania obejmuje stopniowe wprowadzanie materiału, kalibrację zasobów ciała, głosu, obiektów, przestrzeni, czasu i świadków; kulminacja to strefa największego zagęszczenia aktów symbolicznych, największej amplitudy napięcie–uwolnienie oraz najsilniejszej interferencji kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; domknięcie natomiast to złożona prozodia wyhamowania, repozycjonowania obiektów, reorganizacji przestrzeni, przepisania narracji i podjęcia decyzji „po”. Partytura musi zatem precyzyjnie określać, w jaki sposób parametry te będą narastały, osiągały plateau, przechodziły przez lokalne maksimum i ulegały integrującemu opadaniu, przy zachowaniu marginesu sterowalności, który pozwoli na mikro–korekty w realnym czasie, bez naruszenia bezpieczeństwa sensorycznego i afektywnego.

Na poziomie strukturalnym partytura psychoperformansu jest z natury wielowarstwowa i fraktalna. Oznacza to, że triada przygotowanie–kulminacja–domknięcie powtarza się na różnych skalach: w skali całego działania, w skali poszczególnych sekwencji tematycznych, a nawet w skali pojedynczego perfonemu, w którym pojawiają się mikro–fazy przygotowania (na przykład zawieszenie ręki nad obiektem, pauza oddechowa przed wypowiedzią), kulminacji (punkt dotyku, wypowiedzenie kluczowej frazy, akt symbolicznego zniszczenia lub złożenia), oraz domknięcia (wycofanie gestu, oddech powrotny, odstawienie obiektu, chwilowe milczenie). Badania nad temporalną strukturą interakcji, rozwijane w mikrosocjologii Goffmana, w analizie konwersacyjnej Sacks’a i Schegloffa oraz w koncepcji „komunikacyjnej muzyczności” Trevarthena, pokazują, że ludzkie współdziałanie spontanicznie organizuje się w takie mikro–fazy z wyraźną prozodią napięcie–uwolnienie, które są intuicyjnie rozpoznawane jako „początek”, „środek” i „koniec” nawet w sytuacjach pozbawionych formalnej dramaturgii. Psychoperformans przechwytywa te naturalne rytmy i poddaje je świadomej orkiestracji: partytura staje się narzędziem, które pozwala projektować sekwencje tak, aby ich wewnętrzne mikro–obwiednie były zsynchronizowane z makro–trajektorią całego działania, co z kolei umożliwia precyzyjną regulację pobudzenia autonomicznego i okien tolerancji opisanych chociażby przez teorię poliwalną Stephena Porges’a. W fazie przygotowania partytura przewiduje zwykle stopniowy wzrost pobudzenia z poziomu bazowego, z równoległym wzmacnianiem poczucia przewidywalności dzięki powtarzalnym motywom obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, pełniącym funkcję kotwic rytmicznych; w fazie kulminacji dopuszcza krótkie przekroczenia tego okna, ale przy jednoczesnym zapewnieniu perfonemów stabilizujących; w fazie domknięcia natomiast preferuje sekwencje, które sprzyjają zejściu z powrotem do poziomu umożliwiającego integrację doświadczenia, a nie tylko jego gwałtowne wygaszenie.

Partytura psychoperformansu różni się także od klasycznych modeli dramaturgii (Arystotelesowskiej, freytagiańskiej, czy nowszych ujęć strukturalnych) tym, że nie traktuje kulminacji jako jedynego, absolutnego szczytu napięcia, lecz raczej jako obszar gęstniejącej interferencji wielu wektorów, w którym może dochodzić do sekwencyjnych mini–kulminacji rozłożonych w czasie. Zbliża się tym samym do koncepcji dramaturgii „falowej” obecnej w tańcu postmodernistycznym i w teatrze postdramatycznym (Lehmann), a także do modeli z zakresu teorii systemów dynamicznych, w których zamiast jednego punktu krytycznego mamy do czynienia z ciągiem bifurkacji. W praktyce oznacza to, że partytura psychoperformansu koduje nie tyle pojedynczy „moment kulminacyjny”, ile zakres czasowy, w którym dopuszczalne są wysokie amplitudy napięcie–uwolnienie, przy zróżnicowanej dystrybucji między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Możliwe jest na przykład działanie, w którym kulminacja wizualna (nagła zmiana konfiguracji obiektów, radykalne przełączenie oświetlenia, gwałtowna zmiana kadrowania) poprzedza kulminację logoperformansu, który z kolei przesunięty jest względem kulminacji dźwiękowej, tworząc złożony spłot przesuniętych w fazie „szczytów”, z których każdy osobno byłby relatywnie znośny, ale w sumie generują one bogaty, wielowymiarowy wzór doświadczenia. Matryca decyzji musi w takiej sytuacji zakodować nie tylko intensywność każdego z kanałów, ale także ich wzajemną synchronizację lub rozstrojenie w czasie, ponieważ to właśnie te relacje decydują o tym, czy kulminacja zostanie przeżyta jako twórcze rozproszenie i poszerzenie marginesu sterowalności, czy jako chaotyczne przeciążenie ponad próg tolerancji. Partytura, rozumiana jako zapis sekwencji przygotowania–kulminacji–domknięcia, jest więc narzędziem kalibracji wzajemnych przesunięć między tym, co widzialne, wypowiedalne, ucieleśnione w geście, oświetlone, słyszalne i osadzone w obiekcie, tak aby IndywiduAkcja mogła rozwijać się w warunkach wysokiej złożoności, ale przy zachowaniu etycznego i somatycznego bezpieczeństwa pola obecności.

Jeżeli partytura psychoperformansu określa globalną obwiednię temporalną działania, to jej zasadniczym tworzywem są sekwencje – wyodrębnione, ale przenikające się w czasie ciągi perfonemów, w których plan sytuacyjny zostaje przepisany na serię konkretnych zmian w polu obecności. Faza przygotowania nie jest tu prostym „wstępem organizacyjnym”, lecz złożonym ciągiem sekwencji inicjalnych, kalibracyjnych i przejściowych, które mają za zadanie przestawić układy predykcyjne uczestników z trybu codziennej ekonomii uwagi na tryb wzmożonej czujności hermeneutycznej przy jednoczesnym utrzymaniu poczucia bezpieczeństwa. W kategoriach teorii mózgu predykcyjnego (Friston, Clark) można powiedzieć, że sekwencje przygotowawcze modulują precyzję priors dotyczących tego, „co jest normalne” w danym środowisku, sygnalizując, że pole obecności będzie dopuszczać nietypowe konfiguracje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale w granicach jasno zakodowanej matrycy decyzji. Stąd konieczność rozróżnienia co najmniej trzech warstw przygotowania: sekwencji porządkujących (wejście do przestrzeni, orientacja wzrokowa, zarysowanie ram czasowych, przedstawienie ról i zasad, wyraźne oznaczenie progów bezpieczeństwa sensorycznego), sekwencji kalibracyjnych (ćwiczenia oddechowe i kinestetyczne o niskiej amplitudzie, elementarne logoperformanse, proste perfonemy pracy z obiektami–neutralnymi, podstawowe próby światła i dźwięku) oraz sekwencji progowych (moment symbolicznego wejścia „w działanie właściwe”: zmiana konfiguracji światła, wspólny gest inicjalny, pierwsze świadome przekroczenie codziennego porządku rzeczy). Każda z tych warstw ma własną dominantą rytmiczną, własny profil gęstości bodźców i własny rozkład napięcie–uwolnienie, ale wszystkie muszą być zestrojone tak, by prowadzić od stanu relatywnie rozproszonej uwagi do stanu skupionej gotowości na

IndywiduAkcję, bez gwałtownych skoków pobudzenia, które mogłyby uruchomić reakcje obronne typu fight/flight/freeze w sensie poliwalnym.

Na poziomie praktycznym oznacza to, że sekwencje przygotowawcze powinny rozpoczynać się w polu niskiego ryzyka semiotycznego i afektywnego: obraz operuje wtedy na prostych strukturach przestrzennych, o klarownych kontrastach i przewidywalnej symetrii; słowo koncentruje się na meta-informacjach i opisach proceduralnych w rejestrze neutralnym, z wyraźnym zaznaczeniem wolności uczestników w zakresie zgody, przerywania, zmiany pozycji; gesty są ograniczone do łagodnych ruchów orientacyjnych (obrócenie głowy, zmiana pozycji siedzącej na stojącą, przejście po perymetrze przestrzeni); światło utrzymane jest w stabilnej, nieagresywnej temperaturze barwowej, z umiarkowanymi kontrastami, bez gwałtownych fluktuacji; dźwięk ogranicza się do poziomu tła, w którym stopniowo wprowadza się rytmy o przewidywalnej strukturze; obiekt funkcjonuje jako element neutralny – krzesło, kartka, neutralna bryła – wprowadzany bez natychmiastowego nadawania mu funkcji obiektu–klucza. Dopiero w sekwencjach progowych można zacząć wprowadzać pierwsze przesunięcia: drobne zaburzenia rytmu, delikatne zmiany oświetlenia, minimalne wariacje w pracy z obiektem (lekka zmiana jego położenia, wprowadzenie nowej faktury). Z perspektywy matrycy decyzji istotne jest, aby każda taka mikro–perturbacja była poprzedzona perfonemami stabilizującymi – powtarzalnymi motywami oddechowymi, krótkimi formułami logoperformansu, gestami wspólnej synchronizacji (na przykład jednoczesne wstanie i zajęcie pozycji wokół stołu, wspólne zwrócenie uwagi na określony punkt w przestrzeni). Dzięki temu pole obecności „uczy się”, że zmiany są możliwe, ale zawsze osadzone w przewidywalnym rytmie przygotowanie–mikro–kulminacja–mikro–domknięcie, co znacząco poszerza margines sterowalności bez ryzyka nagłego przeciążenia.

Faza kulminacji, rozumiana jako obszar największego zagęszczenia aktów symbolicznych i największej amplitudy napięcie–uwolnienie, wymaga jeszcze bardziej wysublimowanej organizacji sekwencyjnej, ponieważ to w niej najłatwiej o przekroczenie progów bezpieczeństwa przy jednoczesnym najwyższym potencjale transformacyjnym. Z jednej strony, kulminacja powinna umożliwiać przeprowadzenie eksperymentu o wysokiej intensywności – silne interferencje między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, głęboką ekspozycję biograficzną, przejście przez symboliczne niszczenie lub radykalną transformację materialną – z drugiej zaś musi pozostać w granicach okna tolerancji ciała i psychiki, tak aby efektem nie była dysocjacja, retraumatyzacja czy rozpad poczucia ciągłości Ja. W tym celu partytura wprowadza do kulminacji sekwencje o strukturze „fali z podparciem”: każdy segment o wysokiej intensywności (na przykład seria logoperformansów o silnym ładunku afektywnym, gęsty montaż obiektów–kluczy, wejście w półmrok z wyraźnie zaznaczonym ogniskiem światła, warstwa dźwiękowa o narastającej gęstości rytmicznej) jest otoczony segmentami o funkcji podporowej, w których dominanta rytmiczna ulega pewnemu spłaszczeniu, a gęstość bodźców – kontrolowanemu rozrzedzeniu. Można tu mówić o sekwencjach „buforujących”, w których pozostaje się w obszarze kulminacji, ale chwilowo zmniejsza się amplitudę jednego lub dwóch kanałów, aby utrzymać całość poniżej krytycznego progu. Przykładowo, po intensywnej pracy słowem i gestem z obiektami–kluczami w silnie skonstrastowanym oświetleniu, kolejną sekwencję kulminacyjną można oprzeć na bardziej jednorodnym świetle, przy zachowaniu intensywnej warstwy dźwiękowej, ale z ograniczeniem logoperformansu do krótkich, powtarzanych formuł i redukcją ruchu do drobnych perfonemów kinestetycznych (zmiana ciężaru ciała, drobne przesunięcia dłoni).

W kulminacji pojawia się też specyficzna rola sekwencji dysonujących, w których celowo rozstraja się relacje między kanałami, aby ujawnić sztywne wzorce, nawykowe narracje, mechanizmy przesądowe czy kompulsyjne. Można na przykład zaprojektować ciąg, w którym obraz i światło sugerują jednoznaczną dynamikę (na przykład dramatyczne zbliżenie, silny kontrast światła i cienia), podczas gdy dźwięk pozostaje minimalny, oparty na niemal bezgłośnym tle, a logoperformans wprowadza chłodny, analityczny rejestr. Taki sekwencyjny rozdźwięk wymusza na uczestniku metapoziomową pracę interpretacyjną: czuje on napięcie wizualne i cielesne, ale nie otrzymuje adekwatnej warstwy narracyjnej ani audialnej, co odsłania własne mechanizmy dopełniania braków sensu. Matryca decyzji musi jednak wyznaczyć ścisłe granice dla tego typu sekwencji: dysonans między kanałami nie może trwać zbyt długo ani być zbyt radykalny, aby nie wywołać trwałego poczucia chaosu, dlatego sekwencje dysonujące powinny być wbudowane w kulminację jako krótkie „piki diagnostyczne” z natychmiastową możliwością powrotu do bardziej zestrojonego układu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Na tym tle nabiera znaczenia pojęcie prozodii domknięcia nie tylko dla całego działania, ale także dla poszczególnych sekwencji kulminacyjnych: każda z nich powinna zawierać wyraźny, choć niekoniecznie spektakularny sygnał przejścia – zmianę rytmu oddechu, wyciszenie dźwięku, przełączenie oświetlenia, symboliczną reorganizację obiektów – który informuje ciało i układ nerwowy, że dany epizod napięcie–uwolnienie dobiegł końca i może zostać zintegrowany, zanim rozpocznie się kolejny.

Domknięcie jako trzecia faza globalnej obwiedni partytury, a zarazem trzecia kluczowa kategoria struktury sekwencyjnej, wymaga szczególnie złożonej organizacji, ponieważ łączy w sobie funkcję somatyczną, symboliczną, społeczną i epistemiczną. W sensie somatycznym domknięcie musi umożliwiać zejście z poziomów pobudzenia charakterystycznych dla kulminacji do zakresu, w którym możliwa jest integracja doświadczenia – rozumiana nie jako „rozwiązanie” w sensie klasycznej dramaturgii, lecz jako wystarczająco stabilne osadzenie nowo powstałych konfiguracji sensu w ciele i pamięci. W sensie symbolicznym domknięcie ma za zadanie nadać tym konfiguracjom minimalną formę narracyjną lub ikonograficzną: nawet jeśli psychoperformans operuje w rejestrze nienarracyjnym, konieczna jest jakaś postać „zdania” lub „obrazu” końcowego – niekoniecznie jednoznacznego, ale wystarczająco wyraźnego, by mógł stać się punktem odniesienia w decyzji „po”. W sensie społecznym domknięcie porządkuje relacje w polu obecności: zamyka role, wygasza intensywność kontaktów, porządkuje dystanse, przywraca podział między sferą działania a sferą życia codziennego. W sensie epistemicznym wreszcie stanowi moment przejścia od doświadczenia do wiedzy: nawet jeśli nie dochodzi do pełnej konceptualizacji, domknięcie ustanawia wektor możliwych interpretacji, które później mogą zostać dopracowane w refleksji, piśmie, dalszych działaniach.

Z tej perspektywy sekwencje domknięcia można podzielić na co najmniej trzy typy: sekwencje de-eskalacyjne, sekwencje re-organizujące i sekwencje translacyjne. Sekwencje de-eskalacyjne operują przede wszystkim na kanale ciała i środowiska sensorycznego: porządkują oddech, tempo ruchu, natężenie światła i dźwięku, gęstość bodźców wizualnych. Można tu wykorzystać elementy znane z protokołów regulacji autonomicznej – stopniowe wydłużanie fazy wydechu, łagodne ruchy o dużej amplitudzie w niskim tempie, przejście z ostrych kontrastów świetlnych do jednorodnego oświetlenia, redukcję warstw dźwiękowych do prostych, powtarzalnych motywów, uporządkowanie obiektów w klarownych, mało skomplikowanych konfiguracjach. Sekwencje re-organizujące dotyczą przede wszystkim logiki pola obecności: obiekty–klucze wracają do określonych miejsc, zawieszane przedmioty zostają

opuszczone, fragmenty poddane destrukcji zostają wyraźnie oznaczone jako „pozostałości”, uczestnicy mogą zmienić pozycję z „wewnątrz działania” na obwód, przestrzeń staje się czytelna jako scena „po akcie”. Sekwencje translacyjne przekładają zaś to, co wydarzyło się w polu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, na formy bardziej zbliżone do dyskursu – krótkie wypowiedzi, nazwania wrażeń, szkice, notatki, decyzje „po” dotyczące dalszego obchodzenia się z obiektami, przestrzenią, znalezionymi konfiguracjami sensu. Kluczem jest tu zachowanie równowagi: nadmierne przyspieszenie sekwencji translacyjnych (na przykład natychmiastowe przejście do analizy werbalnej bez de-eskalacji somatycznej) grozi „zamrożeniem” doświadczenia w zbyt wąskiej ramie interpretacyjnej, z kolei ich całkowity brak pozostawia uczestnika z intensywnym, ale niezmapowanym materiałem, który może zostać zepchnięty w nieświadomość lub przepracowany w sposób przypadkowy poza bezpiecznym kontekstem partytury. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego idealne domknięcie to takie, w którym sekwencje de-eskalacyjne, re-organizujące i translacyjne tworzą spójną, rytmicznie rozpoznawalną całość, pozwalającą ciału, polu obecności i matrycy decyzji osiągnąć nowy, stabilniejszy stan równowagi – nie powrót do punktu wyjścia, lecz ustabilizowanie się w lekko przesuniętej konfiguracji, która może stać się bazą dla kolejnych cykli IndywiduAkcji.

W perspektywie zaawansowanej praktyki psychoperformansu partytura i sekwencje nie funkcjonują wyłącznie jako linearna obwiednia pojedynczego działania, lecz jako struktura wieloskalowa, w której nakładają się na siebie co najmniej trzy porządki temporalne: mikrosekwencje perfonemiczne (ruch dłoni, pauza oddechowa, pojedynczy akt przesunięcia obiektu–klucza, krótkie wejście światła czy zmianę rejestru głosu), mezo–sekwencje epizodów (ciągi kilku–kilkunastu perfonemów tworzące rozpoznawalne moduły przygotowania, kulminacji i domknięcia) oraz makro–partytury trajektorii IndywiduAkcji (cykle działań rozpisane na tygodnie, miesiące, a niekiedy lata). W każdej z tych skal inaczej rozkłada się dominanta rytmiczna, inny jest sens prozodii domknięcia i odmienna funkcja marginesu sterowalności. W mikro–skali partytura przypomina zapisy gestyczno–dźwiękowe znane z notacji ruchu (Laban, Benesh) czy muzyki współczesnej: pojedyncze perfonemy są traktowane jak logotomсы czasu, w których minimalne różnice w długości pauzy, amplitudzie ruchu, jasności światła czy głośności dźwięku generują jakościowo odmienne doświadczenia. W skali mezo–sekcji pojawia się logika formy: segmenty przygotowawcze, kulminacyjne i domykające zyskują strukturę przypominającą formy muzyczne (ABA, rozwinięcie–reprzyza, forma łukowa), dramatyczne (ekspozycja–punkt zwrotny–konsekwencje) czy rytualne (oddzielenie–liminalność–reinkorporacja), przy czym psychoperformans traktuje te analogie jako narzędzia robocze, a nie teleologiczne wzorce. W skali makro–trajektorii IndywiduAkcji partytura przybiera kształt sekwencji działań N-of-1, w której poszczególne sesje są kolejnymi „frazy” procesu rozwojowego – każda z własną wewnętrzną obwiednią przygotowanie–kulminacja–domknięcie, a zarazem z funkcją w większej strukturze: inicjacji, pogłębienia, przepracowania, integracji, stabilizacji. Plan sytuacyjny musi więc kodować nie tylko parametry pojedynczej sesji, ale także metrykę powtórzeń i odstępów między seansami, gęstość bodźców rozpisaną na całą trajektorię oraz to, jak prozodia domknięcia kolejnych działań kumuluje się w dłuższej figury sensu.

Taka wieloskalowa struktura temporalna powoduje, że partytura psychoperformansu powinna być rozumiana nie jako statyczny zapis, lecz jako dynamiczny model generatywny, analogiczny do partytur w kompozycjach otwartych i muzyce aleatorycznej, w których pewne parametry są sztywno określone, inne zaś zostają zdefiniowane jako przedziały dopuszczalnych

wartości. Matryca decyzji zapisuje wówczas nie tyle sztywne następstwo zdarzeń, ile zestaw reguł transformacji pól obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt przy zachowaniu bezpieczeństwa i spójności epistemicznej. Na przykład dominanta rytmiczna fazy przygotowawczej może zostać określona jako „niskie tempo, wysoka przewidywalność”, ale sposób, w jaki to tempo zostanie konkretnie zrealizowane – czy przez powolne przechodzenie z krzesła na krzesło, czy przez spokojne, powtarzalne ruchy dłoni po powierzchni stołu, czy przez rytmiczne modulacje głosu – pozostaje do negocjacji in situ. Podobnie prozodia domknięcia może być zdefiniowana jako „redukcja gęstości bodźców, powrót do pozycji siedzącej, wprowadzenie cienkiej warstwy meta-refleksyjnego logoperformansu”, ale konkretny kształt tej redukcji – kolejność porządkowania obiektów, profile świetlne, decyzje „po” dotyczące retencji materialnej – będzie wynikał z tego, jak dana sesja przebiegała w polu obecności. Tego typu elastyczność nie oznacza dowolności: przeciwnie, wymaga rygorystycznie zaprojektowanych przedziałów wartości parametrów oraz precyzyjnych kryteriów rozpoznawania, kiedy dana sekwencja jeszcze mieści się w granicach planu sytuacyjnego, a kiedy je przekracza. Można mówić tu o „normach czasowych” psychoperformansu, analogicznych do norm w teorii procesów stochastycznych: dopuszczalne odchylenia od planowanej długości i intensywności segmentów są ściśle określone, a ich przekroczenie powinno automatycznie uruchamiać sekwencje bezpieczeństwa (na przykład przedwczesne domknięcie, wprowadzenie buforowego modułu regulacyjnego, zawieszenie dalszej pracy z określonym obiektem–kluczem).

Partytura i sekwencje nie funkcjonują jednak wyłącznie jako struktury temporalne, lecz jako narzędzia dystrybucji sprawczości w polu obecności. W klasycznych modelach teatralnych i muzycznych partytura bywała rozumiana jako instrument władzy kompozytora lub reżysera nad wykonawcami; w psychoperformansie dąży się do przekształcenia tej logiki na rzecz konfiguracji, w której matryca decyzji określa nie tylko „co” i „kiedy”, lecz także „kto może o czym zdecydować”. Sekwencje mogą być więc projektowane jako bardziej dyrektywne (z silnie zaznaczoną rolą osoby prowadzącej w modulowaniu gęstości bodźców i dominanta rytmiczna) albo bardziej partycypacyjne (z przekazywaniem sterowania poszczególnymi kanałami – na przykład dźwiękiem, obiektem, światłem – w ręce uczestników). W fazie przygotowania większy udział prowadzącego w sterowaniu sekwencjami może być konieczny z perspektywy bezpieczeństwa i kalibracji; w fazie kulminacji i domknięcia plan sytuacyjny może przewidywać modulacje, w których uczestnicy stopniowo przejmują kontrolę nad komponowaniem perfonemów, aż po epizody, w których osoba prowadząca ogranicza się do roli świadka i strażnika progów. Z punktu widzenia IndywiduAkcji szczególnie ważne jest, aby partytura nie zakładała z góry jednego, „właściwego” scenariusza rozkładu sprawczości, lecz raczej zbiór możliwych trajektorii – od bardziej dyrektywnych po bardziej zdecentralizowane – oraz kryteria wyboru między nimi w odpowiedzi na stan somatyczny, biograficzny i relacyjny uczestników. W praktyce oznacza to konieczność równoległej pracy na dwóch warstwach notacji: warstwie temporalnej (kolejność i długość sekwencji przygotowanie–kulminacja–domknięcie w mikro– i makro–skali) oraz warstwie aksjologiczno–politycznej (mapa tego, kto i w jakim zakresie może w danym momencie zmieniać parametry pola obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt). Jeżeli partytura jest w tym sensie „konstytucją” psychoperformansu, to sekwencje są jego „praktyką prawną”: to w sposobie ich konkretyzacji ujawnia się, czy matryca decyzji rzeczywiście służy poszerzaniu marginesu sterowalności uczestników, czy też – mimo deklaracji – reprodukuje asymetrie znane z hierarchicznych instytucji kultury i opieki. Domknięcie podrozdziału o partyturze i sekwencjach wymaga więc podkreślenia, że w psychoperformansie nie chodzi o

perfekcyjne dopasowanie się do z góry ustalonej formy, lecz o precyzyjnie zaprojektowane pole napięć między strukturą a emergencją: partytura jest modelem, który ma umożliwiać bezpieczne zaistnienie nieprzewidywalnego, a sekwencje – miejscem, w którym to, co ucieleśnione i sytuacyjne, może negocjować z tym, co zapisane i planowane, prowadząc do powstawania nowych, trwałych konfiguracji sensu i relacji między ciałem a światem rzeczy.

11.4. Matryca ról: performer, świadek, współperformer, opiekun procesu

Matryca ról w psychoperformansie stanowi równoległą wobec matrycy decyzji i planu sytuacyjnego strukturę organizującą dystrybucję sprawczości, podatności i odpowiedzialności w polu obecności. Nie chodzi tu o role rozumiane psychologicznie jako „persony” czy trwałe tożsamości, lecz o dynamiczne pozycje relacyjne, które wyznaczają, kto, w jakim momencie i w jakim zakresie ma uprawnienie do ingerowania w kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W odróżnieniu od tradycyjnych modeli teatralnych, w których podstawową opozycją jest para aktor–widz, psychoperformans operuje precyzyjnie rozróżnionymi funkcjami performerera, świadka, współperformera i opiekuna procesu, wpisując je w genealogie badań nad rolą w interakcjach społecznych (Goffman), w studiach nad performansem (Schechner), psychodramie i socjometrii (Moreno), praktykach terapeutycznych i superwizyjnych oraz w antropologii rytuału (Turner). Każda z tych pozycji nie jest pojedynczym „typem postaci”, lecz zbiorem parametrów: poziomu ekspozycji somatycznej i biograficznej, zakresu prawa do inicjowania perfonemów, rodzaju dopuszczalnej ingerencji w ciało i w materię, stopnia odpowiedzialności za utrzymanie integralności pola obecności oraz udziału w decyzji „po”. Matryca ról stanowi więc warstwę meta–organizacyjną planu sytuacyjnego: opisuje, jak partytura czasu i przestrzeni oraz architektura materiałowa psychoperformansu są „zamieszkane” przez różne wektory IndywiduAkcji.

Pozycja performerera wyznacza biegun, w którym krzyżują się maksymalna intensywność doświadczania i wysoka ekspozycja na skutki działań. W odróżnieniu od konwencjonalnego „aktora”, który realizuje zadaną rolę w ramach zewnętrznie narzuconego tekstu, performer psychoperformatywny jest zarówno nośnikiem, jak i generatorem sensu: jego ciało, głos, historia, mapy kinestetyczno–interoceptywne i nawykowe formy organizacji uwagi stanowią zarazem materiał i narzędzie działania. Z perspektywy teorii performansu można powiedzieć, że pozycja performerera integruje w sobie co najmniej trzy warstwy: warstwę enakcyjną (Marcel, Varela), w której ciało konstytuuje pole percepcji przez działanie; warstwę narracyjną, w której doświadczenie jest stale scalane i reinterpretowane w logoperformansie; oraz warstwę polityczną, w której ciało performerera pozostaje uwikłane w reżimy normatywne dotyczące płci, sprawności, klasy, zdrowia. W planie sytuacyjnym parametry roli performerera muszą być zapisane z bardzo wysoką rozdzielczością: obejmuje to dopuszczalne zakresy ekspozycji biograficznej, progi nasycenia bodźcami w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, poziom kontroli nad intensywnością napięcie–uwolnienie oraz warunki interwencji ochronnych opiekuna procesu, gdyby wskaźniki przeciążenia (behawioralne, wegetatywne, werbalne) przekroczyły ustalone progi. Tym, co odróżnia performerera w psychoperformansie od „pacjenta” w klasycznych modelach terapii, jest wpisanie go w matrycę ról jako aktywnego współprojektanta pola obecności: nawet jeśli w danym działaniu jego sprawczość jest początkowo ograniczona ze względów bezpieczeństwa, docelową trajektorią IndywiduAkcji jest

stopniowe przesuwanie go ku pozycji współperformera, to znaczy takiej, w której współdecyduje o doborze perfonemów, rytmie i strukturze planu sytuacyjnego.

Matryca ról ujawnia się szczególnie wyraźnie, gdy zestawia się pozycję performerera z pozycją świadka. Świadek nie jest pasywnym odbiorcą ani „publicznością” w sensie estetycznym, lecz wyspecjalizowaną figurą relacyjną, której zadaniem jest utrzymanie kontinuum pola obecności poprzez ukierunkowaną, ale nienarzucającą się obecność. W literaturze psychoanalitycznej i psychoterapeutycznej można doszukiwać się analogii z figurą „kontenera” u Biona lub „wystarczająco dobrej obecności” u Winnicotta, jednak psychoperformans operacjonalizuje tę funkcję w sposób zbliżony do praktyk świadkowania w tradycjach somatycznych (na przykład w technikach Body–Mind Centering) i w badaniach fenomenologicznych nad współobecnością. Świadek utrzymuje pozycję epistemicznego „trzeciego”: nie wchodzi w symetryczną wymianę z performerem, nie przejmuje inicjatywy w kanale słowa czy gestu, lecz stabilizuje parametry otoczenia – przede wszystkim rytmy obecności i nieobecności spojrzenia, gęstość uwagi, tonus ciała, mikro–regulacje oddechowe – tak, aby performer mógł eksplorować krańcowe konfiguracje napięcie–uwolnienie bez lęku przed rozpadem pola. W matrycy ról oznacza to, że świadek ma ograniczone prawo do inicjowania perfonemów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale wysoki stopień odpowiedzialności za modulowanie tonu obecności: jego zadaniem jest nie tyle „ocena” czy „interpretacja” działań, ile utrzymanie takiej jakości bycia–z, która czyni możliwą Indywidualną Akcję performerera, nie kolonizując jej przez nadmierną interpretacyjność czy projekcję. Z tego względu plan sytuacyjny musi precyzować nie tylko to, gdzie świadek siedzi czy stoi, ale także, jakie ma uprawnienia do interwencji werbalnej, dotykowej lub do regulacji środowiskowej (światło, dźwięk), oraz jakie są jego obowiązki w zakresie uczestnictwa w decyzji „po” – co może zostać zapisane, udostępnione, zarchiwizowane, a co pozostaje w sferze nieprzekładalnego doświadczenia.

Współperformer zajmuje pozycję pośrednią między performerem a świadkiem, ale nie sprowadza się do prostego ich „dodania”. Z perspektywy teorii ról społecznych można mówić tu o figurze współ–sprawczości, w której dwie lub więcej osób dzieli odpowiedzialność za generowanie pola obecności, negocjując na bieżąco przebieg perfonemów. W odróżnieniu od choreografii duetu w tańcu scenicznym czy klasycznych ćwiczeń psychodramatycznych, w psychoperformansie współperformer nie jest jedynie „partnerem” w z góry rozpisanej sekwencji, lecz równorzędnym wektorem Indywidualnej Akcji, który wnosi własne konfiguracje somatyczne, biograficzne i semiotyczne do wspólnego pola. W matrycy ról przekłada się to na wysoki poziom uprawnień do inicjowania, modulowania i przerywania perfonemów we wszystkich kanałach, przy jednoczesnym zobowiązaniu do stałego monitorowania efektów swoich działań na współobecne ciało. Z punktu widzenia neurokognitywistyki i badań nad synchronizacją interpersonalną, pozycja współperformera jest kluczowa dla wykorzystania zjawisk takich jak sprzężenie rytmów oddechowych, inter–osobnicza koordynacja gestów czy współoscylacja aktywności sieci neuronalnych odpowiedzialnych za empatię i symulację motoryczną. Plan sytuacyjny musi dlatego wyraźnie kodować, w jakich segmentach działania rola współperformera jest aktywowana, jakie parametry są wówczas „otwarte” (na przykład wspólne komponowanie dźwięku czy obrazu), a które pozostają zastrzeżone dla opiekuna procesu (na przykład decyzje o przerwaniu sesji, o zmianie oświetlenia, o wycofaniu określonego obiektu–klucza z pola). W przeciwnym razie grozi niebezpieczeństwo, że współperformer – dysponując nieformalnym autorytetem lub silniejszym kapitałem

kulturowym – zacznie pełnić funkcję ukrytego reżysera, co zaburzy równowagę matrycy ról i zawęzi margines sterowalności performera.

Wreszcie opiekun procesu to pozycja, w której krzyżują się kompetencje projektowe, kliniczne, etyczne i organizacyjne. Opiekun procesu nie jest tożsamy ani z klasycznym terapeutą, ani z kuratorem, ani z reżyserem, choć może korzystać z repertuaru ich praktyk. W psychoperformansie jest przede wszystkim gwarantem spójności między planem sytuacyjnym, matrycą decyzji i matrycą ról: to on lub ona odpowiada za to, aby konfiguracja performer–świadek–współperformer była dostosowana do profilu ryzyka, do celów IndywiduAkcji oraz do kontekstu instytucjonalnego i kulturowego, w którym działanie się odbywa. Opiekun procesu zarządza progiem wejścia do pola obecności (kto i na jakich warunkach może przyjąć daną rolę), kalibracją gęstości bodźców, strukturą czasową przygotowania, kulminacji i domknięcia oraz procedurami decyzji „po” – zarówno w wymiarze materialnym (co dzieje się z obiektami, dokumentacją obrazową, dźwiękową, tekstową), jak i relacyjnym (jak zostają domknięte relacje między osobami biorącymi udział w działaniu, jakie formy kontynuacji lub przerwania kontaktu są przewidziane). W matrycy ról opiekun procesu dysponuje najszerszym zakresem uprawnień interwencyjnych, ale jednocześnie podlega najsurowszym ograniczeniom etycznym: jego działanie musi być stale rozliczane względem kryteriów bezpieczeństwa somatycznego, psychicznego, społecznego i środowiskowego. To napięcie – między koniecznością sprawowania kontroli a wymogiem maksymalnej transparencji i delegowania sprawczości – czyni z opiekuna procesu figurę, której status wymaga osobnej, pogłębionej analizy na styku etyki badań, bioetyki, etyki artystycznej i deontologii zawodowej praktyk pomocowych. Matryca ról w psychoperformansie nie jest więc prostą „obsadą postaci”, lecz narzędziem wysokiej rozdzielczości, w którym rozpisane zostają relacje władzy, troski, ryzyka i odpowiedzialności, konstytuujące możliwość bezpiecznej, a jednocześnie epistemicznie gęstej pracy na przecięciu obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu.

Aby uchwycić specyfikę matrycy ról w psychoperformansie, konieczne jest przejście od prostego modelu typologicznego do ujęcia stricte relacyjno–topologicznego, w którym role nie są „przypisane” osobom raz na zawsze, lecz funkcjonują jako węzły w dynamicznej sieci przełączeń. Z perspektywy teorii systemów złożonych i badań nad dynamiką interakcji społecznych bardziej adekwatna jest metaforyka przestrzeni stanów niż katalogu funkcji: performer, świadek, współperformer i opiekun procesu stanowią cztery wyróżnione atraktory w wielowymiarowym krajobrazie ról, a trajektoria pojedynczej osoby w czasie działania jest ścieżką przejść między nimi, modulowaną przez parametry matrycy decyzji, gęstość bodźców, strukturę dramaturgiczną oraz progi bezpieczeństwa. Plan sytuacyjny musi więc zawierać nie tylko deskrypcję wyjściowego przydziału ról, lecz także explicite skodyfikowane zasady przełączania: kiedy i w jakiej formie performer może stać się współperformerem wobec innej osoby, kiedy świadek może – na mocy jawnego upoważnienia – przejść do roli współperformera, a kiedy opiekun procesu ma obowiązek zawiesić własną „niewidzialność” i wejść w pole jako interweniujący współperformer lub jako adresat logoperformansu domykającego. Wymaga to odróżnienia przełączeń planowanych (zapowiedzianych w partyturze czasu i przestrzeni, sprzęgniętych z cue’ami dźwiękowymi, świetlnymi lub werbalnymi) od przełączeń emergentnych, które pojawiają się w odpowiedzi na nieprzewidziane napięcia w polu obecności. Te pierwsze można traktować jako „modulacje ról” wpisane w strukturę dramaturgiczną psychoperformansu; te drugie stanowią wskaźnik granicznych zjawisk w układzie, wymagających rekalkibracji marginesu sterowalności. Z

perspektywy IndywiduAkcji istotne jest, by przełączenia nie były ani zupełnie dowolne, ani sztywno zablokowane: zbyt łatwe „wypadanie” z roli performera w rolę świadka może służyć unikaniu konfrontacji z materiałem, zbyt sztywne zamknięcie w roli performera może z kolei prowadzić do utrwalenia dyscyplinującego, quasi–instytucjonalnego scenariusza, w którym ciało jest jedynie nośnikiem oczekiwanych reakcji. Matryca ról, myślana w kategoriach topologicznych, wymaga zatem wprowadzenia precyzyjnych warunków przejścia – swoistych progów bifurkacyjnych – określających, przy jakich kombinacjach bodźcowych, afektywnych i poznawczych przełączenie roli jest pożądane, a kiedy sygnalizuje ryzyko destabilizacji pola.

Drugim kluczowym wymiarem, obok dynamiki przełączeń, jest problem wielokrotności i multiplikacji ról w sytuacjach grupowych. W wielu kontekstach psychoperformansu – od małych grup terapeutycznych po działania kolektywne in situ w przestrzeni publicznej – mamy do czynienia nie z pojedynczym performerem i pojedynczym świadkiem, lecz z całymi konfiguracjami: zespołem performerów współdzielących plan sytuacyjny, wieloma świadkami o zróżnicowanym stopniu zaangażowania (obecność bliska, obecność peryferyjna, obecność medialna poprzez rejestrację obrazu i dźwięku), siecią współperformerów o różnym statusie (osoby z doświadczeniem, nowicjusze, przedstawiciele instytucji) oraz niekiedy kilkoma opiekunami procesu, pełniącymi komplementarne funkcje (koordynacja merytoryczna, nadzór kliniczny, monitorowanie warunków środowiskowych i bezpieczeństwa materialnego). Z perspektywy teorii ról społecznych oraz badań nad „dystansem społecznym” i hierarchiami widzialności oznacza to, że matryca ról musi kodować nie tylko pozycje, lecz również ich rangę, stopnie uczestnictwa i relacje nadrzędności–podrzędności. Na przykład w działaniu, w którym jedna osoba pełni rolę głównego performera, a pozostałe uczestniczą jako współperformerzy, konieczne jest rozstrzygnięcie, czy współperformerzy są uprawnieni do inicjowania własnych ciągów działań, czy ich zadaniem jest przede wszystkim modulacja pola dla głównej trajektorii IndywiduAkcji. Podobnie w konfiguracjach, w których obecni są świadkowie instytucjonalni (kuratorzy, badacze, przedstawiciele organizacji), należy zdecydować, czy pozostają oni w pozycji „świadków milczących”, czy ich logoperformans – nawet w formie notatek, diagramów, opisów – wchodzi do pola jako aktywny czynnik kształtujący perfonemy. Wymaga to subtelного zarządzania dystansami: od fizycznej odległości od epicentrum działań, przez modulację światła i dźwięku (kto jest w stożku widzialności, kto w cieniu, kto w strefie ciszy), aż po struktury adresowania słowa (do kogo performer kieruje wypowiedź, kto jest domyślnym odbiorcą logoperformansu). W praktyce oznacza to, że matryca ról musi być zapisana na dwóch poziomach: mikro–taksonomicznym (kto formalnie pełni jaką rolę) oraz mikro–topograficznym (gdzie poszczególne role są ulokowane w przestrzeni, jakie mają „wektory spojrzenia”, jakie obszary pola widzenia i słyszenia obejmują). Dopiero takie, wielowarstwowe ujęcie pozwala uniknąć pozornej „horyzontalności”, w której deklaratorywna równość ról maskuje faktyczne nierówności w dostępie do informacji, władzy interpretacyjnej i możliwości interwencji w pole obecności.

Trzecia, wyjątkowo istotna perspektywa dotyczy związku matrycy ról z logiką dokumentacji i archiwizacji psychoperformansu. W przeciwieństwie do klasycznych modeli badań klinicznych lub artystycznych, w których rejestr audio–wizualny jest przypisany do funkcji „zewnętrznego” obserwatora, psychoperformans konsekwentnie traktuje obraz i dźwięk jako kanały włączone w pole obecności, co implikuje konieczność wpisania operatorów i operatorów–urządzeń w matrycę ról. Kamera, mikrofon, rejestrator dźwięku, projektor – te obiekty dźwiękowe i wizualne nie są już neutralnymi narzędziami, lecz perfonemami, które wprowadzają nowe

wektory spojrzenia i słyszenia, generują specyficzną gęstość bodźców i przesuwają dominanta rytmiczna działania. Osoba obsługująca rejestrację może być formalnie świadkiem, współperformerem lub opiekunem procesu, ale w każdym wypadku jej rola musi być jasno skodyfikowana: czy ma prawo ingerować w kompozycję przestrzenną, prosić o powtórzenie perfonemu, włączać lub wyłączać źródła światła i dźwięku, czy jej zadaniem jest jedynie „taktyczne podążanie” za tym, co się wydarza. Matryca ról musi ponadto rozstrzygać, do kogo „należy” powstający obraz i dźwięk: czy są one przedłużeniem sprawczości performerera (auto–dokumentacja), czy elementem praktyki badawczej opiekuna procesu, czy wreszcie wspólnym zasobem pola obecności, który po decyzji „po” podlega kolektywnej negocjacji. W każdej z tych konfiguracji inny jest status etyczny i epistemiczny roli: ten sam operator kamery jako współperformer może być traktowany jako uczestnik IndywiduAkcji, którego wybory kadru i rytmu rejestracji są równorzędnymi aktami symbolicznymi; jako świadek–badacz – jako ktoś zobowiązany do minimalizacji ingerencji i maksymalizacji przeźroczystości; jako opiekun procesu – jako osoba uprawniona do przerywania rejestracji, gdy zagrożone jest bezpieczeństwo somatyczne lub integralność biograficzna performerera. Z tego powodu matryca ról musi być zawsze sprzęgnięta z matrycą decyzji dotyczących dokumentacji: kto może inicjować nagrywanie, kto ma prawo je przerwać, kto decyduje o przechowywaniu, anonimizacji, destrukcji lub udostępnieniu materiału. Brak tej spójności grozi tym, że obraz i dźwięk – zamiast wspierać IndywiduAkcję – staną się narzędziami nadzoru lub kolonizacji doświadczenia, reintrodukując asymetrie władzy, które psychoperformans stara się explicite rozbrajać. W tym sensie matryca ról nie jest dodatkiem do planu sytuacyjnego, lecz jego warunkiem możliwości: to ona wyznacza, które ciała, głosy i obiekty mogą realnie współdecydować o kształcie pola obecności, a które pozostają jedynie jego milczącym tłem, nawet jeśli formalnie figurują w spisie „uczestników”.

Jeżeli spróbować z największą możliwą precyzją uchwycić specyfikę roli performerera w psychoperformansie, to najbliższa będzie nie metafora „artysty” w sensie historycznym, ani „pacjenta” w sensie klinicznym, lecz figura podmiotu–laboratorium, który w polu obecności wystawia na próbę własne schematy somato–symboliczne i jednocześnie je współkonstruuje. W odróżnieniu od klasycznych modeli performansu, w których performer legitymizuje się wirtuozerią formalną, charyzmą czy transgresją, tutaj zasadniczym parametrem jest zdolność do modulowania własnej IndywiduAkcji w warunkach wysokiej gęstości bodźców, przy zachowaniu minimalnego marginesu sterowalności, umożliwiającego świadomą decyzję „po”. Performer jest tym, kto w obrębie planu sytuacyjnego bierze na siebie odpowiedzialność za wytworzenie i utrzymywanie centrum pola obecności, w którym krzyżują się kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jego ciało staje się miejscem, w którym widoczne są przejścia między modalnościami percepcyjnymi a rejestrami językowymi (w znaczeniu szerokim: logoperformans mówiony, milczenie, wokalizacje niejęzykowe, oddech), między wektorami spojrzenia a ruchami rąk, między decyzjami o niszczeniu, składaniu czy zawieszaniu materiału a wewnętrzną ekonomią napięcie–uwolnienie. Z perspektywy dramaturgii Goffmanowskiej można powiedzieć, że performer w psychoperformansie przekracza opozycję „front stage/back stage”: jego rolą nie jest odgrywanie stabilnego „ja” wobec widowni, lecz kontrolowane rozszczelnianie i rekonfiguracja ram interakcyjnych, tak aby możliwe stało się przejście z roli aktora codziennego życia w rolę podmiotu refleksyjnego, który jednocześnie działa i obserwuje, odczuwa i konceptualizuje, ucieleśnia i analizuje własne perfonemy. W tym sensie rola performerera jest z definicji dwoista: wymaga wysokiej zdolności do zanurzenia (immersji afektywnej, kinestetycznej, wyobraźniowej) oraz równie wysokiej zdolności do

metapoziomowego „wyjścia nad pole”, zgodnej z tradycją fenomenologii refleksyjnej i współczesnymi modelami metapoznania. Matryca ról musi tę dwoistość uwzględniać, kodując zarówno warunki wejścia w intensyfikację doświadczenia, jak i warunki czasowego wycofania – na przykład poprzez zmianę konfiguracji światła, przerwanie ciągu logoperformansu, wprowadzenie mikro-pauzy dźwiękowej lub gestu „zawieszenia” obiektu – tak aby performer nie został uwięziony w jednowymiarowej figurze „tego, który zawsze daje więcej”.

Rola świadka, rozumiana na sposób ściśle operacyjny, stanowi jeden z najważniejszych wyróżników psychoperformansu na tle innych praktyk łączących sztukę, terapię i badanie. Świadek nie jest tu ani tradycyjną publicznością, ani klinicznym obserwatorem w stylu pozytywistycznym, ani też wyłącznie empatycznym „towarzyszem” znanym z literatury traumatycznej; jest raczej wyspecjalizowanym operatorem pola obecności, którego podstawowym zadaniem jest podtrzymywanie struktury relacyjnej umożliwiającej IndywiduAkcję performera. W odwołaniu do tradycji psychoanalitycznej i posttraumatycznej (Dori Laub, Shoshana Felman, Judith Herman) można mówić o funkcji „świadka pierwotnego”, który współkonstruuje możliwość narratywizacji doświadczenia poprzez sam fakt wiążącego, powtarzalnego, nieunikającego spojrzenia i słuchania. Jednocześnie jednak psychoperformans, czerpiąc z krytyki figur „widza-voyeurysty” w studiach performatywnych (Richard Schechner, Peggy Phelan), poddaje tę rolę daleko idącej formalizacji: świadek ma ściśle określone kompetencje i ograniczenia, zapisane w matrycy decyzji. Może na przykład być upoważniony do tego, by w wybranych momentach modulować gęstość bodźców – przyciemniając światło, domykając drzwi, redukując dźwięk tła – ale nie ma prawa inicjować nowych perfonemów, jeśli plan sytuacyjny nie przewiduje fazy współperformowania. Może zostać zaproszony do wypowiedzenia krótkiego logoperformansu zwrotnego (na przykład zdania podsumowującego, pytania o zgodę na kontynuację, nazwania widzianej zmiany w ciele performera), ale jego wypowiedź musi być precyzyjnie umieszczona w czasie i strukturze poleceń, tak aby nie przechwytywała narracyjnego centrum działania. Z punktu widzenia neurokognitywistyki i neuronauki społecznej świadek jest również „przetwornikiem lustrzanym”: jego układ nerwowy – z całym aparatem neuronów lustrzanych, systemów mentalizacyjnych, sieci domyślnej – współreaguje na perfonemy, co może być źródłem zarówno rezonansu wspierającego, jak i wtórnego obciążenia (vicarious traumatization). Dlatego matryca ról musi określać nie tylko przebieg widzialnego świadczenia, lecz także warunki higieny psychicznej świadka: czas ekspozycji, dopuszczalne natężenie materiału, konieczność superwizji, prozodię domknięcia dla samej roli świadkowania. W przeciwnym razie rola świadka zamiast być kontenerem w sensie Bionowskim – przestrzenią, która przyjmuje, rozprasowuje i transformuje surowe stany afektywne – zamieni się w pasywny ekran projekcyjny, wzmacniający mechanizmy izolacji i wstydu u performera oraz mechanizmy zobojętnienia u obserwatora.

Najbardziej złożoną strukturalnie konstelację tworzą role współperformera i opiekuna procesu, które w psychoperformansie często częściowo się nakładają, ale nie mogą być ze sobą utożsamiane, jeśli praktyka ma zachować zarówno potencjał transformacyjny, jak i rygor etyczny. Współperformer – niezależnie od tego, czy jest to osoba z grupy, która przyjmuje na siebie zadanie wejścia w dialog cielesno-symboliczny z performerem, czy też osoba zaproszona z zewnątrz (artysta, terapeuta, badacz) – funkcjonuje jako „ruchomy drugi biegun” pola obecności: jego ciało, głos i manipulacje obiektami stają się dla performera aktywnym środowiskiem, wobec którego można renegocjować dawne skrypty relacyjne. W perspektywie teorii przywiązania i mentalizacji współperformer może pełnić czasowo funkcję figury

„bezpiecznej bazy” lub „drugiej sceny”, na której można testować alternatywne konfiguracje bliskości, dystansu, agresji, czułości, zależności i autonomii, przy świadomości, że pole to jest formalnie ograniczone przez ramę planu sytuacyjnego. Opiekun procesu z kolei – niezależnie od tego, czy jest to osoba z wykształceniem klinicznym, doświadczony praktyk psychoperformansu, czy kurator pełniący funkcję odpowiednika „superwizora” – odpowiada za skalibrowanie wszystkich tych relacji w czasie rzeczywistym: reaguje na nieprzewidziane skoki gęstości bodźców, monitoruje progi bezpieczeństwa sensorycznego i afektywnego, decyduje o wprowadzeniu przerwy, modyfikacji modulacji światła lub dźwięku, zmianie konfiguracji przestrzeni. Nie jest zatem reżyserem w klasycznym sensie, lecz raczej „metaperformerem progów”, którego główne perfonemy rozgrywają się na poziomie strukturalnym: minimalnie widoczne przesunięcie krzesła, korekta odległości między ciałami, zmiana kierunku wektora światła, zasygnalizowanie końca fazy przy użyciu powtarzalnego dźwięku. Z punktu widzenia etyki badań i praktyk z pogranicza sztuki i terapii kluczowe jest, aby rola opiekuna procesu była zawsze jednoznacznie zidentyfikowana i oddzielona od roli performerów głównych: pomieszczenie tych ról prowadzi do niebezpiecznej asymetrii, w której ta sama osoba projektuje plan sytuacyjny, wykonuje najbardziej ryzykowne perfonemy i rozlicza ich skutki. Matryca ról musi więc zawierać nie tylko mapę funkcji, ale i mapę relacji odpowiedzialności: kto ma prawo inicjować zmianę parametrów pola obecności, kto ponosi odpowiedzialność za naruszenie progów bezpieczeństwa, kto decyduje o losie dokumentacji, kto jest punktem odniesienia dla skarg i rewizji. Dopiero wtedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą współtworzyć środowisko, w którym wielowarstwowa gra ról staje się źródłem ustrukturyzowanej IndywiduAkcji, a nie kolejną, tylko subtelniej zakamuflowaną sceną reprodukcji przemocy symbolicznej, instytucjonalnej czy interpersonalnej.

Kluczowym zadaniem matrycy ról w psychoperformansie jest nie tylko zdefiniowanie funkcji performerów, świadka, współperformera i opiekuna procesu, lecz przede wszystkim opisanie dynamiki przejść między tymi pozycjami, ich możliwych konfiguracji oraz warunków bezpiecznej rotacji. Z perspektywy teorii ról społecznych (Mead, Goffman, Turner) i współczesnych badań nad systemami wieloosobniczymi w psychoterapii grupowej oraz terapii rodzin, psychoperformans operuje specyficzną „gramatyką ról”, w której każda rola jest zdefiniowana nie esencjalnie, lecz relacyjnie – poprzez relacje z pozostałymi pozycjami oraz parametry pola obecności. Oznacza to, że performer istnieje jako performer tylko w odniesieniu do świadka, który zapewnia minimalny kontur widzialności i uznania; świadek istnieje jako świadek tylko o tyle, o ile jego spojrzenie, słuch i obecność nie przechwytyją pola w stronę quasi-reżyserskiej czy quasi-klinicznej dominacji; współperformer jest rozpoznawalny jako współperformer dopiero wtedy, gdy jego perfonemy są czytelnie wplecione w sekwencję działań inicjowanych przez performerów, a nie stają się niezależną, rywalizującą matrycą IndywiduAkcji; opiekun procesu wreszcie może pełnić swoją funkcję jedynie wówczas, gdy pozostaje wystarczająco odróżniony od tych trzech ról, zachowując dostęp do metapoziomu organizacji czasu, przestrzeni, materiału, progów bezpieczeństwa i decyzji „po”. W języku teorii systemów można mówić o konfiguracjach diadycznych (performer–świadek), triadycznych (performer–współperformer–świadek) i tetradycznych (z dołączonym opiekunem procesu jako węzłem regulacyjnym), które w planie sytuacyjnym są kodowane jako odmienne tryby pracy, z różnymi parametrami gęstości bodźców, dominantą rytmiczną, dopuszczalnym zakresem eskalacji napięcie–uwolnienie i różnym rozkładem odpowiedzialności za obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Diada performer–świadek, przy niskiej liczebności uczestników i wysokiej intensywności materiału, wymaga na przykład silniejszego zakotwiczenia w opiece procesu,

który może pozostać częściowo „poza kadrem”, ale musi mieć możliwość realnej interwencji; z kolei konfiguracje, w których kilku współperformerów tworzy wobec pojedynczego performerów rodzaj „chóru relacyjnego”, wymagają bardziej równomiernego rozłożenia możliwości wpływu, aby nie doszło do reprodukcji scenariuszy przemocowych znanych z historii rodziny czy instytucji.

Z perspektywy neurokognitywnej i psychologii społecznej matryca ról stanowi także narzędzie precyzyjnej modulacji obciążeń poznawczych i afektywnych, związanych z różnymi pozycjami w polu. Badania nad obciążeniem rolą, empatycznym rezonowaniem i mentalizacją wskazują, że długotrwałe przebywanie w roli „centrum” – zwłaszcza gdy materiał dotyczy doświadczeń granicznych – wiąże się z wysokim kosztem regulacyjnym, podczas gdy rola peryferyjna (świadek, opiekun procesu) generuje inny typ obciążenia, związany z koniecznością utrzymania szerokiego pola uwagi, monitorowania wielu kanałów jednocześnie i powstrzymywania się od impulsywnych interwencji. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę, projektując w planie sytuacyjnym rotacje ról jako element partytury: performer może w określonym momencie przejść do roli świadka wobec innej osoby lub wobec własnego nagrania (logika „podwójnego ja” znana z terapii narracyjnych i prac nad autoportretem), świadek może na krótko wejść w rolę współperformera (na przykład wprowadzając gest podtrzymania, wspólnego uniesienia obiektu, współobecności w dźwięku), opiekun procesu może na moment zmanifestować swoją obecność w polu (poprzez krótki logoperformans meta–ramujący, zmianę światła, wyraźny sygnał dźwiękowy oznaczający zmianę fazy), po czym ponownie się wycofać. Każda z tych rotacji stanowi akt symboliczny o wysokiej rozdzielczości: zmienia się nie tylko rozmieszczenie ciał w przestrzeni, ale też wektory spojrzeń, dominanta rytmiczna dialogu, rozkład milczeń, trajektorie obiektów, architektura światła i dźwięku. Matryca decyzji musi więc zawierać nie tylko statyczny opis ról, lecz także mapę przejść między nimi, z uwzględnieniem progów bezpieczeństwa: jak długo jedna osoba może pozostawać w roli performerów przy danym typie materiału i gęstości bodźców, zanim powinno się wprowadzić mikro–domknięcie; ile jednoczesnych źródeł dźwięku może być aktywnych, gdy performer znajduje się w wysokiej ekspozycji, a świadek ma ograniczoną możliwość regulacji; w jakim zakresie dopuszczalne jest, by współperformer wchodził w bliski fizyczny kontakt z performerem, biorąc pod uwagę historię somatyczną i neuropercepcyjną uczestników. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są tu jednocześnie wskaźnikami i narzędziami: zmiana tonu głosu w chórze, przyciemnienie lub rozproszenie światła, zwolnienie tempo gestów, usunięcie jednego z bodźców obiektowych z pola widzenia – to nie tylko efekty sceniczne, ale precyzyjnie dawkowane interwencje w rozkład obciążeń między rolami.

Wreszcie, matryca ról pełni funkcję centralnego węzła etycznego i epistemologicznego całej praktyki psychoperformansu. Po stronie etycznej pozwala w sposób jawny i sprawdzalny zakodować asymetrie władzy: kto dysponuje możliwością inicjowania działania, kto kontroluje dokumentację, kto ma prawo wstrzymania procesu, kto decyduje o tym, co wchodzi do archiwum, a co zostaje uznane za efemeryczne i niepodlegające rejestracji. Po stronie epistemologicznej matryca ról warunkuje to, jakie rodzaje wiedzy mogą zostać wygenerowane w polu obecności: inne są możliwości, gdy performer ma rzeczywiste prawo do współprojektowania planu sytuacyjnego, a świadek i opiekun procesu pracują w trybie partnerskim, inne – gdy relacja odtwarza model eksperymentu z „badanym” i „badaczem”, nawet jeśli język powierzchniowo mówi o „współobecności”. Stąd konieczność, by w ogólnym modelu planu sytuacyjnego rola nie była rozumiana jako etykieta przypisana raz na zawsze, lecz

jako dynamiczny wektor, którego przebieg można zrekonstruować w czasie: zapis tego, kto w którym momencie pełnił funkcję performerera, świadka, współperformera, opiekuna procesu, jakie perfonemy były z tym związane, jak zmieniały się parametry gęstości bodźców, jakie progi bezpieczeństwa zostały uruchomione. Taki zapis, nawet jeśli przyjmuje formę jakościowego dziennika, diagramu ról, mapy relacyjnej, stanowi materiał do analizy na poziomie meta: pozwala rozpoznawać powtarzające się konfiguracje opresyjne, martwe punkty, w których zawsze ta sama osoba przejmuje rolę „niewidzialnego opiekuna”, lub przeciwnie – nowe konfiguracje, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt rozkładają się w sposób bardziej równoważny między uczestnikami, a prozodia domknięcia nie polega na jednym autorytatywnym werdykcie, lecz na współpodjętej decyzji „po”. W tym sensie matryca ról nie jest jedynie narzędziem organizacyjnym, lecz jednym z głównych instrumentów IndywiduAkcji samej praktyki: to, jak projektowane i negocjowane są role performerera, świadka, współperformera i opiekuna procesu, staje się probierzem tego, czy psychoperformans rzeczywiście przekształca relacje sprawczości, czy też tylko przenosi istniejące hierarchie w bardziej wyrafinowane, audiowizualnie wysublimowane konfiguracje. Dopiero konsekwentne, iteracyjne dopracowywanie matrycy ról – w dialogu z teorią performansu, psychoanalizą, neuronauką społeczną, etyką badań i praktykami sztuki partycypacyjnej – umożliwia, by pole obecności było przestrzenią wysokiej intensywności doświadczenia i jednocześnie wysokiej odpowiedzialności, w której perfonemy rozgrywane w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie tylko reorganizują indywidualne mapy sensu, lecz także testują nowe modele wspólnotowego zarządzania ciałami, rzeczami i znaczeniami.

11.5. Warunki brzegowe i protokoły bezpieczeństwa (w tym ewakuacja)

Warunki brzegowe psychoperformansu stanowią wysokorozdzielczy odpowiednik klasycznych parametrów bezpieczeństwa znanych z inżynierii systemów, ergonomii i psychologii klinicznej, ale przepisany na język pola obecności i matrycy decyzji. Zamiast abstrakcyjnych „zasad BHP” mamy do czynienia z precyzyjnie zdefiniowanymi przedziałami dopuszczalnych wartości dla kluczowych wymiarów działania: gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; rozpiętości dominanta rytmiczna; progu napięcie–uwolnienie; liczebności i struktury grupy; odległości interpersonalnych; poziomu ekspozycji materiału biograficznego; stopnia ingerencji w materię i ciało. Na poziomie teoretycznym warunki brzegowe można rozumieć jako interfejs między allostatycznym „budżetem stresu” jednostki (w sensie koncepcji Bruce’a McEwana) a architekturą sytuacji: plan sytuacyjny musi tak modelować parametry czasoprzestrzenne, aby mobilizacja układu nerwowego mieściła się w oknie tolerancji (Siegel), nie przekraczając punktów krytycznych, w których uruchamiają się reakcje dysocjacyjne, panika lub utrata zdolności do mentalizacji. Innymi słowy, warunki brzegowe kodują maksymalne odchylenie od „bezpiecznego stanu domyślnego”, jakie można dopuścić w imię IndywiduAkcji, zanim psychoperformans przestanie być zawartym eksperymentem na sensie, a stanie się sytuacją urazową.

Na najniższym, materialno–architektonicznym poziomie warunki brzegowe obejmują geometrię i fizykę przestrzeni, w której rozgrywa się działanie: kubaturę, liczby i szerokości wyjść, układ korytarzy, dostępność dróg ewakuacyjnych, obecność lub brak barier dla osób z ograniczeniami ruchowymi i sensorycznymi, parametry wentylacji, temperatury, akustyki i oświetlenia, a także rozmieszczenie obiektów, przewodów, urządzeń technicznych. W tym

sensie psychoperformans spotyka się z klasyczną teorią bezpieczeństwa systemowego (Reason, Hollnagel, Rasmussen): każde działanie rozgrywa się w infrastrukturze, którą można opisywać w kategoriach marginesów bezpieczeństwa, rezerw redundancji, podatności na awarie kaskadowe. Różnica polega na tym, że tu architektura nie jest neutralnym tłem, lecz jednym z głównych instrumentów kompozycyjnych: ustawienie świateł ewakuacyjnych, widoczność znaków kierunkowych, możliwość szybkiego wygaszenia części oświetlenia, dostęp do punktów odcięcia zasilania czy wyciszenia nagłośnienia jest zarazem elementem dramaturgii i modułem krytycznym protokołu bezpieczeństwa. Plan sytuacyjny musi więc zakodować minimalne wymogi infrastrukturalne: jaka maksymalna liczba osób może przebywać w danej przestrzeni przy zakładanej gęstości obiektów; jakie obszary muszą pozostać wolne od instalacji, aby zachować korytarze ewakuacyjne; jakie poziomy ciemności i natężenia dźwięku są dopuszczalne, biorąc pod uwagę konieczność orientacji w razie nagłego przerwania działania.

Kolejny poziom dotyczy warunków brzegowych sensorycznych i psychofizjologicznych, które można rozumieć jako splot neuroergonomii, teorii regulacji afektu i współczesnej psychoakustyki oraz fotometrii. W praktyce oznacza to, że matryca decyzji musi zawierać nie tylko ogólne stwierdzenia typu „światło przygaszone”, „dźwięk umiarkowany”, ale operować przedziałami intensywności i dynamiki: jak szybko może narastać natężenie dźwięku, jak długo może utrzymywać się wysoka gęstość bodźców wizualnych, jakie tempo modulacji kolorystycznej i jasności pozostaje w zgodzie z możliwościami adaptacji wzrokowej, w jaki sposób rozłożona w czasie repetycja gestów i bodźców dotykowych wpływa na układ przedsionkowo–proprioceptywny. Koncepty takie jak *window of tolerance*, teoria poliwalna Stephena Porgesa czy modele obciążenia poznawczego (Sweller) dostarczają ram, w których można kalibrować warunki brzegowe: psychoperformans operuje celowo w strefie „wysokiej, ale regulowalnej” aktywacji, unikając zarówno chronicznej hiperpobudliwości, jak i chronicznej hypo–reaktywności. Stąd konieczność wprowadzenia w planie sytuacyjnym parametrów typu „maksymalny czas ciągłego przebywania w wysokim natężeniu dźwięku”, „obowiązkowe interwały ciemności lub neutralnego oświetlenia po sekwencjach intensywnych kontrastów”, „limity liczby jednoczesnych źródeł dźwięku peryferyjnego”, czy „progi zagęszczenia wizualnego tła”, przy których należy uruchomić procedury rozrzedzenia bodźców.

Warunki brzegowe relacyjne i rolowe są bezpośrednim przedłużeniem matrycy ról, ale zapisanym w rejestrze progów dopuszczalnej bliskości, asymetrii i ekspozycji. Psychologia społeczna, badania nad dystansem interpersonalnym (Hall), teorią przywiązania oraz prace z zakresu traum relacyjnych i przemocy strukturalnej pokazują, że niewielkie zmiany w odległości ciał, liczebności grupy, usytuowaniu w przestrzeni (środek–peryferia, wysokość względem innych, dostęp do wyjścia) radykalnie zmieniają poczucie bezpieczeństwa i sprawczości. Warunki brzegowe muszą więc kodować zarówno minimalne gwarancje – nikt nie jest fizycznie blokowany, każdy ma dostęp do wyjścia, nie dopuszcza się nieuzgodnionego dotyku, nie tworzy się konfiguracji przypominających sytuacje opresji znane z historii uczestników – jak i maksymalne dopuszczalne odchylenia: jak intensywna może być ekspozycja w roli performerów, jak długo grupa może kierować uwagę na jedną osobę, zanim należy wprowadzić rozproszenie spojrzeń poprzez zmianę pracy kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Na tym poziomie warunki brzegowe stają się również narzędziem biopolitycznej autorefleksji w sensie Foucaulta i Butler: pozwalają rozpoznać, w jakim stopniu architektura psychoperformansu reprodukuje, a w jakim rozbija ukryte hierarchie władzy, kto w praktyce pozostaje stale w roli

świadka „luksusowego”, a kto powraca do matrycy bycia obserwowanym bez prawa odpowiedzi.

Istotnym wymiarem warunków brzegowych jest także ich osadzenie w reżimach prawnych i instytucjonalnych: w momencie, gdy psychoperformans wchodzi w przestrzeń instytucji kultury, edukacji czy ochrony zdrowia, staje się podmiotem wymogów związanych z ochroną danych, odpowiedzialnością cywilną za szkody, przepisami przeciwpożarowymi, standardami bezpieczeństwa zgromadzeń publicznych, a także kodeksami etyki badań naukowych. Warunki brzegowe muszą więc obejmować nie tylko parametry czasu, przestrzeni i bodźców, ale także strukturalne „szyny” odpowiedzialności: kto pełni rolę formalnego organizatora działania, kto jest odpowiedzialny za kontrolę liczebności i stan techniczny sprzętu, w jaki sposób przechowywana jest dokumentacja (nagrania, notatki, diagramy), kto decyduje o jej dalszym obiegu, jak rozwiązana jest kwestia zgody na rejestrację obrazów i głosów, w jaki sposób zapewniono możliwość skargi, wycofania zgody, wglądu w zapis. W tym sensie warunki brzegowe tworzą coś w rodzaju meta-ramy, w której osadzone są wszystkie pozostałe decyzje: plan sytuacyjny, choć operuje wysoką swobodą twórczą, nie może naruszać fundamentów bezpieczeństwa materialnego i prawnego; przeciwnie – ma obowiązek przechwytywać je jako elementy kompozycyjne, tak aby światło znaków ewakuacyjnych, dźwięk komunikatów, obecność wyjść awaryjnych, a nawet obecność personelu technicznego i opiekunów procesu były nie tylko „koniecznym dodatkiem”, ale spójną częścią pola obecności.

Wreszcie, warunki brzegowe obejmują wymiar epistemiczny i symboliczny: określają, jak daleko psychoperformans może posunąć się w pracy na materiałach biograficznych, somatycznych i duchowych, nie przekraczając granic między praktyką artystyczno-badawczą a interwencją terapeutyczną wymagającą innych reżimów odpowiedzialności. Wymaga to subtelного rozróżnienia między pracą na hipotezach sensu a pracą na diagnozach; między generowaniem potencjalnych „figur interpretacyjnych” a sugerowaniem trwałych etykiet klinicznych; między eksperymentowaniem z aktami symbolicznymi a wykonywaniem procedur, które mogą być mylone z rytuałami o statusie religijnym lub paraterapeutycznym. Warunki brzegowe muszą więc zawierać jasne reguły: jakie typy wypowiedzi logoperformatywnych są dopuszczalne (na przykład „można spróbować spojrzeć na to tak, jakby...”), a jakie przekraczają granicę uprawnionej interpretacji („to znaczy, że jesteś...”, „to dowodzi, że...”); w jakim stopniu dopuszczalne jest sięganie po słownictwo kliniczne, jeśli w polu obecności nie ma formalnego kontraktu terapeutycznego; jak można operować symboliką religijną, okultystyczną czy ezoteryczną, aby nie przekształcić psychoperformansu w narzędzie ukrytej prozelityzacji czy pseudonaukowej obietnicy uzdrowienia. W tym znaczeniu warunki brzegowe pełnią funkcję epistemologicznego „ochronnego ogrodzenia”: pozwalają prowadzić działania na granicy sztuki, nauki i praktyk duchowych, ale w sposób, który zachowuje przejrzystość co do statusu tworzonych znaczeń, nie myli metafory z etiologią i nie zastępuje krytycznej refleksji retoryką cudowności.

Jeżeli warunki brzegowe wyznaczają dopuszczalne parametry pola obecności, to protokoły bezpieczeństwa opisują dynamikę interwencji – sposoby, w jakie plan sytuacyjny reaguje na przekroczenia progów, zanim jeszcze dojdzie do pełnoskalowego kryzysu. Można je rozumieć jako warstwę perfonemów metabezpieczeństwa, osadzoną w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, która ma charakter zarówno prewencyjny, jak i reaktywny. W rejestrze prewencji protokoły obejmują między innymi system sygnałów wczesnego ostrzegania:

ustalone słowa–klucze, gesty lub konfiguracje światła i dźwięku, które kodują konieczność obniżenia gęstości bodźców, zmiany dominanta rytmiczna, rozluźnienia konfiguracji przestrzennej, wprowadzenia pauzy lub chwilowego wyjścia z pola obecności. Tego typu sygnały muszą być wprowadzone logoperformatywnie przed rozpoczęciem działania, wraz z jasnym wyjaśnieniem ich funkcji – inaczej, zgodnie z badaniami nad zachowaniem w sytuacjach kryzysowych (Leach, Drury), uczestnicy będą skłonni raczej utrzymywać się w roli „dobrej publiczności” niż zgłaszać własne przeciążenie. W rejestrze reaktywnym protokoły bezpieczeństwa określają sekwencje działań po przekroczeniu określonych progów: od mikromodyfikacji (przygaszenie światła, wyciszenie jednego z warstw dźwięku, zmiana konfiguracji obiektów) poprzez częściowe wycofanie jednostki na margines pola obecności (przestrzeń buforowa, oddzielne oświetlenie, zmiana pozycji ciała) aż po pełne przerwanie działania dla wszystkich i przejście do procedury ewakuacyjnej. Kluczowe jest, aby te sekwencje nie były improwizowane ad hoc, lecz zapisane w matrycy decyzji jako scenariusze o określonej prozodii domknięcia: w przeciwnym razie przerwanie może zostać odczytane jako porażka jednostki lub grupy, co zwiększa ryzyko retraumatyzacji. Psychologia kryzysu (Hobfoll, Bonanno) podkreśla znaczenie zachowania poczucia struktury i sensu nawet w nagłych interwencjach – psychoperformans, operując na wysokiej gęstości bodźców, musi tę strukturę zapewniać na poziomie mikro–architektury gestów, słów i obiektów.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma projektowanie procedur ewakuacji jako integralnej części planu sytuacyjnego, a nie jako zewnętrznego dodatku. Ewakuacja w psychoperformansie nie dotyczy wyłącznie scenariusza pożaru czy awarii technicznej, ale obejmuje szereg „wyjść z pola”, od najłagodniejszych po najbardziej radykalne. Na jednym końcu spektrum znajduje się ewakuacja miękka – przejście z intensywnego pola obecności do strefy buforowej, w której gęstość bodźców jest celowo obniżona, dominanta rytmiczna spowalnia, światło i dźwięk są neutralne, a obiekty zostają uporządkowane tak, by nie generowały nowych wektorów napięcie–uwolnienie. W literaturze na temat sensorycznych pokoi wyciszenia, praktyk regulacji w spektrum autystycznym czy protokołów de–eskalacji (Ayres, Koegel, Siegel) wskazuje się, że dostępność takiej przestrzeni i jasność reguł przejścia do niej mają charakter kluczowego czynnika ochronnego – podobnie w psychoperformansie „wyjście miękkie” musi być skodyfikowane logoperformatywnie, gestycznie i przestrzennie: ustalone hasło, gest dłoni, zmiana barwy światła, obniżenie głośności tła dźwiękowego, odsunięcie obiektów w kierunku „neutralnej strefy”. Na drugim końcu spektrum znajduje się ewakuacja twarda – natychmiastowe przerwanie działania i opuszczenie przestrzeni przez wszystkich uczestników, zgodne z klasycznymi protokołami bezpieczeństwa budynków i zgromadzeń. Tu konieczne jest skrzyżowanie wiedzy z zakresu psychologii tłumu, ergonomii ewakuacji i inżynierii bezpieczeństwa: sygnał ewakuacyjny musi być jednoznacznie odróżnialny od jakichkolwiek gestów czy dźwięków używanych w dramaturgii działania, a rozmieszczenie obiektów, sprzętu i źródeł światła nie może blokować dróg wyjścia. Wyniki badań nad „normalcy bias” oraz tendencją do kontynuowania rozpoczętej aktywności mimo zagrożenia wskazują, że w sytuacji krytycznej to jasny, prosty logoperformans dowodzony przez opiekuna procesu – jednoznaczne komunikaty werbalne, wyraźny gest wskazania kierunku, homogenizacja sygnałów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – decydują o skuteczności ewakuacji. Dlatego w matrycy decyzji należy przewidzieć także „próby generalne” tych procedur, przynajmniej na poziomie werbalnym i wyobraźniowym: omówienie przed działaniem, gdzie znajdują się wyjścia, jak brzmi sygnał przerwania, jak zachowują się obiekty

(pozostają na miejscu, nie zabieramy ich ze sobą), jak wygląda prozodia domknięcia po powrocie do stanu bezpieczeństwa.

Komplementarnym elementem protokołów bezpieczeństwa jest warstwa decyzji „po”, która w warunkach kryzysowych nabiera szczególnej wagi. Decyzja „po” – rozumiana jako złożony zestaw rozstrzygnięć dotyczących losu materiałów, kontynuacji lub przerwania trajektorii IndywiduAkcji, sposobu domknięcia relacji w polu obecności – staje się w przypadku nagłej interwencji lub ewakuacji kluczowym narzędziem profilaktyki wtórnej. Badania nad interwencją po zdarzeniach potencjalnie traumatycznych (Mitchell, Everly, dyspozycje WHO dotyczące Psychological First Aid) pokazują, że zbyt intensywne, dyrektywne „odreagowywanie” może być szkodliwe, podczas gdy uważna, nienachalna obecność, możliwość stopniowego porządkowania doświadczenia i zachowanie poczucia sprawczości mają działanie ochronne. Psychoperformans operuje dokładnie w tej logice: po przerwaniu działania konieczne jest stworzenie dodatkowego planu sytuacyjnego „po kryzysie”, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają przeorganizowane w tryb rekonfiguracji. Obraz może przybrać formę prostych schematów lub rysunków pomocnych w uporządkowaniu tego, co się wydarzyło; słowo – formę dobrowolnej, nienaruszającej granic relacji, bez presji na pełne ujawnienie; gest – formę rytuałów domknięcia o niskiej intensywności (odłożenie obiektów, wspólne wstanie i rozejście się, symboliczne otwarcie okna); światło i dźwięk – formę neutralnej, stabilizującej scenerii; obiekt – formę „zamknięcia materiału”, to znaczy jego zabezpieczenia przed nieuprawnioną kontynuacją pracy poza bezpiecznym kontekstem. Na poziomie bardziej systemowym decyzja „po” musi objąć również analizę warunków brzegowych: czy przekroczenie progu było wynikiem nieprzewidzianej sytuacji, czy raczej świadczy o konieczności rewizji matrycy decyzji (na przykład zbyt wysokich progów gęstości bodźców, niewystarczająco wyraźnych sygnałów wczesnego ostrzegania, źle skalibrowanej liczebności grupy). W tym sensie każdy incydent bezpieczeństwa staje się, przy zachowaniu pełnego szacunku dla doświadczenia uczestników, źródłem danych dla dalszej IndywiduAkcji samej praktyki: decyzja „po” obejmuje nie tylko troskę o jednostkowy dobrostan, ale także iteracyjną korektę planów sytuacyjnych, tak aby kolejne działania mogły operować na granicy twórczej intensywności bez przekraczania progów traumatyzujących. To właśnie sprzężenie zwrotne między warunkami brzegowymi, protokołami bezpieczeństwa, procedurami ewakuacji i decyzją „po” sprawia, że psychoperformans może funkcjonować jako odpowiedzialna, naukowo ugruntowana praktyka pracy z wysoką gęstością bodźców i złożonym polem obecności, w której perfonemiczna kreatywność nie jest przeciwstawiona bezpieczeństwu, lecz z nim głęboko zestrojona.

MATRYCA	BEZPIECZEŃSTWA	PSYCHOPERFORMANSU	(WER.	ROBOCZA)
---------	----------------	-------------------	-------	----------

A. PROFIL UCZESTNIKÓW

1. Populacja docelowa

Parametr: wiek, profil neuropsychologiczny, stan somatyczny
Pytanie: dla kogo jest to działanie? jakie cechy są kluczowe (np. neuroróżnorodność, choroba

przewlekła)?

Próg/zakres:

2. Kryteria wykluczenia

Parametr: stany, przy których udział jest przeciwwskazany
Pytanie: przy jakich stanach (psychoza, świeża trauma, ryzyko samobójcze, padaczka fotogenna itd.) działania NIE prowadzę?
Próg/zakres:

3. Wrażliwości i trigger

Parametr: nadwrażliwość sensoryczna, motywy retraumatyzujące
Pytanie: jakie typy bodźców, tematów, obiektów są dla tej grupy wysokiego ryzyka?
Próg/zakres:

4. Zgody i odwracalność udziału

Parametr: forma świadomej zgody, prawo do wycofania
Pytanie: czy każdy wie, że może przerwać udział w dowolnym momencie? w jaki sposób to komunikuję?
Próg/zakres:

B. PRZESTRZEŃ I INFRASTRUKTURA

5. Dostępność i bezpieczeństwo fizyczne

Parametr: dostęp dla osób z niepełnosprawnościami, bariery, podłogi
Pytanie: czy każdy może bezpiecznie wejść, poruszać się, usiąść/położyć?
Próg/zakres:

6. Drogi ewakuacji

Parametr: liczba i drożność wyjść, oznakowanie, punkt zbiórki
Pytanie: czy uczestnicy wiedzą, którędy wychodzić w razie alarmu?
Próg/zakres:

7. Strefy bezpieczeństwa w polu obecności

Parametr: strefa o obniżonej gęstości bodźców („miejsce schronienia”)
Pytanie: gdzie można się wycofać bez tłumaczenia się? jak to miejsce jest oznaczone (wizualnie, przestrzennie)?
Próg/zakres:

8. Konfiguracja przestrzeni a dystans społeczny

Parametr: minimalne i maksymalne odległości między ciałami w poszczególnych fazach działania

Pytanie: jakie ustawienia (okrąg, półkole, rząd, swobodne poruszanie się) są bezpieczne dla tej grupy?

Próg/zakres:

C. BODŹCE SENSORYCZNE (ŚWIATŁO, DŹWIĘK, DOTYK, ZAPACH)

9. Poziom hałas i ekspozycji dźwiękowej

Parametr: maksymalne dB, czas trwania intensywnych fragmentów

Pytanie: czy poziom dźwięku pozostaje poniżej ustalonego progu? jak długo utrzymuje się kulminacja?

Próg/zakres:

10. Światło, kontrast, efekty specjalne

Parametr: jasność, kontrast, brak efektów stroboskopowych

Pytanie: czy dla tej grupy światło jest komfortowe? czy ktoś ma przeciwwskazania okulistyczne/neurologiczne?

Próg/zakres:

11. Dotyk i kontakt cielesny

Parametr: dopuszczalne formy dotyku między uczestnikami i prowadzącymi

Pytanie: czy obowiązuje tryb „no-touch”? czy dotyk wymaga każdorazowej zgody ustnej? jakie części ciała są wyłączone?

Próg/zakres:

12. Zapach i czynniki chemiczne

Parametr: użycie kadzideł, perfum, farb, klejów, środków czyszczących

Pytanie: czy w grupie są alergie/astma? czy bodźce zapachowe są konieczne?

Próg/zakres:

D. OBIEKTY I MATERIAŁY

13. Profil obiektów używanych w działaniu

Parametr: ostrość, masywność, kruchość, toksyczność, temperatura

Pytanie: które obiekty mogą realnie wyrządzić krzywdę (ciężar, ostre krawędzie, wysoka/niska temperatura)?

Próg/zakres:

14. Obiekty o ładunku biograficznym i traumatycznym

Parametr: rzeczy związane z chorobą, przemocą, stratą, religią, ideologią
Pytanie: czy przed włączeniem tych obiektów rozpoznano możliwe trigger? jakie są warunki ich użycia lub wycofania?
Próg/zakres:

15. Obiekty osobiste uczestników

Parametr: zasady wnoszenia, dotykania i przestawiania cudzych przedmiotów
Pytanie: czy istnieje jasna reguła: kto i kiedy może dotknąć cudzego obiektu? jak go wycofać na życzenie właściciela?
Próg/zakres:

16. Higiena i czystość materiałów

Parametr: dezynfekcja, pranie, jednorazowość/ wielokrotne użycie
Pytanie: jakie elementy wymagają każdorazowej dezynfekcji? jakie są ryzyka biologiczne (krew, ślina, płyny)?
Próg/zakres:

E. CZAS, PRZERWY, INTENSYWNOŚĆ

17. Czas trwania sesji

Parametr: maksymalna długość działania, minimalna długość przerw
Pytanie: ile czasu grupa jest w stanie utrzymać koncentrację bez przeciążenia?
Próg/zakres:

18. Profil dramaturgiczny intensywności

Parametr: długość i wysokość kulminacji, tempo przejść napięcie–uwolnienie
Pytanie: czy kulminacja nie jest zbyt długa/mocna jak na profil grupy? gdzie wprowadzam fazy rozrzedzenia?
Próg/zakres:

19. Przerwy indywidualne

Parametr: możliwość wyjścia/przerwy poza strukturą wspólną
Pytanie: jak komunikowana jest możliwość „pauzy osobistej”? kto towarzyszy osobie, która potrzebuje wyjść?
Próg/zakres:

F. ROLE, PERSONEL, ŚWIADKOWIE

20. Liczba osób prowadzących/opiekunów

Parametr: stosunek liczby opiekunów do liczby uczestników
Pytanie: czy przy tej liczebności grupy jest co najmniej jedna osoba „poza akcją” obserwująca stan całości?
Próg/zakres:

21. Kompetencje opiekuna procesu

Parametr: doświadczenie kliniczne/psychologiczne, doświadczenie kryzysowe
Pytanie: kto ma mandat, by przerwać działanie? jakie ma przeszkolenie (pierwsza pomoc, interwencja kryzysowa)?
Próg/zakres:

22. Rola świadka

Parametr: sposób obecności świadka (milcząca obserwacja, aktywny logoperformans, dokumentacja)
Pytanie: w jaki sposób rola świadka jest oddzielona od roli kamery i od roli prowadzącego?
Próg/zakres:

G. KOMUNIKACJA, ZGODY, SYSTEM SYGNAŁÓW

23. Świadoma zgoda

Parametr: zakres informacji przekazywanych przed działaniem
Pytanie: czy uczestnicy rozumieją rodzaj działań, możliwe reakcje i prawa (w tym prawo do odmowy i wycofania)?
Próg/zakres:

24. Język i tematy tabu

Parametr: zakazane metafory, wątki i figury językowe
Pytanie: jakie rejestry językowe są niedopuszczalne (np. gloryfikacja przemocy, autoagresja, tropy nazistowskie)?
Próg/zakres:

25. Sygnały bezpieczeństwa

Parametr: słowa–klucze, gesty–klucze, sygnały świetlne/dźwiękowe
Pytanie: czy każdy zna i rozumie sygnały PAUZA / STOP / WYJŚCIE? jak odróżnia je od warstwy performatywnej?
Próg/zakres:

H. REAKCJE KRYZYSOWE I EWAKUACJA

26. Reakcje kryzysowe indywidualne

Parametr: procedury dla ataku paniki, freeze, silnego płaczu, agresji

Pytanie: co dokładnie robię w pierwszej minucie kryzysu? kto zajmuje się osobą, a kto resztą grupy?

Próg/zakres:

27. Ewakuacja „mięka”

Parametr: wycofanie pojedynczej osoby lub małej grupy do strefy buforowej

Pytanie: czy istnieje jasny tryb „wychodzę teraz z pola” bez zakłócania całości?

Próg/zakres:

28. Ewakuacja „twarda”

Parametr: natychmiastowe przerwanie działania dla wszystkich

Pytanie: jaki sygnał oznacza natychmiastowy koniec? którędy dokładnie idziemy? gdzie spotykamy się po wyjściu?

Próg/zakres:

29. Kontakt z pomocą zewnętrzną

Parametr: numery telefonów, osoba odpowiedzialna za wezwanie pomocy

Pytanie: kto dzwoni po pogotowie/pomoc psychiatryczną? jakie dane musi mieć pod ręką?

Próg/zakres:

I. REJESTRACJA I OCHRONA DANYCH

30. Rejestracja audio–wideo

Parametr: zakres, sposób kadrowania, anonimizacja

Pytanie: czy ktoś może uczestniczyć bez rejestracji twarzy/głosu? gdzie i jak długo przechowuję materiał?

Próg/zakres:

31. Zgody na wykorzystanie materiału

Parametr: możliwość wycofania zgody po sesji

Pytanie: w jaki sposób uczestnik może zażądać usunięcia swojego wizerunku/głosu?

Próg/zakres:

J. „PO SESJI” I ITERACYJNA KOREKTA

32. Domknięcie i powrót do bazowego stanu

Parametr: rytuał wyjścia, chłodzenie intensywności

Pytanie: jak doprowadzam pole obecności do wyciszenia? czy uczestnicy wychodzą w stanie względnej regulacji?

Próg/zakres:

33. Follow-up i opieka po działaniu

Parametr: dostępność konsultacji po sesji
Pytanie: czy ktoś ma możliwość kontaktu po kilku dniach, jeśli pojawią się opóźnione reakcje?
Próg/zakres:

34. Rejestr zdarzeń krytycznych

Parametr: zapis incydentów, przeciążeń, mikro–kryzysów

Pytanie: co zapisuję po każdej sesji w dzienniku bezpieczeństwa? w jakiej formie, jak szczegółowo?

Próg/zakres:

35. Korekta warunków brzegowych

Parametr:	sposób	aktualizacji	matrycy	bezpieczeństwa
Pytanie:	kiedy i z kim przeglądam procedury (superwizja, konsultacje)?	jakie konkretne zmiany wprowadzam	po danych	doświadczeniach?
Próg/zakres:				

Odmiany planu sytuacyjnego (warianty bez treści medycznych)

Odmiany planu sytuacyjnego w psychoperformansie – rozumiane jako zróżnicowane konfiguracje tej samej matrycy decyzji – ujawniają, że nie istnieje jedna, kanoniczna forma organizacji pola obecności, lecz raczej spektrum struktur, które można dokładnie parametryzować bez konieczności wchodzenia w rejestr medyczny czy terapeutyczny sensu stricto. Plan sytuacyjny pozostaje tu narzędziem o wysokiej rozdzielczości, w którym zapisane są dopuszczalne zakresy gęstości bodźców, dominanty rytmicznej, charakteru działań i prozodii domknięcia, lecz jego funkcja nadrzędna nie polega na prowadzeniu procesu leczenia, lecz na modelowaniu IndywiduAkcji w polu sztuki, edukacji, praktyk społecznych i badań jakościowych. Odróżnienie wariantów niemiedycznych od klinicznych nie ma charakteru czysto deklaratywnego, lecz wiąże się z innym typem kontraktu, inną infrastrukturą odpowiedzialności i innymi reżimami władzy nad ciałem uczestnika: zamiast relacji pacjent–specjalista pojawiają się układy artysta–uczestnik, prowadzący–grupa, badacz–współbadani, w których margines sterowalności i dystrybucja sprawczości muszą zostać zaprojektowane według odmiennych kryteriów niż w klasycznym settingu terapeutycznym. Od strony teorii instytucji można

powiedzieć, że plan sytuacyjny w tych wariantach pracuje w logice pola sztuki, edukacji lub praktyk społecznych, a nie w logice systemu ochrony zdrowia, co wymaga przepisania kategorii bezpieczeństwa, zgody i ewaluacji na język zgodny z etyką badań z udziałem ludzi, autoetnografii performatywnej oraz praktyk partycypacyjnych, a nie z procedurami diagnostyczno–terapeutycznymi.

W wariantach bez treści medycznych plan sytuacyjny funkcjonuje jako morfologiczny operator łączący kilka porządków jednocześnie: dramaturgiczny (sekwencje przygotowanie–kulminacja–domknięcie), logistyczny (organizacja czasu, przestrzeni, obiegu obiektów), epistemiczny (jakie pytania o sens, relacje, afekt i ciało zostają uruchomione) oraz etyczno–polityczny (jak rozkłada się w polu obecności władza definicyjna i prawo do przerywania akcji). Zamiast „protokołu interwencji terapeutycznej” pojawia się „plan sytuacyjny interwencji artystyczno–poznawczej”, „plan sytuacyjny modułu edukacyjnego”, „plan sytuacyjny eksperymentu praktyki opartej na badaniu”, przy czym wszystkie te konfiguracje zachowują wspólne jądro perfonemiczne, oparte na pracy w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz na ścisłej modulacji napięcie–uwolnienie. Tym samym psychoperformans wpisuje się w tradycję performance studies, pedagogiki krytycznej i badań artystycznych, które od dawna rozwijają procedury ramowania zdarzeń cielesno–symbolicznych poza kontraktem klinicznym, ale rzadko dysponują tak precyzyjną, parametryczną matrycą, jaką stanowi plan sytuacyjny. Odmienność wariantów nie polega tu na zmianie ontologii samej praktyki (w każdym przypadku chodzi o rzemiosło sensu realizowane poprzez akt symboliczny), lecz na zmianie konfiguracji wektorów: raz priorytetem jest epistemiczna eksploracja i dokumentacja (wariant badawczy), innym razem transformacja perspektywy w polu sztuki (wariant artystyczny), jeszcze innym – wzrost kompetencji cielesno–afektywnych w środowisku edukacyjnym czy społecznościowym (wariant pedagogiczno–animacyjny).

Konsekwentne rozróżnienie wariantów niemedycznych wymaga doprecyzowania, jakie typy treści i funkcji zostają z planu sytuacyjnego wyłączone, a jakie pozostają dopuszczalne. Wyłączone zostają przede wszystkim gesty i deklaracje, które obiecywałyby diagnozę, leczenie, zastąpienie opieki klinicznej, modulację farmakoterapii czy ingerencję w procesy medyczne; plan sytuacyjny psychoperformansu nie jest projektem terapii w sensie psychiatrycznym, psychoterapeutycznym ani rehabilitacyjnym, nawet jeżeli bywa sytuowany w instytucjach ochrony zdrowia lub pomocy społecznej. Dopuszczalne, a wręcz konstytutywne, pozostają natomiast funkcje regulacyjne, symbolizacyjne i epistemiczne: reorganizacja map kinestetycznych i interoceptywnych, rekontekstualizacja doświadczeń granicznych, praca na pamięci biograficznej i wyobraźni, wzmacnianie zdolności do tworzenia aktów symbolicznych oraz do refleksyjnego zarządzania własną obecnością w polu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Z punktu widzenia neurokognitywistyki można powiedzieć, że plan sytuacyjny w wariantach niemedycznych operuje głównie na poziomie modulacji wzorców uwagi, integracji wielomodalnej i dynamiki sieci znaczeniowych, nie rosząc sobie prawa do ingerencji w sferę decyzji farmakologicznych, rozpoznań nozologicznych czy formalnych protokołów terapeutycznych. Ta różnica zakresu odpowiedzialności ma charakter fundamentalny, ponieważ decyduje o tym, jak budowane są zgody, jak ramowane jest ryzyko i jakie formy superwizji są adekwatne: w wariantach niemedycznych superwizja ma charakter epistemiczno–etyczny (czy plan sytuacyjny jest spójny i nie przemocowy), a nie kliniczny (czy interwencja jest zgodna z wytycznymi danej szkoły terapii).

W obrębie odmian planu sytuacyjnego, które pozostają poza rejestrem medycznym, można wskazać szereg osi różnicujących, z których każda generuje rodzinę wariantów o odmiennym profilu. Pierwszą z nich stanowi oś intensywności temporalno–afektywnej: od planów mikro–interwencji, w których całość działania zamyka się w krótkim, precyzyjnie domkniętym epizodzie, po plany rozciągnięte w czasie, włączone w wieloletnie cykle pracy z tą samą grupą czy środowiskiem. Druga oś dotyczy stopnia sformalizowania perforonemów: od planów o wysokim poziomie partyturowości, w których sekwencje działań i parametry gęstości bodźców są ściśle określone, po plany o charakterze bardziej improwizacyjnym, w których matryca decyzji wyznacza raczej granice i progi niż konkretne sekwencje. Trzecia oś dotyczy stopnia widoczności i publiczności: od planów intymnych, realizowanych w małych grupach lub nawet w konfiguracji jeden–na–jeden, po plany sytuowane w przestrzeni publicznej, gdzie pole obecności jest z konieczności współdzielone z przypadkowymi obserwatorami, a decyzje o progu ekspozycji ciała i materiału symbolicznego przyjmują inny ciężar. Czwarta wreszcie oś dotyczy stopnia sprzężenia z istniejącymi infrastrukturami instytucjonalnymi: plan sytuacyjny może być wdrażany w muzeum, szkole, domu kultury, przestrzeni miejskiej, domu prywatnym czy w siedzibie organizacji pozarządowej, za każdym razem inaczej negocjując regulaminy, normy i oczekiwania danego pola. Warianty bez treści medycznych wymagają szczególnie czujnego przepracowania tych osi, ponieważ brak formalnych ram klinicznych nie oznacza braku ryzyka; przeciwnie, w polach sztuki i edukacji często brakuje wypracowanych standardów pracy z cielesnością, afektem i traumą, co sprawia, że plan sytuacyjny psychoperformansu musi pełnić funkcję samoświadomego „wzmocniacza bezpieczeństwa”, minimalizującego ryzyko ukrytej patologizacji lub niejawnej przemocy symbolicznej.

Odmiany planu sytuacyjnego w tych polach można również opisywać za pomocą kategorii kontraktu sensu: w każdej konfiguracji inne jest domyślne pytanie, na które działanie ma odpowiedzieć. W wariacie artystycznym będzie to często pytanie o formę, reprezentację, krytykę lub eksperyment formalny; w wariacie edukacyjnym – o możliwość nabycia nowych kompetencji percepcyjnych, afektywnych, społecznych; w wariacie społeczno–animacyjnym – o możliwość reorganizacji relacji we wspólnocie, przepisania pamięci miejsca, wzmocnienia sprawczości grup marginalizowanych; w wariacie badawczym – o możliwość generowania danych i modeli teoretycznych na temat IndywiduAkcji i pola obecności. Plan sytuacyjny jest w każdym przypadku gęstą matrycą decyzji, która przekłada to pytanie kontraktowe na konkretne parametry: dobór obiektów, modulację światła, strukturę czasu, organizację dystansów społecznych, progi napięcie–uwolnienie, konfigurację ról oraz architekturę decyzji „po”. Warianty bez treści medycznych nie są zatem „łagodniejszą” wersją planu klinicznego, lecz autonomicznymi formami organizacji doświadczenia, które muszą być projektowane z równie wysoką precyzją metodologiczną, jeżeli psychoperformans ma spełniać kryteria poważnej praktyki epistemicznej, a nie tylko intuicyjnego działania w polu sztuki lub animacji. Właśnie w tych odmianach najostrzej ujawnia się, że plan sytuacyjny to nie scenariusz widowiska, ale dynamiczna struktura, dzięki której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą współtworzyć stabilne, ale zarazem elastyczne środowisko IndywiduAkcji, odporne na pokusę udawanej terapii i jednocześnie zdolne do generowania realnych przesunięć w relacji jednostki ze światem.

Rozpatrując odmiany planu sytuacyjnego w wariantach pozbawionych treści medycznych, konieczne staje się doprecyzowanie ich wewnętrznej taksonomii w kategoriach morfologii pola obecności, a nie rodzaju deklarowanego „gatunku” wydarzenia. Z perspektywy

psychoperformansu bardziej adekwatne od tradycyjnego rozróżnienia na projekt artystyczny, edukacyjny, badawczy czy społeczny jest śledzenie, jak w każdej z tych konfiguracji zostają skwantyfikowane i skoordynowane parametry kluczowe: gęstość bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, dominanta rytmiczna porządkująca sekwencje zdarzeń, struktura ról w matrycy społecznej, architektura decyzji „po” oraz sposób, w jaki plan sytuacyjny koduje dopuszczalne transformacje napięcie–uwolnienie. Wariant artystyczny będzie z reguły charakteryzował się wyższą tolerancją na eksperyment formalny i dysonans percepcyjny, ale niższą tolerancją na bezpośrednie roszczenia dotyczące zmiany klinicznej; wariant edukacyjny wprowadzi silniejszą teleologię nabywania określonych kompetencji (percepcyjnych, afektywnych, społecznych), przy jednoczesnym ograniczeniu amplitudy ryzyka; wariant badawczy wymusi zwiększenie transparentności procedur i standaryzacji dokumentacji, co z jednej strony umożliwia porównywalność pól obecności, z drugiej – grozi „zastygnięciem” perfonemów w schematach testowych. W każdym z tych wariantów plan sytuacyjny pozostaje matrycą o wysokiej rozdzielczości, w której nie zapisuje się prostych instrukcji, lecz dopuszczalne zakresy parametrów: minimalne i maksymalne zagęszczenie bodźców, przedziały czasowe dla poszczególnych faz, progi ekspozycji biograficznej, limity ingerencji w ciało, stopnie swobody uczestników w rekonfigurowaniu obiektów, światła, dźwięku, układu ciał. Warianty nie różnią się więc tym, czy plan sytuacyjny jest „ściślejszy” lub „luźniejszy”, lecz tym, jakie parametry zostają uprzywilejowane jako nośniki sensu: w jednym układzie centralne będą relacje przestrzenne i kinestetyczne, w innym – logoperformans i praca języka, w jeszcze innym – architektura dźwięku i krajobrazu audialnego. Zachowanie rygoru niemedycznego oznacza w tym kontekście głównie to, że wszystkie te parametry są projektowane jako środki IndywiduAkcji w polu sztuki i wiedzy, a nie jako interwencje w rozpoznaną jednostkę chorobową; plan sytuacyjny może uwzględniać cierpienie, traumę czy deficyty, ale nie rości sobie prawa do ich „leczenia” w sensie klinicznym, zamiast tego parametryzuje warunki, w których możliwe jest ich symboliczne, cielesne i poznawcze przepracowanie w trybie aktów symbolicznych.

Drugim fundamentalnym wymiarem różnicującym odmiany planu sytuacyjnego w wariantach bez treści medycznych jest stopień ich sprzęgnięcia z zewnętrznymi polami normatywnymi: prawem, regulaminami instytucjonalnymi, kodeksami etyki badań, regulacjami BHP, politykami inkluzywności. Psychoperformans, działając w szkołach, muzeach, domach kultury, organizacjach pozarządowych czy przestrzeni publicznej, musi uwzględniać, że plan sytuacyjny jest zawsze nadpisany na już istniejących „planach domyślnych”: rozkładach lekcji, regulaminach wystaw, przepisach dotyczących zgromadzeń, normach dotyczących higieny, bezpieczeństwa pożarowego, dostępności sensorycznej. Odmiany planu sytuacyjnego można zatem opisywać również jako różne strategie „wpisywania się” w te struktury lub ich „przesuwania”: w jednym wariantcie plan przyjmuje formę minimalnej interwencji, która wprowadza nową matrycę decyzji wewnątrz zastanego porządku (na przykład re–kodując układ ławek, sekwencję mówienia i słuchania, relacje ról nauczyciel–uczeń–świadek), w innym – formę radykalnej re–aranżacji pola, w której dotychczasowe normy zostają czasowo zawieszane w imię wytworzenia alternatywnego reżimu współobecności, nadal jednak w granicach bezpieczeństwa i odpowiedzialności. Konsekwencją tego jest konieczność projektowania planu sytuacyjnego nie tylko jako wewnętrznie spójnej struktury perfonemicznej, lecz jako układu „dwuwarstwowego”: jedna warstwa koduje logikę psychoperformansu (kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, napięcie–uwolnienie, prozodia domknięcia, matryca ról), druga – sposób, w jaki ta logika jest negocjowana z zewnętrzną infrastrukturą norm i przepisów. W

wariantach niemedycznych ta druga warstwa staje się szczególnie widoczna, ponieważ brak ram klinicznych uniemożliwia odwołanie się do gotowych protokołów; to sam plan sytuacyjny musi stać się miejscem, w którym zapisuje się parametry takie jak maksymalna liczebność grupy, dopuszczalne konfiguracje dystansów interpersonalnych, wymogi dotyczące materiałów i ich toksyczności, limity ekspozycji na hałas, światło, dotyk. Właśnie w tych odmianach najostrej ujawnia się naukowy potencjał psychoperformansu: plan sytuacyjny staje się nie tylko narzędziem projektowym, ale także narzędziem refleksji instytucjonalnej, które pozwala precyzyjnie opisać i modyfikować warunki, w jakich ciała i rzeczy współistnieją w polu sztuki, edukacji i praktyk społecznych – bez odwoływania się do języka terapii, lecz z pełną świadomością neurokognitywnych, somatycznych i społecznych konsekwencji każdej decyzji o gęstości bodźców, dominancie rytmicznej i architekturze pola obecności.

12.1. Logoperformans i cisza

Logoperformans w psychoperformansie nie jest po prostu warstwą „tekstu mówionego” ani ilustracją do ruchu, lecz osobnym, ściśle zorganizowanym kanałem działania, w którym język funkcjonuje jako precyzyjny operator regulujący pole obecności, dominanta rytmiczna i margines sterowalności. Genealogicznie wyrasta on z tradycji teorii aktów mowy (J. L. Austin, John Searle), badań nad performatywnością (w rozumieniu Judith Butler), analiz prozodii i komunikacji niewerbalnej, a także z praktyk teatru ubogiego, głosowych ćwiczeń somatycznych i logopedii klinicznej. W psychoperformansie wszystkie te wątki zostają jednak przechwycone i przepisane na język matrycy decyzji: logoperformans to zaprojektowana sekwencja wypowiedzi, pauz, mikro-sygnałów wokalnych i cisz, które nie opisują zdarzenia, ale współtworzą jego strukturę czasoprzestrzenną oraz neurofizjologiczną. Język przestaje być medium reprezentacji i staje się formą strojenia układu nerwowego: modulując rytm, wysokość, napięcie, barwę i artykulację głosu, a także wprowadzając ciszę jako równorzędny perfonem, logoperformans wpływa na rozkład pobudzenia współczulnego i przywspółczulnego, na dynamikę kontroli wykonawczej, na próg tolerancji bodźców sensorycznych. W tym sensie „logoperformans i cisza” to nie para przeciwieństw, lecz jedna, wspólna architektura czasowa, w której dźwięk mowy i brak dźwięku są kolejnymi stanami tego samego systemu regulacyjnego.

Aby uchwycić specyfikę logoperformansu, warto rozwinąć różnicę między „mową opisującą” a „mową działającą”. Klasyczna triada Austinowska – akt lokucyjny, illokucyjny i perlokucyjny – ma tu znaczenie podwójne. Z jednej strony logoperformans jest skonstruowany tak, aby minimalizować warstwę lokucyjną rozumianą jako nadmiarowy opis: zamiast rozbudowanych narracji pojawiają się krótkie, syntetyczne formuły – skróty językowe – które bezpośrednio spinają się z działaniem („zatrzymuję”, „patrzę”, „odkładam”, „przestaję”, „wracam do podłoża”). Z drugiej strony siła illokucyjna tych formuł zostaje wzmocniona przez ich sprzężenie z gestem, postawą, światłem i dźwiękiem tła: wypowiedź nie jest skuteczna dlatego, że spełnia warunki konwencjonalnej trafności, lecz dlatego, że jest zsynchronizowana z konkretną zmianą w perfonemach ciała i w architekturze bodźców. To, co w teorii aktów mowy było opisywane abstrakcyjnie jako „X liczy się jako Y w kontekście C”, tutaj przyjmuje postać ściśle materialną: fraza wypowiedziana w określonej pozycji ciała, z określoną prozodią i w określonym punkcie

dominanta rytmiczna otwiera lub zamyka okno decyzyjne, obniża lub podnosi pobudzenie, rozszerza lub zwęża margines sterowalności. W tej perspektywie logoperformans jest systemem „bramek illokucyjnych”, a cisza – systemem „okien integracyjnych”, w których skutki aktu mogą zostać przetworzone i osadzone w mapach interoceptywnych i proprioceptywnych.

Cisza w psychoperformansie nie jest jednak prostym „brakiem głosu”. W akustyce i psychoakustyce od dawna wiadomo, że cisza zawsze ma strukturę: jest zbiorem mikrodźwięków tła, szumów otoczenia, oddechów, drobnych szelestów, które mieszczą się poniżej progu świadomej uwagi, ale są stale przetwarzane przez system słuchowy. W przestrzeni psychoperformansu ta „cisza strukturalna” zostaje przekształcona w „ciszę użyteczną”: plan sytuacyjny redukuje nadmiar bodźców audio do poziomu, na którym przerwy w logoperformansie stają się realnie rejestrowalne jako zdarzenia. Cisza jest tu perfonemem równorzędnym wobec słowa – ma początek, trwanie, domknięcie, charakter prozodyczny (np. cisza napięta, cisza zawieszona, cisza domykająca), a także wyraźne funkcje: segmentacyjne (oddziela fazy działania), regulacyjne (pozwala na spadek pobudzenia autonomicznego), epistemiczne (tworzy przestrzeń na pojawienie się uświadomionych wglądów). W kategoriach teorii predykcyjnych cisza logoperformatywna jest momentem, w którym system słuchowy i sieci kontrolne przechodzą z trybu aktywnego śledzenia sygnału w tryb porównawczy: brak nowego bodźca dźwiękowego staje się informacją, że aktualne przewidywania mogą zostać zweryfikowane, a wewnętrzne modele – zaktualizowane. Jeśli logoperformans jest serią aktów illokucyjnych, cisza jest momentem przejścia w wymiar perlokucyjny – przestrzenią, w której skutki aktu mogą się zainstalować w ciele i w polu relacyjnym.

Logoperformans w psychoperformansie wymaga zatem rozumienia mowy nie tylko jako systemu znaków, lecz także jako złożonego sygnału akustyczno–oddechowego, modulującego liczne poziomy funkcjonowania. Badania nad prozodią emocjonalną, teorią poliwalną i rolą głosu w regulacji stanów autonomicznych wskazują, że parametry takie jak melodia zdania, długość sylab, stosunek fazy wydechowej do wdechowej, nagłe zmiany natężenia czy tempa mają bezpośredni wpływ na tonus nerwu błędnego, reaktywność układu limbicznego i dynamikę sieci domyślnej. W psychoperformansie logoperformans jest więc projektowany w ścisłym sprzężeniu z oddechem i napięciem mięśniowym: frazy są tak komponowane, aby wpisywać się w wydłużoną fazę wydechu (co sprzyja aktywacji przywspółczulnej), unikać gwałtownych skoków natężenia i wysokości (które mogłyby podnieść pobudzenie ponad margines sterowalności), a jednocześnie posiadać wyraźne kontury intonacyjne, które czynią je rozpoznawalnymi i „przywoływalnymi” jako kotwice w późniejszych sytuacjach. Cisza, która pojawia się pomiędzy tymi frazami, nie jest neutralną przerwą „na oddech”, lecz świadomie zaprojektowaną prozodią domknięcia: długość ciszy, jej pozycja względem akcentu frazy, obecność lub nieobecność równoległych dźwięków środowiskowych – wszystko to jest parametrem planu sytuacyjnego i może być traktowane jako część logoperformansu, choć formalnie pozostaje „niewypowiedziane”.

Wreszcie, relacja między logoperformansem a ciszą jest ściśle relacyjna i polityczna. To, kto mówi, kiedy milknie, kto ma prawo do inicjowania i przerywania logoperformansu, jak długo może trwać cisza, zanim zostanie uznana za „niekomfortową”, jest kwestią matrycy władzy i norm komunikacyjnych internalizowanych przez uczestników. Badania z zakresu analizy konwersacyjnej (Harvey Sacks, Emanuel Schegloff, Gail Jefferson) pokazują, że mikro-timing pauz i przejęć głosu jest mocno zdeterminowany klasowo, kulturowo, płciowo; cisza może być

zarówno narzędziem przemocy symbolicznej (narzucane milczenie), jak i formą oporu (odmowa wypowiedzi). Psychoperformans włącza tę wiedzę do matrycy decyzji: logoperformans nie może polegać na domyślnych nawykach komunikacyjnych, lecz musi być zaprojektowany tak, aby redistribuować prawo do głosu i prawo do ciszy. Cisza staje się wtedy nie zanikiem komunikacji, lecz afirmacją granicy – prawem do niewypowiedzenia, do pozostania w czysto somatycznym reżimie perfonemów bez konieczności natychmiastowej werbalizacji. W tym sensie logoperformans i cisza w psychoperformansie tworzą dialektykę: mowa otwiera, nazwie, ramuje, proponuje, natomiast cisza pozwala na autonomiczne rozstrzygnięcie w cielesności i w polu relacyjnym, czy i jak to nazwanie zostanie przyjęte, przekształcone lub odrzucone.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu logoperformans został określony jako seria „bramek illokucyjnych” rozpiętych na planie sytuacyjnym, to w drugim kroku konieczne jest doprecyzowanie jego wewnętrznej mikrostruktury: leksykalnej, składniowej, prozodycznej i dialogicznej. Psychoperformans zakłada radykalny minimalizm leksykalny, ale wysoką rozdzielczość funkcjonalną. Zamiast zdań narracyjnych o złożonej strukturze podrzędno-współrzędnej pojawiają się krótkie formuły operacyjne, projektowane w duchu „języka narzędziowego” znanego z badań nad komunikacją w sytuacjach wysokiego obciążenia poznawczego (lotnictwo, medycyna ratunkowa, działania militarne). Różnica polega na tym, że tutaj narzędzie nie służy wyłącznie koordynacji zadań zewnętrznych, ale także regulacji wewnętrznej – organizacji pola interocepcji, propriocepcji i percepcji społecznej. Formuły logoperformansu są zatem jednocześnie aktami mowy i „skryptami interoceptywnymi”: wyrażenia typu „wolniej”, „zatrzymaj”, „wdech–wydech”, „patrz na rękę”, „odkładam”, „już dość” są projektowane tak, by możliwie bezpośrednio łączyć warstwę semantyczną z konkretnym wzorcem ruchowym, oddechowym i uwagowym. Morfoskładnia tych formuł jest maksymalnie uproszczona – unika się wielokrotnego zaprzeczenia, metaforyki wymagającej rozbudowanych inferencji, złożonych deiksów – po to, by koszt dekodowania został obniżony do minimum, a zasoby wykonawcze mogły zostać przesunięte na poziom decyzji cielesnych. Taki dobór idiomu ma konsekwencje neurokognitywne: skrócenie ścieżki między analizą leksykalno-składniową a sieciami motoryczno-interoceptywnymi (przede wszystkim w obszarach przedczołowych, ciemieniowych i wyspowych) zmniejsza ryzyko „przeciążenia semantycznego”, które u wielu osób neuroróżnorodnych, zwłaszcza w spektrum autyzmu, jest jednym z głównych czynników zawężających margines sterowalności.

W tym kontekście logoperformans można opisać jako „język o wysokim stopniu sprzężenia somatycznego”, bliższy protokołom komunikacji wspierającej (AAC, proste systemy frazowe) niż klasycznej literackiej narracji. Nie oznacza to infantylizacji ani redukcji złożoności sensu, lecz przesunięcie złożoności na poziom relacji między kanałami: skrót językowy jest prosty, natomiast jego pozycja w dominancie rytmicznej, w strukturze perfonemów, w topologii pola obecności i w matrycy ról jest wielowarstwowa. Jedna i ta sama fraza – na przykład „mogę przestać” – może pełnić funkcję deklaratywną (ogłoszenie przerwania działania), regulacyjną (uruchomienie procedury wyjścia z sekwencji), polityczną (afirmacja prawa do granicy) i semiotyczną (silny znak domknięcia), w zależności od tego, gdzie zostanie umieszczona w planie czasowym i przestrzennym. W tym sensie logoperformans wprowadza specyficzną ekonomię: zamiast generować mnogość zdań o niskiej mocy operatorowej, pracuje się z ograniczonym repertuarem formuł o wysokiej gęstości funkcjonalnej, której organizacja wymaga właśnie planu sytuacyjnego rozumianego jako matryca decyzji o wysokiej rozdzielczości.

Drugi wymiar mikrostruktury logoperformansu dotyczy prozodii i rytmiki. Badania nad zjawiskiem entrainmentu rytmicznego w komunikacji (synchronizacja rytmu mowy i mikroruchów między rozmówcami) pokazują, że już na poziomie krótkich wymian słownych dochodzi do spontanicznego wyrównywania parametrów temporalnych: długości pauz, tempa, rozkładu akcentów. Psychoperformans wykorzystuje tę tendencję, ale poddaje ją radykalnej operacjonalizacji: logoperformans jest komponowany jako osobna warstwa rytmiczna, zsynchronizowana z dominującą częstotliwością działań cielesnych (na przykład cyklem oddechowym, powtarzalnymi mikroruchami dłoni, krokiem). Frazy są lokowane w określonych fazach tych cykli – najczęściej na wydechu lub w fazie przejściowej pomiędzy napięciem a uwolnieniem – tak, aby mowa nie „przecinała” procesów regulacyjnych, lecz je wspierała. Pauzy – rozumiane jako logoperformatywne cisze – pełnią funkcję markerów strukturalnych: segmentują sekwencje, wyznaczają progi wejścia i wyjścia z reżimu działania, tworzą mikro-okna, w których uczestnik może podjąć decyzję „kontynuuję / przerywam” bez presji natychmiastowej reakcji. To ścisłe powiązanie mowy, rytmu i ciszy ma znaczenie nie tylko fenomenologiczne, lecz także neurofizjologiczne: badania nad „neural coupling” w komunikacji interpersonalnej wskazują, że wspólny rytm mowy i pauz sprzyja synchronizacji aktywności w sieciach czołowo–ciemieniowych i limbicznych, co może ułatwiać współdzielone regulowanie pobudzenia oraz wspólne utrzymanie marginesu sterowalności w polu obecności.

Trzeci element logoperformansu dotyczy relacji między mową na zewnątrz (external speech) a mową wewnętrzną (inner speech). Koncepcje Wygotskiego dotyczące internalizacji dialogu oraz nowsze badania nad fenomenologią i neurobiologią mowy wewnętrznej sugerują, że struktury językowe przyswojone w interakcji społecznej zostają wbudowane w system samoregulacji jako „wewnętrzne rozmowy”. Psychoperformans świadomie projektuje logoperformans tak, aby jego struktura mogła zostać w bezpieczny sposób zinternalizowana jako użyteczny repertuar fraz regulacyjnych. Krótkie sekwencje typu „teraz zatrzymuję”, „sprawdzam, jak stoją stopy”, „oddycham wolniej”, „mogę powiedzieć stop” są konstruowane nie tylko na potrzeby danego wydarzenia, ale jako przyszłe narzędzia auto-logoperformansu, które uczestnik będzie mógł uruchamiać w innych, pozainstytucjonalnych planach sytuacyjnych. To przesunięcie z zewnętrznego logoperformansu w stronę wewnętrznego jest jednym z kluczowych celów Indywidualnej Akcji: psychoperformans nie ma na celu uzależnienia uczestnika od specyficznego formatu warsztatowego, lecz dostarczenie mu minimalnego, ale gęstego repertuaru narzędzi językowych, które może samodzielnie aktywować jako „wewnętrzne bramki” regulujące progi napięcie–uwolnienie, decyzje o wejściu i wyjściu z interakcji, o podjęciu lub przerwaniu działania.

Na tym tle cisza zyskuje dodatkowy wymiar: staje się nie tylko przerwą w mowie zewnętrznej, ale również przestrzenią, w której może uruchamiać się logoperformans wewnętrzny. Plan sytuacyjny, projektując rytm wypowiedzi i pauz, musi brać pod uwagę, że w ciszy „na zewnątrz” może intensywnie pracować mowa wewnętrzna – zarówno wspierająca (autoregulacyjna), jak i deprecjonująca (wewnętrzny krytyk, zinternalizowane głosy przemocy symbolicznej). Z punktu widzenia matrycy bezpieczeństwa kluczowe jest, aby nie dopuszczać do sytuacji, w których cisza zewnętrzna staje się wyłącznie polem dla uruchomienia toksycznych monologów wewnętrznych; przeciwnie, cisza powinna być ramowana jako przestrzeń, w której można świadomie wybrać, które formuły logoperformansu wewnętrznego zostaną uruchomione. W praktyce oznacza to na przykład, że przed dłuższą sekwencją ciszy prowadzący może zaprosić do skorzystania z jednej konkretnej, prostej frazy wewnętrznej („sprawdzam oddech”, „czuję

ciężar ciała na podłozie”) i w ten sposób „nastroić” ciszę na tor autoregulacyjny, zamiast pozostawiać ją całkowicie nieukierunkowaną. W ujęciu neurokognitywnym można mówić o modulacji relacji między siecią stanu domyślnego (default mode network), która jest silnie zaangażowana w monologi wewnętrzne i autoodniesienia, a siecią czołowo–wyspawą odpowiedzialną za przełączanie uwagi między wnętrzem a otoczeniem: logoperformans zewnętrzny, poprzedzający ciszę, może skierować aktywność DMN w stronę bardziej refleksyjnej, regulacyjnej narracji, zamiast pozostawiać ją w trybie ruminacyjnym.

Czwarty, kluczowy wymiar dotyczy relacji logoperformansu i ciszy z neuroróżnorodnością. Badania nad przetwarzaniem mowy u osób autystycznych, z ADHD, z zaburzeniami lękowymi czy depresyjnymi wskazują na specyficzne profile wrażliwości prozodycznej i semantycznej: nadwrażliwość na nagłe zmiany głośności, trudności w dekodowaniu ironii i metafory, zwiększone koszty przetwarzania języka abstrakcyjnego, odmienne strategie segmentacji strumienia mowy. Psychoperformans nie może więc opierać się na „standardowych” założeniach co do rozumienia i komfortu komunikacyjnego; logoperformans musi być projektowany jako matryca o regulowalnym poziomie złożoności i intensywności. Oznacza to m.in. możliwość przełączenia się na tryb logoperformansu ultraminimalnego (kilka stałych fraz o przewidywalnej prozodii i stałym znaczeniu), a także gotowość do stosowania logoperformansu wspomaganego wizualnie (piktogramy, napisy, kolory sygnalizujące funkcję wypowiedzi). Cisza natomiast musi być osadzona w czytelnych ramach czasowych: zamiast „nieograniczonego milczenia”, które u części osób może wywoływać niepokój związany z brakiem przewidywalności, pojawiają się cisze o wyraźnie zarysowanym początku i końcu, czasem z sygnałem przejścia (delikatny dźwięk, zmiana światła), co z kolei przekłada się na poczucie bezpieczeństwa i kontrolowalności pola obecności.

Wreszcie, logoperformans i cisza są także medium etycznym planu sytuacyjnego. W wielu tradycjach terapeutycznych i edukacyjnych to właśnie relacja głosu i milczenia jest wskaźnikiem dystrybucji władzy: kto ma prawo nazwać doświadczenie, kto ma prawo odmówić nazwania, kto decyduje o końcu ciszy. Psychoperformans wprowadza tu zasadę transparentnej matrycy ról: już na etapie planu sytuacyjnego określa się, które formuły logoperformansu są zarezerwowane dla prowadzącego (np. frazy bezpieczeństwa, procedury ewakuacyjne), a które są wyłącznie do dyspozycji uczestnika (frazy graniczne, zgody, sprzeciwu), oraz w jaki sposób cisza może być wykorzystywana jako prawo, a nie tylko jako „narzędzie” procesu. To przesunięcie z funkcjonalnego na etyczno–polityczny wymiar logoperformansu jest konieczne, aby psychoperformans nie reprodukował asymetrii znanych z wielu tradycyjnych praktyk artystycznych i terapeutycznych, w których głos profesjonalisty ma monopol interpretacyjny, a milczenie uczestnika jest odczytywane wyłącznie jako „opór” lub „brak gotowości”. W proponowanym modelu logoperformans i cisza stają się wspólnym, negocjowalnym polem, w którym matryca decyzji obejmuje nie tylko parametry sensoryczne i czasowe, lecz także rozłożenie sprawczości interpretacyjnej.

Na tym poziomie abstrakcji widać wyraźnie, że logoperformans i cisza nie są dodatkowymi „warstwami” nad ciałem i przestrzenią, lecz jednym z głównych narzędzi konstytuowania psychoperformansu jako praktyki epistemicznej. To właśnie w trybie logoperformatywnym definiuje się i testuje hipotezy sensu („co tu robimy”, „w jakim reżimie jesteśmy”, „co wolno, a czego nie wolno”), stroi się progi napięcie–uwolnienie, negocjuje margines sterowalności. Cisza, wpleciona w ten proces, pozwala sprawdzić, czy hipotezy te utrzymują się w ciele i w polu

obecności, czy wymagają korekty. W kolejnej części analizowane będą bardziej konkretne typologie logoperformansów i ciszy – od sekwencji otwierających i kontraktowych, przez formuły regulacyjne i repliki interpretacyjne, po domknięcia – zawsze w perspektywie ich funkcji jako operatorów matrycy decyzji i jako narzędzi Indywidualnej Akcji.

Aby domknąć ramę pojęciową logoperformansu i ciszy na poziomie adekwatnym do ambicji naukowych psychoperformansu, konieczne jest wprowadzenie jeszcze jednego, bardziej systemowego wymiaru: logoperformans jako warstwa „meta–sterująca” całym planem sytuacyjnym, ściśle sprzężona z matrycą decyzji, matrycą ról i matrycą bezpieczeństwa. W tym ujęciu pojedyncza fraza lub pauza przestają być jedynie lokalnymi zdarzeniami komunikacyjnymi; stają się elementami architektury „systemu operacyjnego” działania. Można powiedzieć, że plan sytuacyjny jest w psychoperformansie napisany w dwóch wzajemnie przenikających się „językach”: w języku przestrzenno–kinetycznym (pozycje ciał, trajektorie ruchu, rozmieszczenie obiektów, światła, dźwięku) oraz w języku logoperformatywnym (krótkie formuły, ich rytm, miejsca ciszy). Oba te języki są komplementarne: layout przestrzeni bez jasnej warstwy logoperformansu pozostaje niemym środowiskiem, w którym interpretacyjne obciążenie spada w całości na uczestnika; logoperformans bez osadzenia w przestrzeni i ciele degeneruje się w retorykę. Psychoperformans, traktując oba te porządki jako równorzędne, proponuje model, w którym logoperformans i cisza są projektowane tak samo rygorystycznie jak rozmieszczenie obiektów czy scenografia uboga: z jasno zdefiniowanymi progami, funkcjami, ograniczeniami i wskaźnikami skuteczności.

W tym sensie można mówić o „gramatyce planu sytuacyjnego”, w której logoperformans pełni funkcję markerów składniowych, a cisza – znaków interpunkcyjnych wysokiego rzędu. Inspiracją mogą być tu zarówno analizy konwersacyjne (Harvey Sacks, Emanuel Schegloff, Gail Jefferson), które pokazują, że pauzy, zawahania, nakładanie się głosów tworzą precyzyjną strukturę organizującą naprzemienną rolę, jak i badania nad „prosodycznymi kopertami” wypowiedzi (prosodic envelopes) w lingwistyce interakcyjnej. Psychoperformans przechwytywa te intuicje, ale rozciąga je na wielomodalne pole obecności: pauza w logoperformansie nie jest tylko „dziurą” w strumieniu mowy, lecz momentem, w którym można uruchomić mikroperfonem ruchowy, subtelną zmianę światła, minimalne przesunięcie obiektu. Dopiero w takim ujęciu zaczyna być jasne, dlaczego logoperformans i cisza są dla psychoperformansu tak ważne: to one pozwalają zsynchronizować w czasie i sensie to, co rozgrywa się w kanałach obraz, gest, światło, dźwięk i obiekt, z tym, co dzieje się w kanałach intero-, proprio- i eksteroceptywnych uczestnika.

Kluczowym pojęciem staje się tu koregulacja. W literaturze z zakresu psychologii rozwojowej i terapii traumy (Allan Schore, Daniel Siegel, Ed Tronick) koregulacja jest rozumiana jako dynamiczny proces, w którym dwie lub więcej osób współkształtuje swoje stany pobudzenia i afektu poprzez sygnały cielesne, wokalne, mimiczne. Logoperformans psychoperformatywny można odczytać jako precyzyjnie komponowaną warstwę koregulacyjną: proste frazy, ich tempo, głośność i kontur intonacyjny są projektowane tak, aby pozostawały w zasięgu regulacyjnym zarówno prowadzącego, jak i uczestników. Cisza natomiast jest w tym ujęciu specyficzną formą „zawieszanej koregulacji”: chwilą, w której zewnętrzne sygnały wspierające zostają wycofane lub zredukowane, aby uczestnik mógł „sprawdzić”, w jakim stopniu nabył już zdolność do samoregulacji przy mniejszym wsparciu z zewnątrz. Plan sytuacyjny musi jednak określać ramy czasowe i jakościowe takiego eksperymentu: zbyt długa cisza w warunkach wysokiej mobilizacji może prowadzić do deregulacji (nadmiernej aktywizacji układu

współczulnego lub przejścia w reaktywne zamrożenie), zbyt krótka – nie pozwoli na realne sprawdzenie nowych ścieżek autoregulacji. W praktyce oznacza to, że logoperformans i cisza muszą być kalibrowane wobec konkretnych wskaźników: od subiektywnych skal napięcia, przez obserwację mikroperfonemów napięcie–uwolnienie, aż po – w wariantcie badawczym – wskaźniki fizjologiczne (zmienność rytmu serca, przewodnictwo skórne, wzorce oddechowe).

Istotnym, często pomijanym wymiarem jest wielojęzyczność i wielokodowość logoperformansu. Psychoperformans – jako praktyka potencjalnie międzynarodowa i interkulturowa – nie może zakładać, że język werbalny będzie zawsze wspólnym mianownikiem. W wielu konfiguracjach planu sytuacyjnego pojawi się konieczność równoległego operowania różnymi kodami: językiem fonicznym, językiem migowym, piktogramami, kolorystyką, sygnałami dotykowymi o niskim stopniu inwazyjności. Badania nad multimodalną komunikacją (Adam Kendon, David McNeill, Charles Goodwin) pokazują, że gest, spojrzenie i przestrzenne rozmieszczenie ciał tworzą z mową jeden zintegrowany system; psychoperformans rozszerza tę intuicję na logoperformans: „frazę” może przyjąć postać sekwencji ruchu dłoni w przestrzeni (język migowy), prostego symbolu graficznego (piktogram oznaczający STOP, WYJŚCIE, PRZERWA), zmiany barwy światła (kodowanie stanu: działanie / pauza / ewakuacja), subtelного sygnału dźwiękowego o ustalonym znaczeniu. Cisza w tym układzie również zmienia swój status: nie jest absolutnym brakiem sygnałów, lecz raczej brakiem sygnałów werbalnych przy minimalnym utrzymaniu sygnałów bezpieczeństwa (stałe, przewidywalne światło, obecność opiekuna procesu w polu widzenia, widoczność wyjść). Tak rozumiany logoperformans staje się częścią „języka sytuacji” – wspólnej, intermodalnej gramatyki, którą można dostosować do potrzeb osób niewerbalnych, słabosłyszących, głuchych, słabowidzących, z trudnościami przetwarzania bodźców dźwiękowych czy wzrokowych.

Warto zauważyć, że tego typu wielokodowy logoperformans zbliża psychoperformans do praktyk znanych w pedagogice specjalnej i w integracji sensorycznej (systemy TEACCH, PECS, protokoły komunikacji wspomagającej). Różnica polega jednak na intencjonalnej, wysokonasyconej warstwie symbolicznej: w psychoperformansie piktogram lub znak nie służy wyłącznie sprawnej organizacji aktywności (podaj, weź, siądź), ale jest jednocześnie nośnikiem znaczenia w polu obecności („teraz wspólnie milczymy”, „to jest mój próg, którego nie przekraczam”, „teraz sprawdzam, jak oddycham”). Takie sprzężenie funkcji pragmatycznej i symbolicznej wymaga większej staranności projektowej: każdy znak musi być czytelny, ale też etycznie neutralny (nie zawierać ukrytych komunikatów wartościujących), a jego „moc” musi być skalibrowana w matrycy ról (czy może zostać nadany tylko przez prowadzącego, czy także przez uczestnika). Cisza wykonana w takim systemie przestaje być „przerwą w rozmowie” i staje się segmentem w złożonej partyturze komunikacyjnej, w której znaczenie tworzy się poprzez konfigurację sygnałów i ich brak w wielu modalnościach jednocześnie.

Kolejnym krokiem w naukowym ugruntowaniu logoperformansu i ciszy jest wypracowanie metod ich dokumentowania i ewaluacji, które nie redukowałyby złożoności zjawiska do pojedynczych wskaźników, ale jednocześnie umożliwiały porównanie różnych planów sytuacyjnych. Tutaj przydatne okazują się narzędzia rozwijane w analizie rozmowy, psycholingwistyce i badaniach nad interakcją ucieleśnioną: transkrypcje wielowarstwowe (łącznie z zaznaczeniem pauz, przyspieszeń, spowolnień, nakładania się głosów), adnotacje gestyczne i przestrzenne, synchronizacja nagrań audio–wideo z danymi fizjologicznymi. W wariantcie badawczym psychoperformansu możliwe staje się rejestrowanie sekwencji

logoperformansu i cisza wraz z mikroperfonemami ruchowymi oraz wskaźnikami pobudzenia, a następnie analiza wzorców: które konfiguracje fraz, pauz, gestów i światła sprzyjają poszerzaniu marginesu sterowalności, a które prowadzą do jego zawężenia; jakie profile logoperformansu są bardziej funkcjonalne przy określonych typach wrażliwości sensorycznej; w jaki sposób zmienia się wewnętrzny repertuar mowy wewnętrznej (raportowanej fenomenologicznie) po serii ekspozycji na określone strategie logoperformatywne. Takie badania nie mają na celu znalezienia jednego „idealnego” modelu logoperformansu, ale raczej wypracowanie meta-ramy, w której można świadomie projektować różne warianty w zależności od potrzeb i zasobów danej grupy, przy zachowaniu minimalnych standardów bezpieczeństwa i rozliczalności.

Istotne jest również wpisanie logoperformansu i ciszy w szersze debaty filozoficzne i etyczne dotyczące języka, milczenia i mówienia za innych. W tradycji krytycznej – od Emmanuela Lévinasa po Gayatri Spivak – wielokrotnie powraca pytanie, czy i jak można „dać głos” drugiemu, nie zawłaszczając jego doświadczenia. Psychoperformans, operując logoperformansem jako narzędziem ramowania doświadczenia, musi być szczególnie wyczulony na asymetrię władzy: kto projektuje formuły, kto decyduje o kształcie ciszy, kto interpretuje to, co zostało powiedziane i przemilczane. Dlatego w proponowanym modelu logoperformans jest rozpisany w dwóch rejestrach: protokołów niepodlegających negocjacji (komunikaty bezpieczeństwa, informacje o procedurach ewakuacyjnych, podstawowe zasady opieki nad ciałem) oraz protokołów negocjowalnych (frazy interpretujące, nazwy stanów, metafory, opisy doświadczeń). W pierwszym rejestrze głos prowadzącego ma priorytet ze względu na odpowiedzialność za warunki brzegowe; w drugim – przestrzeń powinna być otwarta na współtworzenie: uczestnicy mogą proponować własne formuły, kwestionować język zaproponowany przez prowadzącego, wskazywać, które słowa są dla nich opresyjne, a które wspierające. Cisza, w tym kontekście, może być także formą sprzeciwu wobec narzuconego języka: odmową przyjęcia kategorii, które nie odpowiadają doświadczeniu. W planie sytuacyjnym warto przewidzieć miejsce na takie „milczenia krytyczne” – segmenty, w których brak wypowiedzi nie jest od razu wypełniany interpretacją prowadzącego, lecz pozostaje zarejestrowany jako sygnał wymagający dłuższej refleksji i ewentualnej zmiany języka.

Z perspektywy epistemologii logoperformans i cisza pełnią w psychoperformansie rolę narzędzi generatywnych: to dzięki nim można formułować i testować hipotezy sensu w czasie rzeczywistym. Krótkie frazy – pytania, opisy, metafory – funkcjonują jak robocze hipotezy dotyczące struktury doświadczenia („czy to jest bardziej napięcie czy odrętwienie?”, „czy to, co się dzieje, jest ruchem do wewnątrz czy na zewnątrz?”, „czy to jest jeszcze ciekawość, czy już lęk?”). Cisza jest momentem weryfikacji: czy hipoteza „trzyma się” w ciele, czy rozprasza się, gdy przestajemy o niej mówić; czy w polu obecności pojawia się rezonans (mikroperfony u innych uczestników), czy raczej opór. W ten sposób psychoperformans uprawia rodzaj mikro-fenomenologii dialogicznej, w której logoperformans jest zarówno narzędziem opisu, jak i składnikiem opisywanego zjawiska. Aby nie popaść w błędne koło auto-potwierdzania, konieczne jest zachowanie świadomości tej podwójnej funkcji: każde słowo zmienia pole, o którym mówi, każda cisza jest formą interwencji, a nie „neutralnym tłem”. Nauka o psychoperformansie musi zatem operować dwoma poziomami refleksji: opisowym (co się dzieje, gdy używamy takich a nie innych formuł i pauz) oraz krytycznym (jakie założenia ontologiczne i polityczne są wpisane w nasz logoperformans, jak można je modyfikować).

Na koniec warto podkreślić, że logoperformans i cisza w proponowanym ujęciu nie są dodatkiem do „właściwej” praktyki psychoperformatywnej, lecz jednym z jej rdzeniowych wymiarów. Bez klarownie zaprojektowanego, wielokodowego logoperformansu trudno mówić o świadomym zarządzaniu progiem napięcie–uwolnienie, marginesem sterowalności czy matrycą decyzji „po”. Bez ciszy – rozumianej jako ustrukturyzowana przestrzeń na internalizację, autorefleksję i testowanie nowo nabytych narzędzi regulacyjnych – psychoperformans ryzykuje, że stanie się kolejną formą intensywniej, ale powierzchownej stymulacji. Właśnie dlatego ten podrozdział zajmuje tak centralne miejsce w niniejszej książce: ma za zadanie nie tylko opisać, czym jest logoperformans i cisza w psychoperformansie, ale także wyznaczyć standardy, które pozwolą tę praktykę rozpoznawać, analizować i rozwijać na gruncie naukowym. W kolejnych partiach, poświęconych bardziej szczegółowym procedurom planowania, odmianom planu sytuacyjnego i studiom przypadków, logoperformans i cisza będą powracać jako stałe wektory analizy – parametry, bez których nie sposób ocenić ani estetycznej, ani epistemicznej, ani etycznej jakości jakiegokolwiek działania psychoperformatywnego.

12.2. Ciało i bezruch

Wprowadzenie ciała i bezruchu jako osobnego podrozdziału w tej części książki ma na celu odróżnienie dwóch porządków, które w praktykach performatywnych często są mylone: statyczności jako braku ruchu oraz bezruchu jako szczególnej konfiguracji napięcia, orientacji i potencjalności. W psychoperformansie ciało w bezruchu nie jest ani neutralnym „nośnikiem” logoperformansu i ciszy, ani obrazem zawieszenia akcji; jest aktywnym, wysokorozdzielczym medium, w którym krzyżują się wektory grawitacji, napięcia mięśniowego, sygnały z układu przedsionkowego, propriocepcja i interocepcja, a także zinternalizowane normy posturalne, kulturowe skrypty widzialności oraz ślady historii przemocy i troski. W odróżnieniu od rozdziału poświęconego ruchowi minimalnemu i napięciu–uwolnieniu, gdzie nacisk kładziono na mikrodynamikę przejść, tutaj zainteresowanie przesuwają się na konfiguracje względnie stabilne: pozycje, w których ciało trwa przez dłuższy czas, negocjując ciągły napływ bodźców i utrzymując lub tracąc margines sterowalności. Bezruch nie jest zatem pustką, lecz gęstą matrycą relacji pomiędzy układami sensorycznymi i normami społecznymi, w której psychoperformans upatruje jednego z kluczowych pól badania i transformacji.

Na poziomie fenomenologicznym odwołać się tu można do klasycznych rozpoznań Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Helmutha Plessnera czy współczesnych analiz Shauna Gallaghera: ciało nie jest obiektem pośród innych, lecz „ciałem–podmiotem”, które konstytuuje horyzont świata poprzez swoje możliwe ruchy. To, co na zewnątrz jawi się jako bezruch, z perspektywy pierwszoosobowej jest zawsze dynamiczne: utrzymanie pozycji stojącej wymaga nieustannej mikrokorekty równowagi, sedesowa postawa siedząca wiąże się z ciągłą pracą mięśni głębokich, nawet pozycja leżąca wymaga negocjacji nacisku, temperatury, kontaktu skóry z podłożem. W literaturze z zakresu fizjologii i neurofizjologii ruchu (od Sherringtona po Berthozę i Ivanenę) podkreśla się, że „spoczynek” układu posturalnego jest formą aktywnego równoważenia sił; z punktu widzenia układu nerwowego bezruch toniczny jest stanem wysokiej organizacji i ciągłego przetwarzania bodźców, a nie wyłączeniem. Psychoperformans przyjmuje tę perspektywę jako punkt wyjścia: ciało w bezruchu jest aparatem interpretującym, w którym obrazy, dźwięki, słowa i obecność innych są nieustannie mapowane na wewnętrzne mapy napięcia, ciężaru, ciepła, bólu i komfortu.

W tym miejscu konieczne jest włączenie do analizy elementarnego aparatu integracji sensorycznej, rozwijanego od prac Jean Ayres po nowsze koncepcje systemowe. Układ przedsionkowy, odpowiedzialny za rejestrację przyspieszeń liniowych i kątowych oraz orientację względem grawitacji; propriocepcja, dostarczająca informacji o położeniu i napięciu mięśni, stawów i więzadeł; czucie powierzchniowe (dotyk, ucisk, temperatura, ból) – wszystkie te modalności pozostają aktywne również w bezruchu. Co więcej, to właśnie w przedłużonym trwaniu pozycji ujawniają się ich szczególne profile: nadwrażliwość przedsionkowa może manifestować się jako dyskomfort przy dłuższym staniu lub siedzeniu bez oparcia; deficyty propriocepcji – jako poczucie „rozłania się” ciała, braku wyraźnego zarysu granic; zaburzenia przetwarzania bodźców dotykowych – jako nadmierna reakcja na kontakt z podłożem lub odzieżą. Psychoperformans, traktując ciało w bezruchu jako ekran, na którym wyświetla się konfiguracja systemów sensorycznych, wykorzystuje przedłużone trwanie pozycji nie po to, by wymusić „statyczną dyscyplinę”, lecz po to, by uczynić widocznymi te wewnętrzne relacje i umożliwić ich świadomą modulację w bezpiecznych warunkach pola obecności.

Kluczowe jest tu rozróżnienie kilku typów bezruchu, które z zewnątrz mogą wyglądać podobnie, lecz od strony neurofizjologicznej, psychologicznej i semiotycznej reprezentują odmienne stany. Można wskazać między innymi bezruch posturalny funkcjonalny, związany z zadaniami wymagającymi koncentracji (czytanie, słuchanie, obserwacja); bezruch kontemplacyjny, obecny w praktykach medytacyjnych czy modlitewnych, w których ciało staje się „ramą” dla obserwacji procesów wewnętrznych; bezruch obronny, związany z reakcjami typu freeze i dorsal vagal shutdown, opisanymi w teoriach poliwalgalnych Stephena Porges’a jako zorganizowana, choć często nieuświadomiona strategia przetrwania; wreszcie bezruch normatywny, wynikający z dyscyplinarnych reżimów instytucjonalnych (szkoła, wojsko, Kościół, instytucje medyczne), analizowanych przez Michela Foucaulta jako technologie ciała władzy. Psychoperformans musi te formy rozróżniać nie tylko opisowo, ale operacyjnie: plan sytuacyjny musi z góry określać, jakiego rodzaju bezruchu oczekuje w danej sekwencji, jakie warunki go konstytuują, na jakie sygnały alarmowe należy reagować i jakie są dopuszczalne drogi wyjścia.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera pojęcie „ciała w bezruchu jako progu”. Inspirując się zarówno fenomenologią progu u Simmla, Benjamina czy Agambena, jak i współczesnymi teoriami „window of tolerance” Dana Siegela oraz somatoterapeutycznymi opisami Pat Ogden czy Petera Levine’a, można powiedzieć, że ciało w bezruchu sytuowanym w psychoperformansie ma pełnić funkcję regulacyjnego progu: miejsca, w którym napięcie, pobudzenie i integracja sensoryczna są wystarczające, by utrzymać świadomość i orientację, ale nie tak wysokie, by indukować reakcje obronne. Bezruch projektowany w planie sytuacyjnym nie jest więc neutralny; jest precyzyjnie kalibrowanym stanem, w którym układ przedsionkowy, proprioceptywny i dotykowy mają szansę „przestrajać się” wobec grawitacji, oparcia, temperatury i ciężaru w taki sposób, by powstała stabilna baza dla dalszych decyzji psychoperformatywnych. Zbyt długo utrzymywany, przy zbyt dużej gęstości bodźców wizualnych lub dźwiękowych, może jednak stać się katalizatorem dysregulacji; zbyt płytki i krótki – nie pozwoli na zaistnienie żadnej realnej re-konfiguracji plansz fenomenologicznych.

Jeżeli przyjąć perspektywę neurofizjologiczną, ciało w bezruchu staje się doskonałym polem do obserwacji złożonych sprzężeń pomiędzy układami czuciowymi, posturalnymi i autonomicznymi. Utrzymanie pozycji stojącej, siedzącej czy klęczącej wymaga stałej współpracy układu przedsionkowego (narządy w błędniku rejestrujące przyspieszenia i położenie względem

wektora grawitacji), proprioceptywnego (wrzecionka mięśniowe, narządy ścięgniste Golgiego, receptory w torebkach stawowych) oraz systemów odpowiedzialnych za regulację napięcia mięśniowego (drogi piramidowe i pozapiramidowe, jądra podstawy, mózdzek). W literaturze neurokognitywnej, od prac Olivera Sacksa po Alaina Berthoza i Michaela Merzenaicha, wielokrotnie podkreślano, że zaburzenia w którymkolwiek z tych podsystemów prowadzą do charakterystycznych trudności w utrzymaniu pozycji, poczucia „rozpływania się” ciała, chronicznego bólu czy męczliwości. Psychoperformans, zamiast traktować te objawy wyłącznie jako „problem kliniczny”, proponuje, by w bezpiecznym i kontrolowanym polu obecności uczynić je przedmiotem świadomej obserwacji i subtelnej modulacji: jak zmienia się odczucie równowagi przy minimalnej korekcie ustawienia stóp; jak wpływa na poczucie ciężaru przesunięcie punktów podparcia z pięt na śródstopie; jak reorganizuje się wewnętrzne odczucie ciała przy oparciu pleców o ścianę albo przy mocniejszym dociążeniu dłoni na powierzchni stołu.

Do tego dochodzi warstwa interoceptywna, analizowana między innymi przez Antonia Damasio, Hugo Critchleya czy Bud Craiga jako kluczowy komponent świadomości cielesnej i emocjonalnej. W bezruchu – zwłaszcza prolongowanym – sygnały z narządów wewnętrznych, naczyń krwionośnych, mięśniówki trzewnej stają się bardziej wyraziste, ponieważ nie są maskowane przez silne zmiany w układzie mięśniowo-szkieletowym. Uczestnicy psychoperformansu raportują często intensywniejszą percepcję bicia serca, napięcia w brzuchu, uczucia „ścisku” w gardle, fal ciepła lub zimna; z perspektywy neuronauk te odczucia odpowiadają zmianom w aktywności kory wyspy, zakrętu obręczy, jąder przykomorowych i innych struktur związanych z regulacją autonomiczną. Plan sytuacyjny musi uwzględniać ten fakt: ciało w bezruchu jest wzmacniaczem interocepcji, a więc sceną, na której mogą się silnie ujawnić ślady wcześniejszych traum, lęków, wzorców regulacyjnych. Dla Indywidualnej Akcji jest to niepowtarzalna szansa rozpoznania tych śladów w warunkach, w których nie są one natychmiast przykrywane ruchem, działaniem czy hałasem; z punktu widzenia matrycy bezpieczeństwa jest to jednak także potencjalne pole wysokiego ryzyka, jeśli brak jest jasnych procedur wyjścia z nadmiernej intensywności.

Napięcie pomiędzy bezruchem jako stanem regulacyjnie korzystnym a bezruchem jako reakcją obronną jest jednym z kluczowych problemów, które psychoperformans stara się precyzyjnie rozróżnić. Teorie poliwalne Porgesa, uzupełnione przez badania nad traumą opisywane przez Bessela van der Kolka, Ruth Lanius czy Onno van der Harta, pokazują, że immobilizacja może być dwójakiego rodzaju: zintegrowana, oparta na brzusznej gałęzi nerwu błędnego, charakteryzująca się poczuciem bezpieczeństwa, możliwości kontaktu społecznego i zdolności do obserwacji; oraz obronna, związana z dominacją grzbietowej gałęzi nerwu błędnego i struktur pnia mózgu, manifestująca się poczuciem „odcięcia od ciała”, niemożnością ruchu, zamrożeniem uwagi i afektu. Obie formy z zewnątrz mogą wyglądać podobnie: ciało siedzi nieruchomo, oddycha płytko lub głęboko, głowa pozostaje względnie w jednej pozycji. Różni je jednak wewnętrzna jakość doświadczenia. Psychoperformans musi wypracować zestaw wskaźników, które pozwolą te stany odróżnić: jakość kontaktu wzrokowego, możliwość modulacji oddechu, raportowane poczucie „bycia obecnym” lub „bycia nieobecnym”, struktura napięcia w obręczy barkowej i szyjnej, mikroruchy gałek ocznych, drobne zmiany ekspresji twarzy. Wariant badawczy mógłby tu korzystać z pomiaru zmienności rytmu serca, wskaźników pobudzenia współczulnego i struktury fal EEG w stanach spoczynkowych, ale nawet bez tych narzędzi pole obecności dostarcza wystarczająco wielu sygnałów, by nauczyć się rozpoznawać różnicę między „bezruchem regulacyjnym” a „bezruchem obronnym”.

Zasadniczym zadaniem planu sytuacyjnego jest zatem projektowanie takich sekwencji bezruchu, które wzmacniają pierwszy typ i nie aktywizują lub minimalizują drugi. W praktyce oznacza to między innymi: precyzyjne dobranie pozycji wyjściowej (czy ciało stoi, siedzi, leży; czy ma oparcie; jak rozłożony jest ciężar); świadome użycie obiektów jako punktów podparcia (ściana, krzesło, stół, poduszka, koc); modulację warunków światła i dźwięku (brak nagłych zmian, możliwość przewidzenia bodźców, stałe „tło bezpieczeństwa”); jasno zakomunikowane logoperformatywy wejścia i wyjścia („teraz zatrzymujemy się na trzy oddechy”, „w każdej chwili możesz poruszyć palcami, otworzyć oczy, zmienić pozycję”). To wszystko tworzy somatyczną matrycę bezpieczeństwa, w której ciało w bezruchu nie jest pozostawione samo sobie, lecz utrzymywane w sieci przewidywalnych, wspierających sygnałów. Jednocześnie psychoperformans zakłada, że bezruch – o ile jest utrzymany w marginesie sterowalności – może stać się miejscem intensywnych mikrodecyzji: o tym, gdzie skierować uwagę, jak rozłożyć napięcie, czy dopuścić drżenie, czy zmienić gęstość oddechu.

W tym miejscu należy odwołać się do rozróżnienia między body schema a body image, klasycznie opisanego przez Head’a i Holmesa, a współcześnie rozwijanego między innymi przez Gallaghera, de Vignemonta czy Berlucchiego. Ciało w bezruchu w psychoperformansie to jednocześnie scena, na której ujawniają się zaburzenia schematu ciała (niepewność co do położenia kończyn, „obce” segmenty, brak spójnej mapy), oraz płótno, na którym projektowany jest obraz ciała (wstyd, duma, lęk przed oceną, uwewnętrznione normy estetyczne). Bezruch, zwłaszcza w obecności świadków, uruchamia mechanizmy autoprezentacji i autokontroli, opisane w socjologii przez Goffmana jako zarządzanie wrażeniem, a w psychologii społecznej jako monitoring Ja. Psychoperformans nie stara się wyłączyć tych mechanizmów, lecz uczynić je widocznymi i podatnymi na korektę: jak zmienia się odczucie ciała, gdy na chwilę zamknijemy oczy i zawiesimy perspektywę spojrzenia innych; jak wpływa na obraz ciała zmiana pozycji z „wystawionej” na „wspierającą się”; w jaki sposób mikro-ruchy regulacyjne (przesunięcie stopy, rozluźnienie dłoni, oparcie pleców) modyfikują zarówno schemat ciała, jak i związane z nim oceny.

Ciało w bezruchu staje się tym samym miejscem przecięcia trzech kluczowych dyskursów: neurofizjologii postury, fenomenologii ucieleśnionej świadomości i krytycznych analiz władzy nad ciałem. Psychoperformans, sytuując się na skrzyżowaniu tych perspektyw, wykorzystuje bezruch nie jako „estetyczną figurę kontemplacji”, lecz jako narzędzie kartografowania relacji między napięciem, grawitacją, widzialnością i normą. W warstwie praktycznej oznacza to projektowanie konkretnych „stacji bezruchu” w planie sytuacyjnym: konfiguracji pozycji, czasu trwania, warunków sensorycznych i logoperformatywnych ram, które umożliwiają uczestnikowi badanie swojej relacji z własnym ciałem w warunkach możliwie największej przejrzystości i bezpieczeństwa. W warstwie teoretycznej – rozwijanie aparatu pojęciowego i metod analizy, które pozwolą te procesy nie tylko opisywać, ale także porównywać, replikować w różnorodnych kontekstach i poddawać krytycznej ocenie.

Przechodząc z poziomu neurofizjologicznego i fenomenologicznego na poziom ściśle operacyjny, trzeba zapytać, jak „ciało i bezruch” zostają wpisane w plan sytuacyjny psychoperformansu jako szczególny rodzaj partytury. W odróżnieniu od fragmentów, w których dominują ruch, logoperformans czy praca na obiektach, sekwencje bezruchu wymagają odrębnego typu projektowania: ich podstawową materią jest czas trwania pozycji, struktura wejścia i wyjścia oraz relacja do spojrzenia innych i do przestrzeni. W świetle wcześniejszych

rozważań nad planem sytuacyjnym można powiedzieć, że „ciało i bezruch” to przede wszystkim zarządzanie trzema typami progów: progiem tolerancji sensorycznej (jak długo dana konfiguracja napięcia, ciężaru, temperatury i kontaktu z podłożem pozostaje znośna lub regulacyjnie użyteczna), progiem widzialności (kiedy bezruch staje się nadmiernie obiektem spojrzenia, a kiedy jest wystarczająco „przezroczysty”, by nie indukować wstydu czy lęku) oraz progiem znaczenia (kiedy bezruch pozostaje czysto funkcjonalny, a kiedy zaczyna być odczuwany jako akt symboliczny: protestu, uległości, oporu, zgody).

Po pierwsze, plan sytuacyjny musi przewidywać różne warianty pozycji, tak aby uwzględnić zróżnicowane profile sensoryczne i somatyczne uczestników. Pozycja stojąca, choć z pozoru „neutralna”, jest obciążona wysokim kosztem dla układu przedśionkowego i posturalnego; pozycja siedząca na krześle z oparciem redukuje ten koszt, ale może wzmacniać napięcia w obręczy barkowej; pozycja siedząca na podłodze wymaga odpowiedniej elastyczności w stawach biodrowych i kolanowych; pozycja leżąca, często kojarzona z relaksem, może w niektórych przypadkach aktywizować wspomnienia klinicznych sytuacji utraty kontroli (szpital, zabieg, przemoc). Psychoperformans nie zakłada z góry „właściwej” pozycji do bezruchu; przeciwnie, traktuje dobór pozycji jako element IndywiduAkcji: uczestnik – przy wsparciu opiekuna procesu – współdecyduje, jakie konfiguracje są dla niego dostępne i w jakiej kolejności mogą być eksplorowane. W planie sytuacyjnym można zatem przewidzieć serię progresji: od pozycji najbardziej wspierających (siedząca z oparciem, z możliwością oparcia stóp na stabilnym podłożu) do pozycji bardziej ekspozycyjnych (stojąca w otwartej przestrzeni), przy czym każda kolejna progresja musi być warunkowa, a nie obligatoryjna.

Po drugie, ciało w bezruchu wymusza bardzo precyzyjne przemyślenie topologii pola obecności: odległości między uczestnikami, ich ustawienia względem siebie, linii wzroku, rozmieszczenia świadków i obiektów. Badania z zakresu proksemiki, zapoczątkowane przez Edwarda Halla, oraz późniejsze analizy przestrzeni interakcyjnej w socjologii i psychologii środowiskowej pokazują, że odległości interpersonalne i orientacja ciał w przestrzeni mają bezpośredni wpływ na poziom pobudzenia, poczucie bezpieczeństwa i gotowość do ujawnienia słabości. Ciało w bezruchu jest szczególnie wrażliwe na te parametry: niewielka zmiana odległości między uczestnikiem a świadkiem (krok w przód, krok w tył) może być odczuwana jako dramatyczna zmiana ciężaru spojrzenia; ustawienie w półokręgu, w rzędzie czy w rozsypance przestrzennej wywołuje odmienne strategie autoprezentacji i ochrony. Plan sytuacyjny psychoperformansu musi te subtelności uwzględniać: nie wystarczy „poprosić o bezruch”, trzeba precyzyjnie zaaranżować układ ciał i wzroków, określić, gdzie znajdują się strefy „bardziej schronione”, a gdzie „bardziej eksponowane”, i zaoferować możliwość wyboru lub zmiany miejsca w trakcie sekwencji.

Po trzecie, ciało w bezruchu jest w sposób szczególny narażone na przemoc symboliczną spojrzenia. Krytyczne teorie spojrzenia, od psychoanalitycznych analiz Lacana po feministyczne prace Laury Mulvey czy bell hooks, wielokrotnie podkreślały, że bycie widzianym nie jest neutralnym faktem, lecz aktem władzy: spojrzenie może uprzedmiotawiać, erotyzować, patologizować, stygmatyzować. W psychoperformansie, w którym bezruch ma być narzędziem badania relacji ciała ze światem, nie można ignorować tego wymiaru. Matryca ról musi jasno określać, jakie są obowiązki świadka wobec ciała w bezruchu: nie oceniać, nie diagnozować, nie zawłaszczać widzenia, nie redukować osoby do jej postawy czy mikrodrżeń. W praktyce może to przybrać formę instrukcji logoperformatywnej („patrzmy tak, jak chcielibyśmy, żeby na nas

patrzono w stanie bezruchu; w każdej chwili możesz odwrócić wzrok lub zamknąć oczy”) oraz strukturalnych decyzji przestrzennych (możliwość przyjęcia pozycji bokiem, nie w osi bezpośredniego spojrzenia; dopuszczenie, by świadek także pozostawał w bezruchu, z zamkniętymi oczami, zamiast „kontrolować” innych).

Ciało w bezruchu w psychoperformansie ma więc charakter radykalnie relacyjny: choć w planie sytuacyjnym sekwencje te mogą być opisane jako „indywidualna praca z ciałem”, w polu obecności nigdy nie są one w pełni samotne. Obecność innych ciał, nawet jeśli nie patrzą bezpośrednio, wchodzi w grę poprzez dźwięki oddechów, mikro–szelesty, ciepło, zapachy, świadomość współobecności. Tutaj psychoperformans spotyka się z analizami choreografii społecznej, rozwijanymi między innymi przez André Lepeckiego czy Erin Manning: bezruch grupy jest równie gęsty jak bezruch jednostki, a pole mikroruchów i mikro–regulacji napięcia w zbiorowości tworzy specyficzną „atmosferę kinestetyczną”. Plan sytuacyjny może tę atmosferę wzmacniać lub rozrzedzać, na przykład poprzez decyzje dotyczące czasu (krótkie, synchroniczne stacje bezruchu versus długie, asynchroniczne), dźwięku (cisza użyteczna versus delikatne tło dźwiękowe), światła (półmrok versus jasne, równomierne oświetlenie).

Na koniec trzeba podkreślić, że ciało i bezruch w psychoperformansie mają również wymiar ściśle etyczny i polityczny. W wielu tradycjach instytucjonalnych i religijnych wymuszony bezruch – stanie na baczność, klęczenie, siedzenie bez ruchu – był narzędziem dyscyplinowania ciała, łamania woli, internalizacji hierarchii. Psychoperformans, jeśli nie chce powielić tych struktur władzy, musi wbudować w plan sytuacyjny zasady dobrowolności, możliwości przerwania i renegocjacji. Oznacza to między innymi: jasne zakomunikowanie, że przerwanie bezruchu nie jest „porażką”, lecz legalną decyzją w obrębie marginesu sterowalności; stworzenie procedur sygnalizowania dyskomfortu bez konieczności natychmiastowego werbalizowania go (na przykład poprzez umówione gesty minimalne); uznanie, że dla niektórych uczestników bezruch w określonych pozycjach będzie zbyt silnie skojarzony z wcześniejszymi doświadczeniami opresji, by mógł być użyty jako narzędzie IndywiduAkcji. Ciało w bezruchu, zamiast być „posłusznym obiektem”, musi zostać w psychoperformansie uznane za głównego partnera procesu, którego sygnały mają pierwszeństwo przed założeniami kompozycyjnymi czy estetycznymi.

W rezultacie podrozdział „Ciało i bezruch” domyka ważny wektor całej książki: pokazuje, że psychoperformans nie jest wyłącznie sztuką zdarzeń i gestów, lecz także sztuką pozycji i trwania; że nie tylko ruch, ale i bezruch może być najwyższej gęstości aktem symbolicznym; że to właśnie w chwilach pozornej „nieruchomości” najsilniej ujawniają się fundamentalne relacje pomiędzy układem przedsiunkowym, propriocepcją, czuciem powierzchniowym, napięciem mięśniowym, historią spojrzeń i normami społecznymi. Plan sytuacyjny, matryca ról i matryca bezpieczeństwa muszą uwzględniać ten wymiar z taką samą precyzją, z jaką projektowane są sekwencje logoperformansu, ruchu czy pracy na obiektach. Dopiero wówczas ciało w bezruchu może stać się w psychoperformansie tym, czym w istocie jest: nie milczącym podłożem, lecz jednym z najbardziej wyrafinowanych instrumentów IndywiduAkcji.

12.3. Obiekt–klucz i rekonstrukcja obrazu (bez tematów okulistycznych)

Wprowadzenie pojęcia obiektu–klucza w psychoperformansie jest próbą precyzyjnego nazwania tego, co w wielu praktykach artystycznych i terapeutycznych funkcjonowało dotąd pod bardzo ogólnymi hasłami „symbolu przewodniego”, „rekwizytu centralnego” czy „punktu skupienia”. Obiekt–klucz nie jest jednak ani metaforycznym „totemem”, ani dekoracyjnym centrum scenografii. W aparacie tej książki oznacza on konkretny element materialny – rzecz, strukturę, obraz, fragment przestrzeni – którego zadaniem jest spiąć rozproszone bodźce w spójną strukturę percepcyjno–poznawczą oraz uruchomić proces rekonstrukcji obrazu w szerokim sensie: rekonstrukcji świata, historii, relacji, własnej pozycji w polu. Odwołując się do klasycznych ujęć psychologii postaci (Wertheimer, Koffka, Köhler) można powiedzieć, że obiekt–klucz jest projektowany jako „dobry Gestalt”, czyli figura o wysokiej zdolności organizowania tła: dzięki niemu to, co fragmentaryczne i nieciągłe, zaczyna się układać w rozpoznawalną całość. Jednocześnie współczesna neurokognitywistyka widzenia i wyobraźni – od badań Hubela i Wiesela nad detekcją cech, przez fragmentaryczno–modułowe modele Milner i Goodale’a, aż po teorie predykcyjne (Rao, Ballard, Friston) – pokazuje, że system percepcyjny działa w trybie ciągłego „domysłania” danych na podstawie schematów. Obiekt–klucz w psychoperformansie zostaje wprost wpisany w ten aparat: ma działać jak punkt kotwiczący przewidywania, od którego „w górę” i „w dół” rozchodzą się fale rekonstrukcji obrazu.

Z punktu widzenia teorii ucieleśnionego poznania i koncepcji obiektów jako nośników affordancji (Gibson, a później Norman, Noë) obiekt–klucz jest zarazem znacznikiem i propozycją działania. Jego kształt, waga, faktura, temperatura, sposób podparcia, relacja do grawitacji nie są przypadkowe: plan sytuacyjny dobiera je w taki sposób, by z jednej strony ukonkretniały temat psychoperformansu (np. kruchość, ciężar, równowaga, rozpad, naprawa), z drugiej – oferowały ciału określone możliwości chwytu, oparcia, przeniesienia, przyciągnięcia ku sobie lub odepchnięcia. W tym sensie obiekt–klucz łączy semantykę z kinestetyką: semantyczne „o czym to jest” zostaje natychmiast przepisane na „jak się to trzyma, jaką pozycję przyjmuję wobec tego, jak moje ciało musi się zorganizować, żeby wejść z tym w relację”. To sprzężenie jest krytyczne dla rekonstrukcji obrazu: to, co widzimy i rozumiemy, jest zawsze modulowane przez to, jak stoimy, siedzimy, jak pracują nasze mięśnie posturalne i jak układ przedsionkowy rejestruje grawitację. Psychoperformans nie traktuje tych zależności jako tła, ale jako właściwy materiał kompozycyjny: obiekt–klucz jest projektowany w ścisłej relacji do spodziewanych konfiguracji ciała i ich wpływu na sposób „budowania świata” w percepcji.

Na gruncie teorii reprezentacji i pamięci obiekt–klucz można odczytać jako materializację tego, co Frederic Bartlett nazywał „schematem”, a Ulric Neisser i późniejsi badacze pamięci epizodycznej rozwijali jako dynamiczne modele świata, które uzupełniają luki w danych. Psychologowie opisują, jak pojedynczy element – zapach, dźwięk, fragment obrazu – może wywołać lawinową rekonstrukcję zapomnianych epizodów (w literaturze znaną chociażby z „proustowskiej magdalenki”). W psychoperformansie obiekt–klucz pełni bardzo podobną funkcję, ale w sposób zaprojektowany i zarazem kontrolowany: jego zadaniem jest wywołać określony typ rekonstrukcji, jednocześnie osadzony w matrycy bezpieczeństwa. Może chodzić o rekonstrukcję obrazu sytuacji (na przykład rodzinnego stołu, korytarza szkoły, sali szpitalnej), obrazu relacji (kto jest blisko, kto daleko, kto wspiera, kto zagraża), obrazu siebie (jakie miejsce zajmuję w tej scenie, jak wygląda moja pozycja, gest, głos). Obiekt–klucz jest wtedy rodzajem

somatyczno-symbolicznej „magdaleny”, lecz w odróżnieniu od niekontrolowanych wyzwalaczy w codziennym życiu – osadzony jest w partyturze, która przewiduje, co może się wydarzyć i w jaki sposób można przeprowadzić proces tak, by pozostał w marginesie sterowalności.

Ważne jest, aby obiekt–klucz odróżnić od ogólnie rozumianego „rekwizytu dramatycznego”. Tradycja teatrologiczna – od analizy znaku scenicznego u Anne Ubersfeld, przez semiotykę teatru Patrice’a Pavisa, po nowsze ujęcia rzeczowości sceny – traktowała obiekty przede wszystkim jako nośniki znaczeń w polu reprezentacji: miały one wskazywać na status społeczny, epokę, kontekst, psychologię postaci. W psychoperformansie ta funkcja nie znika, ale zostaje zdecentralizowana: obiekt–klucz nie „gra” wyłącznie w relacji do wyimaginowanej postaci, lecz przede wszystkim w relacji do ciała uczestnika jako realnej osoby oraz do jego historycznych plansz fenomenologicznych. Ważniejsza od „odgrywanej fikcji” jest tu struktura realnych decyzji cielesnych: czy chcę ten obiekt przybliżyć, oddalić, unieść, opuścić na podłogę, przycisnąć do ciała, odsunąć na długość ramienia? Każda z tych mikrodecyzji ma wymiar symboliczny, ale też sensoryczno-motoryczny: inny wektor napięcia mięśniowego, inny rozkład sił w układzie przedsionkowo-proprioceptywnym, inną gęstość bodźców dotykowych. Rekonstrukcja obrazu zachodzi tu nie w oderwaniu od ciała, lecz poprzez ciało: zmiana konfiguracji obiektu–klucza w przestrzeni jest równocześnie zmianą tego, „jak wygląda świat” – jakie są w nim odległości, zagrożenia, możliwości działania.

Z perspektywy teorii predykcyjnej i aktywnej inferencji (Friston, Clark, Hohwy) można opisać obiekt–klucz jako szczególny regulator precyzji błędu predykcyjnego. System percepcyjny nieustannie porównuje napływające dane z generowanymi na bieżąco hipotezami co do tego, co jest „na scenie”. W sytuacjach niejednoznaczności lub fragmentaryczności – gdy część bodźców jest przygaszona, druga część zniekształcona, a trzecia zaledwie zasugerowana – system może albo zwiększać „głośność” błędu (co prowadzi do lęku, dezorientacji, przeciążenia), albo obniżyć ją poprzez oparcie się na mocnym, przewidywalnym sygnale. Obiekt–klucz jest w psychoperformansie projektowany właśnie jako taki sygnał: ma mieć stabilne, dobrze rozpoznawalne właściwości sensoryczne (w ramach profilu danej osoby), jasną, prostą logikę użycia oraz stosunkowo spójny zestaw skojarzeń kulturowych. Dzięki temu w polu obecności, które z założenia operuje na granicy chaosu i porządku, obiekt–klucz stanowi „ruchomy punkt odniesienia”: można do niego wrócić, dotknąć go, oprzeć się o niego, ponownie zorganizować względem niego całe pole widzenia i działania.

Z punktu widzenia historii sztuki i teorii obiektu istotne jest, że obiekt–klucz nie pojawia się w próżni, lecz wchodzi w dialog z tradycjami ready-made’u, assemblage’u, rzeźby procesualnej czy instalacji site-specific. Marcel Duchamp, wprowadzając obiekt codzienny do pola sztuki, przesunął ciężar znaczenia z materii na decyzję: „to jest dzieło, ponieważ zostało umieszczone tutaj i nazwane w ten, a nie inny sposób”. W psychoperformansie tę logikę decyzji zachowujemy, ale rozciągamy ją na inne wymiary: obiekt–klucz nie jest „dziełem”, lecz narzędziem Indywidualnej Akcji; jego wybór jest decyzją o tym, jakie wektory działania, jakie plany pamięci, jakie struktury napięcia zostaną uruchomione. Prace takich artystów, jak Joseph Beuys (z jego koncepcją rzeźby społecznej i „materiałów o wysokiej gęstości znaczenia”: filc, tłuszcz, metal), Christian Boltanski (archiwa i relikty pamięci), Mona Hatoum (obiekty domowe przekształcone w narzędzia opresji) czy Doris Salcedo (meble wmurowane, zaszyte, zablokowane) pokazują, jak pojedynczy przedmiot potrafi zagęścić historię przemocy, troski, wykluczenia, oporu. Psychoperformans świadomie korzysta z tych intuicji, ale przesunął punkt

ciężkości z obiektu jako reprezentacji na obiekt jako instrument rekonstrukcji obrazu w konkretnym, zlokalizowanym ciele.

W tym miejscu należy wprowadzić pierwsze rozróżnienie typologiczne, ważne dla dalszej operacjonalizacji. Można wyróżnić co najmniej trzy podstawowe kategorie obiektów–kluczy: obiekty–kotwice, obiekty–zworniki i obiekty–zwierciadła. Obiekt–kotwica to taki, który stabilizuje pole: ciężki kamień, krzesło, drewniany klocek, poduszka–wałek; coś, co można chwycić, docisnąć, na czym można oprzeć ciężar, dzięki czemu układ przedsionkowy i proprioceptywny otrzymują jasny sygnał: „tu jest dół, tu jest powierzchnia, tutaj mogę zostać”. Obiekt–zwornik to ten, który spina rozproszone fragmenty opowieści lub obrazu: pudełko na listy, stary notes, przedmiot codzienny, który pojawiał się w wielu epizodach biografii; poprzez jego obecność różne czasy i miejsca wiążą się ze sobą, a rekonstrukcja obrazu ma charakter narracyjny. Obiekt–zwierciadło wreszcie to ten, który odsyła bezpośrednio do obrazu siebie: ubranie, które kiedyś było „wizytówką”, element wyposażenia ciała (torba, instrument), drobny przedmiot noszony przy sobie. Każda z tych kategorii inaczej współpracuje z kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz inaczej uruchamia mechanizmy rekonstrukcji obrazu, co plan sytuacyjny musi uprzednio rozpoznać i uwzględnić w matrycy decyzji.

Rekonstrukcja obrazu, rozumiana w tym podrozdziale szerzej niż tylko jako „przypomnienie sobie sceny”, ma co najmniej trzy poziomy: rekonstrukcję struktury pola (kto, gdzie, w jakiej relacji przestrzennej), rekonstrukcję dynamiki (co się wydarzało, w jakiej kolejności, z jaką intensywnością) oraz rekonstrukcję pozycji Ja (gdzie byłem, co mogłem, czego nie mogłem, jakie miałem wyjścia). Obiekt–klucz może inicjować każdy z tych procesów albo je modulować. Jeżeli jest obiektem–kotwicą, przede wszystkim stabilizuje pole i pozwala na bezpieczne wprowadzenie pozostałych elementów (światło, dźwięk, słowo) bez ryzyka natychmiastowego przeciążenia. Jeżeli jest obiektem–zwornikiem, organizuje narrację: wokół niego buduje się mapa zdarzeń. Jeżeli jest obiektem–zwierciadłem, skierowuje uwagę na konfigurację Ja–świat: jak wyglądałem w tej scenie, jakie przyjmowałem gesty, jakie role były mi przypisane. W praktyce psychoperformansu obiekty–klucze mogą łączyć te funkcje, ale plan sytuacyjny – a wraz z nim matryca ról i bezpieczeństwa – musi jasno wiedzieć, która z nich jest w danej sekwencji dominująca, żeby nie generować przypadkowych wyzwalaczy rekonstrukcji, które wyjdą poza margines sterowalności.

Wreszcie, obiekt–klucz i rekonstrukcja obrazu nie mogą być analizowane w oderwaniu od kontekstu kulturowego i ikonograficznego. Jak pokazują badania antropologii materialności (Miller, Gell, Appadurai) oraz historii ikonografii (Panofsky, Belting, Didi-Huberman), przedmioty w danej kulturze niosą ze sobą gęste, często nieuświadomione pola znaczeń: miska, krzesło, stół, okno, drzwi, lustro, łóżko nie są „neutralne”, lecz zanurzone w systemach zwyczaju, norm, mitów. Psychoperformans, projektując obiekt–klucz, musi uwzględniać te pola: ten sam obiekt może być dla jednej osoby źródłem ukojenia, a dla innej – zagrożenia; w jednym milieu społecznym będzie kojarzył się z domem, w innym – z instytucją kontroli. Dlatego praca nad obiektem–kluczem ma zawsze charakter podwójny: z jednej strony opiera się na ogólnej wiedzy o symbolice rzeczy w danym kręgu kulturowym, z drugiej – na indywidualnym wywiadzie fenomenologicznym, w którym uczestnik opisuje własne skojarzenia i historie. Dopiero przecięcie tych dwóch wektorów pozwala dobrać obiekt–klucz tak, by stał się narzędziem rekonstrukcji obrazu w sensie Indywidualnej Akcji, a nie tylko ilustracją ogólnej teorii.

W kolejnych częściach tego podrozdziału konieczne będzie zatem szczegółowe rozpisanie, w jaki sposób obiekt–klucz zostaje włączony w plan sytuacyjny psychoperformansu jako element partytury: jakie parametry materiałowe, przestrzenne i relacyjne są w nim kodowane; jak przebiega rekonstrukcja obrazu w czasie działania; jakie zabezpieczenia są konieczne, aby proces ten pozostał w granicach marginesu sterowalności i służył realnej re–konfiguracji plansz fenomenologicznych, a nie reprodukcji traumatycznych matryc percepcyjnych. Obiekt–klucz przestaje być wówczas „rekwizytem sensu”, a staje się jednym z centralnych narzędzi epistemicznych psychoperformansu: miejscem, w którym obraz świata, obraz siebie i obraz relacji mogą zostać uchwycone, odtworzone, a następnie przepisane w sposób świadomy i odpowiedzialny.

Jeżeli w pierwszej części tego podrozdziału obiekt–klucz został zarysowany przede wszystkim w kategoriach pojęciowych i genealogicznych, to kolejny krok musi mieć charakter ściśle operacyjny: trzeba opisać, w jaki sposób ten element materialny zostaje faktycznie włączony w plan sytuacyjny psychoperformansu jako nośnik i katalizator rekonstrukcji obrazu. W tym celu przydatne jest rozpisanie pracy z obiektem–kluczem na kilka powtarzalnych faz, które można rozumieć jako moduły matrycy decyzji: fazę prekontekstualizacji (rozpoznanie biografii obiektu i jego pól znaczeń), fazę negocjacji somatycznej (testowanie affordancji, progów sensorycznych i wzorców napięcia), fazę włączenia partyturowego (umieszczenie obiektu–klucza w sekwencji perfonemów z udziałem obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i innych obiektów) oraz fazę rekonstrukcji i domknięcia (przeprowadzenie procesu „przepisywania” obrazu oraz jego świadomego zamknięcia). Każda z tych faz angażuje inne domeny wiedzy: od fenomenologii i antropologii rzeczy, przez neurokognitywistyczne modele pamięci i predykcji, po teorię performansu i badania nad integracją sensoryczną; razem tworzą one „mikroprotokół” pracy z obiektem–kluczem, który może być powtarzalnie stosowany w różnych wariantach planu sytuacyjnego.

Faza prekontekstualizacji polega na świadomym wydobyciu tego, co w codziennych kontaktach z rzeczami pozostaje zazwyczaj milczące: historii obiektu oraz jego miejsca w osobistej i kulturowej semantyce uczestnika. W praktyce przyjmuje to postać ukierunkowanego wywiadu fenomenologicznego, łączącego elementy narracji autobiograficznej (badania nad „narracyjną tożsamością” znane z prac Paula Ricoeura czy Dana McAdamsa) z mikroanalizą konkretnego przedmiotu jako nośnika pamięci epizodycznej i semantycznej. Pytania nie dotyczą jedynie tego, „skąd” pochodzi obiekt, ale: w jakich scenach się pojawiał, w jakich konfiguracjach przestrzennych, przy jakim oświetleniu, o jakiej porze dnia; jakie inne elementy środowiska zwykle mu towarzyszyły; jakie gesty ciała były z nim skojarzone (trzymanie, zamiatanie, noszenie, przesuwanie); jakie głosy, dźwięki, zapachy tworzyły jego habitualny soundscape. Tak rozumiana prekontekstualizacja wydobywa obiekt z abstrakcyjnej kategorii i lokuje go w konkretnych „konfiguracjach scenicznych”, które pamięć – zgodnie z ustaleniami badań nad pamięcią epizodyczną i rekonstrukcyjnym charakterem przypominania (Bartlett, Tulving, Schacter) – przechowuje raczej jako ustrukturyzowane sceny niż pojedyncze „fakty”. Obiekt–klucz zostaje tym samym rozpoznany jako węzeł kilku nakładających się schematów: przestrzennego, relacyjnego, afektywnego i cielesnego. Plan sytuacyjny musi te schematy zmapować i zadać sobie podstawowe pytanie epistemiczne: jaka rekonstrukcja obrazu będzie w tym przypadku możliwa i pożądana, a jaka byłaby nadmiernym „szarpnięciem” struktur pamięci, które mogłyby wyjść poza margines sterowalności.

Na tym etapie szczególnie ważne jest przecięcie wiedzy fenomenologicznej z perspektywą integracji sensorycznej i neurokognitywistyki. To, że obiekt–klucz jest wspominany jako „ciężki”, „zimny”, „chropowaty”, „nieprzyjemny w dotyku” czy „kojący”, nie jest tylko kwestią semantyki. Za każdym z tych określeń stoją konkretne konfiguracje pracy układu proprioceptywnego, dotykowego i przedsionkowego: inne łańcuchy mięśniowo–powięziowe są angażowane przy utrzymywaniu ciężaru w dłoniach, inne przy opieraniu się o twarde oparcie, inne przy noszeniu przedmiotu blisko klatki piersiowej. Badania nad integracją sensoryczną (od klasycznych prac A. Jean Ayres po nowsze ujęcia w neuromotoryce dzieci i dorosłych) pokazują, że sposób, w jaki organizm przetwarza bodźce proprioceptywne, przedsionkowe i dotykowe, ma kluczowe znaczenie dla poczucia bezpieczeństwa, orientacji i zdolności do regulacji pobudzenia. Psychoperformans włącza tę wiedzę do fazy prekontekstualizacji: obiekt–klucz jest rozpoznawany nie tylko jako „symboliczny” nośnik opowieści, ale jako specyficzny „pakiet bodźców” o określonych parametrach intensywności i przewidywalności, które w przeszłości mogły działać stabilizująco, wyciszająco, mobilizująco lub przeciwnie – przytłaczająco, dezorganizująco. Ta analiza jest podstawą do późniejszego zaprojektowania działań tak, aby rekonstrukcja obrazu opierała się na konfiguracjach sensorycznych zbliżonych do tych, które mieszczą się w oknie tolerancji, a nie na tych, które prowadziły do utraty marginesu sterowalności.

Druga faza – negocjacji somatycznej – polega na praktycznym „przetestowaniu” obiektu–klucza w teraźniejszości, zanim zostanie on włączony w zasadniczą sekwencję psychoperformansu. Można ją porównać do „próby na sucho”, w której ciało i układ nerwowy wchodzi w serię kontrolowanych kontaktów z przedmiotem w warunkach maksymalnego zabezpieczenia. Kluczowa jest tutaj idea affordancji w sensie Jamesa Gibsona, rozwinięta później w badaniach nad planowaniem motorycznym: obiekt nie tylko jest „postrzegany”, ale „proponuje” ciału pewne działania – można go chwycić, można się o niego oprzeć, można go przycisnąć do siebie, można nim zasłonić pole widzenia, można go odsunąć. W psychoperformansie te propozycje nie pozostają spontaniczne, lecz są modulowane przez matrycę decyzji: prowadzący świadomie zaprasza do sprawdzenia określonych wariantów chwytu, odległości, wysokości umieszczenia, tempa zbliżania i oddalania. Każdemu z nich towarzyszy uważne monitorowanie sygnałów z układu przedsionkowego (mikrohuśnięcia, kołysania, zmiany w poczuciu „góry” i „dołu”), propriocepcji (subtelne zmiany napięcia w stawach, rozkład sił w stopach, ułożenie kręgosłupa) oraz czucia powierzchniowego (faktura, temperatura, punktowy nacisk). Celem tej fazy nie jest jeszcze „otwarcie pełnego obrazu”, lecz rozpoznanie, które konfiguracje obiektu–klucza są dla danego uczestnika regulacyjne, a które destabilizujące.

W tym sensie negocjacja somatyczna obiektu–klucza ma wiele wspólnego z praktykami rozwijanymi w terapii sensoromotorycznej, pracy z traumą ucieleśnioną i współczesnych podejściach somatic experiencing, choć psychoperformans nie utożsamia się z żadnym z tych paradygmatów klinicznych. Interesuje nas nie tyle kliniczne „odreagowanie”, ile precyzyjna kalibracja progów napięcie–uwolnienie w obecności obiektu–klucza. Jeżeli dane ułożenie przedmiotu – na przykład trzymanie go blisko twarzy, zasłanianie nim części pola widzenia, oparcie się o niego całym ciężarem ciała – prowadzi natychmiast do podwyższonej czujności, mikroskurczów w obręczy barkowej, przyspieszenia tętna lub mechanizmów nadmiernej kompensacji oddechowej, matryca decyzji odnotowuje to jako konfigurację wysokiego ryzyka. Jeżeli natomiast określony chwyt, dystans czy sposób podparcia obiektu skutkuje spadkiem

niepokoju, wyrównaniem oddechu i stabilizacją pracy układu przedsionkowego (w subiektywnym doświadczeniu: „wiem, gdzie jest dół, mam orientację”), taka konfiguracja może stać się elementem późniejszej partytury, służąc jako somatyczny „bezpiecznik” w trakcie rekonstrukcji bardziej wymagających fragmentów obrazu.

Dopiero na tej bazie możliwa jest trzecia faza – włączenia partyturowego – w której obiekt–klucz zostaje wpisany w sekwencje perfonemiczne psychoperformansu. Oznacza to przejście od spontanicznych gestów i testów do precyzyjnie zaprojektowanych działań, zorganizowanych w czasie i przestrzeni, w sprzężeniu z kanałami obraz, słowo, gest, światło i dźwięk. W tym miejscu powraca aparat teorii predykcyjnych i aktywnej inferencji: obiekt–klucz staje się „silnym sygnałem” w strumieniu danych, wobec którego system może minimalizować błąd predykcyjny nie przez radykalne unikanie (wycofanie z pola obecności), lecz przez stopniową eksplorację coraz bardziej złożonych hipotez dotyczących „sceny”, w której ten obiekt się pojawia. Partytura może na przykład przewidywać sekwencję: początkowy kontakt wzrokowy z obiektem z dystansu, drobny mikrogest zbliżenia ręki (bez dotyku), pauza w logoperformansie, delikatne ogniskowanie światła na przedmiocie, cichy, prosty motyw dźwiękowy o przewidywalnej strukturze rytmicznej, dopiero potem – dotyk, przesunięcie, użycie obiektu jako podpory lub zasłony. Każdy z tych kroków jest perfonemem, który zmienia zarówno wewnętrzną geometrię napięć w ciele, jak i sposób organizowania obrazu świata: to, co było rozproszone, zaczyna układać się wokół materialnego „węzła”, a równocześnie nie zostaje narzucone zbyt gwałtownie.

Z punktu widzenia rekonstrukcji obrazu taka sekwencja pełni funkcję „scenicznego eksperymentu” w sensie neurokognitywnym. Badania nad konstruowaniem scen mentalnych (Hassabis, Maguire) i nad rolą hipokampa oraz sieci domyślnej w wyobrażaniu sobie sytuacji autobiograficznych sugerują, że tworzenie i modyfikowanie obrazów przeszłości jest procesem aktywnym: mózg nie odtwarza „nagrania”, lecz kompozycyjnie „buduje scenę” z dostępnych schematów, skojarzeń, fragmentów. Psychoperformans wprowadza równoległy, materialny „tor” tej scenotwórczości: zamiast wyłącznie wyobrażonego stołu, korytarza, pokoju, pojawia się realny obiekt–klucz, który organizuje ciało w przestrzeni. Uczestnik nie tylko „przypomina sobie”, jak stał przy jakimś stole, ale rzeczywiście stoi przy konkretnym stole, trzyma w dłoni jego kant, odczuwa jego ciężar, szorstkość lub gładkość, rejestruje poprzez układ przedsionkowy jego położenie względem grawitacji. Ta konkretyzacja sprawia, że rekonstrukcja obrazu przestaje być czysto mentalna: staje się somato–przestrzenną operacją na realnych wektorach sił i napięć, które można krok po kroku modulować.

Istotne jest, że w tej fazie partytura nie odtwarza bezpośrednio „sceny pierwotnej”. W duchu badań nad rekonsolidacją pamięci (Nader, LeDoux; Ecker i współpracownicy) chodzi raczej o wprowadzenie „różnicy kluczowej” w strukturę znanego obrazu: to, że tym razem obiekt–klucz jest trzymany inaczej, znajduje się w innym punkcie przestrzeni, towarzyszy mu inny profil światła i dźwięku, inna matryca ról (obecność świadka–opiekuna procesu), odgrywa rolę innego typu (kotwicy, zwornika lub zwierciadła), a przede wszystkim – że nad całą sekwencją czuwa plan sytuacyjny z jasno określonymi warunkami brzegowymi i mechanizmem przerwania. Rekonstrukcja obrazu nie zmierza ku „wiernej replikacji”, lecz ku zbudowaniu alternatywnej sceny, w której pewne struktury pozostają rozpoznawalne (układ ciała względem obiektu, schemat przestrzenny), a inne zostały radykalnie przeorganizowane (dostęp do decyzji, możliwość przerwania, obecność świadków, stonowana gęstość bodźców). W rezultacie obraz

nie tylko zostaje przywołany, ale też przepisany: jego wewnętrzne wektory napięcia i możliwości działania ulegają modyfikacji, co – w języku psychologii poznawczej i neuronauk – odpowiada procesowi aktualizacji ścieżek skojarzeniowych i potencjalnie zmianie sposobu, w jaki sieci neuronalne kodują związki między bodźcami a reakcjami.

Czwarta faza – rekonstrukcji i domknięcia – stanowi równocześnie moment najwyższej koncentracji epistemicznej i etycznej. Rekonstrukcja obrazu, która odbyła się poprzez serię perfonemów z udziałem obiektu–klucza, musi zostać odnotowana, nazwana i „zamknięta” w sposób, który nie redukuje jej do jednej opowieści, a jednocześnie pozwala na wytworzenie minimalnego, wspólnego gruntu dla dalszej pracy. W praktyce oznacza to połączenie co najmniej trzech trybów refleksji: relacji fenomenologicznej pierwszoosobowej (uczestnik opisuje, jak zmieniało się jego poczucie przestrzeni, czasu, własnego ciała, relacji z obiektem–kluczem), mikrofenomenologicznego doprecyzowania sekwencji doznań (zgodnie z metodami wywiadu mikrofenomenologicznego rozwijanymi przez Claire Petitmengin i współpracowników) oraz analizy strukturalnej dokonywanej przez badacza/praktyka psychoperformansu, który w języku zbliżonym do formalnej analizy performansu opisuje relacje pomiędzy kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt i perfonemami napięcie–uwolnienie.

To w tym miejscu obiekt–klucz spełnia swą podwójną funkcję: z jednej strony jest punktem referencyjnym, do którego można się odwołać („kiedy trzymałem tę misę w ten sposób...”, „kiedy położyłam rękę na oparciu krzesła...”, „kiedy przesunąłem pudełko o ten fragment podłogi...”), z drugiej – jest „urządzeniem pomiarowym” w sensie epistemologicznym: zmiany w sposobie obchodzenia się z tym samym obiektem w kolejnych iteracjach psychoperformansu stają się wskaźnikami transformacji plansz fenomenologicznych. Ruch z odległości i unikania w stronę ostrożnego dotyku, z uścisku sztywnego w stronę chwytu elastycznego, z zasłaniania pola widzenia w stronę użycia obiektu jako podparcia lub ramy – wszystkie te różnice są jednocześnie zmianami w strukturze obrazu świata i obrazu siebie. Ich analiza – o ile jest prowadzona z rygiorem i z poszanowaniem granic interpretacyjnych – stanowi podstawowy materiał empiryczny dla naukowego rozpoznania psychoperformansu.

Wreszcie, warto zaznaczyć, że opisana wyżej czterofazowa logika pracy z obiektem–kluczem nie jest schematem zamkniętym ani prostym „protokołem terapeutycznym”. Psychoperformans, jako praktyka sytuująca się na przecięciu sztuk żywych, nauk o poznaniu i krytycznych studiów nad ciałem, zakłada możliwość wielokrotnej iteracji i modyfikacji zarówno wyboru obiektu–klucza, jak i całej jego partytury. W jednych planach sytuacyjnych obiekt będzie pełnił rolę niemal całkowicie stabilizującą, pozwalając na rekonstrukcję obrazu poprzez minimalne ruchy i zmiany napięć; w innych stanie się elementem bardziej złożonej architektury obiektów, w której rekonstrukcja obrazu dotyczyć będzie nie tyle jednego epizodu, ile całej klasy sytuacji (na przykład relacji z instytucjami, przestrzeniami pracy, środowiskami edukacyjnymi). To, co pozostaje niezmiennie, to nacisk na precyzję: obiekt–klucz nie może być dowolną „inspirującą rzeczą”, lecz musi być konceptualnie i somatycznie dopasowany do tego, jakie obrazy mają zostać poddane rekonstrukcji, przy jakim profilu integracji sensorycznej, w jakim marginesie sterowalności, przy jakiej dominancie rytmicznych i w jakiej matrycy ról. Tylko wówczas praca nad obiektem–kluczem wnosi do psychoperformansu to, co jest jego stawką w skali tej książki: możliwość naukowego, a jednocześnie głęboko ucieleśnionego rozpoznania, w jaki sposób obraz świata i siebie może zostać przekształcony poprzez precyzyjne działania na

rzeczy, w ramach rygorystycznie zaprojektowanych planów sytuacyjnych, które pozostają wierne zarówno epistemologicznym, jak i etycznym wymogom IndywiduAkcji.

Jeżeli przyjąć, że opisane wcześniej cztery fazy pracy z obiektem–kluczem (prekontekstualizacja, negocjacja somatyczna, włączenie partyturowe, rekonstrukcja i domknięcie) stanowią minimalny protokół operacyjny, to kolejnym krokiem jest doprecyzowanie, jakie typy obiektów–kluczy w ogóle wchodzi w grę w psychoperformansie oraz jakie profile sensoryczno–poznawcze każdy z nich uruchamia. Nie chodzi przy tym o klasyfikację rzeczową w sensie potocznym (mebel, naczynie, narzędzie), lecz o typologię funkcjonalną z punktu widzenia integracji sensorycznej, motoryki i rekonstrukcji obrazu. Można mówić na przykład o obiektach–kluczach proprioceptywno–przedsionkowych (takich, które przede wszystkim organizują czucie głębokie, relacje stawów, rozkład ciężaru i orientację względem grawitacji: stoły, poręcze, framugi drzwi, uchwyty, barierki), obiektach dotykowo–fakturowych (tkaniny, powierzchnie o wyrazistej chropowatości lub gładkości, przedmioty o specyficznym rysunku temperatury i faktury), obiektach wizualno–ramowych (ramy okienne i drzwiowe, otwory, progi, krawędzie mebli, które dzielą pole widzenia, organizują kadrowanie i perspektywę), obiektach audialno–rezonansowych (puste naczynia, powierzchnie rezonansowe, przedmioty wydające charakterystyczny szum przy przesuwaniu) oraz obiektach multimodalnych, w których kilka z tych funkcji jest strukturalnie nierozdzielnych. Taka typologia jest ściśle sprzęgnięta z teorią kontyngencji sensomotorycznych (J. Kevin O'Regan, Alva Noë): obiekt–klucz nie jest „bodźcem”, który oddziałuje jednostronnie na pasywny system nerwowy, lecz węzłem określonego zestawu kontyngencji „jeśli–to” między działaniem a zmianą dopływu sensorycznego. W psychoperformansie oznacza to, że plan sytuacyjny, wybierając obiekt–klucz, decyduje de facto o tym, jaki „profil kontyngencji” zostanie udostępniony jako główne narzędzie rekonstrukcji obrazu. Obiekt–klucz przedsionkowy odsłoni przede wszystkim relacje góra–dół, poczucie pionu, kontroli nad przechyłami i wychyleniami; obiekt dotykowy – mapę ciała w zakresie czucia powierzchniowego i granic skóry; obiekt wizualny – relacje centrum–peryferie w polu widzenia i sposoby odcinania oraz włączania fragmentów świata; obiekt rezonansowy – ścieżki słuchowej orientacji w przestrzeni. Tym samym obiekt–klucz staje się precyzyjnym narzędziem selekcji: wybór danego typu to wybór konkretnego „kanału rekonstrukcji” i konkretnej warstwy obrazu, która ma zostać poddana reorganizacji.

Ta funkcjonalna typologia musi zostać połączona z rozpoznaniem, że obiekt–klucz nie jest jedynie „pomocą sensoryczną”, ale zarazem figurą symboliczno–społeczną. W tradycji badań nad przedmiotowością i materialnością, od antropologii rzeczy (Daniel Miller, Arjun Appadurai) po studia nad aktorami–sieciami (Bruno Latour), wielokrotnie podkreślano, że obiekty są „gęste od społeczności”: w ich kształtach, standardach wymiarowych, sposobach dystrybucji i użytkowania skondensowane są całe porządki instytucjonalne i ekonomiczne. Biurko szkolne, krzesło w poczekalni, ława w kościele, poręcz w zakładzie pracy, plastikowy stołek w kuchni – wszystkie te obiekty–klucze niosą ze sobą nie tylko schematy sensomotoryczne, ale również normatywne „postawy”, które Bourdieu opisywał jako habitus: określone sposoby siedzenia, milczenia, oczekiwania, podporządkowania, ekspozycji. Rekonstrukcja obrazu z udziałem obiektu–klucza oznacza zatem zawsze równoczesną rekonstrukcję „pola” w sensie społecznym: kiedy jednostka bierze do rąk krzesło szkolne i powoli, w warunkach planu sytuacyjnego, modyfikuje swoje napięcia, dystanse, wektory spojrzenia, przepisuje nie tylko pamięć konkretnej klasy czy korytarza, ale także struktury władzy, które były do tych przedmiotów dołączone. Psychoperformans, w przeciwieństwie do klasycznych ujęć terapeutycznych

skoncentrowanych na jednostce odseparowanej od kontekstu, utrzymuje ten wymiar polityczny jako integralny: obiekt–klucz jest zawsze „nośnikiem pola” i właśnie dlatego jego rekonstrukcja ma znaczenie poznawcze i etyczne. Nie chodzi o to, aby „przyzwyczaić ciało” do tego, co je uprzednio opresjonowało, lecz aby w warunkach matrycy bezpieczeństwa przetestować alternatywne ustawienia ciała wobec tych samych obiektów, a więc wobec tych samych porządków symbolicznych – czy to poprzez ich czasowe „rozbrojenie” (inny układ, inna wysokość, inny rytm użycia), czy poprzez ich przechwycenie i przepisanie.

W tym miejscu pojawia się kolejna warstwa, która dla naukowego rozpoznania psychoperformansu jest kluczowa: możliwość systematycznej dokumentacji i analizy zmian w tym, jak obiekty–klucze są używane w kolejnych iteracjach planu sytuacyjnego. Psychoperformans proponuje, aby traktować takie zmiany jako „mikromiary” transformacji relacji ciało–świat. W praktyce oznacza to włączanie do pracy badawczej różnych narzędzi rejestracji – od nagrań wideo wysokiej rozdzielczości, przez rejestracje akustyczne, po pomiary fizjologiczne – przy zachowaniu minimalizmu i rygorów etycznych. Analiza wideo może tu służyć do mikroanalizy trajektorii ruchu i zmian napięcia: w jakiej odległości od obiektu–klucza ciało zatrzymuje się, jak długo utrzymuje kontakt dotykowy, jak zmienia się wektor spojrzenia, jak reorganizuje się postawa w osi pionowej i poziomej. Nagrania dźwiękowe pozwalają rejestrować zmiany w jakości dźwięków produkowanych przez obiekt–klucz (na przykład od gwałtownych, głośnych uderzeń do miękkich, cichych przesunięć) oraz w strukturze logoperformansu (intonacja, tempo, długość pauz w momentach kontaktu z obiektem). Pomiary fizjologiczne – takie jak zmienność rytmu serca, przewodnictwo skórne, wzorce EMG wybranych grup mięśniowych – mogą pełnić funkcję obiektywizujących wskaźników tego, jak zmienia się profil pobudzenia i regulacji w trakcie pracy z obiektem–kluczem. Ważne jest jednak, że psychoperformans nie absolutyzuje tych danych: pozostają one zawsze wtórne wobec relacji fenomenologicznej i analizy struktury planu sytuacyjnego. Ich rola jest pomocnicza, audytowa, służąca raczej do weryfikacji hipotez niż do zastąpienia opisu doświadczenia.

Ten badawczy wymiar pracy z obiektem–kluczem otwiera jednak również przestrzeń potencjalnych nadużyć, które muszą zostać jasno nazwane i systemowo zablokowane. Najważniejsze z nich to ryzyko retraumatyzacji, ryzyko fetyszyzacji obiektu oraz ryzyko nadinterpretacji. Retraumatyzacja grozi wszędzie tam, gdzie rekonstrukcja obrazu z udziałem obiektu–klucza odbywa się bez wystarczającego rozpoznania okna tolerancji i bez gotowych procedur przerwania: jeżeli obiekt, który w historii uczestnika był powiązany z przemocą, przymusem lub poniżeniem, zostaje wprowadzony do planu sytuacyjnego w sposób, który zbyt gwałtownie replikuje dawne konfiguracje (podobne oświetlenie, podobna topologia, podobna matryca ról, brak nowych możliwości decyzji), psychoperformans traci swój charakter laboratorium i staje się niekontrolowaną reekspozycją. Fetyszyzacja obiektu pojawia się wtedy, gdy cały ciężar sensu zostaje przypisany jednemu przedmiotowi, jakby miał on „magiczną moc” transformacji sam przez się, niezależnie od planu sytuacyjnego, integracji sensorycznej, matrycy ról i warunków brzegowych. Nadinterpretacja zaś polega na tym, że badacz–praktyk widzi w każdym minimalnym przesunięciu obiektu głębokie „ujawnienie nieświadomości”, ignorując wielość możliwych uwarunkowań motorycznych, sensorycznych i sytuacyjnych. Psychoperformans, jako propozycja naukowa, musi być tu bezwzględny wobec własnych skłonności hermeneutycznych: obiekt–klucz jest elementem złożonego układu, a jego ruchy i

użycia zyskują sens tylko w ścisłym powiązaniu z pozostałymi kanałami działania oraz z dynamiką pola obecności.

Ostatni krok w tej próbie doprecyzowania roli obiektu–klucza w rekonstrukcji obrazu dotyczy horyzontów porównywalności i uogólniania. Skoro psychoperformans aspiruje do tego, by stać się narzędziem badawczym oraz praktyką, która może być oceniana i rozwijana w ramach dyskursu naukowego, konieczne jest stworzenie takich procedur dokumentacji, które pozwolą zestawiać ze sobą różne przypadki, nie redukując ich jednostkowości. Obiekt–klucz jest tu kandydatem na jednostkę porównawczą o wysokiej rozdzielczości: zamiast porównywać „sesje” czy „pacjentów”, można porównywać konfiguracje pracy z analogicznymi typami obiektów–kluczy (na przykład poręcz, krzesło, stół, rama okienna) w różnych planach sytuacyjnych, w różnych populacjach, przy różnych profilach integracji sensorycznej. Analiza mogłaby uwzględniać takie parametry, jak: zmiana minimalnej i maksymalnej odległości ciała od obiektu–klucza w toku procesu, zmiany w strukturze czasu kontaktu (długość, częstość, momenty przerwania), zmiany w jakości dotyku (od sztywnego chwytu do miękkiego podparcia), zmiany w roli obiektu w matrycy ról (od narzędzia „obrony” do narzędzia „ramy”, od przeszkody do podpory), a także zmiany w relacjach obrazowych (od kadrowania, które „odcina” innych, do kadrowania, które umożliwia współobecność). Na tej podstawie można budować zbiory przypadków, które nie unieważniają niepowtarzalności pojedynczej biografii, ale pozwalają dostrzec pewne prawidłowości – na przykład to, że pewne typy obiektów–kluczy mają szczególny potencjał do stabilizowania układu przedśionkowego, inne do renegocjowania dystansu społecznego, jeszcze inne do reorganizacji wektorów spojrzenia.

Tak rozumiana praca porównawcza przesuwaa psychoperformans z pola wyłącznie „indywidualnej praktyki” w stronę systematycznego laboratorium poznawczego, w którym procedury są na tyle opisane, że mogą być powtarzane, modyfikowane, audytowane, a zarazem na tyle elastyczne, by nie tłumić jednostkowości. Obiekt–klucz, jako punkt skrzyżowania planu sytuacyjnego, integracji sensorycznej, obrazowania świata i struktury pola społecznego, staje się w tej perspektywie jednym z głównych „operatorów badawczych” psychoperformansu. Rekonstrukcja obrazu, która dokonuje się przy jego udziale, nie jest ani klasyczną „interpretacją”, ani prostą „ekspresją”: to wielokanałowy proces reorganizacji relacji ciało–świat, osadzony w rygorystycznie zaprojektowanej matrycy decyzji, podlegający dokumentacji, refleksji i krytyce. Właśnie w tym miejscu ujawnia się stawka całego podrozdziału: pokazanie, że to, co w języku potocznym uchodzi za „pracę z przedmiotem”, może zostać przekształcone w wysokorozdzielcze narzędzie epistemiczne, które pozwala śledzić i współprojektować mikroskopijne zmiany w sposobie, w jaki jednostka widzi, dotyka i zamieszkuje świat – a więc także w sposobie, w jaki może w tym świecie działać, negocjując swoje progi napięcie–uwolnienie, swoje dystanse społeczne i swoje mapy sensu.

12.4. Performans miejski i monumentalny

Performans miejski i monumentalny w perspektywie psychoperformansu jest przypadkiem granicznym skalowania planu sytuacyjnego: wszystkie wcześniej opisane parametry — margines sterowalności, gęstość bodźców, napięcie–uwolnienie, matryca ról, perfonemy ruchu i głosu, relacje z obiektem–kluczem — muszą zostać przeniesione z relatywnie kontrolowanego pola obecności (sala, pracownia, wnętrze instytucji) do środowiska, które samo w sobie jest

złożoną maszyną afektywną i polityczną. Miasto, rozumiane w duchu Henriego Lefebvre’a jako „produkowana” przestrzeń społeczna, nie jest neutralnym tłem dla psychoperformansu, lecz dynamicznym układem sił: siatką ulic i osi widokowych, systemem przepływu kapitału i informacji, polem konfliktów klasowych, etnicznych i pamięciowych, zbiorem mikrorytuałów codzienności. W tym kontekście performans miejski nie oznacza po prostu „wyjścia z sali na zewnątrz”, lecz wejście w kontakt z istniejącymi już planami sytuacyjnymi: trasami dojazdu, wzorcami przechodzenia przez place, nawykami korzystania z ławek i schodów, niewidzialnymi reżimami patrzenia, normami głośności i dystansu społecznego. Psychoperformans nie może tej siatki ignorować; musi ją rozpoznać jako punkt wyjścia i równocześnie jako przedmiot badania.

W tej skali szczególnym przypadkiem stają się działania w sąsiedztwie lub w bezpośredniej relacji do monumentów: pomników, budynków reprezentacyjnych, osi ceremonialnych. Monument — w rozumieniu badań nad pamięcią zbiorową i polityką miejsca — jest gęstym węzłem semiotycznym: kondensuje oficjalne narracje historyczne, tożsamościowe i moralne, a zarazem organizuje ruch ciał, kierunki spojrzeń i reżimy afektów. Zarówno klasyczna refleksja nad „miejscami pamięci”, jak i współczesne studia nad polityką pomnikową wskazują, że monumentalna forma działa nie tylko poprzez inskrypcję i ikonografię, lecz także poprzez swoją skalę, wysokość, materiał, dostępność lub niedostępność, możliwość zatrzymania się, oparcia, obejmia. Z punktu widzenia psychoperformansu monument jest więc gotową, silnie ukierunkowaną matrycą decyzji cielesnych: podpowiada, jak stanąć, jak patrzeć, gdzie wolno się zatrzymać, w jakiej odległości od cokołu zakończyć ruch. Performans miejski i monumentalny polega w pierwszym rzędzie na uwyrażeniu tych zazwyczaj przezroczystych norm: na uczynieniu z nich jawnego przedmiotu pracy perfonemicznej.

Wprowadzenie psychoperformansu w pole urbanistyczne wymaga zatem szczegółowego przemapowania pojęcia pola obecności. Dotąd było ono rozumiane jako ograniczona przestrzennia i liczbowo konfiguracja ciał, obiektów, światła, dźwięków i ról, w której można dość precyzyjnie zaprojektować gęstość bodźców, dominans rytmicznych, progi wejścia i wyjścia, a także matrycę bezpieczeństwa. W przestrzeni miejskiej pole obecności przyjmuje postać „pola rozproszonego”: ciała uczestników psychoperformansu są zanurzone w strumieniu ruchu pieszych, rowerów, samochodów, w hałasie ulicznym, w nieustannie zmieniających się warunkach świetlnych, w polu nadzoru (monitoring, patrole) i w siatce formalnych oraz nieformalnych zasad. Plan sytuacyjny musi więc zostać przepisany na język wielu skal jednocześnie: mikro–perfonemów napięcie–uwolnienie w pojedynczym ciele, mezo–konfiguracji grupy poruszającej się wśród przechodniów oraz makro–relacji tej grupy do topologii placu, skrzyżowania, fasady, pomnika, osi widokowej.

Z perspektywy teorii praktyk codziennych (analizy chodzenia, zatrzymywania się, korzystania z infrastruktury) można powiedzieć, że psychoperformans miejski operuje na styku strategii i taktyk: z jednej strony jest precyzyjnie zaprojektowaną strukturą (strategią) — matrycą decyzji o wysokiej rozdzielczości, obejmującą parametry czasu, dystansu, rytmu, gęstości, ról; z drugiej — wnika w tkankę codziennych taktyk użytkowników miasta, którzy obchodzą przeszkody, skracają drogę, zatrzymują się w pół kroku, patrzą w telefon, zmieniają tempo chodu pod wpływem sygnałów świetlnych czy dźwięków syren. W psychoperformansie interesuje nas właśnie to przecięcie: punkt, w którym minimalna modyfikacja rytmu kroku, zatrzymania, sposobu oparcia się o balustradę czy przechodzenia obok pomnika ujawnia ukryte normy i

otwiera margines sterowalności, nie wprowadzając jednocześnie chaosu ani zagrożenia w systemie miejskim.

Monumentalność — rozumiana nie tylko jako wielkość fizyczna, lecz także jako waga symboliczna i emocjonalna — wprowadza dodatkowy wymiar pracy psychoperformatywnej. Monumenty, place reprezentacyjne, gmachy publiczne są nie tylko „dużymi obiektami”, ale również nośnikami skondensowanych afektów: dumy, żałoby, triumfu, winy, traumy, nostalgii. Badania nad traumą kulturową, pamięcią zbiorową i polityką przestrzeni wskazują, że takie miejsca działają także na poziomie somatycznym: wymuszają określone postawy, tempi ruchu, parametry głosu (obniżenie, ściszenie, „uroczysty” ton), sposoby organizacji dystansu między ciałami (ceremonialne szeregi, spontaniczne zgromadzenia, indywidualne, szybko przechodzące sylwetki). Psychoperformans monumentalny jest w tym sensie eksperymentem na już istniejącej „dominancie rytmicznej” i „aurze” miejsca: nie wprowadza nowego materiału ex nihilo, lecz przechwytyuje istniejące wektory napięcie–uwolnienie i próbuje je minimalnie przestawić, odroczyć, zróżnicować.

Wymaga to precyzyjnej pracy nad horyzontem patrzenia i topologią dystansów. W standardowym użyciu monumentalnej przestrzeni wektory spojrzeń są zwykle silnie zorientowane: ku pomnikowi, ku fasadzie, ku osi widokowej zaprojektowanej przez architektów. Ciało staje się „nośnikiem” spojrzenia, które potwierdza władzę monumentu, a jego własna mapa kinestetyczna i interoceptywna schodzi na dalszy plan. W psychoperformansie miejskim jednym z zadań jest odwrócenie tej relacji: przywrócenie ciału roli podmiotu, który decyduje, gdzie i jak patrzy, w jakiej odległości się zatrzymuje, jak długo pozostaje w bezruchu, w jaki sposób reguluje napięcie toniczne wobec dominującej formy. Plan sytuacyjny może więc zawierać sekwencje, w których uczestnicy świadomie odwracają się od pomnika, skupiają uwagę na fakturze chodnika, dźwięku własnych kroków, oddechu, na obecności innych ciał; albo przeciwnie — zbliżają się do cokołu w tempie radykalnie spowolnionym, z mikropauzami, z kontrolowaną pracą układu przedsionkowego, akceptując narastające napięcie wynikające z przekraczania niepisanych granic dystansu.

Specyfika miejskiego pola obecności polega również na tym, że matryca ról ulega tu znacznemu rozszczepieniu. W przestrzeni zamkniętej można jasno zdefiniować role: performer, współperformer, świadek, opiekun procesu. W mieście pojawia się wiele dodatkowych figur: przechodzień nieświadomy, przechodzień ciekawy, obserwator z dystansu (np. z okna budynku), przedstawiciel instytucji (ochroniarz, strażnik miejski, policjant), pracownik pobliskiego lokalu, uczestnik innego wydarzenia równoległe odbywającego się w tej samej przestrzeni. Każda z tych figur wnosi własne schematy interpretacyjne i własne perfonemy napięcie–uwolnienie. Psychoperformans nie może ich „zneutralizować”, ale może uwzględnić je w planie sytuacyjnym jako zmienne środowiskowe: przewidzieć możliwe trajektorie zbliżania się, typowe pytania, gesty powstrzymujące, poziomy niepokój, a także strategie deeskalacji, które nie unieważniają działania, lecz zabezpieczają margines sterowalności dla wszystkich ciał obecnych w polu.

Ta wielość ról oznacza, że performans miejski i monumentalny jest zawsze również eksperymentem politycznym, nawet jeśli jego deklarowany temat dotyczy wyłącznie indywidualnych doświadczeń somatycznych czy integracji sensorycznej. Już sam fakt, że grupa ciał decyduje się zatrzymać na dłużej w miejscu zwyczajowo przeznaczonym wyłącznie do

tranzytu, spowalnia ruch, milknie wobec monumentu zamiast go potwierdzać czy celebrować bezruch zamiast fotografowania się — zmienia rozkład władzy w mikroskali. Te zmiany, choć dyskretne, mogą być intensywnie odczuwalne przez uczestników: układ przedsionkowy odnotowuje inne niż zwykle wektory przyspieszeń i spowolnień, propriocepcja pracuje w innych reżimach obciążenia, na głębokich poziomach napięcia mięśniowego i czucia powierzchniowego uwidaczniają się dawno utrwalone matryce reakcji na „miejsce oficjalne” (usztywnienie, przyspieszenie kroku, unikanie kontaktu wzrokowego, mimowolne ściszenie głosu). Psychoperformans monumentalny, jeśli ma zachować naukową rzetelność i etyczną odpowiedzialność, musi te reaktywne konfiguracje traktować nie jako „atrakcyjny materiał” do artystycznej ekspresji, lecz jako wskaźniki, które wymagają ostrożnej, iteracyjnej pracy w ramach jasno określonej matrycy bezpieczeństwa.

W tym sensie performans miejski i monumentalny jest dla psychoperformansu zarówno wyzwaniem organizacyjnym, jak i probierzem jego aparatu pojęciowego. To właśnie tutaj — na styku ciała, pomnika, przepływu miejskiego, nadzoru, pamięci zbiorowej i mikropolityki dystansów — najdobitniej ujawnia się, czy kategorie takie jak pole obecności, perfonem, napięcie–uwolnienie, margines sterowalności, matryca ról i plan sytuacyjny mają rzeczywiście charakter operacyjny, czy pozostają jedynie abstrakcyjnym językiem. Dalsza część tego podrozdziału będzie zatem koncentrować się na precyzyjnym opisie protokołów projektowania działań w skali miejskiej i monumentalnej: na sposobach kalibracji progów wejścia i wyjścia, na praktycznych strategiach pracy z dystansem społecznym i horyzontem patrzenia, na integracji matrycy bezpieczeństwa z istniejącymi regulacjami prawnymi oraz na pytaniu, w jaki sposób performans monumentalny może stać się narzędziem wysokorozdzielczego badania relacji ciało–miasto, nie popadając ani w spektakularność, ani w naiwne gesty „przepisania historii”.

Opis protokołów projektowania performansu miejskiego i monumentalnego w perspektywie psychoperformansu trzeba zacząć od fazy rozpoznania, która ma charakter równocześnie urbanistyczny, fenomenologiczny i sensoryczno–neurofizjologiczny. W odróżnieniu od klasycznej „wizji lokalnej” w praktykach teatru ulicznego czy site–specific, tutaj rozpoznanie nie polega wyłącznie na ustaleniu widoczności, słyszalności i logistyki, lecz na skonstruowaniu wielowarstwowej kartografii pola obecności. Pierwsza warstwa to obraz miasta w sensie Kevina Lyncha: sieć ścieżek, krawędzi, węzłów, dzielnic i dominant, które organizują percepcję i pamięć użytkowników. Druga warstwa to produkcja przestrzeni w sensie Henriego Lefebvre’a: analiza, jakie praktyki, klasy społeczne, instytucje i narracje symboliczne aktualnie „piszą” dane miejsce. Trzecia warstwa, kluczowa dla psychoperformansu, to mapowanie mikroskal: lokalnych gradientów światła, hałasu, przepływu ciał, dostępnych powierzchni podparcia, potencjalnych linii ucieczki. Do tego dochodzi warstwa sensorimotoryczna, inspirowana teorią affordancji Jamesa Gibsona i badaniami nad integracją sensoryczną: rejestr tego, co miejsce „proponuje” ciału w zakresie równowagi, propriocepcji, czucia powierzchniowego, napięcia mięśniowego i orientacji przedsionkowej. Z punktu widzenia psychoperformansu każde schody, pochylony chodnik, krawężnik, barierka, ławka, nisza, trawnik czy stopień cokołu staje się potencjalnym modułem planu sytuacyjnego: oferuje inne obciążenie układu przedsionkowego, odmienną konfigurację sił w łańcuchach mięśniowo–powięziowych, inne warunki dla czucia głębokiego i powierzchniowego.

Ta faza rozpoznania ma charakter nie tylko oglądu wizualnego, ale wręcz „przechodzenia próbnego”, które można opisać jako somatyczno–urbanistyczny rekonesans. Badacze

chodzenia w mieście, od Michela de Certeau po Jana Gehla i Williama H. Whyte'a, podkreślali, że tempo kroku, długość zatrzymań, wybór ścieżek i mikrogesty ciała są wskaźnikami tego, jak przestrzeń negocjuje z naszym układem nerwowym i społecznym. Psychoperformans wytwarza na tej podstawie coś, co można nazwać profilem przedsionkowo–proprioceptywnym miejsca: rejestruje, w jakich punktach pojawia się zwiększone obciążenie osi pionowej (np. wąskie schody, strome podejścia), gdzie występują nagłe zmiany podłoża (kostka, asfalt, płyty chodnikowe, ziemia, trawa), gdzie ciało ma naturalne możliwości oparcia (poręcze, murki, słupy) i jakie są typowe trajektorie ruchu głowy (patrzenie w dół pod presją nierównej nawierzchni, patrzenie w górę na monumentalną fasadę, fiksacja wzroku na sygnalizacji świetlnej czy ekranach reklamowych). Układ przedsionkowy, opisany w literaturze neurofizjologicznej jako jeden z kluczowych systemów integrujących informacje o przyspieszeniach liniowych, obrotach i orientacji względem grawitacji, jest tutaj traktowany jako ukryty regulator marginesu sterowalności: im bardziej miejsce wymusza nagłe zmiany wektorów przyspieszeń (gwałtowne wejścia na krawężnik, szybkie omijanie przeszkód, niespodziewane zjazdy czy pochylone powierzchnie), tym mniejszy jest „budżet przedsionkowy”, który można wykorzystać w projektowanej sekwencji psychoperformansu, zanim dojdzie do przeciążenia.

W tym sensie planowanie performansu monumentalnego zaczyna się jeszcze przed jakąkolwiek decyzją artystyczną w klasycznym znaczeniu. Pierwsze szkice planu sytuacyjnego przypominają raczej protokół audytu sensorycznego: zapisuje się strefy podwyższonego hałasu (ruch uliczny, wentylatory, syreny), obszary zwiększonego pogłosu (podcienia, przejścia pod budynkami), miejsca nagłego olśnienia lub głębokiego cienia (refleksy w witrynach, nocne oświetlenie pomnika, latarnie), punkty przejścia z przestrzeni szerokiej do wąskiej (bramy, przesmyki, wejścia na schody). Dopiero na tej podstawie można zacząć rozpisywać matrycę decyzji: określać docelowe zakresy gęstości bodźców, dopuszczalne modulacje dominanta rytmiczna ruchu, możliwe progi napięcie–uwolnienie, a także bezpieczne okna czasowe w stosunku do rytmu miasta (godziny szczytu, przerwy, nocne wyciszenia). Integracja sensoryczna nie jest w tym kontekście rozumiana w wąskim, terapeutycznym sensie, lecz jako kategoria opisująca, w jaki sposób układ przedsionkowy, propriocepcja, czucie powierzchniowe, interocepcja i modalności wzrokowo–słuchowe współorganizują percepcję przestrzeni miejskiej i decydują o tym, czym w danym miejscu może być w ogóle „działanie sterowalne”.

Na gruncie tak rozpoznanego pola obecności można dopiero zaprojektować strukturę performansu miejskiego i monumentalnego jako złożonej partytury progów. Psychoperformans nie interesuje arbitralny spektakl, lecz sekwencja odwracalnych lub nieodwracalnych zmian w relacji ciało–miasto, zapisanych na osi czasu jako ciąg perfonemów ruchu, głosu, kontaktu z obiektem i modulacji uwagi. W najbardziej ogólnym zarysie taki plan sytuacyjny obejmuje fazę pre–wejścia (przygotowanie somatyczne przed zanurzeniem w ruch miasta), fazę wejścia (próg zmiany rytmu w stosunku do „naturalnego” ruchu przechodniów), fazę rozwinięcia (eksploracja jednego lub kilku węzłów monument–miejsce–trajektoria), fazę przesterowania lub zawieszenia (kontrolowane przekroczenie norm dystansu, tempa, uwagi) oraz fazę wyjścia i domknięcia (powrót do rytmu miejskiego z wewnątrzprzekształconą matrycą decyzji cielesnych). Każda z tych faz może i powinna być rozpisana w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale w mieście szczególne znaczenie zyskują kanały ruchu, kontaktu z podłożem, równowagi i głosu.

W fazie pre-wejścia pracuje się w istocie z „przeprogramowaniem” podstawowych parametrów układu ruchu i percepcji. Może to obejmować ćwiczenia kalibracji przedsionkowej i proprioceptywnej w neutralnym miejscu (np. w bocznej uliczce, foyer budynku, wnętrzu pojazdu), które polegają na świadomym modulowaniu tempa kroku, długości kroku, wysokości podnoszenia stóp, pracy osi kręgosłupa, mikrorotacji głowy i oczu, przy równoczesnej obserwacji zmian w odczuwaniu napięcia mięśniowego i bilansu między mobilizacją a spokojem. W literaturze z zakresu terapii integracji sensorycznej zwraca się uwagę na kluczową rolę osi pionowej ciała, mięśni posturalnych i stabilizacji głębokiej dla przetwarzania bodźców z układu przedsionkowego i proprioceptywnego; psychoperformans adaptuje tę wiedzę, wykorzystując ją nie po to, by „normalizować” ruch, lecz by poszerzać margines sterowalności: uczestnik ma doświadczyć, że może w sposób świadomy wchodzić w różne konfiguracje równowagi i napięcia, zanim zostanie wystawiony na złożone bodźce miejskie. W tej fazie wprowadza się również logoperformans o funkcji „ustawiającej”: krótkie formuły językowe wypowiadane na wydechu, które kotwiczą intencję i orientację (na przykład frazy związane z kierunkiem uwagi, progiem zatrzymania, prawem do zmiany zdania i wycofania się).

Faza wejścia polega na subtelnej zmianie rytmu ciał w momencie, gdy wchodzą one w główny strumień ruchu miejskiego. Z perspektywy teorii performatywności istotne jest tu zwłaszcza to, że próg wejścia jest zarazem progiem widzialności: to chwila, w której psychoperformans zaczyna „odstawać” od tła, a równocześnie wchodzi w strefę potencjalnych napięć z regulacjami formalnymi (zasady ruchu pieszych, przepisy porządkowe, normy obyczajowe). Plan sytuacyjny powinien zatem wyznaczyć czytelne parametry tego progu: o ile procent może zostać spowolnione tempo kroku, jak długo można zatrzymać się w jednym punkcie, jak blisko ciała uczestników mogą przechodzić inni użytkownicy przestrzeni, kiedy dopuszczalne jest wejście na elementy infrastruktury (schody, murki) bez naruszenia norm bezpieczeństwa. Z punktu widzenia układu przedsionkowego i proprioceptywnego faza wejścia to moment gwałtownego wzrostu złożoności sygnałów: ciało musi synchronizować własny rytm z rytmem przechodniów, jednocześnie utrzymując odmienną dominantą rytmiczną wynikającą z planu psychoperformansu. Badania nad kontrolą równowagi i chodem w środowiskach z zakłóceniami sensorycznymi (hałas, ruchome bodźce wizualne, tłum) pokazują, że to właśnie na progach wejścia i wyjścia z takich środowisk pojawiają się najczęściej destabilizacje. Dlatego w psychoperformansie monumentalnym parametry wejścia muszą być skorelowane z matrycą bezpieczeństwa: w razie przekroczenia indywidualnego progu tolerancji sensorycznej uczestnik musi mieć dostęp do prostych, wcielonych procedur wycofania się (zmiana trajektorii, zejście na peryferie strumienia, zatrzymanie przy stabilnym obiekcie).

W fazie rozwinięcia, która w przypadku performansu monumentalnego często wiąże się z dotarciem do samego monumentu lub jego najbliższego otoczenia, kluczowe znaczenie ma praca na progu między „przepisanym” sposobem używania miejsca a sposobem alternatywnym. Badania nad użytkowaniem placów i przestrzeni reprezentacyjnych wskazują, że istnieją bardzo silne, choć często nieuświadomiane normy: ludzie przechodzą po określonych trajektoriach, unikają niektórych stref (zbyt blisko cokółu, zbyt blisko krawędzi), siadają tylko tam, gdzie otrzymali „zaproszenie” w postaci ławki, schodów czy murku o odpowiedniej wysokości. Psychoperformans może pracować z tymi normami na kilka sposobów, zawsze w granicach wyznaczonych przez bezpieczeństwo: na przykład wprowadzić asynchroniczne zatrzymania w miejscach zwykle traktowanych wyłącznie tranzem, subtelne zmiany kierunku ruchu wbrew głównym liniom przepływu, świadome korzystanie z powierzchni dotąd

„nieużywanych” jako punkty oparcia (fragmenty cokółu, słupy, balustrady), czy wreszcie mikro–gesty wskazywania i dotykania, które zmieniają relację między ciałem a monumentalną formą. Z neurofizjologicznego punktu widzenia każde takie działanie jest modyfikacją wzorców pracy układu przedsionkowego i proprioceptywnego: inne wektory sił, inne struktury zwrotne z mięśni głębokich, inne sprzężenia między ruchem gałek ocznych a ruchami głowy i całego ciała.

Istotnym komponentem tej fazy jest także modulacja głosu i dźwięku. Miasto ma własną „aureę akustyczną”: tło ruchu ulicznego, przelotne sygnały syren, dźwięki tramwajów, rozmowy, muzykę z lokali, czasami odgłosy przyrody. Psychoperformans nie dodaje do tego hałasu kolejnej warstwy; przeciwnie, próbuje wykorzystać logoperformans i proste interwencje dźwiękowe jako narzędzia precyzyjnej modulacji uwagi i napięcia. Krótkie zdania wypowiedzane szeptem lub półgłosem, skoordynowane z zatrzymaniem kroku i mikromodulacją napięcia mięśni posturalnych, mogą otwierać „strefy ciszy użytecznej” w samym sercu hałaśliwej przestrzeni. Dla układu przedsionkowego i proprioceptywnego ma to znaczenie decydujące: chwilowe zatrzymanie przy zachowaniu wysokiej czujności kinestetycznej i interoceptywnej, wsparte zmianą parametrów dźwięku (własny głos jako kotwica, nagłe względne wyciszenie tła poprzez zmianę pozycji, oparcie się o mur czy cokół), pozwala „przestroić” integrację sensoryczną tak, aby kolejne kroki były podjęte z nowym rozkładem napięcia–uwolnienie.

Faza przesterowania lub zawieszenia jest miejscem, w którym performans monumentalny najbardziej odsłania swoją naturę jako eksperymentu na normach. Może przyjmować różne formy: radykalne spowolnienie ruchu wokół pomnika, pozostawanie w bezruchu tonicznym w strefie zwykle wykorzystywanej wyłącznie tranzytem, synchroniczne wejście grupy w konfigurację, która zaburza dotychczasową geometrię dystansów społecznych, czy wreszcie wykonanie minimalistycznego, ale jednoznacznie niecodziennego gestu wobec monumentu (np. delikatne dotknięcie powierzchni, oparcie ciała o cokół, powolne obejście w milczeniu). Każdy z tych aktów musi być jednak rozpisany w matrycy decyzji jako ruch progowy: na jak długo utrzymujemy przester, jakie są znaki bezpieczeństwa pozwalające natychmiast przerwać sekwencję, jakie są scenariusze reakcji otoczenia (werbalnych, ruchowych, instytucjonalnych), jakie kolejne kroki w przypadku eskalacji. Z perspektywy układu przedsionkowego i proprioceptywnego taki przester jest jednocześnie intensywną lekcją kalibracji: ciało uczy się, że może wejść w stan wysokiej mobilizacji (zwiększona czujność, napięcie toniczne, silne pobudzenie), nie musząc automatycznie przechodzić w reakcje fight/flight/freeze, ponieważ plan sytuacyjny dostarcza alternatywnych ścieżek wyjścia.

Wreszcie faza wyjścia i domknięcia jest kluczowa, jeśli psychoperformans miejski ma rościć sobie prawo do miana procedury wysokiej odpowiedzialności epistemicznej i etycznej. Wyjście nie może być jedynie „rozpuszczeniem się” w tłumie; musi być świadomym procesem rekonfiguracji plansz fenomenologicznych i matryc decyzji. W praktyce oznacza to, że po opuszczeniu strefy monumentalnej uczestnicy przechodzą przez sekwencje, które przywracają układ przedsionkowy, propriocepcję, czucie powierzchniowe i interocepcję do konfiguracji bazowych, ale już w nowej relacji do miejsca. Może to przyjąć formę stopniowego przyspieszania kroku do rytmu otoczenia, przechodzenia z bezruchu tonicznego do ruchu o większej amplitudzie, świadomego rozluźniania konkretnych grup mięśniowych (obręcz barkowa, szyja, miednica, stopy), a także krótkiego logoperformansu domykającego, w którym intencja i doświadczenie zostają nazwane w sposób nienarzucający interpretacji, ale umożliwiający ich dalszą integrację. Pod względem integracji sensorycznej faza wyjścia jest tym

momentem, w którym układ nerwowy decyduje, czy nowo wypracowane ścieżki napięcie–uwolnienie i nowe konfiguracje dystansów społecznych oraz relacji do monumentu zostaną utrwalone jako alternatywne, dostępne w przyszłości scenariusze zachowania, czy też pozostaną wyłącznie epizodem.

Performans miejski i monumentalny wymaga ponadto ścisłego sprzęgnięcia z matrycą bezpieczeństwa i z zewnętrznymi ramami prawnymi. W odróżnieniu od działań w przestrzeniach kontrolowanych, tu trzeba brać pod uwagę przepisy dotyczące zgromadzeń publicznych, bezpieczeństwa ruchu drogowego, ochrony zabytków, regulaminy korzystania z przestrzeni instytucjonalnych, a także praktyki służb miejskich. Matryca bezpieczeństwa musi zatem zawierać nie tylko wewnętrzne progi sensoryczne i somatyczne, ale także progi instytucjonalne: jakie działania wymagają zgłoszenia, jakie są punkty kontaktu z administracją, jakie formy obecności ciała przy monumentach uznawane są za dopuszczalne, a które mogą zostać potraktowane jako naruszenie. Z perspektywy psychoperformansu nie jest to jedynie kwestia „legalności”, lecz część samego eksperymentu: to, w jaki sposób miasto reaguje na alternatywne użytkowanie przestrzeni, staje się jednym z parametrów badania relacji między ciałem, pamięcią zbiorową, normą i władzą. Jednakże ten wymiar polityczny nie może nigdy niwelować podstawowego wymogu ochrony marginesu sterowalności uczestników i osób postronnych: żadna sekwencja planu sytuacyjnego nie może zakładać, że ryzyko konfrontacji siłowej czy gwałtownej eskalacji jest „wkalkulowane” w działanie.

Na końcu pozostaje kwestia dokumentacji i refleksji „po”. W przypadku performansu monumentalnego dokumentacja wideo, audio lub fotograficzna nie jest jedynie archiwum, lecz narzędziem do późniejszej analizy tego, jak układ przedsionkowy, propriocepcja, napięcie mięśniowe, czucie powierzchniowe i relacje przestrzenne faktycznie kształtowały się w czasie działania. W powiązaniu z relacjami uczestników, mapami fenomenologicznymi i obserwacjami świadków tworzy ona materiał, z którego można wydobyć powtarzalne wzorce perfonemiczne: miejsca, w których ciała przyspieszały lub spowalniały, konfiguracje, w których napięcie–uwolnienie było wyraźnie odmiennie rozkładane niż w codziennym użytkowaniu przestrzeni, momenty, w których „aurę” monumentu udawało się zawiesić, przesterować lub przetworzyć na inną modalność obecności. W ten sposób performans miejski i monumentalny przestaje być jednorazowym wydarzeniem; staje się iteracyjnym narzędziem do badania relacji ciało–miasto–pamięć, w którym każde kolejne wykonanie służy zarówno pogłębieniu indywidualnej IndywiduAkcji, jak i weryfikacji i udoskonalaniu samego aparatu psychoperformansu jako naukowo ugruntowanej praktyki z pogranicza sztuki, neurokognitywistyki, studiów miejskich i teorii traumy.

12.5. Performanse codzienne (mikronarracje)

Podrozdział 12.5 „Performanse codzienne (mikronarracje)” dotyczy najniższego progu widzialności działania performatywnego, a zarazem jednego z jego najtrwalszych i najbardziej skutecznych trybów. W przeciwieństwie do form monumentalnych, publicznych czy rytualnie wyodrębnionych, performanse codzienne nie ustanawiają osobnej sceny ani czasu wyjątkowego. Ich podstawowym medium jest powtarzalność dnia powszedniego, a podstawowym polem operacyjnym – mikroskala gestu, decyzji, drobnej zmiany w organizacji uwagi, ciała lub relacji. W psychoperformansie mikronarracje nie są „ćwiczeniami” ani

„technikami”, lecz ciągami aktów symbolicznych o niskiej intensywności, które kumulują sens w czasie poprzez konsekwentne osadzanie znaczenia w rutynie. Ich skuteczność nie wynika z siły jednorazowego zdarzenia, lecz z długotrwałej modulacji pola obecności, w którym codzienność przestaje być neutralnym tłem, a staje się materiałem kompozycyjnym.

Pojęcie mikronarracji należy rozumieć ściśle operacyjnie. Nie oznacza ono opowiadania historii w sensie literackim ani werbalnej autointerpretacji doświadczeń. Mikronarracja to sekwencja perfonemów rozpisanych w czasie dnia lub tygodnia, które razem wytwarzają spójną trajektorię znaczeniową bez potrzeby jej ciągłego nazywania. Jest to narracja ucieleśniona, realizowana przez powtarzane decyzje dotyczące rytmu, miejsca, sposobu inicjowania i domykania czynności. W tym sensie mikronarracja jest bliższa partyturze niż opowieści: nie opisuje tego, co się wydarzyło, lecz określa warunki, w których coś może się wydarzać w sposób przewidywalny, a jednocześnie otwarty na subtelne modyfikacje. W psychoperformansie codziennym plan sytuacyjny nie przyjmuje formy rozpisanego scenariusza, lecz funkcjonuje jako matryca wyborów, która reguluje relację między intencją a rzeczywistym przebiegiem dnia.

Genealogia performansów codziennych w sztuce XX i XXI wieku jest rozległa, lecz w kontekście psychoperformansu kluczowe są nie tyle konkretne nazwiska czy gesty historyczne, ile przesunięcie ontologiczne, jakie one zapoczątkowały. Od momentu, w którym działanie artystyczne przestaje być wyodrębnionym wydarzeniem estetycznym, a zaczyna przenikać codzienne praktyki życia, pojawia się możliwość myślenia o egzystencji jako o ciągłym procesie kompozycyjnym. W tej perspektywie nie istnieje wyraźna granica między „działaniem artystycznym” a „zwykłym życiem”; różnica polega na stopniu intencjonalności, gęstości uwagi i zdolności do wytwarzania świadectwa. Psychoperformans codzienny lokuje się właśnie w tej szczelinie: nie spektakularny, nieheroiczny, często niewidoczny dla otoczenia, lecz konsekwentnie reorganizujący relację podmiotu z czasem, ciałem i znaczeniem.

Centralnym mechanizmem mikronarracji jest modulacja uwagi. W performansach codziennych nie chodzi o intensyfikację doznań ani o przekraczanie granic percepcyjnych, lecz o precyzyjne przesuwanie akcentów w polu tego, co i jak jest zauważane. Minimalna zmiana w sposobie rozpoczęcia dnia, w kolejności czynności, w relacji do ciszy lub dźwięku, może pełnić funkcję perfonemu inicjującego, który ustawia całą dalszą sekwencję. W psychoperformansie codziennym uwaga nie jest zasobem do wyczerpania, lecz parametrem do strojenia. Jej rytmiczne zawężanie i rozszerzanie, świadome dopuszczanie pauz oraz powrotów, buduje spiralę obecności o niskiej amplitudzie, lecz dużej stabilności. Taka spirala nie prowadzi do kulminacji, lecz do stopniowej zmiany jakości bycia w czasie.

Istotnym aspektem performansów codziennych jest ich relacja z ciałem jako archiwum. W mikronarracjach ciało nie jest traktowane jako narzędzie ekspresji ani obiekt dyscypliny, lecz jako nośnik pamięci proceduralnej. Powtarzane drobne gesty, zmiany postawy, rytmy oddechu czy sposoby inicjowania ruchu zapisują się w ciele szybciej niż deklaratywne postanowienia. Psychoperformans wykorzystuje ten fakt, projektując mikrodziałania, które nie wymagają ciągłej kontroli poznawczej, lecz stopniowo przechodzą w poziom automatyzmu. W ten sposób znaczenie nie jest narzucane ciału z zewnątrz, lecz wyłania się z samej praktyki, stając się immanentną cechą codziennego funkcjonowania.

Performanse codzienne operują również specyficznym statusem świadka. W wielu przypadkach świadek zewnętrzny jest nieobecny lub pojawia się jedynie incydentalnie. Nie oznacza to jednak braku poświadczenia. W psychoperformansie mikronarracyjnym rolę świadka często pełni sam układ dnia, materialne ślady działań lub relacje pośrednie, które stabilizują sens bez potrzeby jego publicznej ekspozycji. Świadek ma tu charakter rozproszony i odroczony w czasie. Może ujawniać się w postaci zmiany decyzji, innego sposobu reagowania na bodźce, przesunięcia granic tolerancji lub reorganizacji relacji społecznych. Taki typ świadectwa jest trudny do uchwycenia w kategoriach spektakularnych, lecz właśnie dlatego stanowi jeden z najbardziej etycznych i trwałych trybów działania performatywnego.

W dalszej części podrozdziału konieczne będzie precyzyjne rozróżnienie między mikronarracją jako praktyką performatywną a banalizacją codzienności w postaci pseudoritualów lub kompulsywnych nawyków. Psychoperformans codzienny nie polega na mechanicznym powtarzaniu czynności ani na estetyzacji rutyny. Jego warunkiem jest zachowanie marginesu sterowalności, czyli zdolności do modyfikowania planu sytuacyjnego w odpowiedzi na realne zmiany kontekstu. Mikronarracja żywa różni się od nawyku tym, że pozostaje przepuszczalna dla refleksji i korekty, nie zamyka się w pętli przymusu ani w iluzji kontroli. To właśnie w tej różnicy ujawnia się jej potencjał transformacyjny, który będzie dalej analizowany poprzez konkretne konfiguracje czasu, gestu i znaczenia w kolejnej części podrozdziału.

Mikronarracja w psychoperformansie codziennym jest strukturą o paradoksalnej logice: z jednej strony musi być na tyle prosta, by mogła zostać powtórzona bez kosztu poznawczego, z drugiej – na tyle precyzyjna, by nie rozplynęła się w bezwładzie rutyny. W praktyce oznacza to konieczność projektowania elementów minimalnych, które jednak niosą jednoznaczne obciążenie znaczeniowe. Perfonem codzienny nie może być „jakikolwiek”, ponieważ wtedy traci funkcję różnicującą; musi być rozpoznawalny w ciele i w czasie jako sygnał, że oto dana czynność została wyjęta z neutralności i włączona w plan sytuacyjny. Jednocześnie perfonem nie może wymagać widowiskowej mobilizacji, bo przestaje być codzienny. W tym napięciu pojawia się specyficzne rzemiosło: umiejętność budowania sensu z minimalnych przesunięć, w których różnica jest mała, ale konsekwentna.

Najbardziej elementarną kategorią mikronarracji jest próg wejścia, czyli sposób rozpoczęcia. W psychoperformansie codziennym „wejście” nie oznacza rozpoczęcia performansu w sensie teatralnym, lecz moment, w którym podmiot przełącza tryb obecności. Próg wejścia może trwać dziesięć sekund, może być pojedynczym gestem dłoni, może być specyficznym ustawieniem stóp na podłodze, może być krótką pauzą w ciszy przed pierwszym słowem. Jego funkcja jest czysto strukturalna: rozcina ciągłość dnia, wprowadza granicę, która nie jest granicą przestrzeni, lecz granicą uważności. W ten sposób powstaje minimalna „rama”, bez której mikronarracja nie ma początku, a więc nie może też posiadać przebiegu. O ile w performansach monumentalnych rama jest widoczna i społecznie umocowana, o tyle w performansach codziennych rama jest dyskretna i prywatna, ale jej konsekwencje potrafią być równie głębokie.

Drugą kategorią jest kotwica, czyli element stały, do którego mikronarracja wraca niezależnie od wahań dnia. Kotwica nie jest obowiązkiem moralnym ani dyscypliną. Jest punktem orientacyjnym w czasie i w ciele, który umożliwia utrzymanie spójności planu sytuacyjnego, gdy warunki zewnętrzne się zmieniają. W psychoperformansie kotwicą może być powtarzana fraza wewnętrzna, może być krótki kontakt z określonym obiektem, może być powrót do tego

samego miejsca w mieszkaniu, może być drobny gest porządkujący. Istotne jest to, że kotwica nie służy „utrwalaniu” podmiotu w jego obecnym stanie, ale służy powrotowi do sprawczości. Kotwica jest narzędziem powrotu do możliwości wyboru, a nie narzędziem kontroli nad światem.

Trzecią kategorią jest mikropróg, czyli punkt w trakcie dnia, w którym mikronarracja zmienia bieg. Mikropróg może być zaplanowany lub może być rozpoznawany w czasie rzeczywistym. W praktyce mikronarracje są dynamiczne i zawierają w sobie momenty zawahania, przeciążenia, utraty rytmu. Jeśli plan sytuacyjny jest zbyt sztywny, w takich momentach następuje porzucenie całości i powrót do bezwładu. Psychoperformans codzienny projektuje mikropróg po to, aby w sytuacji spadku energii nie pojawiło się myślenie zero-jedynkowe, lecz aby nastąpiło przejście do wariantu minimalnego, który podtrzymuje ciągłość sensu bez przemocy wobec siebie. Mikropróg jest więc mechanizmem adaptacji, a nie słabością. Utrzymuje margines sterowalności nawet wtedy, gdy zasoby są ograniczone.

Czwartą kategorią jest domknięcie, czyli sposób wyjścia z mikronarracji. W codzienności domknięcia bywają rozmyte: dzień nie kończy się jednoznacznie, wiele spraw pozostaje niedokończonych, a rytm społeczny często narzuca arbitralne przejścia. Psychoperformans codzienny nie obiecuje pełnego domknięcia świata, lecz proponuje domknięcie znaczenia. To może być krótki gest odłożenia obiektu na miejsce, może być symboliczna czynność „oddania” dnia, może być świadomy akt przerwania obiegu myśli w określonym momencie. Domknięcie działa jak znak interpunkcyjny: nie rozwiązuje wszystkich treści, ale ustanawia granicę, po której doświadczenie przestaje się rozlewać. Z perspektywy regulacji emocjonalnej ma to znaczenie fundamentalne, ponieważ wiele cierpienia wynika nie z treści zdarzeń, lecz z ich nieustannego trwania w tle, bez możliwości przejścia do innego trybu.

Te cztery kategorie – próg wejścia, kotwica, mikropróg i domknięcie – nie są listą, którą należy odhaczać, lecz narzędziami kompozycyjnymi. Mikronarracja może zawierać wszystkie cztery, może też operować tylko dwoma, jeśli taka jest jej funkcja. Psychoperformans nie traktuje codzienności jako laboratorium eksperymentalnych efektów, lecz jako środowisko życia, w którym każda nadmiarowa komplikacja może stać się obciążeniem. Dlatego najważniejszym kryterium projektowym jest ekonomia. Ekonomia nie w znaczeniu redukcji, lecz w znaczeniu proporcji między nakładem a efektem. Mikronarracja ma być tak zaprojektowana, aby jej wykonanie w „złym dniu” było możliwe, a jej niewykonanie nie generowało dodatkowej winy. W psychoperformansie wina jest jednym z najgroźniejszych pasożytów procesu, ponieważ natychmiast przenosi uwagę z działania na samooskarżanie, a z planu sytuacyjnego na mechanizm karzący.

W tym miejscu należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy mikronarracją a mechanizmem kompulsywnym, ponieważ oba mogą wyglądać podobnie na poziomie zewnętrznym: powtarzany gest, stała sekwencja, rytuał dnia. Różnica jest jednak zasadnicza i dotyczy relacji do sensu. Mechanizm kompulsywny dąży do wyciszenia lęku poprzez powtarzalność, ale nie buduje znaczenia; jego celem jest redukcja napięcia tu i teraz, często kosztem długofalowej elastyczności. Mikronarracja psychoperformansu działa inaczej: jest narzędziem wytwarzania sensu, które jednocześnie reguluje napięcie, ale nie w trybie przymusu. Jeżeli perfonem staje się nieznośny, plan sytuacyjny dopuszcza jego modyfikację. Jeżeli perfonem przestaje działać,

plan sytuacyjny dopuszcza jego wymianę. W ten sposób mikronarracja zachowuje status praktyki twórczej, a nie przymusu.

Kluczowym pojęciem, które pozwala utrzymać to rozróżnienie, jest margines sterowalności. W mikronarracjach margines sterowalności nie polega na tym, że wszystko jest pod kontrolą, lecz na tym, że istnieje możliwość zmiany biegu bez katastrofy sensu. W praktyce oznacza to projektowanie wersji alternatywnych: wariantu podstawowego, wariantu minimalnego i wariantu regeneracyjnego. Wariant podstawowy jest tym, co wykonuje się w dniu stabilnym. Wariant minimalny jest tym, co podtrzymuje ciągłość w dniu obciążonym. Wariant regeneracyjny jest tym, co służy odzyskaniu zasobów w dniu kryzysowym. Psychoperformans nie musi nazywać tych wariantów, ale powinien je przewidywać, aby mikronarracja nie stała się narzędziem autodestrukcji.

Wariant minimalny bywa niezauważalny. Czasem jest to tylko zmiana tempa jednego gestu. Czasem jest to decyzja, aby zrezygnować z elementu ekspresyjnego i pozostać przy elementarnym: oddechu, dotyku, krótkiej pauzie. Czasem jest to przeniesienie mikronarracji z przestrzeni publicznej do prywatnej. Najważniejsze jest to, że wariant minimalny nie jest „porażką”. W logice psychoperformansu jest on dowodem dojrzałości planu sytuacyjnego, który nie opiera się na heroizmie, lecz na realistycznej antropologii dnia codziennego. Dzień ma swoje amplitudy. Ciało ma swoje fluktuacje. Umysł ma swoje przeciążenia. Mikronarracja jest po to, aby te fluktuacje nie zniszczyły ciągłości sensu, ale też aby ciągłość sensu nie stała się przemocą wobec fluktuacji.

Wariant regeneracyjny wymaga innego rodzaju odwagi, ponieważ polega często na przyznaniu, że dziś celem nie jest „utrzymać rytm”, lecz „odbudować warunki rytmu”. W psychoperformansie regeneracja nie jest odpoczynkiem rozumianym jako ucieczka, lecz jako świadome przejście do planu sytuacyjnego, którego sensem jest zabezpieczenie przyszłej sprawczości. Regeneracyjny perfonem może być niezwykle prosty: uporządkowanie jednego obiektu, kontakt z jednym dźwiękiem, jedno świadome wyjście z pętli bodźców. Jego moc polega na tym, że jest aktem decyzji, a nie rezultatem wyczerpania. W ten sposób mikronarracja nie staje się kolejną formą produktywizmu, lecz zachowuje charakter praktyki egzystencjalnej.

Z perspektywy kanałów działania psychoperformans codzienny może być projektowany w pełnym spektrum: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W mikroskali oznacza to, że element wizualny może przyjąć formę drobnego przedstawienia rzeczy w polu widzenia, słowo może być pojedynczą frazą uruchamiającą, gest może być mikroruchem inicjującym, światło może być świadomym ustawieniem lampy lub odsłonięciem zasłony, dźwięk może być jednym powtarzanym brzmieniem, a obiekt – materialnym „kluczem” do wejścia w tryb działania. Nie chodzi o to, by używać wszystkich kanałów jednocześnie, lecz by rozumieć, że mikronarracja ma charakter multisensoryczny, a zatem może być dostosowywana do aktualnej tolerancji bodźcowej. Jeżeli dzień jest przeciążony, mikronarracja może opierać się na jednym kanale. Jeżeli dzień jest pusty i rozproszony, mikronarracja może włączyć dwa lub trzy kanały, by zagęścić obecność.

W kolejnej części podrozdziału przejdę do typologii mikronarracji w psychoperformansie codziennym: mikronarracji progowych, mikronarracji relacyjnych, mikronarracji pracy, mikronarracji ochrony przed nadmiarem bodźców oraz mikronarracji reorganizacji pamięci

poprzez obiekt i ślad. Każdy z tych typów ma inną funkcję, inne ryzyko wypaczenia i inne kryteria doboru elementów minimalnych, a ich analiza pozwoli zrozumieć, w jaki sposób codzienność staje się przestrzenią działania nie przez spektakularność, lecz przez precyzyjną, długotrwałą kompozycję.

Typologia mikronarracji w psychoperformansie codziennym nie jest klasyfikacją „dla porządku”, lecz mapą funkcji. W praktyce jeden plan sytuacyjny może łączyć kilka typów, a to samo działanie może pełnić różne role w zależności od kontekstu. Mimo to uporządkowanie typów jest konieczne, ponieważ pozwala odróżnić mikronarrację, która rzeczywiście reguluje i wzmacnia sprawczość, od mikronarracji, która jedynie symuluje ruch, produkuje pozory sensu albo – co gorsza – wchodzi w sojusz z mechanizmami przymusu. W psychoperformansie nie chodzi o „większą liczbę działań”, lecz o zgodność działania z jego funkcją. Gdy funkcja jest niejasna, mikronarracja staje się dekoracją codzienności; gdy funkcja jest precyzyjna, mikronarracja potrafi utrzymać margines sterowalności nawet w warunkach przeciążenia.

Pierwszym typem są mikronarracje progowe. Ich zadaniem jest zorganizowanie przejść: między snem a czuwaniem, między domem a światem, między pracą a odpoczynkiem, między kontaktem społecznym a samotnością. W nowoczesnym życiu przejścia zostały spłaszczone i skompresowane. Komunikacja natychmiastowa, praca zdalna, nieustanna dostępność sprawiają, że progi nie są już wyraźnymi granicami, a ciało i umysł pozostają w stanie półotwartym. Mikronarracja progowa działa jak mikro-śluza. Nie jest rytuałem w sensie religijnym, lecz urządzeniem regulacyjnym, które zmienia parametry obecności. Jej podstawowym błędem jest nadmiar: jeśli próg wejścia rozrasta się w rozbudowaną praktykę, zaczyna wymagać „czystych warunków” i w końcu jest porzucany. Dojrzała mikronarracja progowa pozostaje skromna, a jej skuteczność polega na tym, że wprowadza minimalną różnicę, lecz robi to zawsze. W psychoperformansie szczególnie ważne jest domknięcie progowe: akt wyjścia z obiegu bodźców, który nie jest ucieczką, lecz świadomą decyzją o zakończeniu ekspozycji.

Drugim typem są mikronarracje relacyjne. Ich polem działania jest kontakt z innymi, ale też kontakt z własnym sposobem bycia w relacji. Mikronarracja relacyjna nie polega na „byciu miłym”, na treningu uprzejmości ani na wytwarzaniu autoprezentacji. Jej zadaniem jest ustanowienie mikroramy, która chroni sprawczość i godność w relacji, a jednocześnie nie zamyka w obronnej sztywności. To mogą być drobne praktyki: świadome rozpoczęcie rozmowy od jednego zdania, które nie jest automatycznym odruchem; mikroprzerwa przed odpowiedzią w sytuacji napięcia; domknięcie spotkania w sposób, który nie pozostawia relacji w stanie otwartej pętli. W psychoperformansie mikronarracje relacyjne często działają poprzez dźwięk i gest, ponieważ te kanały przenoszą najwięcej informacji afektywnej. Czasem wystarczy zmiana tempa mówienia, aby relacja przestała być polem walki o uwagę. Czasem wystarczy jeden świadomy gest przeniesienia ciężaru ciała, aby wrócić do obecności w sytuacji, w której umysł ucieka w nadinterpretację.

Trzecim typem są mikronarracje pracy. W tym obszarze istnieje szczególne ryzyko wypaczenia, ponieważ praca w kulturze późnej nowoczesności jest silnie skolonizowana przez logikę produktywności. Mikronarracja pracy w psychoperformansie nie jest hackiem zwiększającym wydajność, nie jest techniką organizacji czasu dla „lepszego wyników”, nie jest kolejnym narzędziem autoeksploatacji. Jej celem jest utrzymanie jakości obecności w pracy, a więc

utrzymanie tego, co w pracy ludzkiej: sensu, granic, decyzji. Mikronarracja pracy może polegać na ustanowieniu progu rozpoczęcia zadania, który nie jest nerwicowym „przygotowaniem”, lecz jasnym sygnałem dla ciała i uwagi: teraz wchodzę w tryb działania. Może polegać na mikrodomknięciach po każdym bloku, aby nie akumulować rozproszonej frustracji. Może polegać na pracy z obiektem – jednym narzędziem, które symbolicznie przełącza tryb. W psychoperformansie obiekt nie jest fetyszem produktywności; jest kluczem do wyjścia z bezkształtnej mgły bodźców, w której zadanie nigdy się nie zaczyna i nigdy nie kończy.

Czwartym typem są mikronarracje ochrony przed nadmiarem bodźców. To obszar szczególnie istotny w epoce przeciążenia informacyjnego i permanentnej stymulacji. Mikronarracje ochronne nie polegają na totalnej ascezie cyfrowej ani na fantazji o „czystym umyśle”. Ich zadaniem jest wprowadzenie filtrów, które pozwalają zachować margines sterowalności w środowisku, gdzie większość bodźców jest zaprojektowana tak, by przejmować uwagę. Psychoperformans w tym obszarze jest praktyką ekologiczną: dotyczy gospodarowania zasobem percepcyjnym tak, aby nie został skolonizowany przez zewnętrzne systemy. Mikronarracja ochronna może być mikroramą światła: świadomym zgaszeniem jednego źródła, aby zmniejszyć pobudzenie; może być mikroramą dźwięku: jednym powtarzanym brzmieniem, które działa jak ekran dla hałasu; może być mikroramą gestu: krótkim ruchem odwrócenia ciała od ekranu, który sygnalizuje wyjście z ekspozycji. Najważniejsze jest to, że mikronarracja ochronna nie jest karą ani moralizmem. Jest decyzją o tym, co dopuszczam do swojego układu nerwowego, i w jakiej dawce.

Piątym typem są mikronarracje reorganizacji pamięci poprzez obiekt i ślad. W psychoperformansie codziennym obiekt bywa narzędziem pamięci nie w sensie wspomnień, lecz w sensie organizacji doświadczenia. Człowiek nosi w sobie wiele niedomkniętych sekwencji: urwanych rozmów, zaniechanych zamiarów, przeciągniętych napięć. Mikronarracja śladu polega na tym, że wprowadza materialny znak, który reprezentuje decyzję. Może to być zapis jednego zdania w miejscu stałym, może to być przestawienie jednego przedmiotu jako symboliczny akt zmiany, może to być włączenie określonego obiektu do planu sytuacyjnego jako „pamięciowy punkt powrotu”. Obiekt nie ma tu magicznej mocy sam z siebie. Jego moc wynika z tego, że materializuje wybór i stabilizuje go w przestrzeni. W ten sposób psychoperformans codzienny tworzy archiwum nie w postaci opowieści, lecz w postaci układu znaków, które można odzyskać w momencie utraty kierunku.

Każdy z tych typów mikronarracji wymaga jednak jednego wspólnego warunku: możliwości korekty bez utraty godności. W psychoperformansie codziennym szczególnie ważne jest to, aby plan sytuacyjny nie stawał się narzędziem samokontroli w trybie przemocy. Dlatego praktyką fundamentalną jest rewizja mikronarracji w rytmie, który nie jest obsesyjny, ale jest konsekwentny. Rewizja nie polega na analizowaniu każdego dnia, lecz na rozpoznaniu, czy mikronarracja nadal spełnia swoją funkcję. Jeśli przestała, nie należy jej „przepychać” siłą. Należy ją uprościć, przestawić kanał działania albo zamienić obiekt. Ten moment zamiany jest istotny artystycznie: pokazuje, że psychoperformans nie jest systemem dogmatycznym, lecz praktyką twórczą w warunkach życia. Warto zauważyć, że nawet bardzo prosta mikronarracja może ulec wypaczeniu, jeśli zacznie być używana jako test wartości. Psychoperformans odrzuca tę logikę. Mikronarracja jest narzędziem, nie miarą człowieka.

W tym kontekście należy podkreślić, że performanse codzienne w psychoperformansie są mikropolityczne. Mikropolityczność nie oznacza tu deklaracji ideologicznej, lecz fakt, że w codzienności toczy się walka o uwagę, rytm, granice, język i ciało. Każda mikronarracja, która odzyskuje choćby minimalny margines sterowalności, jest aktem sprzeciwu wobec systemów przechwytywania. W epoce, w której uwaga jest towarem, a predykcja zachowań jest podstawą wielu technologii, świadome projektowanie własnych mikronarracji staje się formą odzyskiwania autonomii. Psychoperformans nie obiecuje wyjścia z systemu, ale umożliwia wytworzenie wewnętrznych enklaw, w których podmiot nie jest wyłącznie reagującą maszyną, lecz staje się kompozytorem własnego dnia.

Wreszcie, mikronarracje są kluczowe dlatego, że tworzą most między performansem a życiem bez potrzeby heroizmu. Wielkie formy bywają potrzebne, czasem nawet konieczne, lecz są rzadkie. Codziennność jest częsta. To w niej powstają nawyki percepcji, to w niej układ nerwowy uczy się świata, to w niej kształtuje się obraz siebie. Psychoperformans, rozumiany jako sztuka regulacji i sprawczości, nie może ograniczać się do wyjątkowych zdarzeń, jeśli ma być rzemiosłem sensu. Mikronarracje są tym, co umożliwia długotrwałość praktyki, ponieważ nie wymagają szczególnych warunków. Wymagają tylko jednego: gotowości, by dzień powszedni potraktować jako materiał, a nie jako więzienie.

Na tym etapie podrozdziału można sformułować zasadę, która spina performanse codzienne z pozostałymi formami psychoperformansu. Monumentalność buduje przełom, codzienność buduje ciągłość. Monumentalność daje doświadczenie intensywne, codzienność daje zmianę strukturalną. Monumentalność bywa znakiem w biografii, codzienność jest tkanką biografii. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką integracyjną, potrzebuje obu, ale to mikronarracje są tym, co utrzymuje proces w czasie, zapobiega rozpadowi się w zryw, a sprawczość przekłada na powtarzalną, ucieleśnioną pracę ze światem.

12.6. Partytury improwizowane i półotwarte

Podrozdział 12.6 poświęcony jest partyturom improwizowanym i półotwartym jako jednej z kluczowych form organizacji działania w psychoperformansie. W przeciwieństwie do partytur zamkniętych, które precyzyjnie określają sekwencję zdarzeń, czas ich trwania oraz relacje między elementami, partytury improwizowane operują w trybie warunkowym. Nie opisują one tego, co ma się wydarzyć, lecz wyznaczają pole możliwości, w którym działanie może się rozwijać w odpowiedzi na zmienne kontekstu, stanu ciała, relacji i środowiska. Ich istotą nie jest nieokreśloność sama w sobie, lecz kontrolowana niepełność, dzięki której margines sterowalności zostaje zachowany nawet w warunkach nieprzewidywalności. W psychoperformansie partytura półotwarta jest narzędziem odpowiedzialnym, ponieważ nie narzuca przebiegu, lecz zabezpiecza sens.

Pojęcie partytury w psychoperformansie należy rozumieć szerzej niż w tradycji muzycznej, choć analogia do muzyki pozostaje fundamentalna. Partytura nie jest zapisem dzieła, lecz zapisem relacji: między czasem a intensywnością, między strukturą a improwizacją, między decyzją a odpowiedzią. W tym sensie partytura improwizowana nie znosi formy, lecz redefiniuje ją jako układ parametrów, a nie ciąg poleceń. Parametry te mogą dotyczyć rytmu, zakresu ruchu, relacji przestrzennych, kanałów percepcyjnych, a także zasad interakcji z obiektami i

świadkami. Psychoperformans wykorzystuje ten model, ponieważ odpowiada on realnym warunkom życia, w których całkowita kontrola jest iluzją, a całkowita spontaniczność – źródłem chaosu.

Genealogia partytur półotwartych prowadzi przez kilka obszarów, które choć historycznie odrębne, spotykają się na poziomie strukturalnym. W muzyce XX wieku były to strategie notacji otwartej, grafiki dźwiękowej, instrukcji warunkowych i form aleatorycznych. W performansie i sztukach wizualnych analogiczne przesunięcie polegało na odejściu od dzieła jako obiektu ku dziełu jako procesu uruchamianego przez zestaw reguł. Psychoperformans czerpie z tych tradycji nie po to, by je cytować, lecz by przenieść ich logikę na grunt pracy z doświadczeniem egzystencjalnym. Partytura półotwarta staje się tu narzędziem projektowania sytuacji, w których podmiot pozostaje aktywnym współautorem przebiegu, a nie wykonawcą cudzego planu.

Kluczowym elementem partytury improwizowanej jest rozróżnienie między tym, co stałe, a tym, co zmienne. Stałe elementy partytury pełnią funkcję ramy bezpieczeństwa i sensu. Mogą to być: ograniczenia czasowe, określone miejsca, zakazane działania, minimalne i maksymalne progi intensywności, warunki przerwania. Zmienne elementy dotyczą natomiast sposobu realizacji: tempa, kolejności, wyboru kanału działania, interakcji z otoczeniem. W psychoperformansie szczególnie ważne jest to, aby elementy stałe były wystarczająco wyraźne, by zapobiec dezorientacji, a elementy zmienne – wystarczająco szerokie, by umożliwić autentyczną odpowiedź na sytuację. Zbyt wąska partytura prowadzi do sztywności, zbyt szeroka – do rozpadu.

Partytura improwizowana działa w psychoperformansie jako mediator między intencją a rzeczywistością. Intencja sama w sobie jest zbyt abstrakcyjna, by prowadzić działanie, a rzeczywistość zbyt złożona, by dała się w pełni zaplanować. Partytura półotwarta wprowadza trzeci poziom: zestaw reguł przejściowych, które umożliwiają tłumaczenie intencji na decyzje sytuacyjne. Dzięki temu działanie nie musi być każdorazowo negocjowane od zera. Podmiot nie pyta w każdej chwili „co robić?”, lecz raczej „jak w ramach tej partytury odpowiedzieć na to, co się teraz wydarza?”. To przesunięcie ma ogromne znaczenie regulacyjne, ponieważ zmniejsza obciążenie poznawcze i pozwala skupić uwagę na sygnałach z ciała i otoczenia.

Istotną cechą partytur improwizowanych jest ich temporalność. W przeciwieństwie do partytur zamkniętych, które zmierzają ku kulminacji i domknięciu, partytury półotwarte często operują czasem cyklicznym lub pulsacyjnym. Mogą zakładać powtarzanie sekwencji aż do momentu zmiany jakości, mogą opierać się na falowaniu intensywności, mogą przewidywać powroty do punktu wyjścia. W psychoperformansie takie ujęcie czasu jest szczególnie adekwatne, ponieważ odpowiada procesom regulacyjnym organizmu, które nie przebiegają liniowo. Partytura improwizowana nie przyspiesza procesu, lecz synchronizuje się z jego dynamiką, umożliwiając przejścia, cofnięcia i pauzy bez poczucia porażki.

Partytury półotwarte mają również specyficzny stosunek do błędu. W klasycznych modelach wykonania błąd jest odstępstwem od planu. W psychoperformansie improwizowanym błąd jest informacją. Jeśli działanie „nie działa”, jeśli pojawia się opór, dezorientacja lub nadmiar pobudzenia, nie oznacza to niepowodzenia, lecz sygnał do modyfikacji parametrów. Partytura, która nie dopuszcza korekty, przestaje być narzędziem pracy z doświadczeniem, a staje się

narzędziem dyscypliny. Dlatego w partyturach półotwartych zawsze obecny jest mechanizm sprzężenia zwrotnego: obserwacja reakcji ciała, emocji i uwagi, oraz możliwość dostosowania przebiegu bez utraty sensu.

Ważnym aspektem jest także relacja partytury improwizowanej do świadka. W psychoperformansie obecność świadka nie musi oznaczać publiczności, lecz zawsze oznacza możliwość poświadczenia. W partyturach półotwartych świadek często nie zna szczegółów reguł, ale odczuwa ich działanie w jakości obecności wykonawcy. To powoduje, że sens nie jest komunikowany deklaratywnie, lecz relacyjnie. Świadek nie ocenia poprawności wykonania, lecz staje się elementem pola obecności, które współkształtuje przebieg działania. W tym sensie partytura improwizowana jest narzędziem etycznym: rozkłada odpowiedzialność między strukturę a relację, nie pozostawiając jej wyłącznie po stronie jednostki.

Na poziomie kanałów działania partytury improwizowane mogą operować pełnym spektrum: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Różnica polega na tym, że kanały te nie są uruchamiane według z góry ustalonej kolejności, lecz w odpowiedzi na warunki. Partytura może określać, że w momencie przeciążenia dominują kanały niskostymulujące, a w momencie stagnacji – kanały aktywizujące. Może przewidywać przejścia między kanałami jako sposób modulacji intensywności. W psychoperformansie taka elastyczność jest kluczowa, ponieważ pozwala dostosować działanie do aktualnej tolerancji bodźcowej bez rezygnacji z procesu.

W tej pierwszej części podrozdziału kluczowe było zarysowanie ontologii partytur improwizowanych i półotwartych: ich relacji do formy, czasu, błędu, intencji i świadka. W kolejnej części przejdę do analizy konkretnych struktur partytur półotwartych stosowanych w psychoperformansie: partytur warunkowych, partytur progowych, partytur modulacyjnych oraz partytur reagujących na środowisko. Pozwoli to uchwycić, w jaki sposób abstrakcyjna idea półotwartości przekłada się na realne, wykonalne układy działania, które można stosować zarówno w formach codziennych, jak i w działaniach o większej skali.

Partytury improwizowane i półotwarte w psychoperformansie można rozumieć jako rodzinę struktur, które organizują działanie nie przez narzucanie przebiegu, lecz przez ustanawianie reguł przejścia. Reguły przejścia są tu ważniejsze niż kolejność zdarzeń, ponieważ to one umożliwiają utrzymanie sensu w warunkach nieprzewidywalności. Jeżeli w partyturze zamkniętej sens jest wbudowany w sekwencję, to w partyturze półotwartej sens jest wbudowany w logikę decyzji. Z tego względu podstawowym zadaniem projektowym nie jest „wymyślenie, co się wydarzy”, lecz „określenie, według jakich zasad reaguję, gdy wydarza się to, co się wydarza”. Psychoperformans wykorzystuje taki model, ponieważ jego polem jest życie, a życie nie respektuje linearnych planów.

Pierwszą strukturą są partytury warunkowe. Ich rdzeniem jest zestaw zależności typu „jeżeli – to”, ale nie w sensie algorytmicznego automatu, lecz w sensie mapowania stanów na możliwe odpowiedzi. Warunkowość w psychoperformansie jest subtelna: stan nie musi być nazwany precyzyjnie, może być rozpoznawany somatycznie, afektywnie albo relacyjnie. Partytura warunkowa może zakładać, że gdy pojawia się przyspieszenie i rozproszenie, wybieram kanał o niskiej ostrości bodźcowej; gdy pojawia się odrętwienie, wybieram kanał o wysokiej mobilizacji; gdy pojawia się napięcie relacyjne, wprowadzam mikropróg w postaci pauzy i zmiany tempa. Najważniejsze jest to, że warunkowość nie jest mechanizmem „naprawy”, lecz mechanizmem

prowadzenia. Nie dąży do usunięcia stanu, lecz do przejścia przez stan tak, aby zachować sprawczość i możliwość decyzji.

Warunkowość wymaga jednak, by partytura była osadzona w realnym języku ciała. Jeśli warunki są zbyt abstrakcyjne, działanie nie zostanie uruchomione. Dlatego w psychoperformansie warunki powinny być rozpoznawalne poprzez proste markery: oddech, napięcie w określonym miejscu, tempo myśli, tendencję do unikania kontaktu, przyspieszenie mowy, sztywność postawy. To nie są diagnozy, lecz wskaźniki sterowania. Partytura warunkowa nie wchodzi w rolę interpretatora przyczyn, lecz działa na poziomie parametrów. W praktyce jest to podejście niezwykle skuteczne, ponieważ nie wymaga rozwiązywania problemów „w głowie”, aby móc wykonać minimalny ruch regulacyjny.

Drugą strukturą są partytury progowe, które koncentrują się na przejściach, ale w bardziej rozbudowanym sensie niż mikronarracje progowe z poprzedniego podrozdziału. Partytura progowa w psychoperformansie organizuje cały łańcuch przejść, które w danym okresie są krytyczne: wejście w działanie, zmiana intensywności, przejście z trybu samotności do trybu relacji, wyjście z ekspozycji na bodźce, domknięcie. Jej półotwartość polega na tym, że nie określa, co dzieje się między progami. Określa natomiast warunki inicjacji i warunki domknięcia, a także momenty, w których konieczne jest przełączenie trybu. W psychoperformansie progowość jest kategorią fundamentalną, ponieważ wiele kryzysów w życiu codziennym nie wynika z „samej treści”, ale z braku przejść. Człowiek utknął między stanami. Partytura progowa tworzy śluzę, które umożliwiają ruch w sposób mniej gwałtowny i mniej kosztowny.

Trzecią strukturą są partytury modulacyjne. Ich logika polega na sterowaniu intensywnością, a nie na sterowaniu treścią. W klasycznym rozumieniu improwizacji często zakłada się, że treść powstaje spontanicznie, a forma jest luźna. Partytura modulacyjna odwraca akcent: treść może być minimalna, ale intensywność jest precyzyjnie regulowana. Psychoperformans korzysta z tego modelu, ponieważ wiele procesów regulacyjnych zależy właśnie od intensywności bodźcowania. Partytura modulacyjna może zakładać cykle: narastanie – plateau – opadanie – pauza. Może zakładać skoki: krótkie impulsy aktywizacji i długie okresy integracji. Może zakładać modulację kanałową: wzrost intensywności w kanale gestu przy jednoczesnym obniżeniu intensywności w kanale słowa. W tym ujęciu improwizacja nie jest chaosem, lecz jest ruchem w ramach zaprojektowanej dynamiki.

Partytury modulacyjne są szczególnie użyteczne, gdy psychoperformans ma pracować w warunkach zmiennej tolerancji na bodźce. Człowiek nie ma stałego progu wrażliwości. Ten próg zmienia się zależnie od snu, obciążenia, relacji, środowiska. Jeśli partytura jest zamknięta, w pewnych dniach stanie się zbyt intensywna, w innych zbyt słaba. Partytura modulacyjna pozwala na bieżąco kalibrować amplitudę działania. W tym sensie jest to narzędzie precyzyjne, choć pozornie miękkie. Precyzja nie polega tu na zapisie sekwencji, lecz na zapisie krzywej intensywności, która może być realizowana różnymi środkami.

Czwartą strukturą są partytury środowiskowe, reagujące na otoczenie. W psychoperformansie środowisko nie jest tłem, lecz współautorem. Partytura środowiskowa zakłada, że konkretne bodźce zewnętrzne – światło, hałas, układ przestrzeni, obecność ludzi, rytm miasta – będą wpływać na przebieg działania. Półotwartość polega na tym, że partytura nie „broni się” przed środowiskiem, lecz włącza je do logiki przejść. Przykładowo, intensywny

hałas może stać się sygnałem do przejścia w kanał gestu i obiektu, a nadmiar światła może stać się sygnałem do ograniczenia ruchu i wprowadzenia mikropauz. W partyturze środowiskowej nie chodzi o romantyczną wizję „słuchania świata”, lecz o praktyczną umiejętność negocjowania relacji z bodźcami tak, aby nie zostać przez nie przejętym.

W partyturach środowiskowych szczególnie istotny jest element selekcji. Jeśli wszystko staje się sygnałem, partytura zamienia się w paranoiczny system interpretacji. Psychoperformans wymaga dyscypliny wyboru kilku markerów środowiskowych, które są rzeczywiście istotne dla przebiegu. Mogą to być: próg hałasu, zmiana temperatury, gęstość ludzi, rodzaj światła, konkretne miejsce, które działa stabilizująco. Wybór markerów jest elementem planu sytuacyjnego, który chroni przed rozproszeniem. Dzięki temu środowisko może być włączone do działania bez utraty marginesu sterowalności.

Wszystkie te struktury – warunkowe, progowe, modulacyjne, środowiskowe – mają wspólny cel: umożliwić improwizację bez utraty sensu i umożliwić sens bez przemocy wobec nieprzewidywalności. W psychoperformansie improwizacja nie jest estetyczną ozdobą, lecz strategią egzystencjalną. Człowiek, który posiada tylko plany zamknięte, w zderzeniu z realnością doświadcza porażki i traci sprawczość. Człowiek, który posiada tylko spontaniczność, w zderzeniu z realnością doświadcza chaosu i także traci sprawczość. Partytura półotwarta jest narzędziem trzeciej drogi: struktury na tyle mocnej, by utrzymać kierunek, i na tyle miękkiej, by nie pęknąć.

W tej części podrozdziału opisałem podstawowe rodziny struktur partytur półotwartych. W ostatniej części przejdę do zagadnień praktycznych i krytycznych: jak projektować parametry, aby nie wpaść w pułapkę nadmiaru reguł; jak włączać świadków i obiekty bez teatralizacji; jak unikać kompulsywnej warunkowości; oraz jak partytury półotwarte mogą działać w różnych skalach – od mikronarracji codziennych po działania publiczne i monumentalne. To pozwoli domknąć podrozdział, pokazując partyturę improwizowaną jako narzędzie integracyjne: łączące sztukę, regulację i etykę w jednej praktyce.

Projektowanie partytur improwizowanych i półotwartych w psychoperformansie wymaga szczególnej ostrożności metodologicznej, ponieważ pracuje się tu na granicy dwóch ryzyk: ryzyka nadregulacji oraz ryzyka rozmycia. Nadregulacja polega na tym, że partytura staje się gęsta od reguł, a przez to przestaje być narzędziem sprawczości i zamienia się w aparat kontroli. Rozmycie polega na tym, że partytura jest tak nieokreślona, iż nie uruchamia żadnego realnego działania, a w konsekwencji pozostaje jedynie ideą lub deklaracją. Psychoperformans wymaga trzeciego rozwiązania: partytury, która jest wykonalna, ale nie zamyka; która jest precyzyjna, ale nie przemocowa; która organizuje, ale nie zastępuje życia. Żeby to osiągnąć, konieczne jest myślenie parametryczne, a nie instruktażowe.

Parametry partytury półotwartej w psychoperformansie można rozumieć jako zestaw pokręteł, którymi reguluje się przebieg. Każdy parametr powinien mieć zakres minimalny i maksymalny, a także progi przejścia. Zamiast mówić „zrób X, potem Y”, partytura mówi: „poruszaj się w zakresie X–Y, obserwuj, kiedy przekraczasz próg, wtedy przełącz tryb”. Taka logika jest zgodna z tym, jak działa organizm w środowisku: nie realizuje planów liniowych, lecz reguluje się poprzez sprzężenia zwrotne. Parametrami mogą być: czas (ile trwa jedna faza), intensywność (jak mocno angażuję ciało), gęstość (ile elementów jednocześnie), ekspozycja (ile

bodźców dopuszczam), ryzyko (jak daleko idę poza strefę komfortu), relacyjność (czy działam sam, czy z udziałem świadka), oraz materialność (czy włączam obiekt jako stabilizator). W psychoperformansie parametry nie są abstrakcyjne. Muszą być powiązane z odczuwaniem i z praktyką.

Pierwszą zasadą projektową jest zasada minimalnego zestawu reguł. Partytura półotwarta ma działać w warunkach, w których zasoby poznawcze bywają ograniczone. Jeżeli do jej wykonania potrzebna jest pamięć operacyjna na poziomie „instrukcji wielokrokowej”, partytura zaczyna się sypać w momencie przeciążenia. Dlatego psychoperformans preferuje partytury o małej liczbie reguł, ale o dużej nośności. Jedna reguła, która organizuje przejścia, bywa skuteczniejsza niż dziesięć reguł, które tworzą pozór precyzji. Przykładowo, reguła „zawsze domykaj fazę jednym znakiem materialnym” może utrzymać sens całego działania, nawet jeśli reszta jest improwizowana. Minimalny zestaw reguł jest też ochroną przed kompulsywnością: im więcej reguł, tym większa pokusa, by traktować ich realizację jako test wartości.

Drugą zasadą jest zasada wyraźnych warunków przerwania. W partyturach półotwartych szczególnie ważne jest to, aby istniał mechanizm stop, który nie jest porażką, lecz elementem partytury. Warunek przerwania może dotyczyć przekroczenia określonego progu pobudzenia, pojawienia się bólu, utraty orientacji, nasilenia lęku, albo sytuacji społecznej, która zmienia kontekst w sposób fundamentalny. Psychoperformans odróżnia przerwanie od ucieczki. Przerwanie jest decyzją zgodną z planem sytuacyjnym, ucieczka jest reakcją, która często pozostawia sens w stanie rozdarcia. Jeśli partytura zawiera warunki przerwania, przerwanie staje się częścią jej etyki, a nie „wypadkiem przy pracy”. W praktyce umożliwia to podejmowanie działań odważniejszych, ponieważ bezpieczeństwo jest wpisane w strukturę.

Trzecią zasadą jest zasada dystrybucji odpowiedzialności między strukturą a improwizacją. W psychoperformansie improwizacja nie oznacza, że „wszystko zależy ode mnie”, bo to jest przeciążające i często prowadzi do rezygnacji. Partytura półotwarta ma przejąć część ciężaru decyzji poprzez parametry i reguły przejścia. Dzięki temu wykonawca nie musi być jednocześnie kompozytorem, dyrygentem i krytykiem. Jest wykonawcą w sensie głębokim: wykonuje relację między regułą a sytuacją. Dystrybucja odpowiedzialności zmniejsza też ryzyko narcystycznego „zarządzania sobą” i pozwala zachować pokorę wobec zmienności życia. Partytura staje się partnerem, a nie narzędziem dominacji.

Czwartą zasadą jest zasada nieprzylegania sensu do rezultatu. W partyturach półotwartych łatwo wpaść w pułapkę oceniania, czy „wyszło”. Psychoperformans przesuwając sens z rezultatu na proces: sens jest w jakości przejść, w utrzymaniu marginesu sterowalności, w zdolności do korekty, w domknięciu. Jeśli partytura jest improwizowana, jej rezultaty będą różne. To jest cecha, nie wada. Sens nie może zależeć od tego, czy danego dnia pojawi się „poczucie ulgi”, „wgląd” albo „estetyczna satysfakcja”, bo wtedy partytura zamienia się w maszynę oczekiwań. W psychoperformansie sens jest w tym, że podmiot nie porzuca relacji z procesem, nawet gdy proces jest niekomfortowy, i że potrafi wyjść z niego w sposób nie niszczący.

Piątą zasadą jest zasada pracy z obiektem jako stabilizatorem, a nie jako fetyszem. Obiekt w partyturach półotwartych pełni często funkcję kotwicy: materializuje regułę, przypomina o przejściu, zabezpiecza domknięcie. Jednak obiekt może też stać się fetyszem kontroli, jeśli zacznie być traktowany jako warunek konieczny działania. Psychoperformans unika tej pułapki

poprzez wprowadzanie zamienników: obiekt główny może być zastąpiony obiektem zastępczym, a w razie braku – gestem lub dźwiękiem. Dzięki temu partytura pozostaje odporna na zmiany warunków. W praktyce jest to test dojrzałości: jeśli partytura działa tylko wtedy, gdy wszystko jest „idealnie”, to nie jest partyturą życia, tylko partyturą inscenizacji.

Szóstą zasadą jest zasada roli świadka, rozumianego jako element pola, a nie jako oceniająca instancja. W partyturach półotwartych świadek może pełnić kilka funkcji: może być prostym poświadczeniem, może być lustrem relacyjnym, może być stabilizatorem etycznym, może być czynnikiem intensyfikującym. Jednak w psychoperformansie świadek nie powinien być narzędziem presji. Jeśli obecność świadka powoduje, że wykonawca zaczyna realizować partyturę „poprawnie”, traci się improwizacyjny sens i wraca do teatru kontroli. Dlatego partytury półotwarte często zakładają, że świadek zna tylko część reguł albo zna jedynie parametry bezpieczeństwa, a nie zna treści. To utrzymuje przestrzeń autentyczności. Świadek staje się uczestnikiem pola, nie publicznością.

Siódmą zasadą jest zasada skalowalności. Jednym z największych walorów partytur półotwartych jest to, że mogą działać w różnych skalach: od mikronarracji codziennych po działania publiczne, miejskie i monumentalne. Skalowalność polega na tym, że zmienia się zakres parametrów, a nie logika. Ta sama partytura modulacyjna może być realizowana jako kilka minut pracy z oddechem i gestem, a może być realizowana jako wielogodzinne działanie w przestrzeni miejskiej, w którym modulacja dotyczy relacji z tłumem, światłem i dźwiękiem. Psychoperformans zyskuje tu narzędzie integracyjne: zamiast wymyślać nowe formy od zera dla każdej skali, można zachować spójną logikę przejść, a jedynie dostosować amplitudę.

Na końcu należy wrócić do pytania, dlaczego partytury improwizowane i półotwarte są w psychoperformansie tak istotne. Ponieważ stanowią one język praktyki, która nie ucieka ani w dogmat, ani w chaos. Uczą działania w świecie, którego nie da się w pełni zaplanować, i w ciele, którego nie da się w pełni kontrolować. Uczą jednocześnie, że improwizacja nie jest przypadkowością, lecz odpowiedzialnością: odpowiedzialnością za parametry, za progi, za domknięcie, za relację. W tym sensie partytura półotwarta nie jest tylko narzędziem kompozycyjnym. Jest modelem etycznym: proponuje sposób bycia, w którym człowiek zachowuje margines sterowalności bez iluzji totalnej władzy i bez rezygnacji z własnej sprawczości.

Domykając ten podrozdział, można powiedzieć, że partytury improwizowane są w psychoperformansie tym, czym w muzyce jest umiejętność gry w ramach formy: wolność nie polega na braku ograniczeń, lecz na świadomym poruszaniu się w granicach, które chronią sens. Psychoperformans wprowadza tę logikę w życie codzienne i w działania performatywne, czyniąc z niej praktykę, która łączy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w ruchomą architekturę obecności. W tej architekturze nie chodzi o to, by zawsze czuć się dobrze. Chodzi o to, by mieć narzędzia, które pozwalają przejść przez zmienność bez utraty siebie.

12.7. Dokumentacja w ruchu: zapis bez przerywania akcji

Dokumentacja w ruchu nie jest dodatkiem do działania, lecz jednym z jego wewnętrznych parametrów epistemicznych. W praktykach performatywnych od dawna trwa spór, czy zapis

jest wtórny wobec zdarzenia, czy też współkonstruuje jego ontologię, a więc jego status jako „faktu” kulturowego. Peggy Phelan sformułowała wpływową tezę o nie-reprodukcyjności performansu i jego „zanikaniu” jako warunku politycznej i estetycznej mocy; Philip Auslander konsekwentnie komplikował to stanowisko, pokazując, że w nowoczesnych reżimach medialnych „żywość” jest konstruowana w relacji do technologii, nie w opozycji do niej. Diana Taylor zaproponowała rozróżnienie między archiwum a repertuarem, gdzie repertuar (gest, praktyka, ucieleśniona transmisja) nie jest gorszą kopią archiwum, lecz inną formą pamięci kulturowej. Rebecca Schneider przesunęła akcent na „pozostałości” performansu i jego zdolność do trwania poza chwilą poprzez re-enactment, ślady, powtórzenia i materialne nośniki. W psychoperformansie ten spór nie jest akademicką dekoracją: dotyczy on rdzenia metody, bo psychoperformans, jako praktyka regulacyjno-poznawcza, wymaga jednocześnie intensywnej obecności w działaniu i możliwości późniejszej analizy przebiegu, a więc zdolności do wytwarzania danych bez rozbijania doświadczenia.

W konsekwencji dokumentacja „w ruchu” musi być projektowana jako system minimalnych ingerencji, a nie jako równoległa produkcja medialna.

Najbardziej destrukcyjną formą dokumentowania jest ta, która wprowadza wtórny reżim uwagi: obserwator wewnętrzny zaczyna dominować nad wykonawcą, a „ja działające” zostaje skolonizowane przez „ja rejestrujące” i „ja oceniające”. W psychologii poznawczej i ergonomii wielokrotnie opisywano koszty przełączania zadań i rozszczepienia uwagi; w metodologii badań jakościowych analogiczny problem pojawia się jako reactivity i demand characteristics, czyli zmiana zachowania wywołana samym faktem bycia obserwowanym lub rejestrowanym. W badaniach nad zachowaniem w środowisku naturalnym rozwinęto podejścia, które minimalizują ten efekt: ecological momentary assessment, experience sampling method oraz protokoły event-based sampling. W psychoperformansie wnioski z tych tradycji są praktyczne: zapis ma być zsynchronizowany z markerami przejścia, a nie z kaprysem pamięci; ma być krótkim sygnałem, a nie komentarzem; ma powstawać na krawędzi działania, nie w jego centrum. Dokumentacja w ruchu jest więc przede wszystkim problemem architektury uwagi i doboru punktów poboru danych, a dopiero wtórnie problemem nośników.

W psychoperformansie najprościej ująć dokumentację jako triadę: ślad, marker, rekonstrukcja. Ślad to materialny lub cyfrowy odcisk działania, który powstaje bezpośrednio w trakcie jego trwania albo jako jego natychmiastowa konsekwencja; marker to znacznik przejścia, który koduje zmianę fazy bez konieczności opisu; rekonstrukcja to późniejszy akt analityczny, w którym ślady i markery zostają zintegrowane w spójny opis przypadku. Ten podział jest ważny, bo chroni przed iluzją, że „dobry zapis” musi zawierać wszystko. W praktykach etnograficznych od Malinowskiego po współczesną antropologię refleksyjną (Clifford, Marcus) powraca świadomość, że notatka terenowa nie jest neutralnym oknem na rzeczywistość, lecz narzędziem selekcji, a selekcja jest zawsze teorią w działaniu. Psychoperformans przyjmuje to wprost: selekcja jest elementem planu sytuacyjnego, a nie wstydliwym brakiem pełni.

Ślad w psychoperformansie ma kilka postaci, z których każda ma odmienny koszt ingerencji. Najniższy koszt ma ślad obiektowy: przemieszczenie, konfiguracja, zużycie, zabrudzenie, ułożenie narzędzi, mikrozmiany w środowisku, które są efektem działania i jednocześnie jego zapisem. Taki ślad bywa banalny, ale w analizie procesów performatywnych może być

nośnikiem znaczeń, zwłaszcza gdy zestawia się go z czasem i z logiką partytury; w tradycji actor-network theory (Latour) oraz w nowych materializmach (Karen Barad) materialny ślad nie jest biernym rezultatem, lecz elementem sprawczej konfiguracji, w której ludzkie i pozaludzkie aktory współwytworzą przebieg. Ślad średniego kosztu to ślad mikro-tekstowy: pojedyncze słowo, znak, symbol, krótka adnotacja, najlepiej wykonana w sposób quasi-automatyczny, jak stenografia własnego stanu, nie komentarz. Wreszcie ślad wysokiego kosztu to ślad audiowizualny, który ma potencjał rekonstrukcyjny, ale łatwo wprowadza teatralizację i autoobserwację, a więc zmienia samą ontologię działania. Psychoperformans nie odrzuca rejestracji wideo czy audio, lecz traktuje ją jako narzędzie o wysokiej sile oddziaływania: może stabilizować proces, ale może też przestawić jego wektor z doświadczenia na wizerunek.

Marker jest szczególną formą śladu, bo nie niesie treści, tylko informację o zmianie. W naukach o zachowaniu i w psychofizjologii markery służą synchronizacji strumieni danych: wiadomo, kiedy zaczęła się faza, kiedy nastąpił bodziec, kiedy doszło do przełączenia zadania. W psychoperformansie markery przejścia są równie ważne, ale ich funkcja jest bardziej złożona: kodują zarówno zmianę intensywności, jak i zmianę sensu, czyli przejście w inną konfigurację kanałów działania. Najbardziej użyteczne markery są niskosłowne i zmysłowe. Mogą mieć postać krótkiego dotyku obiektu-klucza, zmiany położenia światła, pojedynczego dźwięku, przesunięcia w przestrzeni, krótkiej pauzy oddechowej albo gestu zamykającego. W planie sytuacyjnym markery pełnią rolę węzłów: wiążą fazy w spójną całość bez potrzeby narracyjnego opowiadania. Gdy później pojawia się rekonstrukcja, markery umożliwiają odtworzenie struktury czasowej, nawet jeśli treści są częściowo utracone.

Rekonstrukcja nie jest „pamiętnikarskim” dopowiadaniem, lecz operacją badawczą, która wymaga dyscypliny. W badaniach jakościowych istnieją techniki, które mogą zostać przeniesione do psychoperformansu bez szkody dla integralności działania: stimulated recall (odtworzenie przebiegu na podstawie bodźca, np. krótkiego nagrania, fotografii, obiektu), micro-phenomenology (precyzyjne wydobywanie mikrostruktury doświadczenia bez narzucania interpretacji przyczynowej), analiza sekwencyjna i kodowanie tematyczne (np. w tradycji grounded theory Glaser–Strauss, rozwiniętej później przez Charmaz). Istotne jest jednak, że psychoperformans nie może redukować rekonstrukcji do samej interpretacji znaczeń. Rekonstrukcja musi utrzymać dwa porządki jednocześnie: porządek fenomenologiczny (jak coś było przeżywane) i porządek operacyjny (jakie parametry zostały zmienione, jakie markery zadziałały, gdzie pojawił się próg). Bez tego łatwo powstaje narracja estetyczna, która jest literacko atrakcyjna, ale epistemicznie jałowa, bo nie daje się porównać ani iterować.

Właśnie iteracyjność odróżnia dokumentację w psychoperformansie od spontanicznego zapisu artystycznego. Dokumentacja jest tu zorientowana na możliwość powrotu do planu sytuacyjnego i jego korekty, co zbliża praktykę do metodologii badań opartych na cyklu: działanie – obserwacja – refleksja – modyfikacja, znanego z action research (Kurt Lewin) oraz z praktyk projektowych w sztukach performatywnych i artistic research. Robin Nelson w obszarze practice-as-research podkreślał, że wiedza wytwarzana w praktyce wymaga nie tylko działania, lecz także odpowiednich form jej artykulacji i walidacji; Henk Borgdorff pisał o badaniu w sztuce jako o specyficznym typie wiedzy, który powstaje w relacji między praktyką, refleksją i kontekstem dyskursywnym. Psychoperformans wpisuje się w tę logikę, ale stawia dodatkowy warunek: dokumentacja nie może zabijać działania. Z tego wynika konieczność projektowania

„zapisów bez przerywania”: zapisów krótkich, fazowych, niskoinwazyjnych, silnie powiązanych z markerami przejścia.

Najbardziej adekwatne podejście dokumentacyjne w psychoperformansie nie jest ani archiwistycznym maksymalizmem, ani romantycznym antyzapisem. Jest to minimalizm metryczny: tyle danych, ile potrzeba, by utrzymać możliwość rekonstrukcji struktury, detekcji progów i porównania wersji planu sytuacyjnego, ale nie tyle, by wytworzyć wtórny performans dokumentowania.

W tym miejscu konieczne jest wskazanie technik, które w praktyce okazują się najbardziej stabilne, ponieważ nie wchodzi w konflikt z główną czynnością. Pierwszą jest technika markerów wielokanałowych: ten sam znacznik przejścia ma jednocześnie postać gestu, dźwięku i obiektu, ale w bardzo krótkiej formie, dzięki czemu jest rejestrowalny zarówno przez pamięć ciała, jak i przez proste narzędzia zapisu. Drugą jest technika śladów środowiskowych: świadome projektowanie przestrzeni tak, by sama przestrzeń „notowała” przebieg (przestawiane elementy, układ światła, kolejność obiektów), co ogranicza potrzebę notatek tekstowych. Trzecią jest technika mikro-tekstów o ustalonym słowniku, gdzie zamiast opisywać, wybiera się krótkie kody stanu i fazy, minimalizując ryzyko interpretacyjnego rozlewania się. Czwartą jest technika rekonstrukcji opóźnionej, ale krótkookiennej: nie dokumentuje się w trakcie intensywnej fazy, tylko natychmiast po jej domknięciu, zanim konsolidacja pamięci zmieni strukturę doświadczenia; to podejście jest zbieżne z praktykami debriefingu w badaniach terenowych i z klinicznymi protokołami opisu epizodów, choć w psychoperformansie pozostaje osadzone w języku sztuki i ucieleśnienia.

Pozostaje jeszcze jeden problem, często pomijany w opisach dokumentacji: relacja między markerem a znacznikiem przejścia jako elementem samej kompozycji. Jeśli znacznik przejścia jest zbyt „techniczny”, staje się obcy dla działania i wprowadza dysonans, który zrywa ciągłość. Jeśli jest zbyt „estetyczny”, zaczyna żyć własnym życiem i pochłania uwagę. Psychoperformans wymaga znaczników o podwójnym statusie: muszą być funkcjonalne jako dane, ale muszą też być integralne jako element partytury. W tym sensie dokumentacja w ruchu jest sztuką konstruowania interfejsów między doświadczeniem a analizą, między ciałem a zapisem, między nieprzewidywalnością przebiegu a powtarzalnością struktury.

W praktyce dokumentacji w ruchu najważniejsze jest rozróżnienie między zapisem indeksalnym a zapisem narracyjnym. Zapis indeksalny, w sensie semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a, jest znakiem związanym z wydarzeniem przez relację przyczynową lub styczność; nie „opowiada”, lecz wskazuje. Zapis narracyjny natomiast porządkuje, interpretuje, nadaje ciągłość i hierarchię. Psychoperformans potrzebuje obu, lecz w odmiennych momentach: indeksalność jest krytyczna w czasie działania, narracja jest krytyczna w rekonstrukcji. Gdy próbuje się narratywizować w trakcie, wytwarza się efekt podwójnego obciążenia: działanie zostaje przerwane przez akt interpretacji, a interpretacja jest dodatkowo skażona presją ciągłości, bo musi „nadążyć” za zdarzeniem. Zapis indeksalny pozwala na minimalny ślad, który później może zostać „podniesiony” do opisu, a więc staje się mostem między repertuarem a archiwum w sensie Diany Taylor.

Z tego wynika pierwsza techniczna zasada psychoperformansu: dane wytwarzane w ruchu powinny być niskoziarniste, a dane wytwarzane po domknięciu mogą być wysokoziarniste.

W tradycji etnograficznej wielokrotnie podkreślano, że notatka terenowa ma swój rytm i swoje gatunki. Emerson, Fretz i Shaw opisywali praktykę jottings jako krótkich „rzutów” pamięciowych powstających w toku obserwacji, które dopiero później rozwija się w pełne fieldnotes; Clifford Geertz wskazywał na thick description jako praktykę interpretacyjną, która nie polega na mnożeniu faktów, lecz na osadzaniu działań w sieci znaczeń. Psychoperformans adaptuje tę logikę, ale dodaje kryterium nienaruszalności przebiegu: jottings muszą być nie tylko krótkie, lecz także fazowe, czyli sprzężone z markerami przejścia. Zamiast pisać „co się dzieje”, zapisuje się „kiedy zmienia się jakość”. Zamiast tworzyć pełne zdania, stosuje się znaki i kody, które są stabilne w czasie i nie uruchamiają niekontrolowanego komentarza. Dopiero w rekonstrukcji można użyć gęstego języka analizy, łącząc fenomenologię z operacyjnością.

Najbardziej praktycznym narzędziem organizacji takiej dokumentacji jest warstwowanie: warstwa pierwsza to markery czasowe i przejścia, warstwa druga to minimalne kody stanu, warstwa trzecia to ślady materialne i środowiskowe, warstwa czwarta to rejestracja audiowizualna (opcjonalna i reglamentowana), a warstwa piąta to opis rekonstrukcyjny. Warstwowanie nie jest „systemem dla porządku”, lecz mechanizmem redukcji ryzyka: jeśli warstwa czwarta okaże się zbyt inwazyjna, nadal pozostają warstwy pierwsze–trzecie, które utrzymają strukturę zdarzenia. Jeśli warstwa druga jest zbyt uboga, ślady materialne i markery czasowe nadal pozwolą na analizę dynamiki. W psychoperformansie chodzi o redundancję o niskim koszcie, a nie o totalny zapis o wysokim koszcie.

Kluczowym pytaniem jest zawsze: co w psychoperformansie ma status „danych” i jaką mają one walidowalność. W badaniach jakościowych od lat 80. i 90. rozwinęto kryteria wiarygodności inne niż klasyczna trafność i rzetelność z paradygmatu ilościowego; Lincoln i Guba proponowali m.in. credibility, transferability, dependability i confirmability, a więc zestaw praktyk takich jak audyt ścieżki badawczej, triangulacja źródeł, refleksyjność i jawność procedur. W psychoperformansie te kryteria można przełożyć bezpośrednio na procedury dokumentacji: triangulacja oznacza zestawienie co najmniej dwóch typów śladów (np. markerów przejścia i śladu obiektowego) z rekonstrukcją fenomenologiczną; dependability oznacza stabilność kodów i markerów między iteracjami planu sytuacyjnego; confirmability oznacza możliwość wglądu w surowe ślady bez narzucania jednej interpretacji. Taki reżim nie zamienia psychoperformansu w laboratorium, ale chroni go przed autoperswazją, czyli przed produkowaniem narracji, które są psychologicznie kojące, lecz epistemicznie nieweryfikowalne.

W tym miejscu pojawia się problem szczególnie czuły: efekt obserwatora i teatralizacja własnego działania. Erving Goffman opisywał społeczne życie jako dramaturgię, gdzie jednostki zarządzają wrażeniem; w kontekście dokumentacji ten mechanizm może zadziałać nawet bez publiczności, bo kamera i notatnik stają się „wirtualnym widzem”. W psychoperformansie dokumentacja w ruchu musi być tak projektowana, by nie produkować nieustannej autoinscenizacji. Jednym z najskuteczniejszych rozwiązań jest przeniesienie zapisu z osi twarzy na oś środowiska: rejestrować nie „mnie”, lecz układ obiektów, światła i śladów, a więc to, co indeksalne, nie to, co wizerunkowe. Drugim rozwiązaniem jest ograniczenie punktów rejestracji do momentów domknięcia fazy: zamiast nagrywać cały przebieg, rejestruje się krótki segment tuż po przejściu, gdy ciało jest jeszcze w trybie działania, ale nie jest już w kulminacji. Trzecim rozwiązaniem jest wprowadzenie świadomego zakazu pewnych ujęć: zakaz mówienia do kamery, zakaz komentarza, zakaz „wyjaśniania” w trakcie. Te zakazy nie są ascetyczne; są higieną epistemiczną.

Równie ważne jest, by dokumentacja w ruchu była kompatybilna z markerami etapów psychoperformansu i ze znacznikami przejścia, bo to one są kręgosłupem struktury. Najprościej myśleć o etapach jako o segmentach funkcjonalnych: wejście, inicjacja, rozgrzewka, faza główna, przejście, integracja, domknięcie. Każdy etap ma inny profil ryzyka dokumentacyjnego. Wejście toleruje zapis nieco bardziej, bo uwaga dopiero się organizuje; faza główna zwykle wymaga minimalizacji zapisu do samych markerów; przejście jest miejscem idealnym dla mikrotekstów, bo następuje zmiana jakości; integracja i domknięcie tolerują rekonstrukcję krótkookienną, bo jest już przestrzeń na język. Znacznik przejścia powinien być jednocześnie elementem działania i elementem zapisu: jeśli przejście jest realizowane gestem i dźwiękiem, to ten sam gest i dźwięk stają się markerem danych. W ten sposób dokumentacja nie „przerywa”, tylko „domyka”. Zapis staje się interpunkcją, nie komentarzem.

Jedną z najbardziej operacyjnych technik jest protokół zdarzeniowy, w którym nie opisuje się ciągłości, tylko rejestruje punkty zmiany. W metodach *experience sampling* i *ecological momentary assessment* dane zbiera się w momencie lub tuż po momencie, aby ograniczyć błąd pamięci i konfabulację; psychoperformans przyjmuje podobny cel, ale inną treść. Zamiast kwestionariuszy i skal o wysokiej częstotliwości, stosuje się trzy lub cztery kody, które opisują parametry: intensywność, kierunek uwagi, dominujący kanał działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt), oraz jakość przejścia (płynne, szarpane, zablokowane). Ten zestaw nie jest psychometrycznym narzędziem, lecz mapą sterowania, która pozwala porównywać iteracje. W praktyce badawczej takie kodowanie zyskuje walidowalność poprzez stabilność definicji kodów w czasie, a więc poprzez utrzymanie tego samego słownika w kolejnych wersjach planu sytuacyjnego.

Kolejną techniką, szczególnie przydatną w psychoperformansie, jest dokumentacja mikrofenomenologiczna prowadzona w trybie opóźnionym, ale bliskim czasowo, oparta na rygorze opisu przedinterpretacyjnego. W rozwoju mikrofenomenologii (Claire Petitmengin) istotne jest wydobywanie sekwencji doświadczenia bez natychmiastowego przechodzenia do „dlaczego”. Psychoperformans może stosować analogiczny rygor: po domknięciu fazy wykonuje się krótki zapis strukturalny, koncentrujący się na tym, co było pierwsze, co było drugie, gdzie pojawił się próg, jaka była zmiana w ciele, jak zmienił się rytm. Dopiero w późniejszej rekonstrukcji, gdy istnieje dystans i gdy dostępne są ślady indeksalne, można przejść do interpretacji symbolicznej. Taki podział chroni przed błędem retrospektywnej racjonalizacji, dobrze znanym w psychologii poznawczej: umysł ma tendencję do porządkowania i dopisywania ciągłości, która nie była przeżywana w taki sposób, jak później jest opowiadana.

Wreszcie techniki audiowizualne, jeśli mają być użyteczne, muszą być podporządkowane minimalnym standardom, które nie są kwestią estetyki, tylko analityczności. W tradycji analizy interakcji i badań nad praktykami (np. konwersacyjna analiza etnometodologiczna) rejestracja jest wartościowa wtedy, gdy umożliwia powrót do mikrosekwencji i ich wielokrotne oglądanie bez narzucania interpretacji. Psychoperformans nie musi przyjmować całego aparatu tej tradycji, ale może przejąć jej intuicję: jeżeli rejestracja ma służyć analizie, musi uchwycić markery przejścia i relacje przestrzenne obiektów, a nie wizerunek wykonawcy jako „przedstawiającego”. Dlatego często wystarczy stały, dyskretny punkt rejestracji, niska teatralność kadru, brak inscenizowanych ruchów kamery. Rejestracja staje się wtedy nie tyle „filmowaniem”, ile pomiarem sytuacji.

Najbardziej wymagającą częścią dokumentacji w ruchu jest integracja danych w raport z działania, ponieważ to tutaj ujawniają się skłonności interpretacyjne i pokusy fabularne. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać status naukowego rozpoznania, potrzebuje struktury raportowania, która nie jest jedynie narracją, ale też nie jest jałowym formularzem. Minimalna struktura opisu przypadku może być prowadzona analogicznie do logik stosowanych w studiach przypadku w naukach społecznych (Robert K. Yin) i w tradycji klinicznej, choć bez nieuprawnionego udawania klinicznej diagnostyki: kontekst i warunki brzegowe, plan sytuacyjny i jego parametry, przebieg fazowy z markerami przejścia, zestaw śladów indeksalnych, rekonstrukcja fenomenologiczna, analiza operacyjna (co zmieniono, co zadziało, gdzie pojawił się próg), oraz wnioski iteracyjne (jak skorygowano plan sytuacyjny). W takim raporcie interpretacje symboliczne są dopuszczalne, ale muszą być oznaczone jako interpretacje, a nie jako dane. To rozróżnienie jest fundamentalne, bo w przeciwnym razie psychoperformans zaczyna funkcjonować jak system hermeneutyczny domknięty, w którym wszystko „pasuje” i nic nie podlega korekcie.

Zapis bez przerywania akcji jest więc przede wszystkim praktyką projektowania interfejsu między działaniem a badaniem. Interfejs ten ma być tak dyskretny jak dobry instrument pomiarowy w terenie: obecny, ale nie dominujący; stabilny, ale nie przemocowy; wystarczająco jednoznaczny, by umożliwić porównania; wystarczająco otwarty, by nie niszczyć doświadczenia. W psychoperformansie dokumentacja jest etyką uwagi: nie pozwala uciec w mīt „czystego przeżycia” bez śladu, ale też nie pozwala wpaść w fetysz „pełnego zapisu”, który redukuje działanie do materiału medialnego. W tym sensie dokumentacja w ruchu jest formą wiedzy praktycznej, a zarazem formą dyscypliny epistemicznej, bez której psychoperformans traci swój potencjał jako narzędzie rozpoznania, a zostaje jedynie estetyczną autobiografią.

Rola świadka i wspólnoty

Świadek w psychoperformansie nie jest dodatkiem ani „odbiorcą”, lecz figurą epistemiczną i etyczną zarazem: ustanawia warunki prawomocności zdarzenia, stabilizuje jego status jako czynu, a nie wyłącznie przeżycia, oraz współkonstytuuje reżim pamięci, w którym działanie może zostać rozpoznane, przyjęte i poddane refleksji bez redukcji do prywatnej narracji. W klasycznych ujęciach performansu i rytuału napięcie między „tym, co się dzieje” a „tym, co zostaje uznane za zdarzenie” jest nierozłączne od obecności innych: od momentu, gdy działanie staje się widzialne, wchodzi w porządek relacyjny, w którym ważne są nie tylko intencje wykonawcy, ale także ramy rozpoznania i mechanizmy poświadczenia. W psychoperformansie ten wątek jest szczególnie wyostrojony, ponieważ metoda operuje na pograniczu praktyki artystycznej, samoregulacji i badania, a więc wymaga narzędzi, które pozwalają przejść od immanencji doświadczenia do jego intersubiektywnej walidacji, nie unicestwiając przy tym delikatności procesu.

W tradycji antropologicznej od Émile’a Durkheima po Victora Turnera i Ervinga Goffmana wspólnota oraz współobecność nie są jedynie tłem dla działań, lecz matrycą, w której działania nabierają sensu, intensywności i formy; u Durkheima „zbiorowa eferescencja” wskazuje na energię społeczną wytwarzaną w rytualnym skupieniu, u Turnera *communitas* opisuje stan

relacyjnej intensyfikacji w fazach liminalnych, u Goffmana interakcja jest dramaturgią, w której wytwarzane są ramy, role i legitymizacje. Z kolei w socjologii rytuału Randall Collins pokazał, że nawet mikrosytuacje współobecności generują „łańcuchy rytuałów interakcyjnych”, które produkują energię emocjonalną i więź, a więc realne zasoby podmiotowe. Psychoperformans nie kopiuje tych modeli jako metafor, lecz traktuje je jako narzędzia do analizy: świadek i wspólnota nie tylko „oglądają” działanie, lecz wpływają na jego dynamikę regulacyjną, na próg ryzyka, na możliwość domknięcia oraz na późniejszą rekonstrukcję sensu. W tym sensie świadek staje się częścią aparatu działania, a wspólnota – częścią jego infrastruktury.

Jednocześnie świadek w psychoperformansie nie może zostać sprowadzony do publiczności, bo publiczność jest kategorią estetyczną i instytucjonalną, podczas gdy świadek jest kategorią relacyjną, a często także prawną i etyczną. Wątek świadectwa w humanistyce XX wieku został skomplikowany przez studia nad traumą i pamięcią: Shoshana Felman i Dori Laub analizowali świadectwo jako wydarzenie relacyjne, w którym mówienie i słuchanie współwytwarzają możliwość zaistnienia „prawdy doświadczenia”, a Giorgio Agamben wskazywał na aporię świadka w obszarze granic reprezentacji i niemożliwości pełnego zaświadczenia o skrajnym doświadczeniu. Paul Ricoeur, pisząc o pamięci, historii i zapomnieniu, rozdzielał rejestry świadectwa i dowodu, pokazując, że świadectwo jest zawsze zakorzenione w zaufaniu, ale jednocześnie podlega rygorom krytyki i korekty. Psychoperformans korzysta z tej lekcji: świadek nie gwarantuje „prawdy” w sensie dowodowym, ale może gwarantować prawomocność czynu, jeśli jego rola zostanie odpowiednio zaprojektowana w planie sytuacyjnym, a granice wpływu pozostaną jawne i respektowane. Świadek nie jest tu arbitrem, lecz pieczęcią: potwierdza, że coś zostało wykonane, że działanie przeszło przez próg, że nastąpiła próba, że domknięcie nie jest autoiluzją. To poświadczenie ma ciężar, ponieważ przesuwa działanie z trybu „wewnętrznego ćwiczenia” w tryb wydarzenia relacyjnego.

Pojęcie „próby” ma w tym kontekście charakter podwójny. W języku teatru próba jest etapem przygotowania, ale w etyce i antropologii próba jest formą testu: sprawdzeniem, czy podmiot potrafi przejść przez sytuację, która wymaga zmiany, ryzyka, rezygnacji lub przekroczenia nawyku. Psychoperformans rozgrywa próbę jako zdarzenie sytuacyjne: nie w sensie treningu technicznego, lecz w sensie sprawdzenia realnej zdolności do utrzymania marginesu sterowalności w warunkach napięcia. Świadek jest wtedy kimś więcej niż obserwatorem; jest elementem warunków brzegowych próby. Sama jego obecność zmienia parametry: może podnosić stawkę, może stabilizować, może wytwarzać presję, może generować wsparcie. Dlatego rola świadka musi zostać opisana nie jako „ktoś, kto jest”, lecz jako układ funkcji: intensyfikator, stabilizator, korektor, rejestrator, a czasem także hamulec bezpieczeństwa. Tak rozumiana funkcjonalizacja świadka jest zgodna z rygiem naukowym: pozwala przejść od poetyckiej figury do operacyjnej kategorii analizy i projektowania.

W tradycji performatyki istotny jest także wątek sprawczości mowy i znaku: J. L. Austin pokazał, że pewne wypowiedzi nie opisują świata, tylko go ustanawiają, a Jacques Derrida skomplikował ten model, wskazując na iterowalność i zależność aktu od ram, konwencji i możliwości cytowania. Psychoperformans przenosi tę logikę na poziom czynu: gest i działanie mogą pełnić funkcję performatywną w sensie ustanawiania nowego stanu relacji, pod warunkiem że istnieje poświadczenie, które nie jest jedynie „wrażeniem”, lecz społeczną ramą rozpoznania. Tu ujawnia się znaczenie wspólnoty: wspólnota dostarcza konwencji, języków i rytuałów domknięcia, dzięki którym czyn nie rozplywa się w niejednoznaczności. Domknięcie

wspólnotowe nie jest dodatkiem ceremonialnym; jest techniką stabilizacji skutków działania. Rytuały podpisu symbolicznego, pieczęcie czynu, formuły błogosławieństwa gestu – niezależnie od tego, czy mają charakter świecki, religijny czy artystyczny – pełnią funkcję pragmatyczną: kończą fazę, ustalają granicę, zabezpieczają sens przed regresją w tryb nieskończonej reinterpretacji.

Jednocześnie wspólnota w psychoperformansie nie może być rozumiana naiwnie jako „dobry kontekst”, ponieważ wspólnota może równie dobrze stać się aparatem normatywnym, który narzuca interpretacje, zawłaszcza działanie lub wymusza ekspresję. W refleksji nad etyką relacji Judith Butler analizowała ramy rozpoznania jako politykę widzialności i niewidzialności: to, co zostaje uznane, nie jest neutralne, lecz zależy od norm, które mogą ranić, wykluczać lub dyscyplinować. Emmanuel Levinas przesunął akcent na asymetrię odpowiedzialności wobec Innego, co w praktyce oznacza, że obecność drugiej osoby nie jest tylko wsparciem, lecz także zobowiązaniem i ryzykiem. W psychoperformansie to ryzyko musi być uwzględnione w projektowaniu roli świadka: świadek nie może przechodzić w rolę terapeuty, spowiednika, sędziego ani reżysera, jeśli plan sytuacyjny nie przewiduje tych funkcji i jeśli nie ma na nie zgody. Wspólnota nie może przekształcić działania w spektakl ani w procedurę kontroli, bo wtedy psychoperformans traci swoją podstawową właściwość: zdolność do pracy z doświadczeniem w sposób, który nie jest ani prywatnym monologiem, ani społeczną inscenizacją.

Z tego powodu szczególnie istotne staje się rozróżnienie między współobecnością a współsprawstwem. Współobecność oznacza dzielenie czasu i przestrzeni bez przejmowania sterowania; współsprawstwo oznacza realny wpływ na przebieg, decyzje i parametry działania. Oba tryby mogą być wartościowe, ale wymagają innych ram etycznych i innych technik zabezpieczenia granic. W praktykach partycypacyjnych i relacyjnych w sztuce od lat dyskutuje się o etyce udziału, o asymetriach władzy, o ryzyku instrumentalizacji uczestników i o odpowiedzialności artysty; te debaty nie mogą zostać pominięte w psychoperformansie, bo psychoperformans operuje nie tylko estetyką, lecz także podatnością i intymnością procesu. Jeżeli współsprawstwo jest dopuszczalne, musi być jawne: kto ma prawo inicjować znacznik przejścia, kto ma prawo proponować korektę, kto ma prawo przerwać działanie, kto ma prawo domknąć. Jeżeli współsprawstwo nie jest dopuszczalne, wspólnota i świadek muszą pozostać w reżimie obecności poświadczającej, nie ingerującej.

W psychoperformansie „obecność teraz” i „obecność wtedy” są kluczowe, ponieważ świadek funkcjonuje równocześnie w dwóch czasach. Jest świadkiem „teraz” jako współobecny, a jednocześnie staje się świadkiem „wtedy” jako nośnik pamięci, który może później odtworzyć strukturę działania, potwierdzić przejścia, zauważyć elementy niewidoczne dla wykonawcy, a czasem także skorygować rekonstrukcję obciążoną błędem retrospekcji. To nie oznacza, że świadek ma być „bardziej obiektywny”; oznacza, że psychoperformans może korzystać z różnic perspektyw jako z narzędzia triangulacji. Donna Haraway pisała o wiedzy usytuowanej: żadna perspektywa nie jest „widokiem znikąd”, ale właśnie dlatego zestawienie perspektyw może zwiększać wiarygodność opisu, jeśli ujawnia swoje warunki. Świadek w psychoperformansie jest więc nie tyle gwarantem prawdy, ile gwarantem wieloperspektywiczności, pod warunkiem że jego rola jest opisana, a wpływ ograniczony.

Wspólnota działa także jako mechanizm dystrybucji ciężaru. W praktykach regulacyjnych i w praktykach artystycznych często przecenia się autonomię jednostki, ignorując fakt, że wiele

zdolności do domknięcia, do zmiany nawyku, do przejścia przez próg, jest relacyjnie wspieranych. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznany naukowo, musi ujmować tę relacyjność w kategoriach operacyjnych: jakie aspekty działania wymagają obecności drugiej osoby, jakie mogą być realizowane w samotności, jakie wymagają wspólnotowego rytuału domknięcia, a jakie nie. W tym kontekście pojęcie „pieczęci czynu” staje się narzędziem szczególnie precyzyjnym: pieczęć nie jest wyjaśnieniem, tylko aktem potwierdzenia, który stabilizuje skutki w czasie. Pieczęć może przyjąć postać zdania, gestu, podpisu, znaku w archiwum, wspólnej pauzy, symbolicznego „przyjęcia” działania przez świadka. Kluczowe jest, że pieczęć działa jak granica: po niej działanie przestaje być negocjowane, a zaczyna być integrowane.

Równolegle pojawia się problem jawności i anonimizacji, który dotyczy nie tylko etyki publikacji, lecz także samej struktury wspólnoty. Wspólnota może być realna i imienna, może być częściowo ukryta, może być tymczasowa, może być złożona z ról, a nie osób. W tradycjach badawczych opartych na obserwacji i udziale zasady poufności, zgody oraz ochrony danych są podstawą, ale psychoperformans stawia dodatkowy wymóg: nawet jeśli dokumentacja nie jest publiczna, sama świadomość potencjalnej publikacji może zmieniać przebieg działania, intensyfikując autoinscenizację. Dlatego kategorie jawności i anonimizacji muszą być traktowane nie tylko jako kwestie formalne, lecz jako parametry planu sytuacyjnego, które wpływają na jakość obecności. Świadek, który wie, że nic nie zostanie upublicznione, jest świadkiem innego typu niż świadek, który działa w warunkach późniejszej ekspozycji. Psychoperformans musi umieć świadomie wybierać te reżimy i opisywać ich konsekwencje.

W konsekwencji sekcja poświęcona roli świadka i wspólnoty wprowadza do psychoperformansu aparat pojęciowy, który pozwala opisać relację jako medium działania, a nie jako kontekst. Świadek nie jest „kimś obok”, lecz jest funkcją w strukturze: funkcją, która może stabilizować znacznik przejścia, modulować intensywność, poświadczając próbę, nadawać pieczęć czynu i umożliwiać domknięcie wspólnotowe. Wspólnota nie jest „tłem społecznym”, lecz jest mechanizmem ramowania, legitymizacji i dystrybucji pamięci, a zarazem potencjalnym źródłem presji, zawłaszczenia i normatywnej przemocy. Psychoperformans, rozumiany naukowo, musi tę ambiwalencję utrzymać w opisie, ponieważ tylko wtedy może projektować praktyki, które są jednocześnie skuteczne i etycznie bezpieczne: nie redukują świadka do narzędzia, nie redukują wspólnoty do dekoracji, nie redukują działania do prywatnego przeżycia.

13.1. Figuracje świadka: obecność „teraz” i „wtedy”, próba, pieczęć czynu

Figura świadka w psychoperformansie nie daje się zredukować do potocznego sensu „osoby patrzącej”. W perspektywie performatyki i antropologii działania jest to raczej złożona funkcja ramująca, dzięki której zdarzenie zostaje wyodrębnione z ciągłości życia i uzyskuje status czynu, a nie tylko epizodu subiektywnego. Erving Goffman opisywał ramy interakcji jako warunki rozpoznawalności sytuacji; Victor Turner analizował liminalność jako stan przejściowy, w którym zmienia się społeczna i symboliczna pozycja uczestników, a sama transformacja wymaga potwierdzenia przez zbiorowość. W psychoperformansie świadek jest właśnie takim mechanizmem ramowania: nie tyle „dołącza” do działania, ile współustanawia jego próg ontologiczny, a zatem określa, czy mamy do czynienia z praktyką, która może zostać

poświadczona, opisana, zarchiwizowana i iterowana, czy też z przeżyciem, które pozostaje w obiegu prywatnym, podatnym na erozję pamięci i na rozmycie skutków.

W dyskursie nad performansem problem świadka i dokumentacji pojawiał się często w napięciu między efemerycznością a mediacją. Peggy Phelan argumentowała, że performans spełnia się w znikaniu i nie daje się w pełni reprodukować bez utraty swojej specyficznej ekonomii obecności; Philip Auslander wskazywał, że opozycja „live” i „mediatized” jest historycznie i technologicznie konstruowana, a nie ontologicznie dana, co komplikuje wszelkie proste definicje „prawdziwej obecności”. Diana Taylor rozróżniała archiwum i repertuar, pokazując, że pamięć kulturowa nie polega wyłącznie na trwałych zapisach, lecz także na ucieleśnionych praktykach transmisji. Psychoperformans wchodzi w ten spór z pozycji pragmatycznej: nie potrzebuje dogmatu o czystej znikliwości ani fetyszu totalnej rejestracji, lecz potrzebuje narzędzi, które stabilizują skutki działania w czasie i w relacji, nie niszcząc jednocześnie jego integralności. Świadek jest tu kluczowy, bo pełni funkcję stabilizacji niezależną od technologii: stanowi żywy indeks zdarzenia, który może potwierdzić, że próg został przekroczony, a domknięcie nastąpiło.

W psychoperformansie należy odróżnić trzy porządki „obecności”, w których świadek funkcjonuje równolegle: obecność percepcyjną, obecność normatywną oraz obecność pamięciową. Obecność percepcyjna dotyczy współdzielenia czasu i przestrzeni, a więc faktu współobecności w sensie fenomenologicznym i interakcyjnym. Obecność normatywna dotyczy tego, że sama obecność drugiej osoby wprowadza reżim odpowiedzialności: działanie przestaje być wyłącznie prywatnym ruchem i staje się czynem, który można rozpoznać jako zobowiązanie, gest o konsekwencjach, a czasem także jako „próbę” poddawaną społecznej ocenie, choćby minimalnej. Obecność pamięciowa natomiast działa w czasie odroczonym: świadek nie tylko „jest”, ale również „niesie” strukturę zdarzenia do przyszłości, umożliwiając późniejszą rekonstrukcję, korektę błędów retrospekcji oraz zewnętrzne poświadczenie, które w metodologii badań jakościowych można opisać jako element triangulacji perspektyw. Donna Haraway pisała o wiedzy usytuowanej, podkreślając, że żadna perspektywa nie jest neutralna; właśnie dlatego zestawienie perspektyw może zwiększać wiarygodność opisu, o ile ujawnia się warunki jego wytwarzania. Świadek jest więc w psychoperformansie nie tyle gwarantem „obiektywności”, ile gwarantem intersubiektywnego zakotwiczenia, które ogranicza ryzyko autohipnozy interpretacyjnej.

Pojęcie „próby” ma w tym kontekście sens ściśle performatywny i zarazem etyczny. Próba nie oznacza tu przygotowania do „prawdziwego występu”, lecz test realnej zdolności do przejścia przez sytuację transformacyjną w warunkach napięcia, ekspozycji i niepewności. W tradycji performatywności J. L. Austin pokazywał, że pewne akty mowy nie opisują, lecz ustanawiają; Jacques Derrida komplikował to stanowisko, wskazując na iterowalność i zależność aktu od ram i konwencji. Psychoperformans rozszerza tę logikę na poziom czynu: niektóre działania nie są „wyrazem” stanu, lecz ustanowieniem nowego stanu relacji i nowego układu zobowiązań. Taki akt potrzebuje jednak pieczęci, aby nie rozpadł się w nieustannej negocjacji znaczeń. Pieczęć czynu nie musi mieć formy instytucjonalnej; może być minimalna, ale musi być rozpoznawalna. Świadek jest jednym z najsilniejszych mechanizmów tej pieczęci, bo potwierdza, że akt został wykonany w świecie relacyjnym, a nie tylko w świecie wyobrażonym.

Trzeba jednocześnie jasno zaznaczyć granice: świadek w psychoperformansie nie jest automatycznie terapeutą, sędzią ani reżyserem. Współczesne debaty o etyce uczestnictwa w sztuce partycypacyjnej i relacyjnej wielokrotnie pokazywały ryzyko asymetrii władzy, instrumentalizacji uczestników oraz przekształcenia relacji w narzędzie artystycznego efektu. Psychoperformans, jeśli ma zachować rygor naukowy i etyczny, musi operacjonalizować rolę świadka: określić, czy świadek ma wyłącznie poświadczać, czy ma także prawo inicjowania znaczników przejścia, czy jest uprawniony do przerywania działania w sytuacji przekroczenia progu bezpieczeństwa, czy ma dostęp do dokumentacji, czy pozostaje anonimowy. To są parametry planu sytuacyjnego, a nie kwestie towarzyskie. W przeciwnym razie świadek łatwo przechodzi w rolę normatywną, która zniekształca przebieg: wykonawca zaczyna grać „pod świadka”, a psychoperformans ulega teatralizacji, którą Goffman opisywał jako zarządzanie wrażeniem.

Istnieje jednak zasadnicza osobliwość psychoperformansu, którą trzeba wprowadzić bez retorycznych skrótów: nie każdy psychoperformans posiada świadka, i nie każdy może go posiadać. Szczególnym przypadkiem są psychoperformanse o skali mikro, rozgrywane wewnątrz umysłu, w formie mikroruchów uwagi, wewnętrznych przełączeń, minimalistycznych decyzji percepcyjnych, krótkich aktów symbolicznych pozbawionych zewnętrznej ekspresji. Tego typu działania mogą być realne i skuteczne na poziomie regulacyjnym, lecz nie posiadają trwałego ukonstytuowania społecznego właśnie dlatego, że nie wytwarzają sytuacji współobecności, w której świadek mógłby nadać im pieczęć czynu. Ich status jest przez to kruchy: są narażone na zanikanie efektów, bo brak im relacyjnej stabilizacji, brak im zewnętrznego indeksu zdarzenia, a pamięć epizodyczna i proceduralna łatwo ulega rekonstrukcji i zniekształceniu w czasie. W praktyce oznacza to, że psychoperformanse mikro nie powinny być traktowane jako ostateczna skala pracy, jeśli celem jest transformacja trwała, rozpoznawalna i iterowalna. Wymagają one kontynuacji w innej skali – choćby minimalnie rozszerzonej – aby rezultaty mogły zostać „zapieczętowane” w relacji, w obiekcie, w znaczniku przejścia lub w świadectwie drugiej osoby.

To przejście skali nie jest kaprysem ani estetycznym dodatkiem, lecz logiczną konsekwencją reżimu walidacji. Psychoperformans, jako praktyka mająca ambicję naukowego rozpoznania, nie może opierać swojej skuteczności wyłącznie na wewnętrznym przekonaniu wykonawcy, ponieważ wówczas staje się podatny na mechanizmy autowzmocnienia i konfabulacji. W psychologii poznawczej dobrze opisano zawodność introspekcji oraz tendencję do retrospekcyjnej racjonalizacji; w badaniach jakościowych od dawna wiadomo, że autoopis wymaga procedur kontrolnych, takich jak triangulacja źródeł, audyt ścieżki badawczej czy przynajmniej jawność procedury wytwarzania danych. Świadek, nawet w najskromniejszej postaci, wprowadza właśnie taki element kontroli: nie kontrolę represyjną, lecz kontrolę epistemiczną, która stabilizuje strukturę działania i ogranicza jego rozmycie w czasie. Mikropsychoperformans może więc pełnić rolę inicjacji: uruchamia zmianę, ale bez zapieczętowania w skali mezo lub makro będzie zmianą łatwo odwracalną, podatną na „wyparowanie” w codziennej entropii bodźców.

W tym sensie świadek w psychoperformansie działa jak węzeł czasowy łączący „teraz” i „wtedy”. „Teraz” jest reżimem współobecności i ryzyka: to, co zostaje wykonane w obecności świadka, uzyskuje ciężar czynu, bo wydarza się w polu relacyjnym, które wytwarza odpowiedzialność. „Wtedy” jest reżimem pamięci i rekonstrukcji: świadek może później

potwierdzić, że zdarzenie miało strukturę, że istniały przejścia, że domknięcie nie było fikcją, a także może zauważyć elementy niewidoczne dla wykonawcy, co czyni go nieocenionym zasobem dla iteracyjnej korekty planu sytuacyjnego. To nie jest rola romantyczna; to rola techniczna w sensie metodologicznym. Świadek umożliwia przejście od doświadczenia do wiedzy o doświadczeniu, a więc od praktyki do badania, bez konieczności przekształcania psychoperformansu w spektakl dokumentacyjny.

W kolejnych ujęciach figuracji świadka konieczne będzie zróżnicowanie jego postaci: świadek jako pieczęć, świadek jako próg, świadek jako korektor rekonstrukcji, świadek jako stabilizator etyczny oraz świadek jako element wspólnotowego domknięcia. Te figuracje nie są metaforami, lecz typami funkcji, które można projektować w planie sytuacyjnym w zależności od skali, ryzyka, intensywności oraz celu poznawczego działania.

Figura „obecności teraz” jest w psychoperformansie podstawowym parametrem relacyjnym: nie chodzi o to, że ktoś po prostu „jest”, lecz o to, że sama współobecność wytwarza specyficzną topologię odpowiedzialności. W ujęciach Ervinga Goffmana współobecność uruchamia ramy interakcyjne, które determinują, co jest uznane za działanie znaczące, co za gest przypadkowy, a co za naruszenie porządku sytuacji. W psychoperformansie ta rama nie jest jedynie konwencją społeczną, lecz staje się narzędziem metody: świadek jest elementem warunków brzegowych, które podnoszą stawkę czynu, a przez to czynią go mniej odwracalnym. To podniesienie stawki nie musi być dramatyczne, lecz musi być rozpoznawalne, bo inaczej obecność świadka nie różni się od obecności przypadkowej.

„Teraz” świadka jest jednocześnie medium ekspozycji i medium stabilizacji. Ekspozycja oznacza, że działanie zostaje wystawione na możliwość rozpoznania i nierozpoznania, uznania i odrzucenia, a więc wchodzi w reżim ryzyka, który nie jest wyłącznie psychologiczny, lecz także symboliczny. Stabilizacja oznacza, że działanie zostaje wyjęte z obiegu prywatnych, łatwo modyfikowanych interpretacji, ponieważ posiada co najmniej jeden zewnętrzny punkt odniesienia. Ta dialektyka ma znaczenie metodologiczne: w psychoperformansie to, co nie przechodzi przez próg ekspozycji, zwykle pozostaje plastyczne, a jego skutki, choć mogą być realne, są podatne na erozję oraz na „przepisanie” przez późniejsze stany afektywne. W psychologii pamięci i w filozofii narracji jest to problem dobrze znany: pamięć epizodyczna nie jest rejestratorem, lecz rekonstruktorem, a to, co „pamiętamy”, jest wytwarzane w relacji między śladem a aktualnym stanem podmiotu. Dlatego świadek jako zewnętrzny indeks zdarzenia pełni rolę, którą w kryteriach wiarygodności badań jakościowych można porównać do elementu dependability i confirmability w sensie Lincoln i Guby: nie gwarantuje „prawdy”, lecz ogranicza dowolność późniejszej rekonstrukcji.

W praktykach rytualnych świadek bywa rozproszony w całej zbiorowości, a funkcja poświadczenia jest kolektywna. Maurice Halbwachs pisał o pamięci zbiorowej jako o matrycy, w której jednostkowe wspomnienie układa się w formy dostępne społecznie; to, co zostaje uznane, jest podtrzymywane przez grupę, a to, co nie zostaje uznane, zanika lub ulega prywatnej mitologizacji. Psychoperformans, choć może być radykalnie jednostkowy w treści, w zakresie poświadczenia jest strukturalnie podobny do rytuału: wymaga choćby minimalnej infrastruktury społecznej, by czyn uzyskał trwałość w czasie. Właśnie dlatego świadek nie jest tylko „pomocą”, lecz mechanizmem instytucjonalizacji w mikroskali, nawet jeśli instytucją jest tu wyłącznie relacja dwuosobowa, a nie aparat formalny.

„Obecność wtedy” świadka nie jest prostym przedłużeniem jego obecności „teraz”, lecz odrębną funkcją czasową. Świadek jest wówczas nośnikiem struktury: potrafi przywołać przebieg w postaci sekwencji przejść, a nie tylko w postaci ogólnych wrażeń. W psychoperformansie jest to fundamentalne, ponieważ metoda operuje markerami etapów i znacznikami przejścia, a więc poszukuje danych o strukturze temporalnej, nie tylko o treści symbolicznej. Świadek „wtedy” może podtrzymać różnicę między tym, co było inicjacją, a tym, co było fazą główną, między tym, co było narastaniem intensywności, a tym, co było domknięciem, między tym, co było przełamaniem oporu, a tym, co było regresją. Taka zdolność rozpoznawania struktury jest szczególnie ważna, gdy wykonawca w trakcie działania przebywa w stanie wysokiej intensywności, w którym autopercepcja i metapoznanie ulegają zawężeniu, a pamięć wytwarza „dziury” lub uogólnienia. W praktyce badawczej analogiczną rolę pełnią procedury stimulated recall oraz triangulacja perspektyw: późniejszy powrót do zdarzenia opiera się na bodźcach i świadectwach, które ograniczają zjawisko retrospektywnej racjonalizacji.

Relacja między „teraz” i „wtedy” nie jest tylko techniczna; ma ona również wymiar normatywny. Paul Ricoeur analizował świadectwo jako akt osadzony w zaufaniu i odpowiedzialności, ale jednocześnie podlegający krytyce, ponieważ świadectwo nie jest dowodem w sensie logicznym, lecz roszczeniem do wiarygodności. W psychoperformansie świadek „wtedy” nie ma prawa „posiadać” zdarzenia ani narzucać interpretacji, ale jego pamięć może pełnić rolę korekty, zwłaszcza gdy wykonawca ma tendencję do przepisywania przebiegu pod presją późniejszych emocji. Z perspektywy etyki relacyjnej taka korekta musi być jednak reglamentowana: nie może przejść w osąd, nie może przejść w diagnozę, nie może przejść w reżyserię. W przeciwnym razie świadek zostaje przekształcony w aparat władzy, a psychoperformans traci swoją zasadniczą właściwość, którą jest autonomia planu sytuacyjnego po stronie wykonawcy, przy jednoczesnym uznaniu relacyjnych warunków jego stabilizacji.

Pojęcie „próby” jest w psychoperformansie miejscem, w którym spotykają się teoria performatywności, antropologia przejścia i praktyki rygoru. Próba jest tu testem zdolności do wykonania aktu nieodwracalnego w sensie strukturalnym, nawet jeśli odwracalnego w sensie fizycznym. W tym ujęciu „czyn” nie jest działaniem dowolnym, lecz działaniem, które zmienia relację podmiotu do własnej decyzji. W języku Austina performatyw działa, jeśli spełnione są warunki fortunności; w psychoperformansie akt działa, jeśli spełnione są warunki strukturalnej fortunności: wyraźny próg wejścia, utrzymanie fazy głównej, znacznik przejścia, domknięcie oraz pieczęć czynu. Jacques Derrida, wskazując na iterowalność i zależność aktu od ram, uczył, że akt nie jest wyłącznie „intencją”, lecz funkcją konwencji i powtórzeń; psychoperformans tę lekcję przyjmuje, ale stosuje ją w rejestrze praktycznym: pieczęć czynu jest formą ramy, która umożliwia iterację bez redukcji do mechanicznego powtórzenia.

Pieczęć czynu w psychoperformansie ma charakter hybrydowy: jest jednocześnie elementem kompozycji i elementem protokołu. Jako element kompozycji domyka doświadczenie, wprowadzając granicę, po której nie kontynuuje się już tej samej fazy; jako element protokołu stabilizuje zdarzenie jako „zrobione”, a nie „ciągle do zrobienia”. W praktykach rytualnych pieczęć realizuje się przez gest, formułę, znak, obecność starszyny, błogosławieństwo lub podpis; w psychoperformansie pieczęć może być świecka, minimalistyczna i pozbawiona ceremonialności, ale musi być jednoznaczna. Najczęściej działa wtedy, gdy jest wsparta przez świadka: świadek uczestniczy w domknięciu, przyjmuje je do wiadomości, potwierdza je w

milczeniu lub krótkim akcie uznania. To uznanie jest pragmatyczne: redukuje prawdopodobieństwo regresji, w której podmiot, pozbawiony zewnętrznego indeksu, unieważnia własny czyn jako „nie dość prawdziwy” albo „nie dość wyraźny”.

W tym miejscu należy ponownie uwzględnić osobliwość psychoperformansu mikro, rozgrywanego w umyśle, bez świadka. Tego typu działania są metodologicznie prawomocne jako mikrotechniki regulacyjne, ale ich status społeczny jest nietrwały, ponieważ brak im konstytutywnego poświadczenia. Nie ma tu obecności „teraz”, a więc nie ma ekspozycji; nie ma też obecności „wtedy” świadka, a więc nie ma korekty rekonstrukcji i nie ma relacyjnego mechanizmu pieczęci. Z perspektywy trwałości skutków oznacza to wysoką podatność na zanikanie efektów, zwłaszcza gdy mikroakt nie zostaje osadzony w żadnym materialnym lub relacyjnym nośniku. Psychoperformans, traktowany jako praktyka mająca ambicję trwałej transformacji i naukowej rozpoznawalności, musi wówczas wprowadzić zasadę kontynuacji skali: mikroakt inicjuje przesunięcie, ale jego zapieczętowanie wymaga przejścia do skali, w której pojawia się choćby minimalny świadek albo choćby minimalna wspólnota, nawet w postaci pojedynczego relacyjnego potwierdzenia, oraz znaczników przejścia, które nie znikają wraz z fluktuacją uwagi.

Przejście skali nie jest sprzecznością z delikatnością psychoperformansu, lecz jest jej zabezpieczeniem. Jeżeli mikropsychoperformans pozostaje jedyną skalą, cała metoda staje się zależna od dyspozycji introspekcyjnej i od stabilności samopamięci, a to są zasoby ograniczone i zmienne. Jeśli natomiast mikropsychoperformans zostaje połączony z działaniem w skali mezo, w której pojawia się świadek, pieczęć i domknięcie, wówczas rezultat zostaje przeniesiony z obszaru „wewnętrznego postanowienia” do obszaru „wykonanego czynu”, a więc do porządku, w którym można go iterować i badać. W praktyce oznacza to, że figuracja świadka jest nie tylko jednym z możliwych wariantów psychoperformansu, lecz elementem konstytutywnym dla jego trwałości w reżimie społecznym, a reżim społeczny jest warunkiem długofalowej stabilizacji skutków.

Pozostaje jeszcze jedna kluczowa sprawa: świadek w psychoperformansie pełni niekiedy funkcję „próby” także w tym sensie, że jego obecność odsłania realne granice planu sytuacyjnego. To, co w samotności wydaje się wykonalne, w obecności drugiej osoby może ujawnić opór, wstyd, lęk, tendencję do autoinscenizacji albo potrzebę kontroli. Zamiast traktować to jako porażkę, psychoperformans traktuje to jako dane: obecność świadka jest testem, czy plan sytuacyjny jest odporny na relacyjność, czy jest wyłącznie praktyką prywatnej autoregulacji. W tym sensie świadek nie jest wyłącznie gwarantem stabilizacji; jest także narzędziem diagnostyki strukturalnej, które pozwala wykryć, w jakich miejscach działanie pęka, gdzie pojawia się przejście w tryb autoprezentacji, gdzie znacznik przejścia przestaje działać, a gdzie domknięcie staje się pozorne.

Tak rozumiana figuracja świadka prowadzi do rozbudowania aparatu pojęciowego: świadek jako indeks zdarzenia, świadek jako korektor rekonstrukcji, świadek jako stabilizator pieczęci, świadek jako test odporności planu sytuacyjnego, świadek jako granica przed kompulsywnością i przed rozmyciem. Te role muszą zostać opisane w sposób operacyjny, bo psychoperformans nie może pozwolić sobie na mglistą afirmację „wspólnoty” bez świadomości jej ryzyk i bez technik ograniczania wpływu. Dopiero na tym tle staje się możliwe precyzyjne rozróżnienie

między świadkiem, który poświadcza, a świadkiem, który współsprawia, oraz między obecnością, która stabilizuje, a obecnością, która kolonizuje przebieg.

W psychoperformansie „figuracyjność” świadka oznacza, że ta sama osoba może pełnić różne role w zależności od tego, jaki reżim prawomocności ma uzyskać czyn. Świadek bywa więc jednocześnie indeksem zdarzenia (w sensie semiotyki Peirce’a), korektorem rekonstrukcji, stabilizatorem domknięcia oraz medium przeniesienia „teraz” w „wtedy”. Ta wielość nie jest dowolna, ponieważ każda z tych funkcji generuje inny typ presji na wykonawcę i inny rodzaj danych, a więc inny profil ryzyka metodologicznego.

Najbardziej elementarną figuracją jest świadek jako obecność w czasie teraźniejszym, czyli świadek współobecny, którego sama obecność wytwarza warunki czynu. W ujęciu Goffmana współobecność nie jest neutralnym tłem, lecz sytuacyjną ramą, która determinuje, co zostaje rozpoznane jako „występ”, „czynność”, „naruszenie” albo „gest znaczący”. Psychoperformans wykorzystuje tę dramaturgię interakcji w sposób rygorystyczny: świadek jest tu parametrem, który podnosi koszt rezygnacji oraz koszt zmiany wersji zdarzenia w pamięci. Wewnętrzne postanowienie może zostać odwołane bez konsekwencji relacyjnej; czyn wykonany przy świadku wchodzi natomiast w porządek odpowiedzialności, nawet jeśli świadek nie wypowiada ani jednego słowa. W antropologii przejść Turner podkreślał, że liminalność wymaga ram, a ramy są społeczne; psychoperformans przyjmuje analogiczny aksjomat, choć realizuje go w mikroskali, często dwuosobowej. Obecność świadka „teraz” jest więc narzędziem wytwarzania progu: próg nie jest metaforą, tylko momentem, po którym układ zobowiązań podmiotu wobec własnego działania przestaje być czysto introspekcyjny.

Druga figuracja to świadek jako obecność „wtedy”, czyli świadek pamięciowy, który działa w czasie odroczonym. W tym reżimie świadek nie tyle intensyfikuje czyn, ile utrzymuje jego strukturę jako możliwą do przywołania i do porównania. W badaniach jakościowych kategorie wiarygodności i śledzenia procedury (dependability, confirmability w ujęciu Lincoln i Guby) są realizowane przez audyt ścieżki badawczej, triangulację perspektyw oraz jawność procedur wytwarzania danych; świadek „wtedy” pełni w psychoperformansie funkcję analogiczną, ale w trybie relacyjnym, nie instytucjonalnym. Jego pamięć, nawet jeśli nie jest „dokładniejsza”, bywa mniej podatna na retrospekcyjne przepisanie w wyniku późniejszego stanu afektywnego wykonawcy, a to w praktyce ogranicza konfabulację interpretacyjną. Ricoeur pisał o świadectwie jako o roszczeniu do wiarygodności osadzonym w relacji zaufania, lecz podatnym na krytykę; psychoperformans bierze z tego wprost metodologiczną dyscyplinę: świadek „wtedy” nie ma władzy interpretacyjnej nad sensem, ale ma znaczenie jako korektor struktury przebiegu, zwłaszcza markerów przejścia i domknięć. Tam, gdzie wykonawca pamięta głównie intensywność, świadek bywa w stanie pamiętać kolejność, moment zawahania, zmianę rytmu, różnicę między inicjacją a fazą główną, a więc elementy kluczowe dla iteracyjnej korekty planu sytuacyjnego.

Trzecia figuracja to świadek jako próba, czyli świadek, który nie tyle ogląda, ile współustanawia warunki testu. Próba w psychoperformansie jest testem fortunności czynu w sensie performatywnym, ale nie w rejestrze mowy, tylko w rejestrze działania. Austin opisywał warunki fortunności aktów performatywnych, a Derrida wskazywał na iterowalność i zależność aktu od ram oraz możliwości powtórzenia; psychoperformans przenosi tę logikę na czyn, w którym musi zaistnieć nie tylko intencja, lecz także struktura: próg wejścia, utrzymanie fazy, znacznik

przejścia, domknięcie oraz pieczęć. Świadek jako próba ujawnia realną odporność planu sytuacyjnego na relacyjność: to, co w samotności jest „łatwe”, w obecności drugiej osoby może ujawnić wstyd, potrzebę kontroli, tendencję do autoprezentacji albo do rezygnacji w pół kroku. Ten opór nie jest „błędem charakteru”, lecz danymi o strukturze działania w warunkach społecznych, a więc o tym, czy psychoperformans ma potencjał konstytuowania się jako praktyka nieprywatna. W tym sensie świadek jako próba jest narzędziem diagnostyki strukturalnej: ujawnia pęknięcia między deklaracją planu a jego wykonalnością w realnym polu relacyjnym.

Czwarta figuracja to świadek jako pieczęć czynu, czyli minimalny mechanizm domknięcia i uznania, który stabilizuje rezultat. W tradycjach rytualnych pieczęć bywa realizowana przez gest, formułę, błogosławieństwo, podpis, wspólną pauzę, czasem przez symboliczny przedmiot; psychoperformans może posługiwać się analogiczną logiką bez imitowania religijnych form. Istotą pieczęci nie jest ornament, lecz granica: po pieczęci czyn zostaje uznany za wykonany, a nie „wciąż negocjowalny”, co redukuje zjawisko regresji interpretacyjnej, w której wykonawca po czasie unieważnia własne domknięcie jako „niewystarczające”. Pieczęć w psychoperformansie jest zarazem elementem kompozycji i elementem protokołu: domyka doświadczenie w porządku afektywnym i zarazem koduje moment domknięcia jako marker w porządku badawczym. W tym miejscu powracają spory o relację performansu i dokumentacji, które w performatyce przechodziły przez tezy Phelan o znikaniu oraz krytyki Auslandera o konstrukcji „żywości”; psychoperformans stoi na stanowisku, że pieczęć czynu może być realizowana przez świadka bez technologicznej mediacji, a więc stabilizacja nie musi oznaczać medializacji.

Zasadnicza trudność pojawia się tam, gdzie psychoperformans zachodzi w skali mikro, w umyśle, bez świadka, bez ekspozycji, często także bez materialnego śladu. Taki mikropsychoperformans może być precyzyjny i skuteczny w krótkim horyzoncie regulacyjnym: operuje minimalnymi przełączeniami uwagi, mikrodecyzjami percepcyjnymi, krótkimi aktami symbolicznej reorientacji, które bywają trudne do zauważenia z zewnątrz. Jednak w sensie społecznym nie ulega on trwałemu ukonstytuowaniu, ponieważ nie wytwarza relacyjnego indeksu zdarzenia ani pieczęci czynu, a tym samym jego rezultaty są szczególnie narażone na zanikanie i rozmycie. Brak świadka oznacza brak obecności „teraz” jako progu odpowiedzialności oraz brak obecności „wtedy” jako korektora rekonstrukcji, a więc brak minimalnej triangulacji, która ogranicza autohipnozę interpretacyjną. W konsekwencji mikropsychoperformans powinien być rozumiany jako inicjacja, a nie jako docelowa skala stabilizacji: uruchamia przesunięcie, ale nie zabezpiecza go w czasie. Z punktu widzenia metodologii psychoperformansu jest to argument nie tyle estetyczny, ile epistemiczny: jeśli rezultat ma uzyskać trwałość, musi zostać przeniesiony do skali, w której pojawi się przynajmniej jeden zewnętrzny nośnik pieczęci, czy to w postaci świadka, czy w postaci materialnego znaku przejścia, czy w postaci wspólnotowego rytuału domknięcia. Przejście skali działa wtedy jak utrwalenie: rezultat zostaje osadzony w relacji i w strukturze, a nie tylko w chwilowej konfiguracji uwagi.

W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to konieczność projektowania procedur „translacji skali”, czyli przejścia od mikroaktu do aktu, który można poświadczyć. Translacja skali nie musi oznaczać teatralizacji ani publicznej ekspozycji; może być minimalna, dwuosobowa, dyskretna, a nawet częściowo anonimowa. Wystarczy, by pojawił się element poświadczenia i domknięcia:

krótka formuła uznania, symboliczny podpis, wspólne wykonanie znacznika przejścia, świadome przyjęcie rezultatu do wiadomości przez świadka. To właśnie w tej translacji skali psychoperformans zyskuje „trwałość społeczną”, rozumianą nie jako instytucjonalizacja w sensie formalnym, lecz jako stabilizacja w reżimie intersubiektywnym. Halbwachs wskazywał, że pamięć jednostkowa żyje w ramach pamięci zbiorowej; nawet jeśli psychoperformans pozostaje praktyką indywidualną, jego trwałość rośnie, gdy choć minimalnie wchodzi w ramy relacyjne, bo wtedy rezultat zostaje podtrzymany przez więcej niż jedną perspektywę.

Aby uniknąć wypaczeń, psychoperformans musi jednocześnie utrzymywać ściśle rozróżnienie między świadkiem a władzą interpretacyjną. Świadek może poświadczать, ale nie powinien przejmować roli terapeuty, diagnosty czy reżysera, o ile plan sytuacyjny nie przewiduje takiej funkcji i nie istnieje jednoznaczna zgoda. W praktykach partycypacyjnych sztuki współczesnej problem asymetrii i instrumentalizacji jest stale obecny, a psychoperformans – ze względu na intymność procesu – jest na te ryzyka szczególnie wrażliwy. Dlatego figuracje świadka powinny być opisywane nie w kategoriach moralnych („dobry”, „wspierający”), lecz w kategoriach operacyjnych: zakres wpływu, uprawnienia, granice, procedura przerwania, procedura domknięcia, dostęp do dokumentacji, reżim jawności lub anonimizacji. Tylko wtedy świadek pozostaje narzędziem stabilizacji i walidacji, a nie aparatem normatywnego nacisku, który produkuje autoprezentację zamiast czynu.

W tym układzie staje się jasne, że „obecność teraz” i „obecność wtedy” nie są dwoma stanami tej samej funkcji, lecz dwoma odrębnymi trybami epistemicznymi. „Teraz” działa jako próg i ryzyko, „wtedy” działa jako korekta i możliwość iteracji. Próba ujawnia odporność planu sytuacyjnego na relację, pieczęć stabilizuje rezultat, a translacja skali umożliwia przejście od mikroaktu do czynu o trwałym ukonstytuowaniu społecznym. Na tym polega naukowa użyteczność świadka w psychoperformansie: nie jest on romantycznym „świadkiem duszy”, lecz elementem infrastruktury metody, która dąży do tego, by przeżycie mogło stać się zdarzeniem rozpoznawalnym, a zdarzenie mogło stać się wiedzą o działaniu.

13.2. Współobecność a współsprawstwo: etyka i granice wpływu

Współobecność i współsprawstwo w psychoperformansie są dwiema odmiennymi kategoriami operacyjnymi, które w praktyce bywają mylone, ponieważ obie dotyczą relacji, a relacja sama w sobie generuje wpływ. W ujęciu stricte metodologicznym współobecność oznacza dzielenie czasu i przestrzeni przy zachowaniu asymetrii decyzyjnej po stronie wykonawcy, natomiast współsprawstwo oznacza dystrybucję sprawczości, w której osoba towarzysząca lub grupa uzyskuje realny udział w inicjowaniu, modulowaniu albo domykanii faz działania, a więc współtworzy przebieg, a nie tylko go poświadczają.

Różnica ta nie jest subtelnością terminologiczną, lecz rdzeniem etyki psychoperformansu, ponieważ determinuje, jaki reżim zgody, jakie standardy ochrony uczestników, jakie procedury przerwania oraz jakie zasady odpowiedzialności muszą zostać uruchomione w planie sytuacyjnym. Już klasyczne ustalenia etyki badań z udziałem ludzi, rozwijane od połowy XX wieku w odpowiedzi na nadużycia, wskazują na podstawowe zasady: poszanowanie autonomii osoby, minimalizację ryzyka szkody oraz sprawiedliwość w dystrybucji kosztów i korzyści; w praktyce są one implementowane poprzez świadomą zgodę, prawo do wycofania się oraz

adekwatne informowanie o procedurach. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznawany naukowo, musi traktować te zasady nie jako formalny ornament, lecz jako element konstrukcji metody, zwłaszcza że pole działania bywa intymne, podatne na sugestię, a skutki relacyjne mogą mieć charakter długofalowy. Współobecność wymaga zwykle minimalnego protokołu zgody i granic, natomiast współsprawstwo wymaga protokołu rozszerzonego, ponieważ wzrasta ryzyko presji, niejawnej manipulacji, przeniesienia odpowiedzialności oraz błędnego przypisania autorstwa skutków.

Współobecność jest wpływem o charakterze nieuniknionym, ale często możliwym do operacjonalizacji i ograniczenia. W psychologii społecznej od dawna opisuje się, że sama obecność innych modyfikuje wykonanie i doświadczenie: badania nad facylitacją społeczną wiążą się z klasycznymi pracami Roberta Zajonca, a rozwinięcia dotyczą m.in. lęku przed oceną i mechanizmów uwagi. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że nawet świadek, który „nic nie robi”, i tak zmienia warunki brzegowe: podnosi poziom pobudzenia, wzmacnia samomonitorowanie, reorganizuje autopercepcję i może wzbudzać strategie autoprezentacyjne w sensie goffmanowskim. Z tego powodu współobecność nie może być traktowana jako stan neutralny, lecz jako parametr intensywności i ryzyka, który trzeba wprost wpisywać do planu sytuacyjnego, np. przez modulację czasu ekspozycji, przez wyznaczenie momentów bezkontaktowych, przez wprowadzenie strefy ciszy, przez zakaz komentarza w fazie głównej, przez procedurę bezpiecznego przerwania. Współobecność jest więc „wpływem bez prawa głosu”: wpływa, ale nie decyduje, a jej etyka polega na tym, by wpływ nie zamienił się w przemoc normatywną.

Współsprawstwo jest wpływem usankcjonowanym i rozdzielonym, a więc wymaga nie tylko zgody, lecz także jawnej architektury uprawnień. W psychoperformansie współsprawstwo może przyjmować różne postaci: osoba towarzysząca może inicjować znacznik przejścia, może włączać lub wygaszać kanał światła i dźwięku, może podawać obiekt-klucz, może zadawać pytania w fazie integracji, może moderować domknięcie, może być współautorem dokumentacji, a w wersjach wspólnotowych może uczestniczyć w rytuale pieczęci czynu jako strona domykająca. Każdy z tych aktów jest aktem sprawczym w sensie praktycznym, a często także w sensie performatywnym, ponieważ ustanawia zmianę stanu. Jeżeli współsprawstwo nie zostanie rozpisane proceduralnie, wówczas działa ono w trybie domyślnym, czyli w trybie społecznych hierarchii, charyzmy, zależności i niejawnych oczekiwań. To jest dokładnie ten mechanizm, który w krytyce sztuki partycypacyjnej i relacyjnej wielokrotnie wskazywano jako źródło przemocy symbolicznej i nadużyć: nierówności ról bywają maskowane językiem wspólnoty, a uczestnictwo bywa instrumentalizowane jako materiał. W debatach o sztuce partycypacyjnej, m.in. w sporze między Claire Bishop a Grantem Kesterem, powraca napięcie między estetyką relacji i „etyką dialogu” a krytyką, która domaga się ujawnienia konfliktu, asymetrii i warunków produkcji. Psychoperformans musi te lekcje wchłonąć, ponieważ pracuje na relacji jako medium, a medium relacyjne jest szczególnie podatne na ukrytą asymetrię.

W tym miejscu konieczne jest wprowadzenie rozróżnienia między współsprawstwem a współodpowiedzialnością. Współsprawstwo oznacza udział w decyzjach i w przebiegu, natomiast współodpowiedzialność oznacza udział w konsekwencjach, w tym w obowiązku ochrony granic i minimalizacji szkód. Te kategorie nie zawsze idą razem w praktykach społecznych: często ludzie współsprawiają, ale nie chcą współodpowiadać, albo odwrotnie, chcą „pilnować”, ale bez prawa wpływu. Psychoperformans nie może tolerować takiej

niejasności, bo wówczas plan sytuacyjny przestaje być narzędziem bezpieczeństwa, a staje się sceną negocjacji w trakcie, co podnosi ryzyko eskalacji. Dlatego protokoły współsprawstwa muszą zawierać co najmniej cztery elementy: definicję ról, definicję zakresu wpływu, procedurę przerwania oraz procedurę domknięcia. Dodatkowo, w sytuacjach o wysokiej intensywności, uzasadnione jest wprowadzanie redundancji bezpieczeństwa, znanej z praktyk interwencji kryzysowej i z badań terenowych o podwyższonym ryzyku: sygnał stop niezależny od interpretacji, prawo do natychmiastowego wyjścia bez uzasadnienia oraz debriefing po zdarzeniu.

Współobecność może być więc etycznie „lekka”, ale tylko wtedy, gdy jej wpływ jest świadomie ograniczany. Współsprawstwo jest etycznie „ciężkie”, ponieważ generuje wielowymiarowe skutki: afektywne, poznawcze, społeczne i archiwalne.

Istotnym narzędziem teoretycznym do opisu współsprawstwa jest koncepcja sprawczości rozproszonej. Bruno Latour w ramach teorii aktora-sieci przesunął uwagę z indywidualnego podmiotu na sieci relacji, w których ludzie, artefakty i instytucje współdziałają jako aktorzy; Karen Barad w ramach agencjalnego realizmu mówiła o intra-akcji i współkonstytuowaniu się podmiotów i obiektów w zjawisku. W psychoperformansie te ujęcia są przydatne, ponieważ sprawczość nie jest tu „własnością” wykonawcy, lecz bywa konfigurowana przez obiekt, światło, dźwięk, przestrzeń oraz obecność innych. Jednak właśnie dlatego etyka musi być bardziej rygorystyczna: jeśli sprawczość jest rozproszona, łatwo o rozproszenie odpowiedzialności, a rozproszenie odpowiedzialności jest klasycznym mechanizmem nadużyć w systemach społecznych. Psychoperformans rozwiązuje ten problem nie przez negowanie rozproszenia, lecz przez jego mapowanie: wskazuje, kto i co może inicjować przejście, kto i co może je zatrzymać, kto i co ma prawo domknąć, oraz jakie warunki brzegowe są nienegocjowalne.

W psychoperformansie współobecność i współsprawstwo mają także odmienny status epistemiczny. Współobecność wspiera walidację intersubiektywną w sensie minimalnym: świadek poświadcza strukturę zdarzenia i pomaga w korekcie rekonstrukcji, co jest zgodne z praktykami triangulacji w badaniach jakościowych. Współsprawstwo natomiast komplikuje walidację, ponieważ świadek staje się współproducentem danych i współautorem przebiegu, a więc jego relacja do zdarzenia nie jest już relacją obserwacyjną, lecz interwencyjną. W metodologii badań terenowych rozróżnia się obserwację uczestniczącą od interwencji; w psychoperformansie współsprawstwo jest interwencją. To nie jest wada, ale wymaga jawności, bo inaczej raport z działania będzie maskował fakt, że przebieg był współtworzony. W naukowym reżimie opisu psychoperformansu oznacza to konieczność wprowadzania metadanych relacyjnych: kto był obecny, jaka była jego rola, jakie miał uprawnienia, jakie interwencje wykonał, jakie znaczniki przejścia inicjował. Bez tego powstaje pozór, że czyn jest wyłącznie „własnością” wykonawcy, a to jest nie tylko nieprawdziwe, ale też etycznie niebezpieczne, bo unieważnia wkład i ryzyko innych.

Krytyczny problem etyczny polega na tym, że współsprawstwo łatwo przechodzi w sugestię, a sugestia łatwo przechodzi w przemoc. Psychoperformans, ze względu na pracę z granicą i progiem, musi uwzględniać mechanizmy wpływu interpersonalnego, w tym presję normatywną, efekt autorytetu, efekt oczekiwania oraz ryzyko przeniesienia, jeśli relacja ma charakter szczególnie intensywny. Nie oznacza to automatycznie języka klinicznego ani diagnoz, lecz oznacza konieczność praktyk ograniczających wpływ: protokołu neutralnego języka, zakazu

interpretacji w trakcie fazy głównej, utrzymywania decyzji w rękach wykonawcy, a także odróżniania wsparcia od kierowania. W naukowej perspektywie jest to analogiczne do kontroli zakłóceń w badaniu: jeśli współsprawca narzuca treść, wyniki przestają mówić o planie sytuacyjnym wykonawcy, a zaczynają mówić o dynamice władzy w relacji.

Wreszcie, współobecność i współsprawstwo odmiennie działają wobec psychoperformansów mikro, rozgrywanych wyłącznie w umyśle. W skali mikro brak świadka oznacza brak społecznej pieczęci czynu, a więc wysoką podatność na zanikanie efektów; w skali mezo, gdzie pojawia się współobecność, można uzyskać poświadczenie i stabilizację bez rozbudowanego współsprawstwa; dopiero w skali wspólnotowej współsprawstwo staje się istotnym narzędziem domknięcia, ale jednocześnie generuje największe ryzyko przekroczenia granic. Z tego wynika jedna z głównych tez operacyjnych psychoperformansu: im większa skala i im większe współsprawstwo, tym większa musi być precyzja protokołów etycznych i tym bardziej niezbędna staje się jawna definicja granic wpływu.

W kolejnych partiach podrozdziału zostanie rozwinięta typologia granic wpływu w psychoperformansie: granice semantyczne (kto nadaje znaczenia), granice temporalne (kto decyduje o czasie faz), granice materialne (kto manipuluje obiektem i środowiskiem), granice cielesne (kto inicjuje dotyk i dystans), granice archiwalne (kto ma dostęp do zapisu i jak długo), a także granice instytucjonalne, gdy psychoperformans wchodzi w reżymy organizacyjne. Zostaną też przedstawione procedury minimalizacji szkód i mechanizmy etycznej walidacji, które pozwalają utrzymać współobecność jako wsparcie i poświadczenie, a współsprawstwo jako świadomie skonstruowaną współodpowiedzialność, nie jako niejawny nacisk.

Operacjonalizacja wpływu w psychoperformansie wymaga przejścia od intuicyjnej narracji o „byciu razem” do precyzyjnej analizy mechanizmów modulacji zachowania, afektu i decyzji w sytuacji interakcyjnej. W tym sensie współobecność jest zawsze warunkiem wytwarzającym specyficzny profil obciążenia poznawczego, ponieważ uruchamia permanentną metareprezentację siebie w oczach Innego, a więc zjawiska z obszaru mentalizacji i samomonitorowania. W badaniach nad samoregulacją i kontrolą poznawczą wielokrotnie wykazywano, że zasoby uwagi są ograniczone, a przełączenia między zadaniami (task switching) generują koszt czasowy i jakościowy; w psychoperformansie analogiczny koszt pojawia się wtedy, gdy wykonawca w fazie głównej musi równolegle utrzymywać wewnętrzne parametry planu sytuacyjnego i „czytać” sygnały społeczne. To obciążenie może działać dwojako: może destabilizować, ale może też zwiększać precyzję, jeśli plan sytuacyjny jest skonstruowany tak, by obecność świadka działała jako stabilizator zewnętrzny, a nie jako czynnik oceniający. Z punktu widzenia teorii regulacji oznacza to, że współobecność może pełnić funkcję sprzężenia zwrotnego o niskiej częstotliwości: nie narzuca treści, ale dostarcza stałego warunku brzegowego, który ogranicza dryf w stronę rozproszenia lub regresji.

Współsprawstwo natomiast jest formą wpływu o wysokiej gęstości i wysokiej sprawczości, ponieważ wprowadza możliwość modyfikacji parametrów przebiegu przez podmiot inny niż wykonawca. Żeby zachować rygor metodologiczny, trzeba tu zastosować język rozdziału ról i decyzji: kto ma prawo inicjować, kto ma prawo modulować, kto ma prawo zatrzymywać, kto ma prawo domykać, oraz jakie są warunki fortunności tych aktów. W praktyce performatywnej łatwo miesza się te poziomy, bo każdy gest może jednocześnie być wsparciem i interwencją; psychoperformans wymaga rozdzielenia, ponieważ inaczej cała procedura staje się podatna na

zjawiska znane z psychologii społecznej jako compliance, normative influence i informational influence. Współsprawstwo bez jawnej architektury uprawnień bardzo szybko przechodzi w niejawne sterowanie, a niejawne sterowanie wprowadza efekt, który w metodologii badań nazywa się kontaminacją procedury: nie wiadomo już, czy wynik jest efektem planu sytuacyjnego, czy efektem relacyjnej presji.

Dlatego w psychoperformansie konieczne jest wprowadzenie pojęcia granicy wpływu jako konstruktu wielowymiarowego, a nie jako prostej linii „możesz – nie możesz”. Granice wpływu mają co najmniej sześć osi, które trzeba mapować w planie sytuacyjnym i w protokole: oś temporalna, oś semantyczna, oś cielesna, oś materialno-środowiskowa, oś afektywna oraz oś archiwalna. Oś temporalna dotyczy tego, kto zarządza czasem faz: czy współsprawca może skrócić fazę główną, czy może wydłużyć integrację, czy może zainicjować przejście; to jest fundamentalne, ponieważ czas jest w psychoperformansie parametrem modulującym pobudzenie i tolerancję na intensywność. Oś semantyczna dotyczy tego, kto nadaje znaczenia: czy współsprawca może interpretować, czy ma prawo zadawać pytania, czy może proponować etykiety; ta oś jest najbardziej zdradliwa, bo interpretacja w relacji łatwo staje się dominacją hermeneutyczną. Oś cielesna dotyczy dotyku, dystansu, orientacji ciała i prawa do przerywania, a więc wchodzi w reżim bezpieczeństwa i zgody. Oś materialno-środowiskowa dotyczy manipulacji obiektami, światłem, dźwiękiem, przestrzenią, ponieważ w psychoperformansie te elementy są aktorami w sensie sieciowym: zmiana światła lub podanie obiektu-klucza nie jest neutralne, tylko restrukturyzuje sytuację. Oś afektywna dotyczy tego, czy współsprawca może wzmacniać lub wygaszać napięcie, np. przez ton głosu, przez komentarz, przez modulację rytmu; to jest oś, na której najczęściej dochodzi do nadużyć w formie „życzliwego” nacisku. Oś archiwalna dotyczy tego, kto ma dostęp do dokumentacji, kto decyduje o jej istnieniu, kto zarządza przechowywaniem i anonimizacją, ponieważ kontrola archiwum jest formą władzy nad narracją i nad wizerunkiem działania.

Żeby te osie nie pozostały czystą teorią, psychoperformans potrzebuje narzędzi proceduralnych. Najbardziej elementarnym jest kontrakt roli, rozumiany nie jako dokument formalny, lecz jako jawnie uzgodniona matryca zachowań i uprawnień, która jest częścią planu sytuacyjnego. Kontrakt roli powinien być minimalny i jednoznaczny: zawierać definicję funkcji świadka lub współsprawcy, definicję zakazów, definicję sygnału stop, definicję procedury przerywania oraz definicję domknięcia. W tradycji badań jakościowych analogiczną rolę pełnią protokoły badawcze i zasady postępowania w terenie, które mają ograniczać arbitralność i ryzyko szkody; w psychoperformansie kontrakt roli ogranicza arbitralność relacyjnego wpływu. W przypadku współsprawstwa kontrakt musi dodatkowo określić zakres interwencji: czy współsprawca ma prawo inicjować znacznik przejścia, czy tylko na niego reaguje; czy może ingerować w środowisko, czy tylko obserwuje; czy ma prawo zadawać pytania i w jakiej fazie; czy ma prawo sugerować interpretacje i z jaką ostrożnością. Brak takiej matrycy prowadzi do zjawiska „płynnej odpowiedzialności”: każdy wpływa, ale nikt nie odpowiada, a to jest najbardziej ryzykowny układ w praktykach relacyjnych.

W tym miejscu szczególnie przydatne staje się rozróżnienie między wpływem strukturalnym a wpływem treściowym. Wpływ strukturalny dotyczy formy przebiegu: czasu, przejść, rytmu, bezpieczeństwa, domknięcia; wpływ treściowy dotyczy znaczeń, narracji, interpretacji, a często także kierunku emocjonalnego. Psychoperformans może dopuszczać szeroki wpływ strukturalny przy jednoczesnym rygorystycznym ograniczeniu wpływu treściowego, ponieważ

to właśnie wpływ treściowy najłatwiej przechodzi w sugestię i kolonizację sensu. W praktykach terapeutycznych i w metodach interwencji psychologicznej istnieją dobrze znane ryzyka związane z sugestią, w tym wytwarzaniem fałszywych wspomnień i przeinaczaniem narracji pod wpływem autorytetu; psychoperformans nie musi wchodzić w reżim terapii, by te ryzyka były aktualne, ponieważ pracuje na poziomie podatności i intensywności. Z tego powodu fundamentalna jest zasada: współsprawca nie może przejmować hermeneutyki działania w trakcie fazy głównej. Interpretacja, jeśli w ogóle dopuszczona, musi być odroczone do fazy integracji i powinna zostać wyraźnie oznaczona jako hipoteza, nie jako rozstrzygnięcie.

Jednym z najbardziej subtelnych problemów jest tutaj mechanizm sprzężenia zwrotnego między oczekiwaniami współsprawcy a zachowaniem wykonawcy, który w psychologii eksperymentalnej opisuje się jako efekt Rosenthala, czyli wpływ oczekiwań obserwatora na wynik. W psychoperformansie ten efekt może działać bez intencji i bez słów: wystarczy mikroreakcja, zmiana postawy, napięcie w milczeniu, aby wykonawca dostosował przebieg do domniemanego oczekiwania. Z punktu widzenia rygoru metody jest to zjawisko zakłócające, jeśli celem jest rozpoznanie własnej struktury działania, a nie wytworzenie „właściwego” przebiegu dla Innego. Stąd w psychoperformansie preferuje się świadków i współsprawców, którzy przeszli trening neutralności interakcyjnej: potrafią utrzymać stały ton, powstrzymać się od ocen, nie eskalować, nie nagradzać, nie karać, nie sygnalizować rozczarowania, a jednocześnie potrafią uruchomić procedurę bezpieczeństwa. Taka neutralność nie jest chłodem; jest techniką etyczną. W tradycji badań terenowych można ją porównać do świadomego zarządzania reactivity: minimalizuje się wpływ badacza, aby dane nie były artefaktem relacji.

Współobecność i współsprawstwo muszą być także analizowane w kontekście skalowania psychoperformansu, ponieważ wraz ze wzrostem skali rośnie ryzyko dyfuzji odpowiedzialności i eskalacji normatywnej presji. W małej skali dwuosobowej kontrakt roli jest względnie łatwy do utrzymania; w skali wspólnotowej pojawia się wielość świadków, a wraz z nią wielość ram rozpoznania, co może prowadzić do konkurencyjnych interpretacji i do presji konformizmu. Klasyczne badania nad konformizmem grupowym, kojarzone z Solomonem Aschem, pokazały, jak silnie grupa może modulować sąd jednostki nawet w prostych zadaniach percepcyjnych; w psychoperformansie, gdzie stawka jest afektywna i symboliczna, ryzyko konformizmu jest tym większe. Dlatego w skali wspólnotowej współsprawstwo wymaga nie tylko kontraktów ról, ale także procedur dystrybucji głosu: kto może mówić, kiedy, w jakiej formie, oraz jak zapobiega się „wspólnotowej hermeneutyce” narzucającej jedną narrację. Bez tego wspólnota staje się aparatem dyscypliny, a psychoperformans traci swój charakter jako praktyki, która ma wzmacniać sprawczość wykonawcy.

W tym reżimie pojawia się również problem autorstwa i atrybucji: jeśli współsprawca współkonstruuje przebieg, to współkonstruuje także rezultat, a więc wynik nie może być przypisany wyłącznie wykonawcy. W perspektywie naukowej oznacza to konieczność jawnego opisu współautorstwa warunków: jakie interwencje zostały wykonane przez kogo, jakie parametry zostały ustawione przez kogo, a jakie decyzje należały wyłącznie do wykonawcy. W perspektywie etycznej oznacza to obowiązek unikania zawłaszczania: zarówno zawłaszczania rezultatów przez wykonawcę, jak i zawłaszczania przebiegu przez współsprawcę. Psychoperformans traktuje atrybucję jako element protokołu, a nie jako sprawę prestiżu, ponieważ atrybucja jest warunkiem odpowiedzialności i warunkiem późniejszej analizy, w której

trzeba wiedzieć, gdzie przebieg został zmodyfikowany interwencją, a gdzie wynikał z autonomicznej dynamiki planu sytuacyjnego.

Tak skonstruowany aparat pozwala uchwycić, że etyka wpływu w psychoperformansie nie polega na ogólnych deklaracjach „szacunku” czy „bezpieczeństwa”, lecz na precyzyjnym projektowaniu granic interakcji wzdłuż osi temporalnej, semantycznej, cielesnej, materialnej, afektywnej i archiwalnej, przy jednoczesnym rozróżnieniu wpływu strukturalnego i treściowego oraz przy kontroli zakłóceń w postaci oczekiwań, konformizmu i dyfuzji odpowiedzialności. W takiej perspektywie współobecność staje się minimalną infrastrukturą poświadczenia i stabilizacji, natomiast współsprawstwo staje się narzędziem intensyfikacji i domknięcia, którego użycie wymaga rygorystycznych protokołów, aby nie przejść w niejawny przymus i nie skasować autonomii wykonawcy jako podstawowego warunku fortunności czynu.

W psychoperformansie granice wpływu nie są abstrakcyjną deklaracją, lecz parametrem, który można modelować w kategoriach mechanizmów społecznego sterowania zachowaniem. W praktyce relacyjnej większość nadużyć nie ma postaci jawnego przymusu, tylko postać modulacji: mikrokar i mikronagród, które kierują przebieg w stronę oczekiwanego rezultatu. Psychologia społeczna od lat opisuje to w języku normatywnego i informacyjnego wpływu społecznego, a także w języku compliance (np. techniki „stopa w drzwiach” i „drzwiami w twarz”), zaś badania nad posłuszeństwem i autorytetem, kojarzone z eksperymentami Stanleya Milgrama, pokazują, jak łatwo człowiek przenosi odpowiedzialność na ramę sytuacji, nawet gdy deklaruje autonomię. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać rygor etyczny, musi wprost zakładać, że „dobra intencja” współsprawcy nie eliminuje ryzyka, bo ryzyko rodzi się często z samej struktury sytuacji, z hierarchii kompetencji, z asymetrii statusu, z efektu autorytetu, z konformizmu i z dyfuzji odpowiedzialności.

Najbardziej podatnym obszarem jest wpływ semantyczny, ponieważ język interpretacji działa jak aparat produkcji rzeczywistości. Jeśli współsprawca wprowadza etykiety, metafory, diagnozujące opisy albo domniemania przyczynowe, wówczas przesuwając psychoperformans z reżimu działania do reżimu narracji, a reżim narracji ma tendencję do kolonizowania doświadczenia poprzez retrospekcyjną spójność. W psychologii poznawczej i w badaniach nad pamięcią dobrze opisano, że człowiek preferuje wyjaśnienia spójne i przyczynowe, nawet gdy są one konstrukcjami post hoc; mechanizm ten jest wzmacniany przez społeczną presję sensu, a presja sensu jest jednym z najsilniejszych instrumentów wpływu w relacji. Z tego powodu w psychoperformansie stosuje się zasadę deprywatyzacji interpretacji: nie chodzi o zakaz znaczeń, lecz o odsunięcie ich w czasie i o formalne odróżnienie hipotezy od faktu przebiegu. W praktyce oznacza to rygor językowy w fazie głównej: brak komentarzy oceniających, brak „naprowadzania”, brak sugestii celu, a jeśli pojawiają się pytania, to tylko proceduralne i tylko w obrębie wpływu strukturalnego.

Współsprawstwo staje się etycznie problematyczne zwłaszcza wtedy, gdy uczestnicy myślą opieką z kontrolą. Etyka troski, kojarzona z pracami Carol Gilligan, uczy, że relacja i wrażliwość na kontekst są niezbędne, ale jednocześnie sama troska bywa nośnikiem paternalizmu, jeśli nie jest sprzężona z relacyjną autonomią. W psychoperformansie autonomia nie jest liberalnym ideałem abstrakcyjnym, lecz warunkiem fortunności czynu: bez autonomii decyzji czyn staje się reaktywny, a nie sprawczy. Teoria autodeterminacji Deciego i Ryana opisuje podstawowe potrzeby psychologiczne, w tym autonomię i sprawczość; choć psychoperformans nie jest

protokołem klinicznym, konsekwencja jest metodologiczna: jeśli współsprawstwo ogranicza autonomię, to ogranicza również trwałość rezultatu, bo rezultat zostaje przypisany zewnętrznemu wpływowi, a nie własnej decyzji. To prowadzi do spadku internalizacji, wzrostu oporu i ryzyka odwrócenia efektu po ustaniu relacyjnego nacisku.

Właśnie dlatego w psychoperformansie nie wystarcza „zgoda” jako akt jednorazowy. Zgoda ma charakter procesualny i sytuacyjny: jej sens zależy od zdolności do wycofania się bez kosztu wizerunkowego i bez sankcji relacyjnej. W reżimie współsprawstwa konieczne jest zatem wprowadzenie mechanizmów realnej odwracalności, które nie są negocjowane w trakcie intensywnej fazy. Minimalnym narzędziem jest sygnał stop (predefiniowany, jednoznaczny, niezależny od interpretacji), a jego etyczną konsekwencją jest natychmiastowa deeskalacja i brak „wyjaśniania” w chwili przerywania. W wielu praktykach wysokiej intensywności, od warsztatów somatycznych po działania performatywne, stosuje się analogiczne procedury bezpieczeństwa właśnie dlatego, że w stanie pobudzenia i napięcia zdolność do asertywnego artykułowania granicy spada, a rośnie podatność na uległość wobec autorytetu i wobec rytmu grupy. Psychoperformans przenosi tę logikę do własnego aparatu: granica ma być łatwa do użycia, a nie tylko „dostępna w teorii”.

Współsprawstwo generuje również problem deontycznej dystrybucji uprawnień, czyli tego, kto ma prawo do jakiego rodzaju aktów w sensie normatywnym. W badaniach nad instytucjami i w socjologii organizacji dobrze wiadomo, że niejawne role tworzą niejawne hierarchie; w psychoperformansie dzieje się to szybciej, ponieważ intensywność działań sprzyja skrótom decyzyjnym. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać mapę uprawnień wprost: inicjacja znacznika przejścia (kto może rozpocząć), modulacja parametrów (kto może zmieniać światło, dźwięk, dostęp do obiektu), przerywanie (kto może zatrzymać i na jakiej podstawie), domknięcie (kto ogłasza koniec fazy), oraz dostęp do dokumentacji (kto widzi, kto przechowuje, kto decyduje o anonimizacji). Takie mapowanie jest narzędziem etycznym, ale jest też narzędziem epistemicznym, bo pozwala później odróżnić rezultat wynikający z dynamiki wykonawcy od rezultatu wynikającego z interwencji współsprawcy.

Szczególnie istotna jest oś afektywna wpływu, ponieważ emocje są w relacji „zaraźliwe” i współregulowane. W psychologii rozwojowej i w teorii przywiązania, kojarzonej z pracami Johna Bowlby’ego i Mary Ainsworth, regulacja emocjonalna jest ujęta jako proces relacyjny; nowsze ujęcia mentalizacji, rozwijane m.in. przez Petera Fonagy’ego, podkreślają rolę zdolności do rozumienia stanów umysłu własnych i cudzych w stabilizacji relacji. W psychoperformansie te wątki przekładają się na praktykę: współsprawca nie może być jednocześnie „współregulatorem” i „inżynierem sensu”, bo wtedy relacja przenosi ciężar z działania na interpretację i uzależnia przebieg od jego afektywnego prowadzenia. Współregulacja jest dopuszczalna jako stabilizacja struktury, ale staje się przemocą, jeśli przyjmuje formę emocjonalnego kierowania, np. zawstydzania, „motywowania”, eskalowania napięcia albo nagradzania za „właściwy” przebieg. Mechanizmy te mogą być subtelne, a ich skutkiem bywa utrata sprawczości wykonawcy i powstanie efektu performatywnego na potrzeby relacji, a nie na potrzeby czynu.

W tym kontekście warto wprowadzić pojęcie presji telicznej, czyli presji na wynik, która w psychoperformansie jest jedną z najczęstszych form niejawnego przymusu. Presja teliczna pojawia się, gdy współsprawca lub wspólnota zakłada, że działanie „musi do czegoś

doprowadzić”, „musi się domknąć w określony sposób”, „musi przynieść przełom”. Presja ta uruchamia mechanizmy autoprezentacyjne i konformistyczne: wykonawca zaczyna dopasowywać przebieg do oczekiwanej narracji, co wytwarza efekt zbliżony do demand characteristics, znanego z metodologii eksperymentalnej, gdzie uczestnik zgaduje hipotezę badacza i zachowuje się tak, by ją potwierdzić. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać integralność, powinien wprost zakazywać presji telicznej w fazie głównej, a w fazie integracji traktować rezultaty jako dane, nie jako „dowód sukcesu”. W przeciwnym razie metoda przestaje być narzędziem rozpoznania, a staje się aparatem produkcji spodziewanych efektów.

Ryzyko eskalacji rośnie gwałtownie w skali grupowej, ponieważ wówczas wchodzi do gry mechanizmy tożsamościowe i dynamika norm grupowych. Teoria tożsamości społecznej, rozwijana przez Henriego Tajfela i Johna Turnera, pokazuje, że jednostka w grupie reorganizuje percepcję siebie i innych, a granice „my–oni” mogą powstawać nawet przy minimalnych warunkach różnicowania. W psychoperformansie może to prowadzić do powstania „wspólnoty interpretacyjnej”, która utrzymuje jedną dominującą ramę sensu i karze odchylenie, co jest funkcjonalnie zbliżone do zjawiska groupthink, opisywanego przez Irvinga Janisa. Taki układ jest szczególnie groźny, bo wytwarza pozór bezpieczeństwa: grupa „wspiera”, a w istocie dyscyplinuje. Z perspektywy etycznej wymaga to wprowadzania procedur pluralizacji perspektyw: ograniczenia liczby głosów w integracji, rotacji roli komentującego, formalnego zakazu interpretacji całościowych, a czasem także świadomego rozszczelnienia wspólnoty poprzez dopuszczenie wielogłosowości bez przymusu konkluzji. W języku metodologicznym jest to ochrona przed dominacją jednej ramy, czyli ochrona przed błędem systematycznym w rekonstrukcji.

Współsprawstwo obejmuje także wymiar archiwalny, który jest często niedoceniany, a w praktyce bywa najbardziej przemocowy. Kto posiada zapis, ten posiada możliwość wtórnego sterowania: może ujawniać, ukrywać, selekcjonować, montować, interpretować, a więc kształtować pamięć działania. W etyce badań jakościowych oraz w praktykach dokumentacji istnieją zasady minimalizacji danych, ograniczenia dostępu, pseudonimizacji oraz kontroli retencji; niezależnie od porządku prawnego, ich sens jest prosty: archiwum jest władzą. W psychoperformansie oznacza to, że współsprawstwo archiwalne musi być albo wykluczone, albo bardzo precyzyjnie uregulowane: kto jest administratorem, kto ma klucz dostępu, kto decyduje o anonimizacji, jakie są warunki publikacji, czy istnieje prawo do usunięcia lub wycofania zgody, oraz jak zabezpiecza się przed wtórną instrumentalizacją materiału. Bez tych procedur współsprawstwo staje się długim cieniem nad działaniem, a cień ten może zmieniać przebieg już w chwili wykonywania czynu, bo świadomość przyszłego użycia dokumentacji reorganizuje autopercepcję.

W rezultacie współobecność i współsprawstwo w psychoperformansie nie powinny być traktowane jako dwa stopnie tej samej skali „bliskości”, lecz jako dwa reżimy ontologiczno-etyczne. Współobecność jest warunkiem poświadczenia i minimalnej walidacji intersubiektywnej, który można utrzymać w reżimie niskiej ingerencji, o ile kontroluje się presję teliczną, oczekiwania, mikrooceny i sygnały autoprezentacyjne. Współsprawstwo jest reżimem interwencji, który wymaga mapowania deontycznych uprawnień, protokołów przerwania, proceduralnej neutralności semantycznej w fazie głównej, ochrony przed normatywną dominacją grupy oraz zarządzania archiwum jako formą władzy. Dopiero w takim rygorze psychoperformans zachowuje możliwość pracy z relacją jako medium bez popadania w

relacyjny przymus, a jednocześnie zachowuje status metody rozpoznania, w której wpływ jest nie tylko obecny, ale także jawny, klasyfikowalny i poddawalny korekcje w iteracji planu sytuacyjnego.

13.3. Domknięcie wspólnotowe: rytuały, podpisy symboliczne, błogosławieństwo gestu

Domknięcie wspólnotowe w psychoperformansie nie jest „ładnym finałem” ani konwencją zaczerpniętą z teatru, lecz narzędziem stabilizacji ontologicznej i epistemicznej działania: to procedura przejścia od stanu liminalnego (prześciowego, zawieszonoego) do stanu uznanego, czyli takiego, który posiada społeczną legitymację, minimalny ciężar normatywny i możliwość późniejszej rekonstrukcji bez niekończącej się renegocjacji sensu. Klasyczne ujęcia rytuału od Arnolda van Gennepa (sekwencja wyłączenia, marginesu i włączenia) po Victora Turnera (liminalność i *communitas*) wskazują, że transformacje nie wydarzały się „same z siebie”, tylko wymagały formy, która oddzielała próg od codzienności, a następnie przywracała porządek, już w nowym układzie. Psychoperformans przenosi tę logikę w domenę praktyki artystyczno-badawczej: faza główna produkuje intensywność i zmianę, ale dopiero domknięcie wspólnotowe nadaje jej status czynu, ponieważ czyn w sensie społecznym to nie tylko wykonanie, ale także uznanie, że wykonanie „zaszło”, zostało przyjęte, nie będzie cofane przez kaprysy pamięci ani przez późniejszą presję interpretacji.

W tym miejscu ujawnia się fundamentalna różnica między domknięciem psychologicznym a domknięciem performatywnym. Domknięcie psychologiczne bywa rozumiane jako subiektywne poczucie końca; domknięcie performatywne natomiast jest aktem ustanawiającym stan rzeczy w porządku intersubiektywnym. W teorii aktów mowy J. L. Austin pokazał, że pewne wypowiedzi są działaniami, a nie opisami, a John Searle rozwijał pojęcie faktów instytucjonalnych, które istnieją dlatego, że zbiorowość uznaje pewne reguły i przypisania statusu. Psychoperformans nie redukuje się do mowy, ale może działać analogicznie: gest, układ obiektów, wspólna pauza, podpis, formuła uznania czy rytuał pieczęci stają się „czynnościami konstytutywnymi”, które zmieniają status sytuacji. Derridiańska krytyka obecności i nacisk na iterowalność przypominają, że akt domknięcia nie jest magiczny ani absolutny, lecz działa w ramach konwencji i powtórzeń; właśnie dlatego domknięcie wspólnotowe powinno być projektowane jako procedura, a nie jako jednorazowa emocjonalna kulminacja.

Domknięcie wspólnotowe pełni w psychoperformansie trzy ściśle powiązane funkcje: funkcję legitymizacji, funkcję dystrybucji pamięci oraz funkcję ograniczenia regresji. Legitymizacja polega na tym, że działanie zostaje rozpoznane jako zdarzenie „prawomocne” w obrębie danej mikroinstytucji relacyjnej (czasem to jedna osoba-świadek, czasem grupa), co obniża prawdopodobieństwo wtórnego unieważnienia przez wykonawcę w trybie: „to się nie liczyło”. Dystrybucja pamięci polega na przeniesieniu śladu z obiegu czysto introspekcyjnego do obiegu intersubiektywnego: świadkowie nie muszą pamiętać treści, lecz muszą pamiętać strukturę i fakt domknięcia, co działa jak minimalna triangulacja perspektyw znana z rygorów badań jakościowych (wiarygodność przez wieloźródłowość, a nie przez iluzję obiektywizmu). Ograniczenie regresji polega na ustanowieniu granicy, po której nie kontynuuje się tej samej fazy, nie „dokręca” intensywności, nie wytwarza nowych interpretacji w trakcie, tylko

przechodzi do integracji i retencji; w praktyce jest to zabezpieczenie przed kompulsywnym „dokańczaniem”, które w działaniach relacyjnych łatwo bywa wzmacniane presją grupy.

Z tych funkcji wynika, że domknięcie wspólnotowe nie może być pozostawione improwizacji, jeśli psychoperformans ma zachować rygor. Randall Collins, analizując łańcuchy rytuałów interakcyjnych, wskazywał na to, że rytuały działają dzięki synchronizacji uwagi, wspólnemu ognisku, granicom uczestnictwa i pewnemu poziomowi wspólnej emocjonalności, co generuje energię emocjonalną i spójność. W psychoperformansie analogiczną rolę pełni wspólne uznanie końca: krótki moment synchronizacji, w którym grupa albo świadek przyjmuje rezultat, nie oceniając go w kategoriach sukcesu czy porażki, tylko poświadczając jego wykonanie. Jeśli ten moment zostanie zastąpiony rozmową, analizą, poradami, interpretacjami albo natychmiastowym „feedbackiem”, wówczas domknięcie traci charakter pieczęci, a staje się początkiem nowej fazy wpływu semantycznego, czyli potencjalnej kolonizacji sensu.

Najprostsza typologia domknięć w psychoperformansie rozróżnia domknięcie sygnałne, domknięcie materialne, domknięcie relacyjne oraz domknięcie archiwalne. Domknięcie sygnałne opiera się na jednoznacznym znaku końca: świetlnym, dźwiękowym, przestrzennym albo kinestetycznym, który jest częścią planu sytuacyjnego i który nie wymaga komentarza. Może to być wygaszenie światła, zamknięcie obiektu w określonym pojemniku, zatrzymanie dźwięku, wspólna pauza w bezruchu o ustalonej długości, przejście do innego miejsca w przestrzeni; istotne jest, że znak jest jednoznaczny i powtarzalny, a więc działa jak marker przejścia, umożliwiając późniejszą analizę fazową. Domknięcie materialne polega na ustanowieniu śladu w obiekcie: podpis na artefakcie, pieczęć, fizyczne złożenie elementów w określoną konfigurację, wręczenie symbolicznego przedmiotu, zamknięcie listu, zszywanie fragmentów, zawiązanie węża; w języku antropologii daru (Marcel Mauss) taki akt może być rozumiany jako ustanowienie zobowiązania i relacyjnej trwałości, ale w psychoperformansie kluczowa jest nie metafizyka daru, tylko fakt, że materialny ślad stabilizuje pamięć i ogranicza późniejsze „rozpłynięcie się” rezultatu. Domknięcie relacyjne polega na krótkim akcie uznania między wykonawcą a świadkiem lub wspólnotą: formuła przyjęcia, podziękowanie, potwierdzenie „zostało wykonane”, czasem gest błogosławieństwa rozumiany świecko jako akt życzliwej pieczęci, nie jako przemoc religijna. Domknięcie archiwalne polega na zakodowaniu działania w rejestrze: krótkie oświadczenie świadka, metadane w notatniku, zapis znacznika przejścia, ustalenie warunków retencji materiału, anonimizacji i dostępu; ma ono znaczenie nie tylko dla pamięci, ale i dla etyki, bo archiwum jest formą władzy nad narracją, więc domknięcie archiwalne musi zabezpieczać uczestników przed wtórną instrumentalizacją.

„Podpisy symboliczne” w psychoperformansie wymagają osobnego doprecyzowania, ponieważ podpis może działać jednocześnie jako akt autoryzacji, jako narzędzie kontroli i jako źródło presji. W tradycji socjologii władzy symbolicznej Pierre’a Bourdieu podpis i pieczęć są narzędziami sankcjonowania, które wytwarzają kapitał i legitymizację; w psychoperformansie podpis ma być narzędziem stabilizacji, a nie narzędziem hierarchizacji. Dlatego podpis symboliczny powinien być minimalistyczny, nieporównawczy i nieoceniający: nie „zatwierdza jakości”, tylko poświadczają fakt domknięcia. Może mieć postać inicjału, znaku graficznego, daty, krótkiej formuły, odcisku, a w przypadku grupy – sekwencji znaków bez wskazywania kolejności prestiżu. Jeżeli podpis symboliczny zaczyna działać jak certyfikat, pojawia się ryzyko presji teliczej i presji normatywnej: uczestnicy mogą czuć, że muszą „zasłużyć” na podpis, a to

wytwarza niejawny przymus, który jest sprzeczny z autonomią jako warunkiem fortunności czynu.

„Błogosławieństwo gestu” należy traktować w psychoperformansie jako kategorię funkcjonalną, nie konfesyjną. W wielu kulturach błogosławieństwo jest formą rytualnego uznania i ochrony; w praktyce psychoperformansu analogiczną rolę może pełnić krótki akt życziwej pieczęci, który nie narzuca metafizyki, ale zamyka fazę i wprowadza reżim retencji. Może to być gest dłoni nad obiektem, dotknięcie ramienia za zgodą, wspólne wypowiedzenie neutralnej formuły, a w reżimie świeckim także proste „przyjmuję to domknięcie”. Ważne, by akt błogosławieństwa nie zamienił się w akt interpretacji ani w akt oceny, bo wtedy zaczyna działać jako instrument dominacji semantycznej. Judith Butler, analizując performatywność i ramy rozpoznania, podkreślała, że uznanie nie jest neutralne, bo ustanawia to, co liczy się jako „życie”, „ból”, „podmiot”; analogicznie w psychoperformansie błogosławieństwo może ustanawiać, co liczy się jako „właściwe domknięcie”, a więc musi być chronione przed normatywnym zawłaszczeniem.

Domknięcie wspólnotowe jest również kluczowe z perspektywy dynamiki pamięci i utrzymania efektów. W naukach o pamięci od dawna wskazuje się, że konsolidacja śladu jest procesem, a nie momentem, a rekonsolidacja sprawia, że każde przywołanie w pewnym sensie przepisuje pamięć; w praktyce oznacza to, że nieustrukturyzowany powrót do zdarzenia bez pieczęci łatwo staje się źródłem rozmycia i wtórnej konfabulacji. Psychoperformans odpowiada na to przez domknięcie jako „twardą granicę” oraz przez protokoły retencji, które wyznaczają, kiedy wolno wracać do interpretacji, a kiedy należy pozostać przy markerach i faktach przebiegu. Wspólnota i świadek są tu zasobem, bo ich obecność rozprasza ryzyko samotnego przepisywania: nie gwarantuje prawdy, ale ogranicza dowolność. Jeżeli psychoperformans pozostaje na poziomie mikroaktu w umyśle, bez świadka i bez materialnej pieczęci, efekty są strukturalnie narażone na erozję; domknięcie wspólnotowe jest więc jednym z głównych mechanizmów, które przenoszą rezultat w reżim trwałości społecznej, nawet jeśli ta „społeczność” jest minimalna i dyskretna, a całość odbywa się bez publicznej ekspozycji.

Właśnie dlatego domknięcie w psychoperformansie powinno być projektowane jako nieprzemocowa instytucja mikro: wyznacza granice, nie narzuca interpretacji; stabilizuje rezultat, nie wytwarza hierarchii; poświadcza, nie ocenia; domyka, nie eskaluje. Jeśli w praktyce pojawia się tendencja do „dopowiadania” i „wyjaśniania” w chwili domknięcia, należy uznać to za sygnał ryzyka: domknięcie zostało przejęte przez reżim semantyczny, a to oznacza, że wspólnota przestała pełnić funkcję pieczęci, a zaczęła pełnić funkcję trybunału sensu, co prowadzi do kolonizacji doświadczenia i do zwiększenia podatności na konformizm. W psychoperformansie domknięcie wspólnotowe jest skuteczne wtedy, gdy pozostaje krótkie, jednoznaczne, powtarzalne i skromne w treści, a jednocześnie wystarczająco „ciężkie” w formie, by wykonać pracę granicy, która oddziela fazę czynu od fazy integracji i od fazy późniejszej iteracji planu sytuacyjnego, w której dopiero można wprowadzać korekty bez rozszczelniania samego aktu domknięcia i bez wytwarzania wrażenia, że czyn nigdy nie został naprawdę wykonany, bo zawsze można go jeszcze „ulepszyć” przez kolejny komentarz, kolejne doprecyzowanie, kolejną interpretację, kolejne wspólnotowe dopisanie sensu, które z pozoru wzmacnia, a w istocie osłabia poprzez utratę granicy, utratę pieczęci i utratę tego szczególnego ciężaru, jaki ma akt, który został przyjęty, uznany i zamknięty w relacji, a więc przestał być wyłącznie prywatnym przeżyciem pozostającym w obiegu wewnętrznej negocjacji, w której

każde kolejne przywołanie może przedstawiać znaczenia i parametry tak długo, aż zniknie różnica między wykonaniem a opowiadaniem, między czynem a komentarzem, między zmianą a jej estetyzacją, co w praktyce prowadzi do rozproszenia sprawczości i do obniżenia trwałości rezultatów, bo rezultat nie ma już momentu, w którym „stał się faktem” w porządku intersubiektywnym, lecz pozostaje w stanie ciągłej rewizji, charakterystycznej raczej dla dyskursu niż dla zdarzenia.

Domknięcie wspólnotowe działa w psychoperformansie jako mechanizm nadawania mocy illokucyjnej (siły sprawczej aktu) formom, które bez wspólnotowego uznania pozostawałyby jedynie ekspresją lub prywatną techniką autoregulacji. W tym sensie jest ono bliższe temu, co John Searle nazywa wytwarzaniem faktów instytucjonalnych i „deontic powers” (mocy deontycznych), niż temu, co potocznie rozumie się jako „zamknięcie emocjonalne”: wspólnota, choćby minimalna, ustanawia status, a status generuje zobowiązania, uprawnienia i granice. Różnica jest zasadnicza, ponieważ status jest przenośny w czasie: można do niego wrócić, można go przywołać, można go użyć jako punktu odniesienia w iteracji planu sytuacyjnego, podczas gdy samo subiektywne poczucie końca bywa efemeryczne i podatne na rekonsolidacyjne przepisanie przez kolejne stany afektywne.

Z punktu widzenia antropologii symbolicznej oraz semiotyki praktyk rytualnych najistotniejsze jest to, że domknięcie wspólnotowe nie tyle „dodaje znaczenie”, ile stabilizuje relację między znakiem a działaniem. Jeśli potraktować podpis symboliczny, pieczęć, błogosławieństwo gestu czy wspólną pauzę jako znaki w sensie peirce’owskim, ich skuteczność nie wynika z podobieństwa (ikoniczności) ani z samej konwencji (symboliczności), lecz przede wszystkim z indeksalności: są śladami zdarzenia, wskazują na jego zajście, a nie tylko je opisują. Indeksalność jest tu kluczowa, bo przenosi czyn z porządku interpretacji do porządku wskazania: „to się wydarzyło”, „tu nastąpiło przejście”, „tu domknięto”. W tej perspektywie podpis symboliczny jest nie tyle autografem, ile wskaźnikiem domknięcia; jego funkcją nie jest estetyczna identyfikacja, lecz semiotyczne przytwierdzenie momentu przejścia do nośnika relacyjnego lub materialnego.

Durkheimowska kategoria „zbiorowej efervescencji” bywa w sztuce i humanistyce przywoływana nazbyt łatwo jako metafora intensywności, tymczasem w psychoperformansie jej użyteczność polega na czym innym: na rozpoznaniu, że intensyfikacja wspólnej uwagi generuje doświadczenie normatywności, czyli poczucie, że pewne akty „obowiązują”, że są poważne, że nie są czystą grą. Domknięcie wspólnotowe wytwarza właśnie tę minimalną normatywność, ale musi to robić bez przejścia w dyscyplinę. Granica jest subtelna: jeśli wspólnota przejmuje domknięcie jako prerogatywę władzy, wówczas pieczęć staje się sankcją, a sankcja wprowadza lęk, konformizm i autoprezentację. Jeśli natomiast wspólnota traktuje domknięcie jako protokół ochronny, pieczęć działa jak immunizacja przeciw regresji i przeciw rozmyciu, zachowując autonomię wykonawcy i redukując presję teliczną.

W praktyce najczęściej zawodzą te domknięcia, które są zbyt semantyczne, czyli zbyt „mówiące”. Słowa wprowadzają hierarchie interpretacyjne szybciej niż gesty, a komentarz w chwili domknięcia ma tendencję do zamiany pieczęci w werdykt. Dlatego w psychoperformansie preferowane są domknięcia o niskiej zawartości treściowej i wysokiej jednoznaczności strukturalnej: krótki rytuał, który nie niesie diagnozy, lecz niesie granicę. W języku teorii systemów można by powiedzieć, że chodzi o redukcję złożoności w kluczowym

momencie przejścia: domknięcie ma redukować warianty, a nie je mnożyć, bo mnożenie wariantów w chwili domknięcia uruchamia rekursję interpretacyjną i otwiera pętlę, która w praktyce uniemożliwia stabilizację rezultatu.

Podpis symboliczny, jeżeli ma działać jako pieczęć czynu, nie może być elementem rankingu ani elementem potwierdzania „wartości” działania. W polu sztuki podpis bywa narzędziem kapitału symbolicznego, a w języku Bourdieu jest częścią mechaniki legitymizacji, która ustanawia różnice statusu; w psychoperformansie taka logika byłaby toksyczna, bo przeniosłaby ciężar z wykonania na ocenę i uruchomiła ekonomię uznania. Podpis powinien więc być odpersonalizowany w sensie ocennym, a spersonalizowany jedynie w sensie odpowiedzialności: wskazuje, kto był świadkiem, ale nie wskazuje, kto „zatwierdził jakość”. W praktyce oznacza to także unikanie form, które imitują certyfikat, dyplom, zaświadczenie kompetencyjne; psychoperformans nie jest obiegiem kompetencyjnym, tylko obiegiem przejścia, a przejście domyka się inaczej niż osiągnięcie.

Błogosławieństwo gestu jest w psychoperformansie najbardziej ryzykowną i jednocześnie najbardziej precyzyjną formą domknięcia, bo dotyka bezpośrednio relacji władzy i sensu. W tradycjach religijnych błogosławieństwo jest aktem asymetrycznym, opartym na autorytecie; jeśli ten autorytet zostanie nieświadomie przeniesiony do psychoperformansu, łatwo o paternalizm i o naruszenie autonomii wykonawcy. Dlatego błogosławieństwo gestu musi zostać przepisane jako akt nieautorytarny: nie „udzielam ci”, lecz „poświadczam, że domknięto”, nie „wiem lepiej”, lecz „jestem świadkiem, że to zaszło”. W praktyce nie chodzi więc o sakralizację, lecz o formalizację życzliwego uznania, które ma strukturę pieczęci, a nie strukturę hierarchii. Jeśli błogosławieństwo jest rozumiane jako akt „nadania sensu”, to wchodzi w oś semantyczną wpływu i zaczyna kolonizować doświadczenie; jeśli jest rozumiane jako akt „nadania granicy”, pozostaje w osi strukturalnej i działa ochronnie.

Wspólnotowe rytuały domknięcia można traktować jako narzędzia zarządzania przejściem między dwoma reżimami: reżimem intensywności i reżimem integracji. W reżimie intensywności dominują mechanizmy pobudzenia, zawężenia uwagi, czasem deregulacji i ryzyka; w reżimie integracji dominują mechanizmy porządkowania, rekontekstualizacji i retencji. Jeśli przejście jest zbyt gwałtowne, pojawia się efekt „szoku semantycznego”, w którym wykonawca próbuje natychmiast wyjaśnić to, co dopiero co się wydarzyło, a grupa próbuje natychmiast nazwać i ocenić; jeśli przejście jest zbyt rozmyte, intensywność wlewa się w integrację i zamienia ją w kolejną fazę eskalacji. Domknięcie wspólnotowe musi więc posiadać własną mikrotemporalność: krótką, ale wystarczającą, aby zadziałała dyferencjacja faz, a zarazem tak prostą, aby nie stała się nowym polem negocjacji.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera w psychoperformansie rozróżnienie między rytuałem jako techniką a rytuałem jako ideologią. Rytuał jako technika jest narzędziem regulacji, stabilizacji i transmisji; rytuał jako ideologia jest narzędziem władzy, które narzuca sens i legitymizuje hierarchię. Psychoperformans, operując na pograniczu sztuki i praktyk samoregulacyjnych, musi utrzymać rytuał w trybie technicznym: rytuał ma wspierać sprawczość wykonawcy, nie zaś ją przechwytywać. W praktyce różnica ujawnia się w tym, czy rytuał dopuszcza wielość możliwych rezultatów, czy też implikuje „właściwy” rezultat; czy rytuał jest krótkim aktem uznania, czy długim spektaklem interpretacji; czy rytuał kończy fazę, czy ją przedłuża w formie wspólnotowej presji. Tam, gdzie rytuał staje się ideologią, domknięcie

zamienia się w dyscyplinę, a dyscyplina uruchamia konformizm, mechanizmy autoprezentacyjne i dyfuzję odpowiedzialności, które w perspektywie etycznej są ryzykiem, a w perspektywie epistemicznej są zakłóceniem.

W psychoperformansie domknięcie wspólnotowe powinno również uwzględniać asymetrię podatności: nie wszyscy uczestnicy są równie odporni na presję grupy, nie wszyscy mają tę samą zdolność do artikulacji granic, nie wszyscy w równym stopniu tolerują ekspozycję. Dlatego domknięcie nie może opierać się na spontanicznym „dzieleniu się”, które bywa w kulturze warsztatowej traktowane jako domyślna norma, ponieważ taka norma jest formą przymusu narracyjnego. Domknięcie ma poświadczać, nie wydobywać. Jeśli pojawia się potrzeba wypowiedzi, musi być ona zorganizowana jako opcja, nie obowiązek, i musi być osadzona w protokole, który utrzymuje pierwszeństwo wykonawcy w ustalaniu, co zostaje ujawnione, a co zostaje zatrzymane jako zasób wewnętrzny.

Domknięcie wspólnotowe jest zatem precyzyjną infrastrukturą granicy, w której rytuał, podpis symboliczny i błogosławieństwo gestu są trzema różnymi modalnościami tej samej funkcji: ustanowienia faktu domknięcia w obiegu intersubiektywnym, przy jednoczesnym ograniczeniu wpływu semantycznego, ograniczeniu presji telicznej i redukcji ryzyka normatywnej kolonizacji. W tej architekturze najważniejsze jest to, że pieczęć nie ma być „treścią”, lecz ma być aktem, a akt ma być tak skonstruowany, aby jego skuteczność nie zależała od charyzmy współsprawcy ani od intensywności grupy, tylko od powtarzalnej procedury, która wprowadza rozróżnienie fazowe i stabilizuje rezultat jako wykonany, a nie jako wciąż negocjowalny, co w praktyce pozwala utrzymać trwałość efektów bez zamiany psychoperformansu w dyskurs, w którym wspólnota nieustannie dopisuje sens, aż zniknie różnica między czynem i jego komentowaniem, a wraz z nią zniknie to, co w psychoperformansie ma najwyższą wartość metodologiczną, czyli możliwość wskazania momentu przejścia, momentu domknięcia i momentu poświadczenia w sposób, który jest jednocześnie etycznie nieprzemocowy i epistemicznie stabilny, ponieważ nie przenosi ciężaru na autorytet, tylko na formę granicy, która chroni wykonawcę przed własną tendencją do unieważniania i przed wspólnotową tendencją do przechwytywania

przechwytywania, czyli przed sytuacją, w której wspólnota – pod pozorem opieki – zaczyna wykonywać pracę sensu za wykonawcę, a następnie obudowuje tę pracę symboliczną sankcją, przez co rezultat przestaje być zakotwiczony w sprawczości, a zaczyna być zakotwiczony w aprobacie. W psychoperformansie należy to traktować jako błąd konstrukcyjny domknięcia, nie jako „niefortunne zachowanie grupy”, ponieważ w warunkach wysokiej intensywności interakcji grupa prawie zawsze będzie dążyć do redukcji nieokreśloności poprzez interpretację, a interpretacja w chwili domknięcia jest formą wtórnej interwencji. Dlatego domknięcie wspólnotowe musi mieć charakter węzła proceduralnego: zawiera minimalny zestaw gestów i znaków, które wygaszają dynamikę „dopieszczania znaczeń” i przenoszą sytuację do reżimu retencji.

Warto tu wprost sięgnąć do pojęcia „urządzenia zobowiązania” (commitment device) w sensie teorii decyzji i ekonomii behawioralnej, ponieważ podpis symboliczny i pieczęć czynu w psychoperformansie pełnią funkcję analogiczną: nie tyle opisują zmianę, ile czynią ją trudniejszą do wycofania bez kosztu relacyjnego lub kosztu integralności. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie buduje kosztu w trybie karzącym, lecz w trybie stabilizującym, czyli poprzez minimalne, nieprzemocowe zakotwiczenie w relacji i w śladzie. Mechanizm jest jednak

strukturalnie podobny: czyn staje się „trwalszy”, ponieważ zostaje wpięty w sieć odniesień, które utrudniają późniejszą racjonalizację unieważniającą („to było tylko chwilowe”, „to się nie liczy”, „to było nieprawdziwe”). W perspektywie psychologii działania można to opisać jako wzmocnienie intencji implementacyjnych (w sensie Gollwitzera): domknięcie ustanawia warunek „jeżeli–to” dla przyszłych zachowań i dla przyszłych powrotów do tematu, a podpis symboliczny dostarcza bodźca wywoławczego, który jest zewnętrzny wobec fluktuacji nastroju. W perspektywie kognitywistyki usytuowanej i teorii poznania rozproszonego (distributed cognition) domknięcie jest natomiast formą eksternalizacji fragmentu pamięci proceduralnej: część „wiedzy o tym, że zaszło” zostaje przeniesiona na obiekt, na układ przestrzenny, na świadectwo relacyjne, co zmniejsza zależność od zawodnej rekonstrukcji introspekcyjnej.

Z tego wynika kolejny wniosek operacyjny: skuteczność domknięcia wspólnotowego rośnie nie wtedy, gdy rośnie jego „uroczystość”, lecz wtedy, gdy rośnie jego odporność na wieloznaczność i jego odporność na przejęcie przez hermeneutykę. Domknięcie powinno być rozumiane jako „procedura minimalna o maksymalnej jednoznaczności”, a więc jako struktura bliska protokołowi, a nie jako kulminacyjny rytuał ekspresji. W praktyce oznacza to konieczność projektowania domknięć w oparciu o pojęcie obiektu granicznego (boundary object) w sensie Susan Leigh Star i Jamesa Griesemera: znak domknięcia musi być wystarczająco stabilny, by utrzymać wspólne odniesienie między uczestnikami o różnych perspektywach, a jednocześnie wystarczająco „ubogi semantycznie”, by nie narzucać jednej interpretacji. Podpis symboliczny, pieczęć, układ obiektu, wspólna pauza – to wszystko są potencjalne obiekty graniczne, które umożliwiają koordynację bez totalizacji sensu. W tym sensie domknięcie wspólnotowe jest technologią koordynacji epistemicznej: minimalizuje rozbieżność w tym, co uznano za zakończone, bez kolonizowania tego, jak należy to rozumieć.

W psychoperformansie domknięcie powinno być analizowane także jako interwencja w dynamikę afektywną grupy. Teoria rytuałów interakcyjnych Randalla Collinsa pozwala tu uniknąć naiwnych interpretacji: wspólne domykanie jest mechanizmem synchronizacji uwagi i redukcji napięcia przez zamknięcie cyklu, a więc wytwarza specyficzny profil energii emocjonalnej, który następnie „nosi” uczestników w czasie odroczonym. Jeśli domknięcie jest zbyt narracyjne, energia emocjonalna zostaje natychmiast przechwycona przez dyskurs i rozproszona w interpretacji, co wytwarza pozór głębi, ale obniża stabilność śladu, ponieważ ślad staje się zależny od zgodności narracji. Jeśli domknięcie jest zbyt skąpe lub zbyt arbitralne, energia emocjonalna nie zostaje ujęta w formę i może zostać przeżyta jako przerwanie bez integracji, co zwiększa ryzyko „powrotu przymusowego” do fazy intensywności albo ryzyko odrętwienia. Dlatego projektowanie domknięcia jest w psychoperformansie projektowaniem krzywej przejścia między pobudzeniem a retencją: nie chodzi o terapeutyczne „wyciszenie” jako cel, tylko o wytworzenie warunków, w których wynik działania zostaje zachowany jako fakt, a nie jako wzruszenie.

Z perspektywy etyki relacyjnej domknięcie wspólnotowe wymaga jeszcze jednego rygoru: separacji uznania od oceny. Uznanie jest aktem poświadczenia i przyjęcia do wiadomości; ocena jest aktem hierarchizowania jakości, intencji lub „prawdziwości” przebiegu. W psychoperformansie ocena w chwili domknięcia jest szczególnie destrukcyjna, bo uruchamia mechanizmy wstydu, konformizmu i autoprezentacji oraz przenosi źródło wartościowania na zewnątrz. Wspólnota może oczywiście wytwarzać refleksję, ale refleksja musi zostać odsunięta temporalnie i strukturalnie, tak aby domknięcie pozostało czyste jako pieczęć. Ten rozdział ról

jest analogiczny do rozróżnienia w badaniach jakościowych między etapem gromadzenia danych a etapem interpretacji: w chwili domknięcia „zbiera się” fakt końca i poświadcza przebieg, a nie formułuje się rozstrzygnięcia hermeneutycznego. Jeżeli wspólnota nie potrafi utrzymać tej dyscypliny, powinna zostać ograniczona do roli świadków, a współsprawstwo domknięcia powinno zostać zredukowane do protokołu minimalnego.

Wreszcie, domknięcie wspólnotowe ma znaczenie nie tylko dla „tu i teraz”, lecz także dla iteracyjności psychoperformansu, rozumianej jako możliwość powrotu do planu sytuacyjnego bez rozszczelniania jego poprzednich domknięć. Iteracja jest możliwa tylko wtedy, gdy istnieje stabilna granica między wersjami: domknięcie wyznacza koniec wersji wykonania, a następnie dopiero wprowadza się korekty planu sytuacyjnego jako pracę metodyczną, a nie jako kontynuację tego samego czynu. W tym sensie domknięcie wspólnotowe jest odpowiednikiem „zamrożenia” stanu w eksperymencie: nie po to, by udawać laboratoryjną kontrolę, lecz po to, by umożliwić porównanie i uczenie się z różnic, a nie z mglistych wrażeń. Podpis symboliczny i pieczęć czynu tworzą wówczas serię rozróżnialnych punktów w czasie, które można rekonstruować i analizować pod kątem tego, które markery przejścia zadziałały, gdzie nastąpiła eskalacja wpływu semantycznego, jak wyglądała krzywa intensywności, czy wspólnota pełniła funkcję stabilizującą czy normatywnie dyscyplinującą, oraz jakie warunki brzegowe były konieczne, by rezultat nie uległ erozji po tygodniach i miesiącach. Tak rozumiane domknięcie wspólnotowe nie jest dodatkiem do psychoperformansu, lecz jego infrastrukturą trwałości: to moment, w którym praktyka przestaje być prywatną, łatwo odwracalną konfiguracją doświadczenia, a staje się intersubiektywnie rozpoznawalnym faktem działania, utrzymanym przez procedurę granicy, przez obiekt graniczny i przez minimalną, nieprzemocową instytucję uznania, która zamyka obieg intensywności bez przejęcia sensu i bez narzucenia wyniku, a tym samym wzmacnia sprawczość wykonawcy jako warunek długofalowej retencji rezultatu w życiu codziennym i w kolejnych, świadomie projektowanych iteracjach planu sytuacyjnego.

13.4. Anonimizacja a jawność: prawa uczestników i zasady publikacji

Anonimizacja i jawność w psychoperformansie nie są kwestią „estetyki prywatności”, lecz węzłem normatywnym, w którym krzyżują się: reżimy ochrony danych osobowych, dobra osobiste, prawa autorskie i pokrewne, etyka badań z udziałem ludzi, a także pragmatyka archiwum jako narzędzia władzy nad narracją. Z perspektywy metodologicznej stawką jest możliwość publikacji materiału bez generowania szkody wtórnej (secondary harm), bez wytwarzania długiego cienia ekspozycji oraz bez wprowadzania asymetrii, w której wykonawca i uczestnicy tracą kontrolę nad własnym śladem. Z perspektywy prawnej stawką jest poprawne rozróżnienie między anonimizacją (stanem, w którym identyfikacja osoby nie jest już racjonalnie możliwa przy użyciu „rozsądnych środków”) a pseudonimizacją (przekształceniem danych, które redukuje ryzyko, ale nie eliminuje statusu danych osobowych), a także poprawne rozpoznanie podstaw przetwarzania, w tym odmiennych standardów dla danych „zwykłych” i danych szczególnych kategorii.

W europejskim reżimie ochrony danych (GDPR/RODO) kluczowe jest to, że anonimizacja w sensie prawnym nie jest zwykłym „ukryciem nazwiska”, lecz osiągnięciem takiego poziomu nieodwracalności i takiej redukcji identyfikowalności, aby podmiot danych nie był już identyfikowalny bez dysproporcjonalnego wysiłku. To wymaga myślenia o identyfikacji nie tylko

wprost (imiona, wizerunek, głos), lecz także pośrednio (metadane, kontekst, kombinacje cech, tzw. quasi-identyfikatory). Klasyczne prace Latanyi Sweeney o k-anonimowości unaocniają, że nawet minimalne zestawy cech demograficznych potrafią reidentyfikować jednostki w populacjach; nowsze analizy ryzyka reidentyfikacji (m.in. prace z obszaru „privacy attacks”, w tym studia nad efektem „mosaic”) pokazują, że kontekst lokalny, sieciowy i medialny potrafi działać jak wzmacniacz identyfikowalności. W psychoperformansie kontekst jest szczególnie „gęsty”: działania bywają rozpoznawalne po miejscu, czasie, mikrospołeczności, charakterystycznych obiektach, a nawet po specyficznym idiomie gestu. Dlatego reżim rzekomej anonimizacji oparty wyłącznie na usunięciu nazw nie jest tylko niewystarczający; jest etycznie mylący, bo buduje fałszywe poczucie bezpieczeństwa.

Wizerunek i głos w dokumentacji psychoperformansu mają status szczególny, ponieważ są nośnikami rozpoznawalności o wysokiej rozdzielczości. W polskim porządku prawnym rozpowszechnianie wizerunku co do zasady wymaga zgody osoby przedstawionej, z ograniczonymi wyjątkami, zaś dobra osobiste (w tym m.in. wizerunek, prywatność, cześć, nazwisko/pseudonim) podlegają ochronie cywilnoprawnej, niezależnie od reżimu danych osobowych. To tworzy sytuację „podwójnego rygoru”: nawet jeśli pewna publikacja byłaby dopuszczalna na gruncie jednego reżimu, może naruszać drugi. Psychoperformans, jako praktyka, która często dotyka obszarów wrażliwych, powinien przyjąć zasadę kumulatywnej ostrożności: oceniać ryzyko wizerunkowe i prywatnościowe niezależnie od tego, czy dana informacja jest formalnie „danymi osobowymi” w rozumieniu RODO. W praktyce oznacza to, że projektowanie dokumentacji musi zaczynać się od mapy ekspozycji: czy materiał ujawnia twarz, sylwetkę, cechy szczególne, głos, tatuaże, kontekst mieszkaniowy, relacje rodzinne, nazwę instytucji, ścieżkę dojazdu, a nawet elementy przestrzeni, które lokalnie są jednoznaczne.

Szczególną kategorię ryzyka stanowią informacje o zdrowiu, stanie psychicznym, leczeniu, diagnozach oraz wszelkie dane, które mogą być kwalifikowane jako szczególne kategorie danych osobowych. W psychoperformansie, nawet jeśli intencją jest praca artystyczna, materiał może mimowolnie kodować dane tego rodzaju: opisy objawów, zdjęcia dokumentacji medycznej w tle, rozmowy o terapii, a także metaopisy wskazujące na sytuację kryzysową. W takich przypadkach próg ostrożności musi być najwyższy: nie tylko dlatego, że reżimy prawne są bardziej restrykcyjne, lecz także dlatego, że szkoda wtórna bywa nieodwracalna (stygmatyzacja, dyskryminacja, utrata bezpieczeństwa zawodowego, konflikty rodzinne). Etyka badań z udziałem ludzi, rozwijana w tradycji biomedyny i nauk społecznych, podkreśla zasadę minimalizacji ryzyka i zasadę proporcjonalności: jeśli wartość poznawcza lub artystyczna nie wymaga identyfikowalności, identyfikowalność staje się zbędnym obciążeniem moralnym. W psychoperformansie ta zasada powinna być traktowana jako domyślna: jawność jest wyjątkiem wymagającym szczególnego uzasadnienia, a nie standardem wynikającym z wygody dokumentowania.

Jawność bywa jednak konieczna z powodów metodologicznych: psychoperformans aspiruje do statusu praktyki rozpoznawalnej, analizowalnej i iterowalnej, a zatem potrzebuje danych o przebiegu, markerach przejścia, warunkach brzegowych oraz o strukturze współobecności. Problem polega na tym, że jawność często jest mylona z identyfikowalnością, podczas gdy te kategorie są rozłączne. Możliwa jest jawność proceduralna bez jawności personalnej: pełny opis protokołu, faz, znaczników przejścia, parametrów przestrzeni, reguł roli świadka, sposobu domknięcia i integracji może zostać opublikowany bez twarzy, bez głosu, bez nazw własnych, a

nawet bez dokładnych danych miejsca i czasu. W tym sensie psychoperformans powinien preferować jawność metodologiczną oraz anonimizację personalną, gdy tylko jest to wykonalne. To rozróżnienie ma doniosłość epistemiczną: im bardziej precyzyjnie opisana procedura, tym mniejsza potrzeba „dowodu wizerunkowego” jako substytutu wiarygodności.

W praktyce wdrażania anonimizacji w psychoperformansie pomocne jest przyjęcie modelu warstwowego, w którym rozdziela się: warstwę treściową (co się wydarzyło), warstwę kontekstową (gdzie, kiedy, w jakich warunkach), warstwę relacyjną (kto był obecny i w jakiej roli) oraz warstwę archiwalną (jak to zapisano i kto ma dostęp). Anonimizacja w warstwie treściowej polega najczęściej na usunięciu nazw i znaków szczególnych; w warstwie kontekstowej na rozmyciu identyfikatorów miejsca i czasu (np. przez agregację, przesunięcie dat, uogólnienie lokalizacji); w warstwie relacyjnej na redefinicji ról bez wskazywania tożsamości oraz na unikaniu opisu relacji, które lokalnie są jednoznaczne; w warstwie archiwalnej na kontroli metadanych (EXIF, ścieżki plików, nazwy plików, geotagi), które w praktyce bywają najczęstszym źródłem przypadkowej deanonimizacji. Takie podejście ma tę zaletę, że redukuje ryzyko „wycieków bocznych”: materiał może być pozornie zanonimizowany, a jednak zdradza tożsamość przez elementy poboczne, które w codziennej praktyce łatwo przeoczyć.

Pseudonimizacja jest w psychoperformansie narzędziem użytecznym dla pracy badawczej i archiwalnej, ale nie może być sprzedawana jako anonimizacja. Jej prawidłowa rola polega na tym, że umożliwia długofalowe śledzenie przypadku (case tracking) bez ujawniania nazwisk w materiałach roboczych, przy jednoczesnym utrzymaniu możliwości kontaktu i zarządzania zgodami. W takim układzie konieczne jest rozdzielenie klucza pseudonimizacji od treści archiwum, zastosowanie zasady minimalnego dostępu (least privilege), prowadzenie rejestru uprawnień oraz wdrożenie polityk retencji (jak długo przechowuje się klucz i kto ma do niego dostęp). Z etycznego punktu widzenia pseudonimizacja jest narzędziem odpowiedzialności: pozwala wycofać materiał na żądanie, skorygować zgodę, ograniczyć publikację, a jednocześnie utrzymać spójność materiału badawczego. Z epistemicznego punktu widzenia umożliwia analizę iteracyjną bez chaosu identyfikacyjnego. Z prawnego punktu widzenia nadal pozostaje w reżimie danych osobowych, a więc wymaga legalnej podstawy przetwarzania i pełnej obsługi praw podmiotów danych.

Prawa uczestników w psychoperformansie muszą być rozumiane szeroko, bo uczestnik bywa jednocześnie podmiotem danych, osobą przedstawioną w wizerunku, współtwórcą treści oraz stroną relacji. Minimalny katalog uprawnień obejmuje: prawo do informacji o zakresie i celu dokumentacji, prawo do odmowy udziału w dokumentacji bez sankcji relacyjnej, prawo do ograniczenia zakresu publikacji, prawo do wycofania zgody w zakresie, w jakim podstawą jest zgoda, prawo do sprostowania w zakresie danych opisowych, a także prawo do separacji: możliwość uczestniczenia w psychoperformansie bez pozostawiania trwałego śladu. W praktyce najczęstszym nadużyciem jest zlanie „uczestnictwa” z „ekspozycją”: uczestnik ma wrażenie, że jeśli jest obecny, to automatycznie zgadza się na zapis i publikację. Psychoperformans powinien przeciwdziałać temu strukturalnie, poprzez wyraźne rozdzielenie zgód: zgoda na udział w działaniu, zgoda na dokumentację wewnętrzną, zgoda na publikację publiczną, zgoda na udostępnienie badawcze, zgoda na wykorzystanie w przyszłych iteracjach i opracowaniach.

Zasady publikacji w psychoperformansie muszą uwzględniać, że publikacja jest nie tylko aktem komunikacji, ale też aktem nieodwracalności: po wprowadzeniu materiału do obiegu, kontrola nad jego replikacją, remiksem i kontekstualizacją radykalnie spada. W związku z tym etyka publikacji powinna zakładać „asymetrię szkody”: korzyści z publikacji są często rozproszone (wiedza, przykład, rozwój metody), a szkoda jest skoncentrowana (konkretna osoba, konkretne relacje, konkretna sytuacja życiowa). To uzasadnia rygor ostrożności, w którym ciężar dowodu spoczywa na potrzebie jawności, a nie na potrzebie prywatności. W psychoperformansie, jako praktyce o wysokiej gęstości kontekstu, dodatkowym ryzykiem jest „reidentyfikacja społeczna”: nawet bez danych wprost lokalna społeczność rozpoznaje osoby po szczegółach sytuacji. Dlatego publikacja powinna być poprzedzona analizą ryzyka reidentyfikacji, obejmującą nie tylko dane, lecz także kontekst, skojarzenia i prawdopodobieństwo „dopasowania” przez osoby trzecie.

W tym reżimie jawność staje się decyzją metodyczną: publikuje się przede wszystkim strukturę, procedurę, markery przejścia i warunki brzegowe; publikuje się minimalne fragmenty materiału surowego, preferując formy zredukowanej identyfikowalności (np. transkrypcje z neutralizacją cech osobowych, kadry bez twarzy, dźwięk z ograniczeniem rozpoznawalności głosu), a w razie potrzeby stosuje się techniki redukcji ryzyka znane z praktyk ochrony prywatności w danych: agregację, generalizację, maskowanie metadanych, kontrolę tła, separację klucza pseudonimizacji, a czasem także formalne metody prywatności statystycznej, jeśli materiał ma formę zbioru danych. Najważniejsze jest jednak, aby decyzja o jawności nie była efektem entuzjazmu wspólnoty ani impulsu estetycznego, tylko wynikała z zasady proporcjonalności: tyle jawności, ile potrzeba dla sensu metody, i ani o krok więcej.

W praktyce psychoperformansu kluczowe jest przejście od etycznej deklaracji „dbamy o prywatność” do inżynierii ryzyka, w której jawność i anonimizacja są projektowane jako cechy systemu, a nie jako późniejsza korekta. W języku współczesnych standardów ochrony danych oznacza to przyjęcie zasady *privacy by design* oraz *privacy by default*: minimalizuje się zakres identyfikowalnych treści już na etapie koncepcji dokumentacji, a domyślną konfiguracją obiegu jest konfiguracja o najniższym ryzyku ujawnienia. W psychoperformansie ma to szczególną wagę, ponieważ dokumentacja jest często generowana w warunkach intensywności, gdzie rośnie podatność na błędy proceduralne: nagranie może „złapać” tło, rozmowę, dokument, adres, ścieżkę pliku, a w warstwie obrazu i dźwięku pojawiają się sygnały, których uczestnicy nie uznają za dane, ale które w praktyce są quasi-identyfikatorami. Projektowanie prywatności musi więc obejmować także higienę metadanych i higienę kontekstu: kontrolę ujęć, kontrolę tła, kontrolę dźwięków pobocznych, kontrolę geotagów, kontrolę nazw plików, kontrolę retencji kopii roboczych, a także kontrolę kanałów dystrybucji, które potrafią wytworzyć nieodwracalność szybciej niż jakikolwiek formalny proces publikacyjny.

W tym miejscu niezbędne staje się rozróżnienie ról w sensie odpowiedzialności za dane i materiał. Kto jest administratorem (podmiotem decydującym o celach i sposobach przetwarzania), kto jest podmiotem przetwarzającym (działającym na zlecenie), kto jest współadministratorem (gdy decyzje są współdzielone), a kto jest wyłącznie odbiorcą materiału. Psychoperformans w konfiguracji wspólnotowej bywa podatny na rozmycie tych ról: „wszyscy nagrywają”, „wszyscy mają kopię”, „wszyscy mogą wrzucić fragment”. To jest strukturalnie sprzeczne z jakimkolwiek reżimem ochrony, bo władza nad archiwum staje się niekontrolowalna, a wraz z nią niekontrolowalna staje się szkoda wtórna. Dlatego standardem powinno być scentralizowanie odpowiedzialności archiwalnej nawet wtedy, gdy praktyka jest

partycypacyjna: wyznacza się jedno centrum decyzyjne dla obiegu plików i metadanych, a pozostałe osoby operują co najwyżej na materiałach zredukowanych identyfikacyjnie. Taki zabieg nie jest „centralizacją władzy” w sensie dominacji, lecz centralizacją odpowiedzialności, bez której nie da się wiarygodnie realizować praw uczestników ani wdrożyć skutecznego mechanizmu wycofania materiału.

Zgoda, choć często traktowana jako uniwersalny klucz, w praktyce jest podstawą kruchą, ponieważ jej ważność zależy od dobrowolności, poinformowania, jednoznaczności oraz realnej możliwości odmowy bez kosztów. W psychoperformansie koszt odmowy bywa relacyjny: uczestnik może obawiać się wykluczenia, utraty uznania, „psucia” wspólnoty, a nawet utraty dostępu do działania, które jest dla niego ważne. Dlatego sama forma „czy mogę nagrać?” nie jest wystarczająca; konieczne jest zbudowanie sytuacji, w której odmowa jest neutralna normatywnie, czyli wprost zakodowana jako dopuszczalna i niepowodująca konsekwencji w dostępie do praktyki. Ponadto zgoda na udział w działaniu i zgoda na publikację muszą pozostać rozdzielone, a zgody powinny być granularne: inna dla obrazu, inna dla głosu, inna dla transkrypcji, inna dla materiałów surowych, inna dla opracowań, inna dla obiegu publicznego, inna dla obiegu badawczego. Tylko w takim układzie da się uniknąć pułapki „zgody totalnej”, która w praktyce jest często zgodą pozorną, bo uczestnik nie jest w stanie przewidzieć przyszłych kontekstów użycia.

Do tego dochodzi problem wtórnego wykorzystania (secondary use) i funkcjonalnego rozszerzania celu. Materiał z psychoperformansu bywa kuszący jako zasób: można go użyć w publikacji naukowej, w pracy artystycznej, w edukacji, w prezentacji instytucjonalnej, w promocji, w grantach, w mediach społecznościowych. Każdy z tych kontekstów ma inną dynamikę ryzyka, inną audyencję, inną trwałość oraz inne możliwości kontroli. Z etycznego punktu widzenia nie wolno traktować tych kontekstów jako równoważnych. Materiał, który jest akceptowalny w zamkniętym obiegu dydaktycznym, może być nieakceptowalny w obiegu promocyjnym, bo promocja przekształca uczestnika w „przykład”, a przykład jest formą instrumentalizacji. Psychoperformans powinien przyjąć zasadę zakazu automatycznego transferu kontekstu: przeniesienie materiału do nowego celu wymaga odrębnej decyzji i odrębnej zgody w tym zakresie, o ile nie zachodzą inne, niezależne podstawy prawne. Nawet gdy formalnie istnieje możliwość oparcia się na innej podstawie, pozostaje pytanie o etykę: legalność nie jest tożsama z dopuszczalnością moralną w praktyce relacyjnej o wysokiej wrażliwości.

W obszarze anonimizacji technicznej psychoperformans powinien przyjmować kryterium odporności na reidentyfikację, a nie kryterium „niewidoczności nazwiska”. Rozmycie twarzy lub kadrowanie bez twarzy jest często skuteczne, ale nie zawsze wystarczające, bo rozpoznawalna może być sylwetka, chód, gesty, fryzura, tatuaż, ubranie, a w tle charakterystyczne elementy przestrzeni. Podobnie w audio: modyfikacja głosu może utrudnić rozpoznanie, ale nie gwarantuje anonimizacji, bo identyfikowalne bywają idiosynkrazje mowy, melodia zdania, charakterystyczne słownictwo, a także treści zdradzające kontekst. W praktyce najbezpieczniejszą formą jawności jest publikowanie transkrypcji i opisów proceduralnych z agresywną neutralizacją quasi-identyfikatorów, przy jednoczesnym zachowaniu wskaźników struktury (markery przejścia, sekwencje działań, parametry przestrzeni uogólnione). Jeżeli publikuje się obraz lub dźwięk, należy stosować minimalizację bodźców identyfikacyjnych w całym kadrze i w całej ścieżce: kontrola tła, kontrola odbić, kontrola ekranów urządzeń, kontrola

rozmów pobocznych, kontrola dźwięków przestrzennych, kontrola metadanych. Anonimizacja jest systemem, nie filtrem.

Szczególną kategorią są uczestnicy w sytuacji zwiększonej podatności: osoby małoletnie, osoby zależne od instytucji, osoby w kryzysie, osoby pod presją relacyjną lub ekonomiczną. W tych przypadkach próg dopuszczalności jawności powinien być wyższy, a domyślnym trybem powinna być anonimizacja oraz ograniczenie publikacji do warstwy proceduralnej. Nawet tam, gdzie formalnie istnieje zgoda opiekuna lub zgoda instytucjonalna, pozostaje pytanie o autonomię faktyczną uczestnika oraz o długofalowe konsekwencje ekspozycji, które mogą ujawnić się po latach. Psychoperformans nie powinien reprodukować logiki „widzialności jako dobra samego w sobie”, ponieważ widzialność jest zasobem nierówno dystrybuowanym: dla jednych jest kapitałem, dla innych jest ryzykiem.

W psychoperformansie o znaczeniu społecznym istotna jest też relacja anonimizacji do praw autorskich i praw pokrewnych, rozumianych praktycznie, nie dogmatycznie. Dokumentacja bywa utworem lub bywa elementem utworu; wykonanie performatywne bywa współtwórcze; warstwa wideo i audio bywa opracowaniem lub rejestracją. Wspólnotowy charakter działania komplikuje atrybucję autorstwa, a jednocześnie nie usuwa obowiązku poszanowania wkładu i prawa do kontroli nad eksploatacją wizerunku oraz nad eksploatacją wypowiedzi. Dlatego zasady publikacji muszą rozdzielać dwa porządki: porządek ochrony prywatności i porządek autorstwa. Można mieć sytuację, w której ktoś jest współtwórcą, ale nie chce jawności; można mieć sytuację, w której ktoś zgadza się na jawność, ale nie zgadza się na określony sposób opracowania. Psychoperformans powinien to traktować jako element projektu, a nie jako „problem organizacyjny”, bo sposób publikacji jest częścią etyki wpływu: opracowanie może narzucać sens, montaż może przekształcać intencję, a podpis instytucjonalny może zmieniać odbiór i stawkę społeczną materiału.

W tym miejscu przydatne jest wdrożenie protokołu decyzyjnego dla publikacji, który można opisać jako matrycę ryzyka i proporcjonalności. Najpierw klasyfikuje się materiał według identyfikowalności (bezpośrednia, pośrednia, niska, brak), według wrażliwości treści (neutralne, potencjalnie stygmatyzujące, wysoce wrażliwe), według skali obiegu (wewnętrzny, ograniczony, publiczny) oraz według trwałości (krótkotrwały, długotrwały, archiwalny). Następnie przypisuje się minimalny zestaw środków zabezpieczających: redukcja identyfikatorów, ograniczenie metadanych, kontrola dostępu, polityka retencji, procedura wycofania, a także kontrola kontekstu publikacji (czy publikacja nie sugeruje diagnozy, nie ujawnia relacji zależności, nie przerzuca winy, nie stygmatyzuje). Wreszcie stosuje się zasadę najmniejszej ekspozycji: jeśli cel metodologiczny można osiągnąć przez opis, nie publikuje się obrazu; jeśli można osiągnąć przez obraz bez twarzy, nie publikuje się głosu; jeśli można osiągnąć przez dane zanonimizowane, nie publikuje się surowych. To jest rygor naukowy w sensie etycznym: minimalizacja zmiennej ryzyka przy zachowaniu informacyjności.

Psychoperformans, aby zachować spójność praktyki, musi też wprowadzić reguły dotyczące współwłasności narracji. Wspólnota ma tendencję do traktowania wspólnego zdarzenia jako „wspólnej historii”, a wspólna historia często prowadzi do przekonania, że „każdy może opowiedzieć”. Tymczasem opowiadanie jest formą publikacji, nawet jeśli nie ma obrazu ani dźwięku. Zasady jawności muszą więc obejmować także sferę oralną i sferę anegdotyczną: czego nie wolno opowiadać, jak mówić o działaniu bez zdradzania tożsamości, jak unikać

mozaikowej reidentyfikacji przez zestaw pozornie niewinnych szczegółów. Jest to tym ważniejsze, że w obiegu społecznym reidentyfikacja bywa efektem „słabej informacji” zestawionej z pamięcią lokalną, a nie efektem formalnych danych. Z tego powodu realna anonimizacja w psychoperformansie oznacza także dyscyplinę wspólnoty: wspólnota staje się współodpowiedzialna za nieujawnianie, a to wymaga kontraktu i edukacji proceduralnej, nie tylko dobrej woli.

W konsekwencji anonimizacja i jawność w psychoperformansie należy traktować jako integralne komponenty metody, a nie jako kwestie techniczne po fakcie. Prawa uczestników obejmują prawo do kontroli ekspozycji, prawo do odmowy, prawo do ograniczenia, prawo do rozdzielania udziału od publikacji, a także prawo do ochrony przed wtórną instrumentalizacją wizerunku i treści. Zasady publikacji muszą budować jawność proceduralną przy minimalnej identyfikowalności, implementować projektowanie prywatności w całym cyklu życia materiału, od rejestracji po archiwizację, oraz traktować archiwum jako urządzenie władzy wymagające centralizacji odpowiedzialności i kontroli dostępu. Dopiero w takim rygorze psychoperformans może być jednocześnie praktyką o ambicji naukowej i praktyką relacyjną, która nie redukuje uczestników do „materiału” ani nie przenosi kosztów poznania na ich długofalowe bezpieczeństwo społeczne.

Dokumentacja i badanie

W psychoperformansie „dokumentacja i badanie” nie są warstwą wtórną wobec działania, lecz jego równoległą infrastrukturą epistemiczną: systemem, w którym czyn zostaje przekształcony w materiał analityczny bez utraty swojej jakości zdarzeniowej. To rozróżnienie jest krytyczne, ponieważ w wielu tradycjach performansu zapis bywa rozumiany jako substytut lub jako zdrada obecności, co w dyskusjach teoretycznych bywa wiązane z opozycją między efemerycznością a archiwum; w praktykach artystycznych i w studiach nad performansem problem ten powraca choćby u Peggy Phelan, Philipa Auslandera, Amelii Jones czy Rebeki Schneider, gdzie dokumentacja bywa opisywana raz jako dowód, raz jako konstrukcja, raz jako wtórna performatyzacja. Psychoperformans przyjmuje stanowisko bardziej operacyjne: zapis nie ma „zastępować” akcji ani jej „unieważniać”, lecz ma umożliwiać kontrolę zmiennych i powtarzalność w sensie iteracyjnym, a więc taki typ weryfikowalności, który w naukach o człowieku i w metodach jakościowych nie jest replikacją laboratoryjną, lecz możliwością audytu przebiegu, rekonstrukcji decyzji oraz porównania wersji planu sytuacyjnego. W tym sensie dokumentacja pełni funkcję analogiczną do tego, co w metodologii badań jakościowych nazywa się śladem decyzyjnym (audit trail) i rygorem transparentności procedury: nie chodzi o to, by „udowodnić prawdę”, lecz by umożliwić odpowiedzialne rozpoznanie, gdzie przebieg był skutkiem planu, gdzie skutkiem interakcji, a gdzie skutkiem zakłóceń.

Badanie w psychoperformansie ma więc charakter hybrydowy: łączy logikę studium przypadku (case study) z logiką etnografii sytuacyjnej, protokołu interwencyjnego i autoetnografii kontrolowanej. Studio przypadku, w klasycznym sensie rozwijanym m.in. przez Roberta K. Yina, akcentuje wnioskowanie w warunkach złożoności i wielości zmiennych, a także konieczność triangulacji źródeł; etnografia, w tradycji Clifforda Geertza, wnosi „gęsty opis”, czyli

analityczną rekonstrukcję znaczeń w kontekście; metodologia teorii ugruntowanej Glaser–Strauss podkreśla generowanie kategorii z danych zamiast narzucania apriorycznych schematów; badania fenomenologiczne i interpretacyjne (np. IPA w nurcie Jonathana A. Smitha) pozwalają uchwycić perspektywę przeżyciową bez redukcji do behawioralnego opisu. Psychoperformans nie wybiera jednego paradygmatu jako dogmatu, lecz buduje z nich narzędziownię, w której podstawową jednostką analizy jest nie „opowieść o sobie”, lecz fazowa struktura działania: inicjacja, narastanie, próg, kulminacja, domknięcie, integracja i retencja, wraz z markerami przejścia, które umożliwiają rozróżnianie faz oraz porównywanie wykonań bez uciekania w czystą introspekcję.

W tym miejscu trzeba wprost powiedzieć, że dokumentacja jest zawsze selektywna i zawsze wytwarza swoją ontologię zdarzenia. Kamera nie „rejestruje” psychoperformansu w sensie neutralnym; notatnik nie „przechowuje” przebiegu; skala samoopisu nie „mierzy” doświadczenia bez przekształceń. Dokumentacja jest praktyką inskrypcji, a inskrypcja jest aktem władzy nad tym, co staje się danymi; dlatego w obrębie „dokumentacji i badania” niezbędna jest epistemologia praktyki, w której rozpoznaje się, że narzędzia nie są przezroczyste. W duchu krytycznych studiów nad archiwum i wiedzą można tu przywołać wątki Foucaultiańskie dotyczące relacji wiedza–władza, a także refleksje Jacques’a Derridy nad pragnieniem archiwum i jego przemocowym potencjałem: archiwum utrwała, ale też selekcjonuje, wycina, ustanawia hierarchie i produkuje normę. Psychoperformans, chcąc utrzymać status metody rozpoznania, musi tę przemoc ograniczać przez projektowanie procedur: minimalizację danych, zasadę proporcjonalności, kontrolę dostępu, a przede wszystkim przez rozdzielenie poziomu opisu (co zaszło) od poziomu interpretacji (co to znaczy), przy zachowaniu ścisłej dyscypliny fazowej, aby interpretacja nie stała się retroaktywną ingerencją w to, co ma zostać zachowane jako fakt przebiegu.

W praktyce badawczej i dokumentacyjnej psychoperformansu można więc wyróżnić dwa reżimy jakości: reżim wiarygodności danych oraz reżim ochrony uczestników. Pierwszy obejmuje kryteria znane z klasycznej propozycji Lincoln i Guby, którzy zamiast „trafności” i „rzetelności” w sensie pozytywistycznym wprowadzali kryteria credibility, transferability, dependability i confirmability; psychoperformans może je adoptować bez udawania, że jest eksperymentem laboratoryjnym. Wiarygodność osiąga się przez triangulację, konsekwentne stosowanie markerów przejścia, porównywanie opisów z różnych perspektyw (wykonawca, świadek, zapis), a także przez konsekwentne prowadzenie rejestru korekt planu sytuacyjnego, aby nie mieszać wersji procedury. Zdolność transferu nie polega na obietnicy uniwersalności, tylko na opisie warunków brzegowych w takim stopniu szczegółowości, by inna osoba mogła ocenić, czy analogiczne warunki występują u niej. Zależność i potwierdzalność wymagają, by dane nie były wyłącznie „ładną narracją”, lecz by istniała struktura śladów: notatki terenowe, szkice konfiguracji, metadane rejestracji, a czasem także transkrypcje i rejestry decyzji. Drugi reżim, ochrony uczestników, wymaga natomiast przełożenia etyki badań z udziałem ludzi na język praktyki artystyczno-badawczej: świadomej zgody, ograniczenia szkody, ochrony prywatności, możliwości wycofania, a także ochrony przed wtórną instrumentalizacją materiału, co w dokumentacji performatywnej jest szczególnie istotne, bo publikacja bywa nieodwracalna, a kontekst obiegu potrafi przekształcić znaczenie zapisu w sposób nieprzewidywalny.

„Dokumentacja i badanie” w psychoperformansie są również polem negocjacji między wiedzą proceduralną a wiedzą deklaratywną. Wiele metod opisu doświadczenia wytwarza bogate narracje, ale nie potrafi uchwycić mikrodecyzji i mikrozmian w rytmie działania; z kolei rejestracja audiowizualna potrafi uchwycić dynamikę, ale bywa uboga w intencjonalność i kontekst. Dlatego metoda wymaga multiplikacji formatów, lecz nie w trybie „im więcej, tym lepiej”, tylko w trybie komplementarności: notatnik transformacji jako narzędzie rejestru decyzji i markerów; szkice i schematy jako narzędzia rekonstrukcji konfiguracji przestrzeni i obiektów; skale samoopisu jako narzędzie kalibracji subiektywnej intensywności w czasie; rejestracja dźwięku i obrazu jako narzędzie uchwycenia rytmu i przeżyć; opis przypadku jako narzędzie syntetycznego ujęcia wyników z wyraźnym oddzieleniem danych od interpretacji; archiwum i repozytorium jako narzędzia kontroli wersji, metadanych i dostępu. W tym układzie podstawową jednostką metodologiczną jest nie „dzieło” i nie „relacja”, lecz iterowalny protokół praktyki, który można przeformułować, skorygować i powtórzyć w innej konfiguracji bez rozmycia sensu. To zbliża psychoperformans do szerokiego nurtu artistic research i practice-as-research, gdzie badanie jest osadzone w praktyce, ale wymaga narzędzi dowodzenia i transparentności; w tym polu toczyły się istotne dyskusje o tym, kiedy praktyka staje się badaniem, a kiedy pozostaje tylko praktyką, i jak budować kryteria jakości bez redukcji sztuki do „produkcji danych”.

Wprowadzenie tej sekcji musi jeszcze uwzględnić ryzyko szczególne: psychoperformans jest praktyką, która pracuje na styku intymności, ekspozycji i relacji, a więc jest podatna na to, co w metodologii i etyce badań nazywa się efektem reaktywności i efektem oczekiwań. Sama obecność narzędzia dokumentacji zmienia zachowanie, czasem w stronę autoprezentacji, czasem w stronę zahamowania; sama świadomość późniejszego opisu może wytwarzać narrację na żywo, która zastępuje czyn. W konsekwencji projektowanie dokumentacji musi być częścią planu sytuacyjnego: określa się, kiedy dokumentacja jest aktywna, kiedy jest wyciszona, w jakiej fazie wolno przejść do notowania, a w jakiej notowanie jest zakłóceniem; określa się także, kto jest uprawniony do rejestracji i jaki jest status materiału. W idealnym rygorze dokumentacja ma dwa tryby pracy: tryb minimalnej ingerencji w fazie intensywności oraz tryb intensywnego opracowania w fazie integracji, przy zachowaniu ścisłego rozdziału, aby badanie nie stało się kolejnym kanałem wpływu semantycznego i kolejnym źródłem presji telicznej.

Tak rozumiana „dokumentacja i badanie” są fundamentem tego, by psychoperformans mógł funkcjonować jako praktyka o ambicji naukowej: nie w sensie roszczenia do obiektywizmu, lecz w sensie ścisłości procedury, jawności decyzji, kontroli wersji, ograniczenia błędu systematycznego oraz ochrony uczestników jako warunku etycznej wiarygodności. W kolejnych podrozdziałach ta sekcja rozwinie się w zestaw narzędzi, które umożliwiają translację działania na zapis bez destrukcji działania, i translację zapisu na wiedzę bez destrukcji uczestników, przy zachowaniu rygoru fazowego, markerów przejścia oraz minimalnych standardów archiwizacji, metadanych i ewaluacji iteracyjnej, które są konieczne, aby psychoperformans pozostał metodą rozpoznania, a nie tylko wytworną retoryką opisu.

14.1. Notatnik transformacji: schematy, listy, szkice, skale samoopisu

Notatnik transformacji w psychoperformansie jest urządzeniem metodologicznym o podwójnym statusie: jednocześnie stanowi narzędzie stabilizacji przebiegu (instrument

sterowania wariancją wykonania) oraz narzędzie wytwarzania danych (instrument inskrypcji, który produkuje materiał do analizy). Tę podwójność trzeba uznać za fundamentalną, ponieważ notatnik nie jest neutralnym „rejestratorem”, lecz elementem aparatu badawczego w sensie, w jakim Bruno Latour i szerzej tradycje STS opisywały urządzenia laboratoryjne: narzędzia nie tylko mierzą, ale współkonstruuują zjawisko, wyznaczając granice tego, co staje się obserwowalne i porównywalne. W psychoperformansie zjawiskiem jest przebieg działania wraz z jego fazową strukturą i markerami przejścia; notatnik transformacji jest więc nie dodatkiem do działania, lecz częścią planu sytuacyjnego, która ma własny reżim temporalny, własne progi uruchomienia i własne ograniczenia ingerencji, aby nie wytwarzać efektu reaktywności i nie zastępować czynu narracją.

Najpierw trzeba rozstrzygnąć, czym notatnik transformacji nie jest. Nie jest dziennikiem w sensie literackim, nie jest spowiedzią, nie jest pamiętnikiem emocjonalnym, nie jest też narzędziem autointerpretacji prowadzonej w czasie rzeczywistym. W każdym z tych formatach dominuje pragnienie koherencji i sensu, które uruchamia mechanizmy konstrukcji post hoc, a więc grozi przejściem działania przez dyskurs. W psychoperformansie notatnik ma pełnić funkcję analogiczną do notatek terenowych w etnografii i do protokołów w eksperymentach: ma umożliwiać audyt przebiegu, rozdzielić dane od interpretacji, utrzymać ślad decyzji oraz utrzymać rozróżnialność wersji planu sytuacyjnego. To oznacza, że język notatnika musi być oszczędny i dyferencjowany, a jego format ma wspierać analityczność, nie ekspresję.

Struktura notatnika transformacji powinna być zbudowana wokół osi fazowej psychoperformansu, bo to fazy – a nie „tematy” – umożliwiają porównywanie wykonań. Minimalny szkielet obejmuje: pre-fazę (warunki brzegowe i przygotowanie), inicjację (wejście w sytuację), narastanie (akumulację intensywności), próg (marker przejścia), fazę główną (czyn), domknięcie (pieczęć), integrację (porządkowanie), retencję (utrzymanie w czasie) oraz ewaluację iteracyjną (korekta planu). Każda z tych faz powinna mieć własny zestaw pól, ale nie w formie rozbudowanych opisów, tylko w formie ustrukturyzowanych zapisów: list kontrolnych, schematów, skali, krótkich notatek o charakterze indeksalnym. Ten indeksalny charakter jest kluczowy: zapis ma wskazywać, co zaszło, gdzie był marker, jaki był warunek brzegowy, a nie „tłumaczyć” i „uzasadniać” przebieg, bo uzasadnienia są podatne na racjonalizację.

W obrębie pre-fazy notatnik powinien gromadzić dane o stanie i kontekście w sposób, który minimalizuje ryzyko nadinterpretacji, a jednocześnie pozwala na identyfikację zmiennych zakłócających. W praktyce oznacza to zestaw parametrów: czas (z dokładnością do przedziałów, niekoniecznie do minut), miejsce (z poziomem szczegółowości dostosowanym do reżimu anonimowości), obecność innych osób (role, nie nazwiska), warunki sensoryczne (światło, dźwięk, temperatura), warunki materialne (obiekty użyte), stan fizjologiczny (sen, pobudzenie, ból, zmęczenie) oraz stan poznawczo-afektywny (napiecie, rozproszenie, lęk, motywacja). Parametry te powinny być kodowane skalami i krótkimi wskaźnikami, nie opisem narracyjnym, ponieważ chodzi o porównywalność. W metodologii badań behawioralnych i klinicznych istnieje wieloletnia tradycja stosowania skal samoopisu do kalibracji subiektywnych stanów; psychoperformans adaptuje tę logikę nie po to, by udawać pomiar obiektywny, lecz po to, by umożliwić kontrolę warunków brzegowych i wykrywanie wzorców.

W fazie inicjacji kluczowe są notatki o decyzjach wejścia: jaki był bodziec startowy, jakie były minimalne warunki fortunności rozpoczęcia, jaki był akt otwarcia i jaki był jego format (gest,

słowo, obiekt, światło, dźwięk). Inicjacja jest często pomijana w dokumentacji, a to błąd, bo inicjacja determinuje trajektorię całego przebiegu. W psychoperformansie inicjacja ma charakter bramy: uruchamia reżim działania, a więc powinna być opisana jako procedura, nie jako emocja. Notatnik powinien zatem rejestrować: czy inicjacja była zgodna z planem sytuacyjnym, czy została zmodyfikowana, dlaczego została zmodyfikowana, oraz czy modyfikacja była intencjonalna czy reaktywna. To ostatnie jest szczególnie ważne, bo intencjonalność modyfikacji jest jednym z głównych wskaźników sprawczości: modyfikacja reaktywna bywa skutkiem zakłóceń, modyfikacja intencjonalna bywa elementem adaptacji.

W narastaniu notatnik transformacji musi uchwycić dynamikę intensywności bez popadania w literacki opis. Najbardziej użyteczne są tu dwie techniki: krzywa intensywności w czasie oraz rejestr mikroprzejęć. Krzywa intensywności może mieć postać prostej osi czasu z zaznaczonymi punktami, w których intensywność rośnie, spada lub stabilizuje się; nie wymaga precyzyjnych jednostek, ale wymaga konsekwentnej skali (np. 0–10). Rejestr mikroprzejęć to lista momentów, w których wykonawca odnotowuje zmianę reżimu uwagi, zmianę rytmu, zmianę postawy ciała, zmianę relacji do obiektu, zmianę w środowisku sensorycznym. W badaniach nad samoregulacją i kontrolą uwagi tego typu „punkty przełączenia” są istotne, bo wskazują, gdzie działanie było utrzymywane przez nawyk, a gdzie wymagało świadomego wysiłku; w psychoperformansie analogicznie, mikroprzejęcia są miejscami, gdzie sprawczość jest testowana i gdzie widać, czy plan sytuacyjny ma odpowiednią granulację.

Marker przejścia, czyli próg, jest w notatniku transformacji kategorią nadrzędną, bo to on oddziela narastanie od fazy głównej, a tym samym umożliwia późniejsze porównywanie wykonań w sposób nieoparty wyłącznie na ogólnym wrażeniu. Marker przejścia powinien być opisany w trzech wymiarach: forma (jaki to był znak), warunek (co musiało zajść, by marker był uruchomiony) oraz skutek (co zmieniło się po markerze). Jeśli marker jest czysto subiektywny („poczułem, że to już”), notatnik powinien wymagać dodatkowego wskaźnika zewnętrznego lub materialnego, choćby minimalnego, bo inaczej próg staje się nieporównywalny. W praktyce może to być dotknięcie obiektu, przejście do innego punktu w przestrzeni, zmiana światła, rozpoczęcie dźwięku; cokolwiek, co jest indeksalne. Tu ujawnia się przewaga notatnika ustrukturyzowanego nad dziennikiem: wymusza on projektowanie markerów, a nie tylko ich opisywanie.

Faza główna jest najbardziej problematyczna dokumentacyjnie, bo notowanie w trakcie może zakłócać przebieg. Psychoperformans musi więc rozdzielić dokumentację fazy głównej na dwa tryby: minimalny zapis w trakcie (jeśli w ogóle) oraz zapis rekonstrukcyjny bezpośrednio po domknięciu. Minimalny zapis w trakcie powinien być redukowany do znaków: krótkich symboli, pojedynczych słów, kodów, które nie wymagają językowej elaboracji i nie przerzucają uwagi na interpretację. Zapis rekonstrukcyjny po domknięciu powinien natomiast być wykonywany w oknie czasowym, które minimalizuje zniekształcenia pamięci i racjonalizację, ale jednocześnie respektuje potrzebę dekompresji; to jest decyzja planu sytuacyjnego, a nie spontaniczna praktyka. W notatniku należy więc mieć pole: „okno rekonstrukcji” oraz „poziom ingerencji zapisu”, aby można było później ocenić, czy dokumentacja nie stała się kolejną interwencją.

Schematy, listy i szkice w notatniku transformacji powinny mieć status narzędzi topologicznych: mają uchwycić relacje przestrzenne i relacje między elementami, a nie opowiadać historii. Szkic konfiguracji przestrzeni z zaznaczonymi punktami (start, próg, miejsce

obiekty, miejsce domknięcia) jest często bardziej wartościowy analitycznie niż strona tekstu, bo umożliwia wykrycie stałych zależności: czy próg zawsze jest w tym samym miejscu, czy obiekt zawsze leży po tej samej stronie, czy ciało zawsze przyjmuje tę samą orientację. W ujęciach z obszaru ekologii percepcji i psychologii środowiskowej relacje przestrzenne są nośnikami afektu i uwagi; w psychoperformansie są też nośnikami sterowalności, bo przestrzeń jest częścią aparatu działania. Listy kontrolne natomiast są narzędziem redukcji błędów proceduralnych; w tradycjach wysokiej niezawodności (high reliability organizations) listy kontrolne są podstawowym narzędziem zabezpieczenia przed pominięciami w warunkach stresu. Psychoperformans, operując na granicy intensywności, ma analogiczną potrzebę: lista kontrolna nie jest biurokracją, tylko ochroną spójności metody.

Skale samoopisu w notatniku transformacji powinny być dobierane tak, aby odzwierciedlały kluczowe wymiary psychoperformansu, nie zaś dowolne nastroje. Minimalny zestaw wymiarów obejmuje: intensywność (pobudzenie), klarowność intencji, poczucie sprawczości, poziom dysonansu (tarcia między planem a przebiegiem), poziom obecności/uważności, poziom oporu, poziom wstydu/ekspozycji, poziom bezpieczeństwa, oraz poziom „ciężaru” domknięcia. Każdy z tych wymiarów ma sens operacyjny: pozwala potem korelować wynik z warunkami brzegowymi i z typem domknięcia. W metodologii samoopisu problemem jest zwykle subiektywność i zmienność interpretacji skali; psychoperformans odpowiada na to przez stałą kalibrację: krótkie definicje robocze dla każdej skali w notatniku, nie po to, by ujednolicić doświadczenie, lecz by ujednolicić sposób zapisu w czasie.

Wreszcie, notatnik transformacji musi zawierać moduł „separacji danych i interpretacji”. Bez tego każdy zapis będzie naturalnie dryfował w stronę narracji, a narracja w stronę autouzasadnienia. Rozdział może mieć formę dwóch kolumn lub dwóch sekcji: „obserwacje/protokół” oraz „hipotezy/znaczenia”. Ta prosta separacja jest jednym z najskuteczniejszych narzędzi redukcji błędów hermeneutycznego, bo pozwala później wrócić do danych bez konieczności akceptowania interpretacji z chwili intensywności. Jest to analogiczne do praktyk w psychoterapii poznawczej, gdzie rozdziela się fakty od interpretacji, ale w psychoperformansie ma to funkcję metodologiczną: umożliwia iterację planu sytuacyjnego na podstawie tego, co zaszło, a nie na podstawie tego, co zostało opowiedziane.

Tak skonstruowany notatnik transformacji staje się nie tylko narzędziem opisu, lecz narzędziem projektowania: wymusza precyzję markerów przejścia, wymusza dyferencjację faz, utrzymuje ślad decyzji, redukuje presję na natychmiastową narrację, a jednocześnie umożliwia późniejsze wnioskowanie o skuteczności technik i strategii w oparciu o dane, które są wystarczająco ustrukturyzowane, by porównywać wykonania bez popadania w arbitralność, a zarazem wystarczająco elastyczne, by nie redukować psychoperformansu do formularza i nie przenosić ciężaru działania na biurokratyczną reprodukcję planu sytuacyjnego.

Odrębnym zagadnieniem jest język zapisu, rozumiany nie stylistycznie, lecz jako system notacyjny. Notatnik transformacji staje się naprawdę użyteczny dopiero wtedy, gdy wprowadza konsekwentną notację czasu, zdarzeń i parametrów, ponieważ bez notacji zapis nie jest porównywalny, a bez porównywalności nie powstaje materiał do iteracyjnej korekty planu sytuacyjnego. Najprostszy, a zarazem najskuteczniejszy wariant to reżim „czas–zdarzenie–reakcja”: krótki znacznik czasu (nie musi być zegarowy, może być względny), identyfikacja zdarzenia (np. uruchomienie dźwięku, dotknięcie obiektu, wejście w określony obszar

przestrzeni), oraz minimalny wskaźnik reakcji (np. skok intensywności, spadek oporu, wzrost rozproszenia). Taki zapis jest odporny na narracyjne uwodzenie, bo nie wytwarza automatycznie interpretacji, a jednocześnie pozwala potem zobaczyć, w którym miejscu trajektoria ulegała załamaniu, czy marker przejścia był stabilny, oraz czy plan sytuacyjny generował przewidywalny profil wykonania.

W tym kontekście warto adaptować rozwiązania znane z metod dzienniczkowych oraz z podejść typu Ecological Momentary Assessment, rozwijanych m.in. przez Arthura Stone'a i Saula Shiffmana, a także z tradycji experience sampling kojarzonej z Mihálym Csíkszentmihályim i Reedem Larsonem. Istota tych podejść polega na tym, że zapis jest krótkim uchwyceniem chwili, wykonywanym w naturalnym środowisku, z wysoką częstotliwością lub w reakcji na zdarzenie, a następnie dopiero później podlega opracowaniu. Psychoperformans może przejąć tę logikę bez technologicznego fetyszu: nie chodzi o aplikację, tylko o dyscyplinę temporalną i o minimalizm jednostki zapisu. W praktyce notatnik może wprowadzać dwie strategie: zapis próbkowany (np. co określony interwał w fazie integracji lub retencji) oraz zapis zdarzeniowy (event-contingent), uruchamiany wyłącznie przez markery przejścia lub przez uprzednio zdefiniowane zdarzenia krytyczne. Ten drugi tryb jest szczególnie kompatybilny z psychoperformansem, bo chroni fazę główną przed „zagadywaniem” i przed przerzuceniem uwagi na samoopis, a jednocześnie daje gęste dane w punktach, które są dla metody kluczowe.

Jednocześnie trzeba przyjąć, że zapis – nawet minimalistyczny – jest podatny na zniekształcenia poznawcze. W klasycznej psychologii poznawczej i w ekonomii behawioralnej (Kahneman, Tversky) dobrze opisano heurystyki i błędy, które w praktyce notowania mają bezpośrednie przełożenie: efekt świeżości i efekt pierwszeństwa, tendencyjność retrospekcyjna, błąd potwierdzenia, a także „hindsight bias”, czyli wrażenie, że przebieg był oczywisty, gdy już zaszedł. Notatnik transformacji powinien więc zawierać wbudowane zabezpieczenia przeciw tym zniekształceniom, rozumiane proceduralnie. Jednym z najprostszych zabezpieczeń jest wymóg rozdzielenia „przypuszczalnej przyczyny” od „zdarzenia”: jeśli notatnik dopuszcza zapis hipotezy, musi ona być oznaczona jako hipoteza, nigdy jako fakt. Drugim zabezpieczeniem jest obowiązek zapisu danych negatywnych: nie tylko co zadziało, ale też co nie zadziało, oraz w jakich warunkach. Bez danych negatywnych notatnik staje się narzędziem autopotwierdzania, a to jest epistemicznie jałowe, bo nie pozwala rozróżnić skuteczności techniki od przypadkowej koincydencji.

W obrębie schematów i szkiców szczególnie skuteczna jest praktyka topologiczna, a nie realistyczna. Szkic w notatniku nie ma być rysunkiem „ładnym” ani wierną mapą; ma być reprezentacją relacji i wektorów: kierunków uwagi, osi ruchu, punktów zatrzymania, stref intensywności, miejsc progów i miejsc domknięcia. W ujęciach poznania usytuowanego i poznania rozproszonego (Edwin Hutchins) oraz w pracach nad zewnętrznymi reprezentacjami i „cognitive offloading” (David Kirsh) podkreśla się, że szkic jest narzędziem myślenia, które zmniejsza obciążenie pamięci roboczej i pozwala operować relacjami, których nie da się łatwo utrzymać w głowie. Psychoperformans korzysta z tego wprost: szkic układu obiektów oraz trajektorii ciała umożliwia później rekonstrukcję, czy zmiana wynikała z decyzji, czy z przypadkowej reorganizacji przestrzeni. Dodatkowo szkic pozwala wykryć niejawne stałości: na przykład to, że próg wciąż wydarza się przy tej samej krawędzi przestrzeni albo w tym samym kącie, co może sugerować, że czyn jest w istocie zależny od „afordancji” środowiska, a nie wyłącznie od woli.

Listy w notatniku transformacji, jeśli mają być skuteczne, muszą zostać odróżnione od list w sensie to-do. Lista transformacyjna nie jest wykazem obowiązków, tylko wykazem elementów protokołu, które są warunkiem fortunności wykonania. W tym sensie zbliża się do logiki list kontrolnych znanych z obszarów wysokiej niezawodności, a ich funkcją jest ograniczenie błędu pominięcia w warunkach obciążenia poznawczego. Psychoperformans działa często w warunkach pobudzenia, a pobudzenie zawęży uwagę; lista kontrolna jest więc narzędziem przywracającym szerokość pola procedury. Jednak lista w psychoperformansie musi być krótka i hierarchiczna: rozróżnia elementy konieczne od fakultatywnych, ponieważ rozbudowana lista staje się sama w sobie obciążeniem i może wytworzyć presję poprawności, która przestawi działanie z trybu sprawczości na tryb zgodności. Lista dobrze zaprojektowana jest listą minimalną, utrzymującą rdzeń protokołu nawet wtedy, gdy reszta ulega adaptacji.

Skale samoopisu stanowią najbardziej ryzykowną, ale i najbardziej produktywną część notatnika transformacji. Ryzyko polega na tym, że skale łatwo udają pomiar i wytwarzają złudzenie obiektywizmu, podczas gdy w rzeczywistości są instrumentami ujednolicania języka opisu, a nie miernikami „prawdy” o stanie. Ich produktywność polega jednak na tym, że umożliwiają analizę dynamiki w czasie i porównywanie wykonń, a więc wytwarzają materiał do uczenia się metody. W praktyce psychoperformansu skale powinny być konstruowane w logice stabilności semantycznej: każda skala powinna mieć krótki opis roboczy, który utrzymuje spójność interpretacji w czasie, oraz powinna być stosowana konsekwentnie w tych samych punktach fazowych. Jeśli skala jest wypełniana raz przed inicjacją, raz po progu, raz po domknięciu, a nie w dowolnych momentach, wówczas powstaje profil fazowy, który można porównać między wykonaniami. Taki profil jest analogiczny do „trajektorii” w badaniach nad afektem i samoregulacją: nie jest to pojedynczy wynik, tylko krzywa przejść.

Aby skale nie stały się narzędziem narracyjnej autooceny, trzeba oddzielić w nich wymiar intensywności od wymiaru wartościowania. Skala intensywności pyta „ile”, nie „czy dobrze”. Skala sprawczości pyta o poczucie inicjowania i utrzymywania działania, nie o ocenę jakości. Skala oporu pyta o tarcie w wejściu w czyn, nie o moralną ocenę oporu. Skala bezpieczeństwa pyta o warunki brzegowe, nie o „zaufanie do siebie”. To rozróżnienie jest w praktyce fundamentalne, bo wartościowanie w skali natychmiast uruchamia wstyd i autoprezentację, a te mechanizmy są najkrótszą drogą do wypaczenia danych. Skale w notatniku transformacji mają służyć analizie metody, a nie produkcji werdyktu o osobie.

W notatniku transformacji powinien pojawić się także moduł kodowania znaczników przejścia, ale kodowanie musi mieć charakter prosty, bo inaczej staje się nowym polem interpretacyjnego przeciążenia. W praktyce chodzi o utrzymanie jednoznacznych nazw dla markerów: inicjacja jako I, próg jako P, domknięcie jako D, integracja jako G, retencja jako R, z możliwością doprecyzowania typu markera (np. próg dźwiękowy, próg przestrzenny, próg obiektowy). Kodowanie umożliwia później porównania: czy w danym wykonaniu próg był wyzwalany dźwiękiem, a w innym zmianą przestrzeni; czy domknięcie było relacyjne czy materialne; czy integracja była natychmiastowa czy odroczone. Dzięki kodowaniu notatnik przestaje być zbiorem impresji i staje się zapisem struktury, a struktura jest tym, co można poddać iteracyjnej korekcie bez naruszania intymności treści.

Powstaje tu jeszcze jeden ważny problem: jak utrzymać bogactwo jakościowe bez popadania w narrację, i jak utrzymać rygor bez redukcji do formularza. Rozwiązaniem jest strategia dwóch

poziomów opisu, znana w różnych wariantach z etnografii i z badań dzienniczkowych, gdzie odróżnia się opis zdarzeń od komentarza analitycznego. W psychoperformansie ta strategia powinna zostać wzmocniona przez trzeci poziom: poziom decyzji proceduralnych. Poziom zdarzeń mówi, co zaszło. Poziom decyzji mówi, co zostało zrobione celowo i na jakiej podstawie. Poziom analityczny mówi, jak to rozumieć, ale dopiero po domknięciu i w warunkach niskiej intensywności. Taki trójpodział jest niezwykle skuteczny w praktyce, bo chroni czyn przed natychmiastowym przejściem przez interpretację, a jednocześnie nie wyrzeka się refleksji, tylko ją temporalizuje.

Notatnik transformacji jest więc narzędziem, które operuje na styku epistemologii i etyki: epistemologii, bo wytwarza dane i umożliwia iterację; etyki, bo ogranicza przemoc archiwum poprzez minimalizację danych i poprzez separację ról, a także dlatego, że pozwala badać psychoperformans bez konieczności wprowadzania jawności personalnej. Dobrze skonstruowany notatnik jest w praktyce formą „cichego świadka” zbudowaną z procedur: nie ocenia, nie interpretuje w trakcie, nie narzuca sensu, ale podtrzymuje fakt przebiegu, podtrzymuje markery przejścia i podtrzymuje ślad decyzji, co umożliwia późniejszą analizę skuteczności technik i strategii w sposób, który pozostaje kompatybilny zarówno z rygorem naukowego rozpoznania, jak i z podstawowym warunkiem psychoperformansu, czyli z ochroną sprawczości wykonawcy przed presją teliczną, przed kolonizacją semantyczną i przed regresją w niekończący się dyskurs o sobie.

W notatniku transformacji szczególne znaczenie ma warstwa metadanych i kontroli wersji, ponieważ psychoperformans jest praktyką iteracyjną, a iteracja bez rozróżnialności wersji prowadzi do metodologicznego chaosu. W badaniach jakościowych istnieje silny nacisk na zależność i potwierdzalność, a więc na możliwość prześledzenia, jak powstały wnioski; w psychoperformansie analogicznie trzeba móc prześledzić, jak zmieniał się plan sytuacyjny i jak zmiany wpływały na przebieg. Notatnik powinien więc każdorazowo kodować wersję protokołu (np. v1.0, v1.1), wskazywać, które elementy są rdzeniem niezmiennym, a które są zmiennymi adaptacyjnymi, oraz rejestrować przyczyny korekty w języku operacyjnym, nie w języku interpretacji. Taki rejestr korekt działa jak ślad decyzyjny: pozwala uniknąć konfuzji między „tym, co zadziało”, a „tym, co później dopisano jako wyjaśnienie”, i umożliwia analizę różnicową, w której porównuje się wykonania między wersjami, a nie miesza przebiegi w jedną, nieodróżnialną narrację.

W praktyce bardzo skuteczne jest wprowadzenie w notatniku dwóch typów znaczników: znaczników przejścia fazowego oraz znaczników interwencji. Znacznik przejścia fazowego ma status granicy: I dla inicjacji, N dla narastania, P dla progu, F dla fazy głównej, D dla domknięcia, G dla integracji, R dla retencji, E dla ewaluacji. Znacznik interwencji natomiast ma status modyfikacji: wskazuje, że wykonawca świadomie zmienił parametr środowiskowy, parametr obiektowy albo parametr relacyjny, np. zmienił światło, przerwał dźwięk, przesunął obiekt, ograniczył przestrzeń. Bez znaczników interwencji zapis fazowy jest niepełny, bo nie widać, gdzie działanie było „prowadzone” przez protokół, a gdzie protokół został przejęty przez spontaniczną adaptację. W konsekwencji notatnik powinien kodować interwencje w sposób krótki i powtarzalny, np. INT-L (światło), INT-S (dźwięk), INT-O (obiekt), INT-P (przestrzeń), INT-R (relacja), co pozwala potem budować mapę tego, w jakich momentach wykonawca sięga po regulację i czy regulacja jest wspierająca, czy kompulsywna. Takie kodowanie nie ma udawać

laboratoriów; ma produkować porządek analityczny, w którym można uczyć się z własnej metody bez osuwania się w impresyjność.

Notatnik transformacji jest też miejscem, w którym można wprowadzić kontrolę jakości danych przez praktyki znane z metodologii jakościowej, ale w adaptacji do warunków psychoperformansu. Triangulacja w sensie klasycznym nie musi oznaczać wielu badaczy; może oznaczać wiele źródeł śladu: zapis wykonawcy, zapis świadka, zapis materiałowy, zapis audiowizualny, a czasem także zapis strukturalny w postaci szkicu. Member checking, rozumiane jako weryfikacja opisu przez uczestników, w psychoperformansie wymaga ostrożności, bo może stać się narzędziem presji interpretacyjnej; jego bezpieczniejszą formą jest weryfikacja protokołu faktów, nie znaczeń: czy marker przejścia rzeczywiście miał miejsce, czy domknięcie było wykonane, czy dana interwencja się wydarzyła. Analiza przypadków negatywnych, będąca jednym z kluczowych mechanizmów wzmacniania wiarygodności w tradycji teorii ugruntowanej i ogólnie w logice falsyfikacyjnej, powinna zostać wpisana w notatnik jako obowiązek: jeśli technika „zwykle działa”, notatnik musi zawierać rubrykę „kiedy nie zadziałała”, wraz z warunkami brzegowymi. To jest szczególnie istotne, bo psychoperformans łatwo może stać się praktyką selektywnej pamięci sukcesu; dane negatywne chronią przed autohipnozą metody i umożliwiają realną korektę.

Refleksyjność w notatniku transformacji nie może być utożsamiona z autorefleksją psychologiczną; powinna mieć formę metodologiczną. Najbardziej użyteczna jest refleksyjność narzędziowa: zapis, w jakim stopniu sam notatnik wpłynął na przebieg, czy zapis był obciążeniem, czy stał się ucieczką w język, czy zwiększył presję poprawności. W literaturze metodologicznej refleksyjność bywa rozumiana jako świadomość pozycji badacza i wpływu narzędzi; w psychoperformansie badacz i wykonawca mogą być tą samą osobą, więc ryzyko splątania rośnie, a tym bardziej potrzebny jest zapis o tym, czy aparat badawczy nie stał się aparatem autoprezentacji. W praktyce wystarcza krótki wskaźnik: „reaktywność zapisu” w skali, np. 0–10, wraz z jednym zdaniem protokolarnym, które nie interpretuje, tylko wskazuje mechanizm, np. „notowałem w fazie narastania i spadła intensywność” albo „odroczyłem zapis do integracji i zachowałem płynność fazy głównej”.

Istotną techniką notatnika transformacji są mema metodologiczne, ale rozumiane w sensie roboczych notatek analitycznych (memos), znanych z teorii ugruntowanej, a nie w sensie potocznych komentarzy. Memo ma status hipotezy o mechanizmie: zapisuje się je jako przypuszczenie, które ma zostać sprawdzone w kolejnych iteracjach, np. „próg przestrzenny stabilizuje przejście lepiej niż próg dźwiękowy w warunkach rozproszenia” albo „domknięcie materialne redukuje regresję bardziej niż domknięcie relacyjne przy braku świadka”. Memo nie jest wnioskiem, tylko projektuje następne sprawdzenie; w tym sensie notatnik staje się narzędziem generowania programu badawczego w mikroskali, zgodnego z logiką uczenia się przez iterację. W naukach o zachowaniu oraz w projektowaniu interwencji często podkreśla się, że najważniejsze są hipotezy mechanizmów, a nie deklaracje „działa/nie działa”; notatnik transformacji ma produkować właśnie takie hipotezy, ale w reżimie ścisłego oddzielania hipotezy od faktu.

Kwestia skal samoopisu może zostać wzmocniona przez zastosowanie kilku formatów równoległych, o ile nie zwiększa to reaktywności. Po pierwsze, skala Likerta (np. 1–7) dla wymiarów, które są względnie stabilne semantycznie, jak poczucie sprawczości czy

bezpieczeństwo. Po drugie, wizualna skala analogowa, jeśli wykonawca lepiej operuje kontinuum niż kategoriami, zwłaszcza dla intensywności i oporu. Po trzecie, różnicowanie semantyczne, znane z tradycji Charlesa Osgooda, dla uchwycenia jakości reżimu po domknięciu, np. napięty–rozluźniony, rozproszony–skupiony, ciężki–lekki, zamknięty–otwarty; ten format bywa zaskakująco użyteczny, bo nie pyta o „emocję” wprost, tylko o profil jakościowy, a jednocześnie pozwala porównywać w czasie. Kluczowe jest jednak, by skale były stałe i by były wypełniane w tych samych punktach fazowych, inaczej przestają być narzędziem analizy trajektorii i stają się zbiorem przypadkowych liczb.

W warstwie szkiców i schematów szczególnie produktywna jest technika mapowania fazowego na przestrzeń, czyli nakładania faz na topologię miejsca. W praktyce oznacza to, że na szkicu przestrzeni oznacza się strefy fazowe: gdzie inicjacja, gdzie narastanie, gdzie próg, gdzie faza główna, gdzie domknięcie. Dzięki temu widać, czy fazy mają stałe „kotwice” środowiskowe, czy też są rozproszone, co bywa istotne dla sterowalności. W psychologii ekologicznej i w badaniach nad afordancjami środowiska dobrze ugruntowana jest teza, że środowisko współorganizuje działanie; psychoperformans, jeśli ma być rozpoznawalny naukowo, musi mieć narzędzia wykrywania tej współorganizacji, a szkic jest jednym z najtańszych i najbardziej wiarygodnych nośników takiej informacji. Dodatkowo można wprowadzić mapę relacji obiektowych: jak obiekt-klucz był pozycjonowany, jak często był dotykany, czy zmieniał status w przebiegu, czy był stabilny czy mobilny. Bez mapy relacji obiektowych analiza łatwo osuwa się w ogólniki, bo obiekt bywa traktowany jako symbol, a nie jako element aparatu działania.

Notatnik transformacji musi też uwzględniać warstwę retencji, która jest decydująca dla trwałości efektów. Retencja nie powinna być zapisywana jako „czy pamiętam”, tylko jako obserwowalne wskaźniki utrzymania rezultatu: czy nastąpiła kontynuacja w innej skali, czy wykonano mikropraktykę w kolejnych dniach, czy pojawiły się nawroty, czy pojawiła się regresja, czy pojawiły się wtórne interpretacje unieważniające. W tym miejscu szczególnie przydatne jest kodowanie incydentów regresji i incydentów wzmocnienia: krótkie zapisy, co uruchomiło osłabienie efektu, a co uruchomiło jego stabilizację. Taka logika jest zgodna z podejściami behawioralnymi i z teoriami samoregulacji, które rozpoznają, że utrzymanie zmiany zależy od kontekstu i od bodźców wyzwalających. Psychoperformans nie redukuje się do behawioryzmu, ale może korzystać z jego rygoru w opisie warunków: bez tego „efekt” pozostaje metaforą.

W rezultacie notatnik transformacji staje się równocześnie instrumentem badania i instrumentem etycznej ochrony, bo umożliwia publikację i audyt metody bez ujawniania treści intymnych, a jednocześnie pozwala na realną pracę iteracyjną, w której plan sytuacyjny jest korygowany na podstawie danych strukturalnych, a nie na podstawie fascynacji własną narracją. Jego skuteczność zależy od trzech zasad: minimalizmu w fazie intensywności, rygoru fazowego w strukturze zapisu oraz bezwzględnego rozdzielenia protokołu faktów od hipotez i interpretacji. Jeśli te trzy zasady są utrzymane, notatnik nie konkuruje z psychoperformansem o uwagę, lecz staje się jego cichą infrastrukturą: utrzymuje markery przejścia, utrzymuje ślad decyzji, utrzymuje rozróżnialność wersji, a w konsekwencji pozwala rozpoznawać psychoperformans w świetle naukowym nie poprzez retorykę, lecz poprzez systematyczną, iteracyjną pracę na danych, które są wystarczająco ustrukturyzowane, by je analizować, i wystarczająco oszczędne, by nie naruszać granic uczestników i nie produkować szkody wtórnej,

a to jest warunkiem koniecznym, aby dokumentacja była narzędziem odpowiedzialności, a badanie było praktyką rzetelną.

14.2. Rejestracja obrazu i dźwięku: minimalne standardy techniczne

Minimalne standardy techniczne rejestracji obrazu i dźwięku w psychoperformansie trzeba zdefiniować nie jako „parametry jakości”, lecz jako warunki epistemicznej użyteczności zapisu: zapis ma być wystarczająco stabilny, aby umożliwić rekonstrukcję markerów przejścia, audyt przebiegu i porównywanie iteracji planu sytuacyjnego, a jednocześnie na tyle nieinwazyjny, aby nie wytwarzać reaktywności (przestawienia działania w autoprezentację) i nie naruszać reżimu anonimizacji. To podwójne kryterium od razu rozstrzyga spór pomiędzy estetyką a metodą: w dokumentacji psychoperformansu jako praktyki badawczej priorytetem jest czytelność struktury działania (czas, fazy, progi, domknięcie, integracja), a nie walor widowiskowy; jednak czytelność struktury jest funkcją jakości technicznej, więc „minimalny standard” nie może być utożsamiony z „byle jak”.

Najpierw trzeba odróżnić rejestrację jako dowód (evidence) od rejestracji jako rekonstrukcję (reconstruction). Dowód w sensie proceduralnym to zapis, który pozwala poświadczyć, że działanie się wydarzyło oraz jak przebiegały jego podstawowe fazy; rekonstrukcja to zapis, który umożliwia analizę mikrozdarzeń: subtelnych zmian orientacji ciała, drobnych przełączeń uwagi, mikrointerwencji w środowisko, a także relacji między sygnałami dźwiękowymi a markerami przejścia. W psychoperformansie minimalny standard powinien być ustawiony na poziomie „dowodu z możliwością częściowej rekonstrukcji”, bo pełna rekonstrukcja (np. wielokamerowa, z timecodem, mikrofonowaniem wielośladowym) zwiększa koszt, złożoność i ryzyko ekspozycji, a więc może stać się czynnikiem zakłócającym metodę i etykę. Oznacza to: jeden stabilny punkt widzenia obrazu, jeden stabilny tor dźwięku o kontrolowanej czytelności mowy i zdarzeń, oraz prosty, powtarzalny protokół synchronizacji i metadanych.

W obrazie podstawowym zagrożeniem epistemicznym nie jest „brak ostrości artystycznej”, lecz brak referencji przestrzenno-czasowej. Dlatego minimalna konfiguracja powinna zapewniać: stały kadr obejmujący całą strefę działania (wraz z miejscem progu i miejscem domknięcia), stabilność (statyw, rzadziej stabilizacja elektroniczna, która bywa źródłem artefaktów), przewidywalną ekspozycję oraz brak gwałtownych zmian ogniskowej. Jeśli kadr jest zbyt ciasny, nie da się odtworzyć relacji przestrzennych i roli obiektu; jeśli jest zbyt szeroki i ciemny, giną markery mikroprzejęć. Z praktycznego punktu widzenia użytecznym minimum dla większości analiz jest obraz o rozdzielczości rzędu 1920×1080, ponieważ pozwala rozpoznać podstawowe gesty, relacje obiektowe i zmiany pozycji bez patologicznej pikselozy; wyższa rozdzielczość (np. 4K) zwiększa możliwości rekonstrukcji mikrozdarzeń i kadrowania w postprodukcji, ale bywa kosztowna w obróbce, archiwizacji i anonimizacji, a więc nie powinna być automatycznym wymogiem, tylko świadomą decyzją zależną od celu badawczego.

Parametry temporalne obrazu powinny być dobrane do tego, co ma być analizowane. Jeżeli celem jest rekonstrukcja markerów przejścia i rytmu działania, kluczowa jest stabilność klatkażu oraz brak migotania. W europejskich warunkach zasilania i oświetlenia praktycznie oznacza to

unikanie przypadkowych ustawień, które powodują flicker (migotanie wynikające z relacji częstotliwości sieci i czasu naświetlania), a więc trzymanie się spójnych relacji między liczbą klatek na sekundę a czasem ekspozycji; w ujęciu filmowym bywa to opisywane jako „zasada 180°” (czas migawki około połowy okresu klatki), ale w dokumentacji psychoperformansu ważniejsze jest to, by ustawienia były konsekwentne między iteracjami. Klatkaż rzędu 25 lub 30 kl./s jest zwykle wystarczający dla odczytu faz i przejść; podwyższanie klatkażu ma sens dopiero wtedy, gdy analizuje się szybkie mikrogesty i drżenia, jednak wzrost klatkażu zwiększa obciążenie danych i często pogarsza ekspozycję w słabszym świetle, więc znów: decyzja musi być podporządkowana pytaniu badawczemu, nie fetyszowi technicznemu.

Kolor i światło w dokumentacji psychoperformansu mają znaczenie nie jako estetyka, lecz jako nośnik informacji. Jeżeli marker przejścia jest związany ze światłem (zmiana temperatury barwowej, przygaszenie, rozbłysk), zapis musi wiernie oddawać tę zmianę bez automatycznych korekt, które kamery konsumenckie wykonują agresywnie (auto white balance, auto exposure). Minimalny standard powinien więc obejmować ręczną blokadę balansu bieli i ekspozycji w momencie startu, aby kamera nie „pływała” w odpowiedzi na ruch i zmianę tła. Dla celów analitycznych korzystne jest, aby w kadrze znajdował się stały punkt odniesienia (choćby neutralny fragment tła), który pozwala ocenić, czy zmiana była w świetle, czy w automatyce urządzenia. W praktyce zapis z profilem „neutralnym” (bez agresywnego wyost్రzania i bez sztucznego HDR) bywa bardziej użyteczny do analizy niż zapis „upiękaszony”, bo artefakty wyost్రzania i redukcji szumu potrafią fałszować mikroruchy i granice obiektu.

Jeżeli chodzi o kompresję, minimalny standard powinien preferować przewidywalność nad „najmniejszy plik”. W dokumentacji analitycznej problemem jest nie tylko degradacja obrazu, lecz także niestabilność kompresji w scenach o dużym ruchu i w scenach o niskim świetle, gdzie algorytmy kompresji wytwarzają makrobloki i smużenie, maskując mikro zdarzenia. Dlatego nawet w rejestracji konsumenckiej należy unikać skrajnie niskich przepływności; w rejestracji półprofesjonalnej warto dążyć do kodeków o stabilniejszej jakości i do plików, które nie rozpadną się przy archiwizacji i wielokrotnym odtwarzaniu. W psychoperformansie dodatkowy rygor wynika z anonimizacji: jeśli planuje się rozmywanie twarzy czy wycinanie tła, artefakty kompresji utrudniają maskowanie i mogą paradoksalnie zwiększać ryzyko rozpoznawalności przez zniekształcenia charakterystyczne.

Dźwięk jest w dokumentacji psychoperformansu równie ważny jak obraz, a często ważniejszy, bo to w dźwięku ujawnia się rytm, próg, „impuls startowy”, zmiana reżimu intensywności, a także relacja między wykonawcą a otoczeniem. Minimalny standard audio powinien opierać się na założeniu, że ścieżka ma być użyteczna do transkrypcji zdarzeń i do rozpoznania markerów, nie zaś do produkcji muzycznej. W praktyce oznacza to wybór formatu bezstratnego na etapie zapisu (PCM/WAV), typową częstotliwość próbkowania 48 kHz i głębię 24 bity, ponieważ taki zestaw jest standardem w produkcji audiowizualnej, zapewnia zapas dynamiki i minimalizuje ryzyko przesterowania przy gwałtownych zdarzeniach, a jednocześnie jest kompatybilny z większością narzędzi montażowych i archiwalnych. Jeśli zapis jest realizowany wyłącznie w urządzeniu wideo, minimalnym wymogiem staje się ręczne ustawienie poziomu wejściowego lub przynajmniej kontrola, czy automatyka gainu (AGC) nie „pompuje” sygnału, bo pompowanie zniekształca informację o intensywności i może maskować ciche zdarzenia w tle.

Dobór mikrofonu musi wynikać z geometrii działania. Mikrofon wbudowany rzadko bywa wystarczający, bo łąpie przede wszystkim pogłos pomieszczenia i przypadkowe szумы urządzenia. W konfiguracji minimalnej najbardziej użyteczne są dwa rozwiązania: mikrofon kierunkowy ustawiony tak, aby obejmował strefę działania, albo mikrofon lavalier przypisany do wykonawcy, jeśli celem jest czytelność głosu i oddechu jako wskaźników faz. Mikrofon kierunkowy daje lepszą informację o zdarzeniach w przestrzeni (przesunięcie obiektu, krok, dźwięk domknięcia), ale jest bardziej podatny na zmianę pozycji i na źródła zakłóceń; lavalier jest stabilny względem wykonawcy, ale zawęża obraz świata i potrafi maskować relacje przestrzenne. W psychoperformansie, gdzie analiza często dotyczy relacji wykonawca–obiekt–przestrzeń, preferencja skłania się ku mikrofonowi, który zachowuje informację o przestrzeni, chyba że plan sytuacyjny opiera marker przejścia na sygnałach wewnętrznych (oddech, wokalizacja), wtedy lavalier może być uzasadniony. Niezależnie od wariantu minimalnym obowiązkiem jest test przed wykonaniem: krótka próbka, odsłuch na słuchawkach, kontrola przesteru i kontrola szumu tła.

Kwestia synchronizacji obrazu i dźwięku powinna być rozwiązana protokołem, a nie improwizacją, ponieważ bez synchronizacji analiza markerów przejścia traci sens. W minimalnym standardzie wystarcza prosty znacznik klapsowy na starcie (widoczny w kadrze, słyszalny w audio), ewentualnie powtórzony w kluczowych punktach, jeśli zapis ma być segmentowany. Rozwiązania typu timecode (SMPTE) są doskonałe w produkcji wielokamerowej i wielośladowej, ale w minimalnej konfiguracji psychoperformansu nie są konieczne; ważniejsze jest, aby znacznik był powtarzalny i aby w metadanych notatnika transformacji odnotować, gdzie znacznik się znajduje, bo w praktyce audyt przebiegu opiera się na wspólnym punkcie odniesienia, a nie na „poczuciu, że to było mniej więcej wtedy”.

Minimalne standardy techniczne muszą też obejmować bezpieczeństwo danych, bo utrata materiału jest jednocześnie utratą możliwości analizy i utratą możliwości kontroli etycznej obiegu. Zasada podstawowa jest banalna, ale w praktyce często łamana: co najmniej dwie kopie w dwóch różnych miejscach przechowywania, wykonane możliwie szybko po rejestracji. Jeśli materiał zawiera dane wrażliwe, kopie powinny być zabezpieczone, a dostęp ograniczony. Równie ważne są nazwy plików i metadane: plik nie powinien zawierać w nazwie danych identyfikujących uczestników ani lokalizacji; metadane typu geotag powinny być usuwane, jeśli archiwum ma być udostępniane. W psychoperformansie technika archiwizacji jest więc elementem etyki: to, jak zapisujesz i gdzie przechowujesz, jest równie ważne jak to, co zapisujesz.

Z tych powodów minimalny standard techniczny nie może być opisany wyłącznie jako specyfikacja parametrów. Jest to protokół obejmujący: stabilny kadr, spójny klatkaż i ekspozycję, ręczną kontrolę automatyki, ścieżkę audio w jakości umożliwiającej audyt markerów, prostą synchronizację, natychmiastową redundancję kopii oraz higienę metadanych. Dopiero na tej bazie można rozważać warianty rozszerzone, w których dokumentacja staje się narzędziem rekonstrukcji mikro zdarzeń i analizy wieloperspektywicznej, ale rozszerzenie ma sens tylko wtedy, gdy nie zwiększa reaktywności i nie narusza reżimu prywatności, bo w psychoperformansie jako praktyce naukowej narzędzia mają służyć rozpoznaniu, a nie przedstawianiu działania w produkcji materiału.

W praktyce psychoperformansu najczęstszym źródłem bezużyteczności materiału wideo nie jest „zła kamera”, tylko degradacja warstwy temporalnej: niestabilny czas, dryf synchronizacji, nieregularny klatkaż oraz zmienne opóźnienia wynikające z automatyki urządzeń mobilnych. Dlatego w minimalnych standardach trzeba wprost uwzględnić problem VFR (variable frame rate) spotykanego w wielu telefonach i prostych rejestratorach: zapis bywa płynny w odtwarzaniu, ale analitycznie staje się kłopotliwy, bo marker przejścia nie ma stałego odniesienia czasowego, a dźwięk potrafi „odjechać” względem obrazu w dłuższych ujęciach. W psychoperformansie, gdzie istotne bywają subtelne relacje między sygnałem dźwiękowym a gestem, ten dryf niszczy możliwość audytu przebiegu. Minimalny standard powinien więc preferować stały klatkaż i rejestrację w trybie, który wymusza CFR (constant frame rate), a jeśli urządzenie tego nie gwarantuje, protokół powinien przewidywać krótki test rejestracji i weryfikację, czy po kilku minutach synchronizacja pozostaje stabilna.

Kolejnym źródłem błędów jest automatyka obrazu, która w warunkach „żywego” działania agresywnie rekonfiguruje parametry w odpowiedzi na ruch i zmianę światła, przez co w samym zapisie pojawiają się sztuczne markery, nieobecne w zdarzeniu. Autoekspozycja potrafi symulować „próg” przez chwilowe przygaszenie lub rozjaśnienie, autofocus potrafi przejść w „pompowanie” i wytworzyć falowanie ostrości dokładnie w momencie intensyfikacji gestu, a automatyczne profile HDR potrafią lokalnie zmieniać kontrast, co przesuwają granice obiektu i zmienia jego czytelność. W dokumentacji naukowej psychoperformansu takie artefakty są krytyczne, bo maskują różnicę między zmianą w świecie a zmianą w aparacie. Minimalny standard powinien więc obejmować blokady: ekspozycji, balansu bieli i ostrości (o ile to możliwe), a także unikanie automatycznych „upiększeń” obrazu, które wprowadzają niejawne przetwarzanie i utrudniają późniejszą anonimizację.

Wiele osób próbuje kompensować brak statywu stabilizacją elektroniczną, ale stabilizacja, zwłaszcza w urządzeniach konsumenckich, ma koszt poznawczy: generuje zniekształcenia geometryczne, miejscami „wygina” obraz i wprowadza subtelne deformacje tła, które są szczególnie widoczne przy drobnych ruchach i przy kontrastowych krawędziach obiektu. Dla analizy markerów przejścia stabilny, nieruchomy kadr na statywie jest zwykle bardziej wartościowy niż „płynny” kadr z ręki, nawet jeśli ten drugi wygląda atrakcyjniej. Psychoperformans potrzebuje obrazu jako siatki odniesienia, a nie jako ruchomej narracji kamery. Jeśli z przyczyn przestrzennych statyw jest niemożliwy, minimalnym kompromisem jest oparcie urządzenia o stabilny element i unikanie panoramowania oraz zoomu; każda zmiana kadru powinna być traktowana jako interwencja i oznaczona w notatniku transformacji, ponieważ zmiana kadru jest zmianą aparatu obserwacji.

Oświetlenie w standardzie minimalnym nie wymaga rozbudowanych zestawów, ale wymaga przewidywalności i redukcji skrajności. Dla użyteczności analitycznej ważniejszy jest kontrolowany zakres dynamiczny niż „ładne światło”: zbyt ciemno oznacza szum i utratę detalu, zbyt jasno oznacza przepalenia i utratę informacji na twarzy, dłoniach, obiekcie. Jeśli marker przejścia jest świetlny, należy go projektować tak, by był czytelny w zapisie bez polegania na automatyce kamery, co praktycznie oznacza unikanie ekstremalnych skoków jasności oraz umieszczanie źródła światła tak, aby nie powodowało odbić zdradzających wizerunek lub szczegóły kontekstu, których nie chce się publikować. Dobrą praktyką jest też utrzymywanie stałego punktu referencyjnego w kadrze (fragment neutralnej powierzchni), aby w analizie móc odróżnić zmianę w zdarzeniu od zmiany w ekspozycji urządzenia.

W dźwięku minimalny standard musi zacząć się od pojęć, które w praktyce przesądzą o jakości analitycznej: poziom sygnału, stosunek sygnału do szumu, kontrola przesterowania oraz kontrola pogłosu. Przesterowanie jest nieodwracalne: jeśli raz „zetnie” sygnał w okolicach progu, to marker przejścia w warstwie dźwięku zostaje zniszczony, a późniejsze odszumianie tylko pogarsza czytelność. Z kolei zbyt niski poziom sygnału wzmacnia szum tła i wprowadza artefakty przy normalizacji. Minimalny standard powinien zatem zakładać ustawienie poziomu wejściowego z zapasem (headroom) dla nagłych zdarzeń, a nie „na styk”, oraz odsłuch kontrolny przed wykonaniem.

Znaczenie akustyki pomieszczenia jest często niedoszacowane, a w psychoperformansie ma ono rangę metodologiczną. Pogłos rozmywa granice zdarzeń, utrudnia transkrypcję, maskuje krótkie sygnały, a czasem tworzy wrażenie „ciągłości dźwięku”, mimo że realnie w przestrzeni były przerwy lub ostre cięcia. Jeśli fazy są sygnalizowane dźwiękiem, pogłos może spłaszczyć kontrasty fazowe, przez co analiza traci rozróżnialność. Minimalny standard nie wymaga adaptacji akustycznej jak w studio, ale wymaga unikania skrajnie pogłosowych przestrzeni, redukcji źródeł hałasu o stałym widmie (wentylatory, lodówki, uliczny szum) oraz rozsądnego ustawienia mikrofonu: na tyle blisko strefy działania, by sygnał dominował nad tłem, ale na tyle daleko, by zachować relację przestrzenną między obiektem a wykonawcą, jeśli ta relacja jest istotna dla analizy.

Dobór charakterystyki kierunkowej mikrofonu jest decyzją, która wpływa na to, co uznaje się za „dane”. Mikrofon kardioidalny preferuje to, co przed nim, i redukuje tło, ale może gubić zdarzenia boczne; superkardioida daje jeszcze większą selektywność, ale staje się bardziej wrażliwa na ustawienie; mikrofon dookólny jest stabilny w uchwyceniu „całości przestrzeni”, lecz zwiększa udział pogłosu. W psychoperformansie konfiguracja minimalna powinna być spójna między iteracjami, bo tylko spójność pozwala porównywać wykonania; nawet jeśli dany wybór nie jest idealny, to konsekwencja protokołu bywa ważniejsza od perfekcji brzmieniowej. Jeżeli w jednym wykonaniu mikrofon jest blisko i selektywny, a w drugim daleko i pogłosowy, różnice w analizie mogą wynikać z aparatu, a nie z działania.

W standardach minimalnych warto też uwzględnić dwa elementy, które zwykle pojawiają się dopiero w praktyce „po pierwszej porażce”: kontrolę zasilania i kontrolę pamięci. Wyłączenie rejestracji przez rozładowanie baterii w chwili domknięcia jest typowym błędem krytycznym, bo niszczy najważniejszy fragment materiału, a więc uniemożliwia audyt pieczęci czynu. Podobnie brak miejsca na nośniku potrafi przerwać zapis bez ostrzeżenia. Minimalny standard powinien więc przewidywać: pełne naładowanie, zapas energii, sprawdzenie pojemności nośnika, a także prostą procedurę „check before action”, która jest wpisana do notatnika transformacji jako warunek fortunności rejestracji.

Wreszcie, każdy minimalny standard techniczny jest niewystarczający bez standardu metadanych, bo bez metadanych nie ma wiarygodnej rekonstrukcji. Metadane w psychoperformansie nie muszą być rozbudowane jak w produkcji telewizyjnej, ale muszą zawierać: datę i przybliżony czas, wersję planu sytuacyjnego, konfigurację aparatu (kadr, mikrofon, ustawienia podstawowe), opis warunków brzegowych oraz informację o tym, czy w materiale są elementy wymagające anonimizacji. Najpraktyczniejsza jest metoda „sidecar”, czyli oddzielny plik opisu (nawet w postaci prostego arkusza lub pliku tekstowego), ponieważ metadane osadzone w pliku multimedialnym bywają tracone przy kopiowaniu, transkodowaniu

i udostępnianiu. Dodatkowo metadane powinny zawierać informację o integralności kopii: choćby prosty skrót kontrolny (hash) dla pliku źródłowego, co pozwala wykryć przypadkowe uszkodzenia i utrzymać potwierdzalność materiału w czasie.

Z tego wynika, że „minimalny standard techniczny” w psychoperformansie jest w istocie minimalnym standardem metodologicznym: stabilizuje czas, stabilizuje kadr, stabilizuje tor dźwięku, stabilizuje metadane i stabilizuje obieg kopii. Taka stabilizacja jest warunkiem tego, by rejestracja nie była jedynie pamiętką, lecz materiałem badawczym, który można włączyć do opisu przypadku, porównać między iteracjami, skorelować z markerami przejścia zapisanymi w notatniku transformacji, a następnie wykorzystać do ewaluacji bez wytwarzania sztucznych progów i bez produkowania artefaktów, które w analizie udawałyby „zmiany psychoperformansu”, będąc w istocie zmianami aparatu.

Minimalne standardy techniczne w psychoperformansie muszą obejmować jeszcze jeden obszar, który bywa pomijany w dyskusjach o „parametrach obrazu i dźwięku”, a w praktyce przesądza o wartości badawczej: standard obróbki, transkodowania i archiwizacji. Materiał, który jest poprawnie zarejestrowany, może zostać epistemicznie zdegradowany na etapie eksportu, kompresji lub „szybkiego montażu”, jeśli wprowadzi się rekodowanie stratne, agresywną redukcję szumu, normalizację z pompowaniem dynamiki albo synchronizację „na oko”. Psychoperformans, jeśli ma utrzymywać rygor rozpoznania, powinien rozdzielić dwa strumienie: strumień źródłowy (master surowy, nieobrabiany, traktowany jako referencja) oraz strumień roboczy (kopie do odsłuchu, anonimizacji, transkrypcji, ewentualnej publikacji). To rozdzielenie jest zarówno techniczne, jak i etyczne: surowy materiał bywa najbardziej wrażliwy prywatnościowo, więc jego obieg musi być ograniczony, natomiast materiał roboczy może być zredukowany identyfikacyjnie i dopiero wtedy udostępniany. W konsekwencji minimalny standard obejmuje zasadę: nigdy nie pracuje się na jedynej kopii, nigdy nie nadpisuje się mastera, a każda operacja transkodowania jest odnotowana w metadanych notatnika transformacji jako interwencja w aparat obserwacji.

W praktyce obróbki audiowizualnej najbardziej zdradliwym błędem jest automatyczne „ulepszanie”, ponieważ algorytmy poprawy jakości ingerują w strukturę sygnału, a w psychoperformansie struktura sygnału jest często nośnikiem markerów przejścia. Redukcja szumu może usunąć ciche sygnały progu, automatyczna korekcja ekspozycji może spłaszczyć różnice fazowe, a stabilizacja może zmienić mikroruchy do tego stopnia, że analiza gestu staje się wątpliwa. Z tego powodu minimalny standard powinien przyjąć rygor podobny do tego, jaki w badaniach instrumentacyjnych nazywa się integralnością sygnału: jeśli dokonuje się filtracji, odszumiania, kompresji dynamiki, korekcji barwnej czy stabilizacji, trzeba to traktować jako przetwarzanie danych, które musi być udokumentowane i, jeśli materiał ma status analityczny, najlepiej ograniczone do kopii roboczej, nigdy do referencji. W przypadku dźwięku szczególnie istotne jest, aby nie stosować agresywnej kompresji dynamiki w trybie „pod social media”, bo kompresja redukuje kontrasty intensywnościowe, a kontrasty bywają w psychoperformansie sygnałem przejścia między fazami.

Dźwięk w psychoperformansie można dodatkowo uporządkować przez minimalne standardy kalibracji poziomów, ale bez złudzenia, że jest to kalibracja laboratoryjna. Użyteczny jest tu rozdział między poziomem rejestracji a poziomem odsłuchu: rejestruje się z bezpiecznym zapasem, natomiast do odsłuchu i transkrypcji można przygotować kopię o ustabilizowanej

głośności, zachowując przy tym surową ścieżkę jako referencję. W praktykach broadcastowych i produkcyjnych istnieją standardy pomiaru głośności oparte na algorytmie ITU-R BS.1770 i rekomendacji EBU R128, które operują jednostką LUFS; psychoperformans nie musi „spełniać broadcastu”, ale może wykorzystać samą ideę: przygotowując kopię roboczą do odsłuchu, warto stabilizować poziom tak, aby analiza nie była obciążona ciągłym kręceniem gałką, a jednocześnie nie niszczyć dynamiki surowej. Taki kompromis jest często bardziej „naukowy” niż pozostawienie materiału w stanie chaotycznym, bo stabilizuje warunki percepcyjne analityka, nie naruszając materiału referencyjnego.

W obrazie analogiczną rolę pełni kontrola geometrii i proporcji. Część urządzeń zapisuje obraz z cyfrową korektą perspektywy, z automatycznym kadrowaniem, a czasem z dynamicznym zoomem w trybach „śledzenia twarzy” lub „śledzenia obiektu”. W psychoperformansie takie funkcje powinny być wyłączone, ponieważ wprowadzają niejawną selekcję tego, co jest „ważne”, i przez to narzucają hierarchię danych. Jeśli celem jest analiza relacji ciało–obiekt–przestrzeń, każdy algorytm, który automatycznie przestawia centrum uwagi kadru, przekształca materiał w zapis interpretacyjny, a nie obserwacyjny. Minimalny standard powinien więc zawierać regułę: brak śledzenia obiektu, brak automatycznego kadrowania, brak dynamicznego zoomu, a jeśli urządzenie nie pozwala tego wyłączyć, należy przyjąć inne urządzenie lub inną konfigurację.

Istotnym elementem minimalnych standardów jest też protokół oznaczania segmentów, ponieważ analiza psychoperformansu w praktyce rzadko odbywa się na całym, ciągłym materiale bezpośrednio. Jeżeli zapis ma być później mapowany na fazy i markery, przydatne jest wprowadzenie prostego systemu znaczników w samym nagraniu: krótki sygnał dźwiękowy, gest w kadrze, pokazanie kartki z kodem fazy, cokolwiek, co jest czytelne i powtarzalne, a jednocześnie nie rozbija akcji. Ten system jest szczególnie użyteczny w konfiguracjach, w których świadek lub wykonawca dokonuje minimalnej „adnotacji na żywo” bez pisania: znacznik działa jak zakotwiczenie czasu, a później pozwala szybciej indeksować materiał w archiwum. W produkcji audiowizualnej rolę tę pełni timecode i klaps, ale psychoperformans w trybie minimalnym może pozostać przy prostych, nieinwazyjnych znacznikach, byle były konsekwentne i odnotowane w metadanych.

Ponieważ psychoperformans jest wrażliwy na kwestie anonimizacji, minimalne standardy techniczne muszą wprost włączyć procedury redukcji identyfikowalności, ale rozumiane jako standardy postępowania z materiałem, nie jako „efekt wizualny”. Jeśli w kadrze pojawia się twarz, głos, adres, ekran telefonu, charakterystyczny detal przestrzeni, należy założyć, że surowy materiał jest wrażliwy i jego obieg powinien być ograniczony do minimum. Anonimizacja w kopii roboczej powinna być wykonywana w sposób, który nie wytwarza nowych, niezamierzonych informacji, na przykład przez agresywne rozmywanie, które może pozostawiać kontury wystarczające do rozpoznania w małej społeczności, albo przez maskowanie, które przyciąga uwagę do tego, co ukryte. Z metodologicznego punktu widzenia ważne jest, by anonimizacja nie zniszczyła danych o markerach przejścia: jeśli próg był gestem dłoni, a anonimizacja wycina dłonie, materiał traci wartość analityczną. Stąd wynika zasada projektowa: jeśli przewiduje się anonimizację, kadr i konfigurację rejestracji projektuje się tak, aby marker i struktura były czytelne nawet po redukcji identyfikatorów, co zwykle oznacza preferencję dla ujęć od tyłu, z dystansu, z naciskiem na relację w przestrzeni, a nie na portret.

Minimalne standardy muszą też obejmować minimalne standardy opisu plików i indeksowania, bo bez indeksowania archiwum staje się chaotyczne, a chaos archiwalny natychmiast obniża potwierdzalność. W praktyce konieczne są trzy poziomy identyfikacji: identyfikacja sesji (unikalny kod), identyfikacja komponentu (obraz, dźwięk, kopia robocza, kopia zanonimizowana) oraz identyfikacja wersji (source, edit-1, edit-2). To nie jest estetyka biurowa, tylko warunek utrzymania rozdzielenia między danymi referencyjnymi a danymi opracowanymi. Jeżeli dodatkowo prowadzi się notatnik transformacji, kod sesji powinien być spójny między notatnikiem a plikami, aby możliwe było automatyczne lub półautomatyczne mapowanie markerów przejścia na segmenty wideo i audio. W tym miejscu minimalny standard techniczny styka się bezpośrednio z minimalnym standardem metodologicznym: spójna identyfikacja jest warunkiem triangulacji.

Warto wreszcie podkreślić, że minimalne standardy techniczne powinny być skalowalne, ale nie powinny rosnąć w kierunku „produkcji filmowej”, jeśli celem jest analiza psychoperformansu jako metody, a nie jako spektaklu. Można rozszerzać aparat o drugi punkt widzenia (kamera boczna) albo o drugi tor dźwięku (mikrofon przestrzenny plus lavalier), ale każde rozszerzenie zwiększa koszt, złożoność synchronizacji, ryzyko dryfu i ryzyko ekspozycji. Dlatego rozszerzenia powinny być uruchamiane tylko wtedy, gdy istnieje jasno zdefiniowana luka analityczna, której nie da się zamknąć materiałem minimalnym, na przykład gdy marker przejścia jest subtelny i w jednym kadrze nieczytelny, albo gdy kluczowa jest relacja głosu do przestrzeni, której nie da się uchwycić jednym mikrofonem. W przeciwnym razie nadmiar danych działa przeciwko metodzie: zwiększa obciążenie opracowania, mnoży możliwości błędu, a w psychoperformansie zwiększa też ryzyko wtórnej szkody, bo im więcej materiału, tym większa powierzchnia ujawnienia. Minimalny standard jest więc świadomym kompromisem między jakością sygnału a jakością sytuacji: utrzymuje czytelność markerów przejścia, integralność fazowej struktury, stabilność metadanych i kontrolę obiegu, a tym samym pozwala traktować rejestrację jako narzędzie badania, a nie jako uboczną pamiątkę ani jako dominującą ramę działania.

14.3. Opis przypadku i raport z działania: struktura, wnioski, aneksy

Opis przypadku i raport z działania w psychoperformansie powinny być traktowane jako gatunek metodologiczny, a nie jako „sprawozdanie z wydarzenia”. Różnica nie jest retoryczna: sprawozdanie służy pamięci instytucjonalnej i komunikacji, natomiast raport metodologiczny służy weryfikowalności, porównywalności i możliwości iteracyjnej korekty planu sytuacyjnego. W klasycznej literaturze studium przypadku nacisk kładzie się na to, że opis nie jest neutralną narracją, lecz konstrukcją dowodową, w której łączy się źródła danych i porządkuje je tak, by dało się odtworzyć łańcuch wnioskowania; w tym sensie tradycja Roberta K. Yina (logika projektu badawczego, chain of evidence, triangulacja), Roberta E. Stake’a (interpretatywność i „naturalistyczne uogólnienie”), Sharan B. Merriam (case as bounded system), a także rozwiązania w duchu Lincoln i Guby (audit trail, confirmability) pozostają bezpośrednio użyteczne, o ile zostaną przepisane na realia praktyki performatywnej. Psychoperformans wymaga dodatkowego rygoru: raport musi utrzymać rozdział pomiędzy protokołem przebiegu a jego interpretacją, bo w przeciwnym razie dokumentacja staje się elementem oddziaływania i wytwarza wtórny performans opowieści, który może kolonizować pamięć działania.

Najbardziej produktywną formą raportu jest forma warstwowa, w której ten sam przypadek zostaje przedstawiony w kilku rejestrach o różnej rozdzielczości: rejestrze syntetycznym (streszczenie przebiegu i wyników), rejestrze proceduralnym (protokół faz i markerów przejścia), rejestrze danych (co dokładnie zostało zebrane i w jakiej postaci), rejestrze analitycznym (jakie operacje interpretacyjne wykonano i na jakiej podstawie) oraz rejestrze etyczno-prawnym (jak chroniono uczestników i jak zarządzano jawnością). Taka architektura pozwala czytelnikowi oddzielić to, co jest „faktem przebiegu”, od tego, co jest „wnioskiem”, a to jest warunek konieczny, by psychoperformans mógł być rozpoznawany w świetle naukowym bez popadania w autorytarny opis, który miesza zdarzenie z jego ideologiczną interpretacją. Warstwowość ma jeszcze jedną zaletę: pozwala przygotować wersje raportu o różnym poziomie ekspozycji (pełna dla obiegu ograniczonego, zanonimizowana dla obiegu szerszego) bez rozbijania spójności metody.

Rdzeń raportu powinien zaczynać się od precyzyjnego zdefiniowania granic przypadku, ponieważ „przypadek” w psychoperformansie nie jest automatycznie tożsamy z „osobą”. Przypadkiem może być pojedyncze wykonanie, seria wykonań według tej samej wersji planu sytuacyjnego, albo proces iteracyjny obejmujący korekty, o ile granice zostaną określone jawnie. To rozwiązanie jest zgodne z rozumieniem studium przypadku jako systemu ograniczonego (bounded system) i chroni raport przed rozplątaniem się w całościową autobiografię. W praktyce raport musi odpowiedzieć, co jest jednostką analizy: czy jest nią fazowa struktura działania, czy relacja wykonawca–obiekt, czy profil markerów przejścia, czy dynamika retencji, czy też zestaw zmian w planie sytuacyjnym między wersjami. Dopiero po tej decyzji można sensownie wybrać dane i analizy, ponieważ bez jednostki analizy raport staje się zbiorem obserwacji bez kryterium istotności.

Następnie konieczna jest sekcja kontekstowa, ale w rygorze minimalizmu: opis warunków brzegowych, które mają znaczenie dla przebiegu, bez ujawniania danych zbędnych i bez literackiej ornamentyki. Kontekst obejmuje parametry środowiskowe (miejsce w sensie topologicznym, nie adresowym; warunki światła, dźwięku; obecność innych osób jako role), parametry czasowe (okno dnia i czas trwania), parametry aparatu (czy była rejestracja obrazu i dźwięku, jak prowadzono notatnik transformacji), oraz parametry stanu (poziom pobudzenia, zmęczenie, dyspozycja), o ile są one niezbędne do rozumienia różnic w przebiegu. W tym miejscu raport powinien też zdefiniować cel działania w sposób operacyjny: nie „żeby było lepiej”, lecz w kategoriach, które można odnieść do danych, np. stabilizacja markerów przejścia, redukcja oporu wejścia w inicjację, zwiększenie spójności domknięcia, wzrost retencji efektu w określonym horyzoncie czasu. Ujęcie operacyjne pozwala uniknąć inflacji języka terapeutycznego i utrzymać raport w reżimie badawczym.

Kolejną warstwą jest opis planu sytuacyjnego jako protokołu interwencyjnego. W naukach o interwencjach istnieje długotrwała dyskusja o tym, że bez opisu interwencji nie ma możliwości oceny ani porównania; w obszarze raportowania interwencji rozwijano nawet szczegółowe listy kontrolne (np. TIDieR), których logikę można przejąć bez literalnego kopiowania. W psychoperformansie protokół powinien zawierać: kanały działania, kolejność operacji, definicję markerów przejścia i kryteria ich uruchomienia, warunki fortunności (co musi być spełnione, aby działanie było „ważne”), dopuszczalne warianty adaptacyjne, oraz reguły domknięcia i integracji. Jeśli plan sytuacyjny ma wersje, raport musi wskazać, z którą wersją pracowano, i jakie były różnice względem wersji poprzedniej. To nie jest detal organizacyjny; to jest serce

możliwości audytu, bo w praktyce większość „wyników” w działaniach performatywnych bywa efektem niezauważonej zmiany protokołu.

Opis przebiegu nie powinien być pisany w trybie linearnej opowieści, lecz w trybie segmentacji fazowej z naniesionymi markerami. Najbardziej rygorystyczny wariant to protokół fazowy, w którym każda faza ma osobny akapit lub blok opisu, zawierający: czas względny, zdarzenia krytyczne, interwencje, oraz wskaźniki stanu (np. skale samoopisu w punktach fazowych). Jeśli materiał wideo i audio istnieje, raport powinien wskazać, jakie fragmenty odpowiadają jakim fazom, ale bez ujawniania wrażliwych treści; chodzi o mapowanie strukturalne, nie o publikację. W tym miejscu praktyki z analizy procesualnej i z badań nad sekwencjami zachowań stają się użyteczne: zamiast opisywać „co czułem”, raport opisuje „co się wydarzyło i co zostało zrobione”, a stany subiektywne są kodowane skalami lub krótkimi wskaźnikami, aby nie zdominowały protokołu.

Warstwa danych musi być jawna w sensie typologii, nawet jeśli same dane nie mogą być udostępnione publicznie. Raport powinien precyzyjnie wymienić źródła: notatnik transformacji (jakie pola, jakie skale, jaka częstotliwość), szkice i schematy (jakie typy map), rejestrację obrazu i dźwięku (parametry minimalne, czas trwania, czy wystąpiły artefakty), ewentualne wypowiedzi uczestników lub świadków (w jakiej formie, jak anonimizowane), oraz metadane obiegu plików (kody sesji, wersje, zasady retencji). Ten katalog jest odpowiednikiem „materiałów i metod” w klasycznym raporcie naukowym: bez niego opis przypadku pozostaje opowieścią, a nie dokumentem badawczym.

Warstwa analityczna wymaga decyzji o sposobie wnioskowania. W psychoperformansie szczególnie przydatne są podejścia, które tolerują złożoność i nie udają przyczynowości liniowej. Analiza tematyczna w wariacie Braun i Clarke może być użyta do kodowania wątków interpretacyjnych, ale musi zostać podporządkowana protokołowi fazowemu, aby nie zamieniła się w dowolną hermeneutykę. Teoria ugruntowana (Glaser–Strauss, później ujęcia konstruktywistyczne) jest użyteczna jako metoda generowania kategorii mechanizmów z danych, o ile raport zachowa dyscyplinę memoing i przypadków negatywnych. Interpretative Phenomenological Analysis może wspierać opis jakości doświadczenia, ale w raporcie psychoperformansu powinna być osadzona w strukturze faz i w relacji do markerów, bo inaczej przejmie całość dokumentu i przesłoni aparat metody. Wreszcie, w ramach studium przypadku Yinowskiego można stosować logikę pattern matching i explanation building, ale pod warunkiem, że wyjaśnienia pozostają hipotezami mechanizmów i są testowane iteracyjnie w kolejnych wykonaniach, a nie ogłaszane jako „prawda o podmiocie”.

Wnioski w raporcie psychoperformansu nie mogą mieć charakteru totalizującego. Ich minimalnie rzetelna postać to zestaw stwierdzeń o skuteczności proceduralnej i o warunkach brzegowych, a nie stwierdzenia o istocie osoby. Wnioski powinny odpowiadać na pytania: które elementy planu sytuacyjnego były stabilne między iteracjami, gdzie pojawiała się wariancja, jaki marker przejścia był najbardziej wiarygodny, jakie interwencje były wspierające, a jakie reaktywne, jaki był profil retencji w ustalonym horyzoncie czasu, oraz jakie korekty protokołu wynikają z danych negatywnych. Taki format wniosków jest kompatybilny z rygiem badań jakościowych, gdzie uogólnienie jest zwykle analityczne, nie statystyczne: raport dostarcza „modelu przypadku” i „warunków jego działania”, a nie obietnicy uniwersalności.

Aneksy są w tym gatunku dokumentu nie dodatkiem, lecz integralnym mechanizmem utrzymania przejrzystości. Ponieważ tekst główny musi chronić prywatność i pozostawać czytelny, materiał dowodowy i proceduralny przenosi się do aneksów o kontrolowanym dostępie. Aneks może zawierać: wzór notatnika transformacji użyty w sesji, schemat przestrzeni, listę kontrolną rejestracji, tabelę markerów przejścia z czasami względnymi, streszczenia transkrypcji z anonimizacją, oraz rejestr korekt planu sytuacyjnego. Aneksy umożliwiają audyt bez publikowania surowego materiału, a więc rozwiązują podstawowe napięcie psychoperformansu: potrzebę rygoru dowodowego oraz potrzebę ochrony uczestników.

Taka architektura raportu jest zarazem odpowiedzią na problem, który w badaniach z udziałem ludzi jest fundamentalny: jak wytworzyć dokument, który jest wiarygodny, nie będąc opresyjny. Psychoperformans, jeśli ma pozostać metodą rozpoznania, musi utrzymać etyczny prymat osoby nad archiwum, ale bez rezygnacji z rygoru; dlatego raport powinien być zaprojektowany jak instrument, który oddziela warstwy, dystrybuje wrażliwość danych, umożliwia iterację planu sytuacyjnego i zachowuje łańcuch wnioskowania, nie produkując przy tym wtórnej przemocy publikacyjnej.

W obrębie raportu kluczową trudnością jest translacja zdarzenia performatywnego na język, który nie redukuje go do „opisu doświadczenia”, a równocześnie nie popada w pseudoobiektywną sprawozdawczość. Rozwiązaniem jest konsekwentne stosowanie formatu protokołu procesowego, czyli takiego zapisu, który rekonstruuje sekwencje i zależności, a nie „atmosferę”. W praktyce oznacza to, że raport powinien operować trzema typami jednostek: zdarzeniami (eventy), interwencjami (modyfikacje aparatu sytuacyjnego) oraz markerami przejścia (progi fazowe). Zdarzenie jest tym, co zaszło w polu działania; interwencja jest tym, co zostało wykonane, aby sterować przebiegiem; marker jest tym, co oddziela fazy i umożliwia porównywanie iteracji. Dopiero na tej triadzie można budować resztę: opis relacji kanałów działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) w każdej fazie, opis wariacji między wykonaniami, a także opis retencji efektu w czasie. W raportowaniu tego typu pomocna bywa inspiracja standardami rozwijanymi w innych dziedzinach, nie dlatego, by psychoperformans udawał medycynę lub psychologię kliniczną, lecz dlatego, że standardy raportowania uczą dyscypliny rozdziału „danych” od „wyjaśnień”. W medycynie podobną funkcję spełniają wytyczne CARE dla opisów przypadków, w badaniach jakościowych SRQR i COREQ, a w raportowaniu interwencji TIDieR; ich wspólną osią jest wymóg precyzyjnego opisu kontekstu, procedury, danych i ograniczeń. Psychoperformans może przyjąć analogiczną logikę: raport nie jest miejscem na uznaniowy komentarz, tylko na jawny łańcuch wnioskowania.

Szczególnie istotna jest sekcja „operacjonalizacji”, która w klasycznych opisach artystycznych praktycznie nie występuje, a w raporcie badawczym jest konieczna. Operacjonalizacja w psychoperformansie nie oznacza „mierzenia ducha”, tylko jednoznaczne zdefiniowanie wskaźników przebiegu: co uznaje się za inicjację, co uznaje się za próg, po czym rozpoznaje się domknięcie, jakie są kryteria fortunności (warunki ważności wykonania) oraz jak odróżnia się interwencję planowaną od interwencji reaktywnej. Jeśli marker przejścia jest z natury wewnętrzny, raport powinien wykazać, jakie wprowadzono korelaty obserwowalne (materialne lub środowiskowe), aby marker był audytowalny. To jest punkt, w którym psychoperformans odróżnia się od dowolnej narracji introspekcyjnej: nie zakłada, że „poczucie progu” jest samo w

sobie dowodem, tylko projektuje system odniesień, który umożliwia ocenę stabilności prognozy między iteracjami oraz umożliwia triangulację z innymi źródłami danych.

W raporcie należy też jawnie opisać aparat badawczy, ale w rozumieniu szerokim: nie tylko kamerę i mikrofon, lecz także notatnik transformacji, rolę osób uczestniczących (wykonawca, świadek, współuczestnik, obserwator techniczny), reżim dokumentacji (kiedy zapis jest aktywny, kiedy wstrzymany) oraz sposób kodowania faz. Ten „aparat” pełni funkcję analogiczną do instrumentarium w badaniach obserwacyjnych: nie jest przezroczysty, więc jego wpływ trzeba kontrolować, a kontrola polega na konsekwencji protokołu i na ujawnieniu ograniczeń. Ograniczenia nie mogą być dopiskiem wstydlivym; w naukowym rozpoznaniu są elementem wiarygodności. Jeśli zapis wideo ma artefakty, jeśli wystąpił dryf synchronizacji, jeśli nastąpiło przerwanie rejestracji, jeśli świadek był nieobecny w kluczowej fazie, jeśli doszło do nieplanowanej interwencji środowiskowej, to są to dane o przebiegu, które determinują zakres interpretacji. Raport, który pomija takie informacje, jest retorycznie gładki, ale metodologicznie bezwartościowy.

Warto wprowadzić w raporcie rozróżnienie na dane pierwotne i dane wtórne. Dane pierwotne to materiał możliwie bliski zdarzeniu: zapis protokołu fazowego, znaczniki czasu, skale samoopisu w punktach fazowych, szkice topologiczne przestrzeni, surowa rejestracja audio-wideo, krótkie mema metodologiczne oznaczone jako hipotezy. Dane wtórne to przetworzenia: transkrypcje, kodowania tematyczne, analizy porównawcze iteracji, syntezy wniosków i modele mechanizmów. To rozróżnienie chroni przed częstą degeneracją raportu, w której wtórna interpretacja jest przedstawiana jak „opis tego, co było”, a pierwotny protokół znika. Jeżeli raport ma status naukowy, czytelnik musi móc przejść od wniosku do danych, a nie tylko od wniosku do kolejnego wniosku. W praktyce oznacza to, że każda teza interpretacyjna powinna być podparta wskazaniem, jakie zdarzenia i jakie markery przejścia ją uzasadniają, oraz jakie dane negatywne ją ograniczają; nie jest to formalizm, tylko ochrona przed błędem potwierdzenia i przed retrospekcyjną racjonalizacją.

Częścią tej ochrony jest również projektowanie strategii redukcji stroniczości, adekwatnych do sytuacji, w której badacz i wykonawca mogą być tą samą osobą. W metodologii jakościowej zamiast „obiektywności” często stosuje się pojęcia wiarygodności i potwierdzalności; w psychoperformansie ich operacyjnym odpowiednikiem jest możliwość audytu: ślad decyzji, rozdział danych od interpretacji, rejestr wersji planu sytuacyjnego, oraz opis procedury kodowania. Jeżeli w analizie uczestniczy świadek, raport powinien wskazać, czy i jak dokonano porównania kodowań markerów przejścia między wykonawcą a świadkiem. Gdy takie porównanie ma charakter formalny, można stosować miary zgodności kodowania, znane z metod badań nad obserwacją zachowań, jak współczynnik kappa Cohena dla danych kategoryalnych; nie dlatego, że liczba „udowadnia prawdę”, lecz dlatego, że ujawnia poziom rozbieżności percepcji i stabilność definicji markerów. Jeżeli porównanie ma charakter jakościowy, raport powinien opisać procedurę rozstrzygania rozbieżności: czy wracano do materiału źródłowego, czy rozdzielano „niezgodę interpretacyjną” od „niezgody faktograficznej”, czy modyfikowano definicję markerów w planie sytuacyjnym. Takie detale są często pomijane w opisach artystycznych, a w raporcie metodologicznym są kluczowe, bo pokazują, czy psychoperformans jest zdolny do uczenia się definicji i do stabilizacji aparatu pojęciowego.

Wnioski w raporcie powinny mieć strukturę hierarchiczną, aby nie mieszać stwierdzeń o różnym stopniu pewności. Najwyżej stoją wnioski proceduralne oparte na stabilnych danych fazowych, na przykład o tym, że dany marker przejścia był konsekwentnie rozpoznawalny w większości iteracji i że jego uruchomienie korelowało z określoną zmianą profilu intensywności. Niżej stoją wnioski hipotetyczne o mechanizmach, sformułowane jako mema badawcze do testowania, a więc wnioski, które dopiero projektują kolejną iterację planu sytuacyjnego. Jeszcze niżej stoją interpretacje sensu, które w psychoperformansie bywają nieuniknione, ale w raporcie naukowym muszą być jawnie oznaczone jako interpretacje, a nie jako „fakty psychiczne”. Taka hierarchia zapobiega zjawisku, w którym narracja symboliczna przepisuje cały przebieg jako konieczny i znaczący, co jest epistemicznie kuszące, lecz metodologicznie destrukcyjne. Raport ma utrzymać możliwość, że część zdarzeń była przypadkowa, część była artefaktem aparatu, część była skutkiem niekontrolowanego bodźca, a część była rzeczywistym działaniem zgodnym z planem; tylko wtedy ewaluacja iteracyjna ma sens.

Aneksy powinny być pomyślane jako warstwa audytu i jako strefa kontrolowanego dostępu, a nie jako składnica wszystkiego. W praktyce najbardziej użyteczny bywa zestaw aneksów o wysokiej gęstości informacyjnej i niskiej wrażliwości prywatnościowej: wzór planu sytuacyjnego z oznaczeniem wersji, wzór notatnika transformacji użytego w sesji, tabela markerów przejścia (z czasem względnym i typem markera), schemat topologiczny przestrzeni, lista kontrolna rejestracji i obiegu danych, a także rejestr korekt między wersjami planu sytuacyjnego wraz z uzasadnieniem proceduralnym. Materiały wrażliwe, jak surowe wideo, pełne transkrypcje, nagrania głosu czy obrazy twarzy, powinny być w aneksach tylko wtedy, gdy raport funkcjonuje w obiegu zamkniętym i gdy istnieje jednoznaczna zgoda oraz protokół przechowywania. Nawet wówczas należy preferować formy zredukowane: transkrypcje z anonimizacją, streszczenia faktów, kadry wycięte z minimalną identyfikowalnością, próbki dźwięku z usunięciem danych osobowych. Ta praktyka jest zgodna z etyczną zasadą minimalizacji danych i proporcjonalności: publikuje się tylko to, co jest konieczne do audytu metody, nie to, co jest „interesujące”.

W warstwie etyczno-prawnej raport musi wykazać, że zarządzanie materiałem jest częścią metody, nie „kwestią formalną”. W europejskim reżimie ochrony danych osobowych podstawowe zasady są dobrze zdefiniowane: ograniczenie celu, minimalizacja danych, prawdziwość, ograniczenie przechowywania, integralność i poufność, a także rozliczalność. Psychoperformans, jeśli operuje na materiałach audiowizualnych, powinien w raporcie opisać, jak te zasady zostały przełożone na procedury: jakie dane uznano za niezbędne, jakie pominięto, jak długo przechowuje się master, kto ma dostęp, jak realizuje się pseudonimizację, jakie są warunki wycofania zgody i jak wpływa to na archiwum. To jest szczególnie ważne w działaniach z udziałem świadków i wspólnoty, gdzie łatwo dochodzi do wtórnego obiegu materiału poza kontrolą; raport metodologiczny powinien więc zawierać również opis „ścieżki publikacji”: czy planuje się publikację, w jakiej formie, na jakich warunkach, i jakie zabezpieczenia zastosowano, by nie doszło do naruszenia prywatności, w tym do identyfikacji przez kontekst.

Opis przypadku i raport z działania, jeśli mają być realnie skuteczne, muszą być pisane w logice umożliwiającej porównania horyzontalne między przypadkami, a nie tylko wertykalny opis jednego przebiegu. W praktyce oznacza to utrzymywanie stałego szablonu raportu w kolejnych sesjach i konsekwentne kodowanie zmiennych: wersji planu sytuacyjnego, typu markerów przejścia, rodzaju domknięcia, reżimu dokumentacji, a także podstawowych parametrów warunków brzegowych. Taka stałość nie jest biurokracją, tylko warunkiem powstawania

korpusu przypadków, w którym można wykrywać wzorce, wyjątki i przypadki negatywne. Dopiero w takim korpusie psychoperformans ujawnia się jako metoda naukowego rozpoznania, a nie jako pojedyncza praktyka ekspresyjna: raporty stają się materiałem do analizy porównawczej, a analiza porównawcza staje się podstawą do precyzyjnego projektowania kolejnych iteracji, w tym do decydowania, które elementy protokołu są rdzeniem, a które powinny zostać zmienione, by zwiększyć stabilność markerów przejścia i trwałość retencji.

W trzeciej warstwie raportowania trzeba doprecyzować kwestię uogólnienia i transferu, bo studium przypadku w praktykach performatywnych bywa krytykowane jako „niepowtarzalne” i przez to rzekomo niezdolne do generowania wiedzy. Tymczasem w metodologii od dawna funkcjonuje rozróżnienie pomiędzy uogólnieniem statystycznym a uogólnieniem analitycznym; w psychoperformansie interesuje nas to drugie, rozumiane jako transferowalność konfiguracji mechanizmów pod określonymi warunkami brzegowymi. Raport z działania powinien więc wprost zawierać sekcję „warunki transferu”, w której nie obiecuje się uniwersalności, lecz wskazuje, jakie elementy protokołu wydają się działać jako mechanizmy stabilizujące (np. typ domknięcia, typ markera przejścia, specyfika obiektu-klucza, reżim dokumentacji), a jakie elementy są najpewniej idiosynkratyczne (zależne od osoby, miejsca, kontekstu relacyjnego). To podejście jest spójne z logiką realist evaluation, rozwijaną przez Raya Pawsona i Nicka Tilleya, gdzie pytanie brzmi nie „czy działa”, lecz „dla kogo, w jakich warunkach, przez jakie mechanizmy”. Psychoperformans jako praktyka naukowa szczególnie dobrze wpisuje się w ten paradygmat, bo jego sednem jest projektowanie warunków fortunności i testowanie stabilności mechanizmów w iteracjach.

Żeby takie uogólnienie było możliwe, raport musi zawierać explicite model mechanizmu w postaci hipotezy CMO (context–mechanism–outcome) albo przynajmniej analogicznej triady: warunek–operacja–rezultat. W psychoperformansie „rezultat” nie powinien być definiowany jako deklaracja sensu, lecz jako zmiana w strukturze przebiegu i w retencji: np. skrócenie czasu wejścia w inicjację, stabilizacja proggu, wzrost spójności domknięcia, redukcja liczby interwencji reaktywnych, wzrost trwałości efektu w horyzoncie tygodnia. „Operacja” to element protokołu (np. próg świetlny, obiekt-klucz w określonej relacji przestrzennej, reżim notowania zdarzeniowego), „warunek” to kontekst brzegowy (np. niski poziom hałasu, obecność świadka, stan pobudzenia). Taki model jest narzędziem projektowania kolejnej iteracji, a nie ozdobą teoretyczną; raport powinien więc wykazać, jak model wynika z danych, a następnie wskazać, jak zostanie przetestowany w kolejnych wykonaniach.

W tym miejscu pojawia się także kwestia „fidelity” i „adaptation”, znana z badań wdrożeniowych: na ile interwencja była realizowana zgodnie z protokołem, a na ile była adaptowana. W psychoperformansie adaptacja jest często nieunikniona i bywa wręcz cechą metody, ale raport musi odróżnić adaptację zaplanowaną od adaptacji reaktywnej, ponieważ te dwie formy mają odmienne znaczenie dla oceny sprawczości i dla możliwości powtórzenia. Adaptacja zaplanowana jest elementem projektu: protokół przewiduje warianty w zależności od warunków brzegowych. Adaptacja reaktywna jest odpowiedzią na zakłócenie, czasem potrzebną, czasem kompulsywną. Raport powinien więc zawierać mapę odstępstw od protokołu, wraz z kwalifikacją: czy odstępstwo było dozwolone, czy nie; czy było zarejestrowane jako interwencja; czy miało charakter ratunkowy; czy wpływało na marker przejścia. Taka mapa jest odpowiednikiem opisu „zgodności z procedurą” w badaniach interwencyjnych i pozwala ocenić, czy wynik wynika z metody, czy z improwizacji.

Ważną częścią raportu jest także sekcja „alternatywne wyjaśnienia” i „ryzyka interpretacyjne”. W naukach empirycznych to element elementarny, natomiast w praktykach performatywnych rzadko się go stosuje. Psychoperformans powinien to odwrócić: każda główna teza o mechanizmie powinna mieć wskazane możliwe wyjaśnienia konkurencyjne, np. efekt oczekiwania, wpływ świadka, wpływ warunków środowiskowych, efekt nowości protokołu, artefakty rejestracji. Ta praktyka nie osłabia metody, tylko ją wzmacnia, bo zmusza do projektowania takich iteracji, które rozróżnią mechanizmy od koincydencji. W studium przypadku Yinowskim ten ruch jest znany jako *explanation building*, ale w psychoperformansie powinien być bardziej rygorystyczny: to nie jest budowanie „opowieści o sensie”, tylko budowanie hipotez, które mają zostać przetestowane przez zmiany w planie sytuacyjnym i przez analizę przypadków negatywnych.

Raport powinien również zawierać analizę reaktywności dokumentacji. Jest to specyficzny problem psychoperformansu, bo dokumentacja może stać się współuczestnikiem działania: kamera i mikrofon wytwarzają potencjalną publiczność, a publiczność wytwarza autoprezentację, nawet jeśli nie ma realnego widza. W literaturze psychologicznej zjawiska takie są opisywane m.in. przez pryzmat społecznej facylitacji i obecności oceniającej (*evaluation apprehension*), a w metodologii jakościowej jako wpływ obserwacji na zachowanie. Raport powinien więc ocenić, czy rejestracja zwiększyła napięcie, czy zmieniła styl działania, czy przesunęła akcent w kierunku „dobrego ujęcia”, czy zmieniła domknięcie. Ocena ta musi być oparta na danych: porównaniu iteracji z rejestracją i bez rejestracji, porównaniu skal samoopisu, obserwacjach świadka, jeśli obecny. Bez takiej analizy trudno twierdzić, że materiał audiowizualny jest wiarygodnym śladem działania, a nie śladem działania „pod kamerę”.

W części dotyczącej aneksów warto doprecyzować strukturę dokumentów pomocniczych, ponieważ aneks w raportowaniu psychoperformansu pełni funkcję podobną do suplementu w publikacjach naukowych: przenosi szczegóły, które zapewniają audytowalność, ale przeciążyłyby tekst główny. Aneksy powinny być uporządkowane według funkcji: aneks A – protokół planu sytuacyjnego (wersja, dopuszczalne warianty), aneks B – protokół notatnika transformacji (pola, skale, kody markerów), aneks C – mapa fazowa (tabela markerów i czasów względnych), aneks D – dokumentacja techniczna rejestracji (parametry, kontrola jakości, ewentualne artefakty), aneks E – rejestr korekt (wersjonowanie i uzasadnienia), aneks F – materiały zanonimizowane (streszczenia transkrypcji, wybrane kadry). Taka architektura pozwala kontrolować dostęp i minimalizować ryzyko niezamierzonego ujawnienia, a jednocześnie utrzymuje ślad dowodowy.

W raporcie konieczna jest też precyzja języka w zakresie sprawczości i przyczynowości. Psychoperformans nie powinien używać języka determinizmu („to spowodowało to”), jeśli dane na to nie pozwalają; powinien stosować język korelacyjny i hipotetyczny („w tej iteracji towarzyszyło temu”, „obserwowano współwystępowanie”, „możliwy mechanizm”). To nie jest ostrożność retoryczna, lecz standard epistemiczny. W badaniach jakościowych i w studiach przypadku logiczne wnioskowanie często ma postać abdukcji, a więc wnioskowania do najlepszego wyjaśnienia przy zachowaniu alternatyw; raport psychoperformansu powinien to *explicite* przyjąć, zamiast maskować niepewność ornamentem literackim. Jednocześnie raport może być „gęsty” terminologicznie i koncepcyjnie; gęstość nie polega na metaforyce, lecz na precyzyjnych rozróżnieniach: zdarzenie vs interpretacja, mechanizm vs sens, warunek

brzegowy vs wynik, adaptacja planowana vs adaptacja reaktywna, dane pierwotne vs dane wtórne.

Ostatecznie opis przypadku i raport z działania pełnią w psychoperformansie funkcję integracyjną i iteracyjną. Integracyjną, bo stabilizują ślad przebiegu bez przerywania akcji, a następnie umożliwiają uporządkowanie materiału w sposób, który nie jest tylko narracją. Iteracyjną, bo wytwarzają aparat porównawczy, dzięki któremu można projektować kolejne wersje planu sytuacyjnego i testować hipotezy mechanizmów, zamiast powtarzać czyn w ciemno. To właśnie w tym miejscu psychoperformans ujawnia swoją naukową tożsamość: nie poprzez deklarację „to jest metoda”, lecz poprzez serię raportów, które utrzymują łańcuch dowodowy, kontrolują reaktywność dokumentacji, różnicują stopnie pewności wniosków, przechowują dane negatywne i umożliwiają transfer mechanizmów pod określonymi warunkami brzegowymi. Jeśli raporty są prowadzone konsekwentnie, psychoperformans przestaje być jednorazowym wydarzeniem i staje się praktyką badawczą, zdolną do wytwarzania wiedzy o relacji działania, materialności, środowiska i wspólnoty w sposób rzetelny, audytowalny i odpowiedzialny.

14.4. Archiwum i repozytorium: indeks haseł, metadane, glosariusz

Archiwum psychoperformansu nie jest magazynem plików, lecz infrastrukturą dowodową, w której spotykają się trzy reżimy: reżim pamięci (co i dlaczego utrwalamy), reżim metodologiczny (jak utrzymujemy porównywalność i łańcuch wnioskowania) oraz reżim etyczno-prawny (kto i na jakich warunkach może mieć dostęp do śladów działania). W praktyce oznacza to odejście od intuicji „zapisz wszystko” na rzecz zasady minimalizacji danych oraz projektowania archiwum jako aparatu selekcji, wersjonowania i kontroli obiegu. Klasyczna teoria archiwalna uczy, że archiwum ma swoją sprawczość: poprzez kryteria doboru i opis narzuca przyszłe odczytania; w dyskusjach o „archival turn” wielokrotnie podkreślano, że archiwum jest technologią władzy i legitymizacji, a nie neutralnym depozytem. W psychoperformansie to napięcie jest zwielokrotnione, ponieważ materiał dokumentacyjny dotyka bezpośrednio sfery wrażliwej, a jednocześnie ma służyć rygorowi rozpoznania. Dlatego archiwum i repozytorium muszą być projektowane jak systemy o kontrolowanym ryzyku: przechowują dokładnie tyle, ile jest niezbędne do audytu metody i do iteracyjnej korekty planu sytuacyjnego, ale nie tyle, by wytworzyć wtórną ekspozycję i przemoc archiwum.

Najpierw trzeba rozdzielić pojęcia. Archiwum to porządek wewnętrzny i polityka przechowywania (zasady doboru, wersjonowania, retencji, integralności, anonimizacji, dostępu), natomiast repozytorium to warstwa techniczna i instytucjonalna utrzymywania obiektów cyfrowych w czasie. W praktyce repozytorium może być lokalne (zamknięte, prywatne), instytucjonalne (uczelniane, organizacyjne) albo publiczne, ale niezależnie od skali musi respektować te same elementy: identyfikatory, metadane, kontrolę integralności (fixity), strategię migracji formatów, kopie bezpieczeństwa i politykę dostępu. W dojrzałej archiwistyce cyfrowej przyjmuje się, że długotrwała ochrona zasobów jest procesem, nie stanem; model OAIS (ISO 14721) porządkuje to intuicyjnie, wyróżniając m.in. ingest (przyjęcie), archiwizację, zarządzanie danymi, planowanie ochrony, administrację i udostępnianie. Psychoperformans, nawet jeśli działa poza instytucją, może korzystać z tej logiki bez jej biurokratycznego ciężaru: w praktyce wystarczy, by każde wykonanie miało procedurę przyjęcia do archiwum (co trafia,

w jakiej wersji, z jakimi metadanymi), procedurę utrzymania integralności (jak wykrywamy uszkodzenia i niejawne zmiany plików), procedurę retencji (jak długo trzymamy master, jak długo kopie robocze) oraz procedurę udostępniania (kto, co, w jakiej wersji, z jaką anonimizacją).

Indeks haseł jest w tym systemie nie dodatkiem, lecz narzędziem epistemicznym, bo umożliwia operowanie na korpusie przypadków w sposób nie-narracyjny. Indeks ma umożliwiać zarówno wyszukiwanie pionowe (w obrębie jednego przypadku: fazy, markery, interwencje), jak i wyszukiwanie poziome (porównania między przypadkami: typy progów, typy domknięcia, profile retencji, konfiguracje świadków). Żeby indeks nie był dowolną listą słów, powinien być zbudowany jako system haseł kontrolowanych, najlepiej o strukturze fasetowej: oddzielne fasety dla faz (inicjacja, próg, faza główna, domknięcie, integracja, retencja), dla kanałów działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), dla typów markerów przejścia (np. dźwiękowe, świetlne, obiektowe, przestrzenne, relacyjne), dla ról uczestniczących (wykonawca, świadek, współuczestnik, obserwator techniczny), dla trybu dokumentacji (ciągły, zdarzeniowy, próbkowany), dla stopnia jawności (zamknięte, zanonimizowane, publikowalne) oraz dla wersji planu sytuacyjnego. Taka fasetowość jest zgodna z tradycją klasyfikacji i wyszukiwania informacji oraz pozwala uniknąć „indeksu poetyckiego”, w którym hasła są atrakcyjne, ale nieoperacyjne. Operacyjność oznacza, że to samo hasło znaczy to samo w całym archiwum i że jego przypisanie ma konsekwencje analityczne: jeśli dwa wykonania mają wspólne hasło „próg świetlny”, można je zestawić bez konieczności czytania całych opisów.

Metadane pełnią rolę mostu między obiektem cyfrowym a aparatem interpretacji, ale w repozytorium psychoperformansu nie mogą być traktowane jako „opis biblioteczny”. Minimum metadanych musi odpowiadać trzem celom: odnajdywalności, potwierdzalności i ochronie. Odnajdywalność oznacza identyfikatory (unikalny kod sesji i kod obiektu), tytuł roboczy nieujawniający danych wrażliwych, datę w formie kontrolowanej, wersję planu sytuacyjnego oraz podstawowe słowa kluczowe z indeksu kontrolowanego. Potwierdzalność oznacza metadane techniczne (format, kodek, rozdzielczość, klatkaż, parametry audio), metadane procesu (czy to master, kopia robocza, kopia zanonimizowana; jakie operacje przetwarzania wykonano) oraz metadane integralności (wartości skrótów kontrolnych, np. SHA-256, zapisane przy przyjęciu i weryfikowane okresowo). Ochrona oznacza metadane dostępu (kto ma uprawnienia, jakie są warunki udostępnienia), metadane wrażliwości (czy plik zawiera twarz, głos, kontekst umożliwiający identyfikację), oraz metadane retencji (termin przeglądu, termin usunięcia, jeśli to przewidziano). W archiwistyce cyfrowej spotyka się rozdział na metadane opisowe, strukturalne i ochronne; w praktyce można to realizować lekko, stosując prosty formularz metadanych, ale jego logiczna kompletność jest ważniejsza niż rozbudowanie pól.

Warto korzystać z ugruntowanych schematów, bo stabilizują interoperacyjność i redukują arbitralność. Dublin Core jest najprostszym wspólnym mianownikiem dla metadanych opisowych, METS bywa stosowany jako kontener metadanych strukturalnych, PREMIS jest jednym z najważniejszych standardów metadanych ochronnych i konserwacji cyfrowej. Psychoperformans nie musi implementować tych standardów literalnie, ale może przejąć ich podstawową ideę: obiekt cyfrowy ma historię zdarzeń (events), ma agenty (agents) i ma prawa (rights), a te trzy klasy informacji są warunkiem długotrwałej odpowiedzialności. Analogicznie w repozytoriach naukowych rosną znaczenia zasad FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), sformułowanych przez zespół Marka D. Wilkinsona; w psychoperformansie FAIR

trzeba jednak przetłumaczyć na realia etyczne: „accessible” nie oznacza publiczne, tylko dostępne dla uprawnionych w reżimie minimalizacji danych; „reusable” nie oznacza swobodnie remiksowalne, tylko ponownie użyteczne w analizie metody, bez przekroczenia granic uczestników. Tak rozumiane FAIR jest formułą rygору, a nie formułą ekspozycji.

Glosariusz jest dopełnieniem indeksu, ale ma inną funkcję: nie tylko organizuje wyszukiwanie, lecz stabilizuje semantykę pojęć, bez której indeks i metadane tracą sens. W archiwum psychoperformansu glosariusz powinien być traktowany jako słownik operacyjny: definiuje terminy tak, aby dało się nimi kodować przypadki i porównywać iteracje, a jednocześnie by definicje nie dryfowały wraz z nastrojem interpretacyjnym. Terminy takie jak marker przejścia, domknięcie, próg, retencja, interwencja reaktywna, warunek fortunności, obiekt-klucz, świadek, współsprawstwo czy anonimizacja muszą mieć definicje zdolne do działania w protokole. Glosariusz nie jest miejscem na pełną teorię, tylko na stabilizację rozróżnień; teoria może się rozwijać, ale glosariusz ma utrzymać kompatybilność korpusu danych. Dlatego glosariusz powinien mieć wersjonowanie analogiczne do planu sytuacyjnego: zmiana definicji powinna być odnotowana, a najlepiej powinna być kompatybilna wstecznie lub zawierać mapowanie starej definicji na nową. Bez tej procedury archiwum traci porównywalność, bo te same hasła zaczynają oznaczać coś innego w różnych okresach.

Kluczową zasadą archiwalną, którą trzeba w psychoperformansie zachować, jest zasada proveniencji i zasada integralności zespołu: dokumenty powinny być utrzymywane w relacji do swojej genezy i nie powinny być mieszane tak, by zacierać kontekst wytworzenia. W cyfrowym środowisku łatwo o „składanie kolekcji” z fragmentów wielu sesji, bo jest to technicznie proste, ale metodologicznie ryzykowne: miesza się wówczas warunki brzegowe i wersje planu sytuacyjnego. Dlatego repozytorium powinno utrzymywać strukturę, w której jednostką podstawową jest sesja (przypadek), a w jej obrębie przechowuje się obiekty (notatnik, szkice, audio, wideo, metadane, raport), a dopiero na wyższych poziomach buduje się kolekcje tematyczne poprzez indeks i metadane, nie przez fizyczne przemieszczanie plików. Ta architektura jest praktycznym odpowiednikiem zasady „original order”, znanej z archiwistyki tradycyjnej: porządek wewnętrzny ma chronić kontekst, a indeks ma umożliwiać wyszukiwanie bez niszczenia kontekstu.

To wszystko domaga się jeszcze procedury „pakietowania” i kontroli integralności przy przenoszeniu. W archiwizacji cyfrowej istnieją ugruntowane praktyki pakietów informacji i ich walidacji; w prostych wdrożeniach wystarczy zasada: każda sesja jest pakietem, pakiet ma manifest plików, manifest ma sumy kontrolne, a pakiet jest kopiowany w sposób, który zachowuje integralność. W świecie instytucjonalnym spotyka się tu rozwiązania takie jak BagIt, a w repozytoriach o wysokiej niezawodności strategię redundancji i rozproszenia (LOCKSS). Psychoperformans nie musi budować rozproszonej sieci, ale minimalny standard powinien obejmować okresową weryfikację fixity, redundancję kopii w różnych lokalizacjach i plan migracji formatów, zwłaszcza dla plików audiowizualnych, które są podatne na przestarzenie kodeków i platform. Jeżeli archiwum ma żyć dłużej niż kilka lat, trzeba myśleć o tym od początku, inaczej repozytorium stanie się zbiorowiskiem danych nieodtwarzalnych.

Wreszcie, indeks haseł, metadane i glosariusz muszą być spięte z polityką jawności i anonimizacji. W kontekście europejskiej zasady minimalizacji danych, ograniczenia celu i integralności poufności nie są abstrakcją; w praktyce oznaczają, że repozytorium musi

rozdzielić poziomy dostęp: master źródłowy, kopia robocza do analizy, kopia zanonimizowana do obiegu szerszego oraz wersja publikowalna, jeśli w ogóle jest dopuszczalna. Metadane powinny zawierać klasyfikację wrażliwości i warunki udostępnienia, a indeks nie powinien ujawniać w nazwach haseł treści identyfikujących, nawet jeśli same obiekty są zabezpieczone. To jest subtelny, ale realny problem: można doskonale ukryć pliki, a jednocześnie zdradzić ich sens poprzez metadane. Dlatego w repozytorium psychoperformansu trzeba przyjąć zasadę „bezpiecznych metadanych”: opis ma być wystarczający do analizy, ale nie może niepotrzebnie eksponować szczegółu, który identyfikuje osobę lub miejsce. W tym sensie archiwum jest częścią etyki metody, a nie tylko jej zapleczem technicznym.

Żeby archiwum i repozytorium psychoperformansu nie pozostały jedynie „dobrą praktyką porządkową”, trzeba doprecyzować architekturę informacji jako system, w którym trzy warstwy (indeks haseł, metadane, glosariusz) są sprzężone formalnie, a nie tylko tematycznie. Najbardziej operacyjny wariant to przyjęcie modelu danych, w którym każdy obiekt cyfrowy (wideo, audio, notatnik transformacji, szkic topologiczny, raport, aneks) jest zasobem opisanym zestawem atrybutów oraz relacji, a relacje są równie ważne jak atrybuty. W archiwistyce cyfrowej i w inżynierii informacji to rozróżnienie jest fundamentalne: atrybut mówi, czym obiekt jest (format, czas trwania, wersja, poziom jawności), relacja mówi, jak obiekt jest powiązany (jest transkrypcją tego nagrania, jest kopią roboczą tamtego mastera, jest aneksem do tego raportu, jest materiałem źródłowym dla tego kodowania). Bez warstwy relacyjnej archiwum staje się folderem, a nie repozytorium, bo nie da się utrzymać łańcucha dowodowego na poziomie systemowym; trzeba wtedy polegać na pamięci użytkownika, co jest sprzeczne z ideą audytu i potwierdzalności.

W praktyce najprostszą implementacją relacji jest konsekwentny identyfikator (persistent identifier, PID) przypisany do sesji oraz do każdego obiektu w sesji, przy czym PID nie musi mieć postaci globalnej (jak DOI czy Handle), aby działał metodologicznie; może być lokalnym identyfikatorem o gwarantowanej unikalności w obrębie repozytorium. Jednak przy większej skali (korpus wielu lat, współdzielenie z instytucją) sensowne staje się wdrożenie identyfikatorów zgodnych z ekosystemem repozytoriów naukowych i archiwów cyfrowych: umożliwia to cytowalność, kontrolę wersji i integrację z narzędziami indeksacji. W psychoperformansie trzeba równocześnie zachować zasadę „bezpiecznego identyfikatora”: PID nie może kodować danych wrażliwych (nazwisk, miejsc, diagnoz, zdarzeń), a jedynie neutralny klucz, który mapuje się na metadane wewnątrz systemu.

Do utrzymania semantyki indeksu i glosariusza warto zastosować rozróżnienie między słownikiem kontrolowanym (controlled vocabulary) a ontologią. Słownik kontrolowany stabilizuje nazewnictwo i redukuje synonimię; ontologia stabilizuje relacje pojęć (np. że „marker przejścia” jest podtypem „znacznika fazowego”, że „domknięcie materialne” jest odmianą „domknięcia”, że „anonimizacja” jest procedurą przetwarzania kopii roboczej). Dla indeksu haseł w psychoperformansie wystarczy zwykle dobrze zaprojektowany słownik fasetowy z regułami dopuszczalności terminów, ale glosariusz, jeśli ma działać przez lata i wersje planu sytuacyjnego, zaczyna pełnić funkcję proto-ontologii: utrzymuje definicje, zakresy znaczeń, relacje nadrzędności i podrzędności, a także mapowania terminów historycznych na aktualne. W praktykach dziedzictwa kulturowego istnieją rozwinięte modele pojęciowe (np. CIDOC CRM) oraz standardy reprezentacji słowników (np. SKOS), które pozwalają formalnie opisać relacje między hasłami; psychoperformans może korzystać z tych rozwiązań w trybie

minimalistycznym, chociażby przez utrzymywanie pliku glosariusza jako struktury wersjonowanej z polami: definicja, przykłady użycia w protokole, relacje do innych terminów, status (obowiązujący, przestarzały), oraz historia zmian.

Metadane techniczne powinny być traktowane jako metadane pierwszej klasy, bo w audiowizualnym materiale badawczym parametry techniczne są warunkiem interpretowalności. Minimalny zestaw powinien obejmować: kodek, kontener, rozdzielczość, klatkaż, tryb CFR/VFR, profil kolorystyczny (o ile dostępny), częstotliwość próbkowania, głębokość bitową, liczbę kanałów audio, poziomy normalizacji w kopii roboczej, a także informacje o przetwarzaniu (czy stosowano odszumianie, stabilizację, korekcję ekspozycji, kompresję dynamiki). W repozytoriach instytucjonalnych i archiwach cyfrowych metadane takie są często pozyskiwane automatycznie (technical metadata extraction) i przechowywane równolegle z metadanymi opisowymi; psychoperformans powinien przynajmniej zachować zasadę: metadane techniczne nie są dopisywane „z pamięci”, tylko są rejestrowane z plików źródłowych w momencie ingestu, aby uniknąć błędu retrospektywnego.

Warstwa ochrony cyfrowej wymaga wdrożenia mechanizmów fixity i monitorowania bit rot. W praktyce oznacza to generowanie sum kontrolnych (np. SHA-256) dla każdego obiektu przy przyjęciu do repozytorium, przechowywanie tych wartości w metadanych ochronnych oraz okresowe sprawdzanie zgodności, najlepiej według harmonogramu. Jeśli repozytorium ma charakter krytyczny (np. zawiera master nagrań o wysokiej wrażliwości), sensowne staje się zastosowanie strategii WORM (write once, read many) lub przynajmniej logicznej niezmienności mastera, gdzie modyfikacje są realizowane wyłącznie przez tworzenie nowych wersji, nigdy przez nadpisanie. To jest praktyczny odpowiednik zasady integralności dowodu: jeśli nie da się wykazać, że plik nie był zmieniany, archiwum traci potwierdzalność.

Zarządzanie wersjami w repozytorium musi obejmować jednocześnie wersjonowanie planu sytuacyjnego, glosariusza, notatnika transformacji oraz raportów, bo te dokumenty tworzą wspólny aparat pojęciowo-proceduralny. W praktyce przydaje się system semantycznego wersjonowania (major/minor/patch), ale zinterpretowany proceduralnie: zmiana major oznacza zmianę definicji markerów przejścia lub struktury faz (a więc zmianę jednostki analizy), zmiana minor oznacza dopuszczenie wariantu adaptacyjnego bez zmiany definicji, zmiana patch oznacza korektę redakcyjną lub techniczną bez wpływu na protokół. To rozróżnienie pozwala utrzymać porównywalność korpusu i zapobiega sytuacji, w której raporty z różnych okresów są formalnie „o tym samym”, choć w istocie dotyczą innych protokołów. W repozytoriach naukowych analogiczną rolę pełni provenance tracking i lineage: historia pochodzenia danych i ich przekształceń; w psychoperformansie lineage dotyczy nie tylko danych, ale i aparatu metody.

Indeks haseł powinien mieć także warstwę autorytetu (authority control), w przeciwnym razie powstaje zjawisko „wariantów zapisu”, które niszczy wyszukiwalność i analitykę porównawczą. Authority control w tym kontekście oznacza, że dla każdego hasła istnieje jedna forma preferowana, ewentualne formy alternatywne (synonimy, skróty) są mapowane na formę preferowaną, a system nie pozwala na tworzenie nowych haseł ad hoc bez przypisania do fasety i bez sprawdzenia konfliktów. To jest logika biblioteczna i archiwalna, ale w repozytorium psychoperformansu działa jak mechanizm redukcji entropii pojęciowej. Jeżeli do tego doloży się reguły nazewnictwa (naming conventions) i słownik skrótów (abbreviation registry),

repozytorium przestaje zależeć od osobistych nawyków piszącego, a zaczyna działać jako system.

Warstwa dostępu powinna być opisana polityką, a nie uznaniem. Minimalnym rozwiązaniem jest RBAC (role-based access control), gdzie role (np. wykonawca, badacz, archiwista, recenzent, świadek) mają przypisane uprawnienia do klas obiektów (master, kopia robocza, kopia zanonimizowana, raport, aneksy). W bardziej złożonych przypadkach potrzebny bywa ABAC (attribute-based access control), gdzie decyzja dostępu zależy od atrybutów obiektu (poziom wrażliwości, status zgody, termin retencji) i atrybutów użytkownika (status upoważnienia, kontekst użycia). Dla psychoperformansu istotne jest, aby dostęp był logowany (audit logging), a operacje udostępnienia i eksportu były rejestrowane jako zdarzenia w metadanych ochronnych, co wzmacnia rozliczalność i pozwala wykazać, że archiwum jest zarządzane odpowiedzialnie.

Wreszcie, repozytorium musi mieć strategię publikacji, ale publikacja nie jest domyślną funkcją archiwum. W praktyce należy utrzymać co najmniej cztery stany obiegu: prywatny master (źródło), prywatna kopia robocza (analiza), kopia zanonimizowana (dzielenie w ograniczonym kręgu), oraz materiał publikowalny (jeśli dopuszczalny). Każdy stan powinien mieć zdefiniowane kryteria przejścia: np. anonimizacja zakończona, metadane zweryfikowane, zgody potwierdzone, ryzyko identyfikacji ocenione jako akceptowalne, a integralność plików potwierdzona. Takie „bramki” są analogiczne do kontroli jakości w repozytoriach danych badawczych i chronią przed najczęstszą patologią: przedwczesnym udostępnieniem materiału pod presją komunikacyjną, zanim zostanie on zabezpieczony i zanonimizowany.

Jeśli te elementy zostaną utrzymane, archiwum i repozytorium psychoperformansu stają się narzędziem analitycznej pracy na korpusie: umożliwiają szybkie zestawienia iteracji według markerów przejścia, umożliwiają porównania typów domknięcia, umożliwiają mapowanie zmian glosariusza na zmiany protokołu, a równocześnie zapewniają integralność, kontrolę dostępu i minimalizację ryzyka ekspozycji. Wtedy indeks haseł nie jest spisem, metadane nie są opisem, a glosariusz nie jest słownikiem; wszystkie trzy stają się formalnym mechanizmem utrzymania dowodu, bez którego psychoperformans traci swój naukowy ciężar i pozostaje wyłącznie praktyką narracyjną.

14.5. Ewaluacja iteracyjna: wersje planu, korekty, re-performans

Ewaluacja iteracyjna w psychoperformansie powinna być rozumiana jako sprzężenie zwrotne o charakterze metodologicznym, a nie jako luźna autorefleksja po wykonaniu. Jej rdzeniem jest cykl projekt–wykonanie–pomiar–interpretacja–korekta, przy czym „pomiar” nie oznacza koniecznie kwantyfikacji laboratoryjnej, lecz konsekwentne wytwarzanie wskaźników procesowych, które pozwalają ocenić stabilność markerów przejścia, fortunność domknięcia, profil adaptacji oraz retencję efektów. W tym sensie psychoperformans zbliża się do tradycji action research (Lewin i późniejsza genealogia badań w działaniu), do nurtów design-based research w edukacji i interwencjach społecznych oraz do praktyk continuous improvement wywodzących się z zarządzania jakością (PDCA, Deming). Różnica jest jednak zasadnicza: obiektem ewaluacji nie jest produkt ani wskaźnik instytucjonalny, lecz konfiguracja relacyjna

kanatów działania oraz ich zdolność do uruchomienia i podtrzymania określonej transformacji w czasie, w tym transformacji o charakterze somatycznym, afektywnym i poznawczym.

Pierwszym krokiem ewaluacji iteracyjnej jest ustanowienie taksonomii wersji planu sytuacyjnego oraz jednoznacznego reżimu zmian. Bez wersjonowania plan sytuacyjny zaczyna dryfować, a wtedy „poprawa” jest niemożliwa do wykazania, bo nie wiadomo, co było protokołem w danej iteracji. Wersjonowanie w psychoperformansie powinno być semantyczne i proceduralne zarazem: zmiana major oznacza zmianę definicji faz albo definicji markerów przejścia (czyli zmianę jednostki analizy), zmiana minor oznacza zmianę w parametrach wykonania (czas trwania faz, intensywność, konfiguracja obiektu, parametry światła lub dźwięku) bez zmiany definicji markerów, a zmiana patch oznacza korekty techniczne i redakcyjne, które nie wpływają na przebieg. W praktyce wersjonowanie musi być powiązane z rejestrem zmian (change log) i z uzasadnieniem: każda korekta powinna mieć przypisany powód (dane, obserwacja, przypadek negatywny), hipotezę mechanizmu oraz plan testu w kolejnej iteracji. To jest kluczowy moment „naukowości” psychoperformansu: korekta nie wynika z nastroju, lecz z danych i z hipotezy do sprawdzenia.

W strukturze cyklu iteracyjnego warto rozdzielić trzy typy oceny: ocenę zgodności protokołu (fidelity), ocenę skuteczności procesowej (process effectiveness) oraz ocenę skuteczności rezultatu (outcome effectiveness). Zgodność protokołu odpowiada na pytanie, czy wykonanie było fortunne, czyli czy spełniono warunki ważności: czy zachowano kolejność faz, czy markery przejścia zostały uruchomione zgodnie z definicją, czy domknięcie nastąpiło w sposób zgodny z protokołem, czy nie doszło do krytycznych zakłóceń (np. przerwania rejestracji, interwencji zewnętrznej, zerwania koncentracji). Skuteczność procesowa dotyczy tego, czy mechanizmy w fazach działały: czy próg rzeczywiście przedstawiał reżim uwagi, czy faza główna utrzymywała spójność, czy domknięcie generowało „pieczęć czynu” w sensie proceduralnym, czy integracja była możliwa bez kompulsywnych dopowiedzeń. Skuteczność rezultatu odnosi się do retencji: jak długo utrzymywał się efekt, jakie były wskaźniki zanikania, jakie wystąpiły nawroty, jakie były warunki brzegowe utrzymania. Ten potrójny podział pozwala uniknąć błędu, w którym porażka retencji jest interpretowana jako porażka metody, mimo że realnie porażką była zgodność protokołu albo niewłaściwie dobrany marker przejścia.

Kluczowym narzędziem w ewaluacji iteracyjnej jest macierz markerów, czyli tabela, w której dla każdej iteracji zapisuje się: czas względny uruchomienia markerów przejścia, typ markera (obiektowy, dźwiękowy, świetlny, przestrzenny, relacyjny), stopień czytelności (dla wykonawcy, dla świadka, dla zapisu), oraz korelaty w danych (np. zmiana w skali pobudzenia, zmiana w jakości oddechu, zmiana w dynamice głosu). Macierz pozwala wykrywać stabilność i wariancję, a także identyfikować markery, które są podatne na zakłócenia. W praktyce warto wprowadzić pojęcie markera pierwotnego i wtórnego: marker pierwotny ma decydować o przejściu fazy, marker wtórny ma służyć audytowi i triangulacji. Jeśli marker pierwotny jest wewnętrzny, wtórny staje się warunkiem potwierdzalności. Z kolei, jeśli marker pierwotny jest zewnętrzny (np. światło), wtórny może mieć charakter somatyczny lub afektywny, aby nie zredukować działania do automatyzmu.

Analiza skuteczności powinna wykorzystywać triangulację danych i rozdział poziomów: dane pierwotne (protokół fazowy, rejestr markerów, zapisy w notatniku transformacji), dane obserwacyjne (świadek, jeśli obecny; obserwator techniczny), dane audiowizualne (w zakresie

zgodnym z anonimizacją), oraz dane wtórne (kodowania, mema analityczne). Warto tu stosować praktykę przypadków negatywnych (negative case analysis): iteracje, w których metoda „nie zadziałała”, są epistemicznie cenniejsze niż sukcesy, bo ujawniają warunki brzegowe i punkty pęknięcia protokołu. Ewaluacja iteracyjna powinna więc zawierać jawne kryteria niepowodzenia: np. brak uruchomienia markera, przedwczesne domknięcie, rozpad spójności fazy głównej, brak retencji po określonym czasie. Ustalenie kryteriów niepowodzenia jest w psychoperformansie trudne, bo łatwo popaść w narrację „coś jednak było”; dlatego potrzebny jest rygor proceduralny: jeśli kryterium nie zostało spełnione, iteracja jest klasyfikowana jako nieudana w danym wymiarze, a nie „reinterpretowana” jako sukces symboliczny.

Korekty planu sytuacyjnego powinny być projektowane w logice minimalnych zmian, aby utrzymać możliwość atrybucji. Jeżeli w jednej iteracji zmienia się jednocześnie obiekt, światło, dźwięk, czas trwania faz i reżim dokumentacji, nie da się wiedzieć, co zadziałało. W praktykach projektowych i inżynierskich mówi się o kontrolowanych eksperymentach i o zmianach jednoczynnikowych; psychoperformans nie musi udawać eksperymentu laboratoryjnego, ale powinien utrzymać zasadę: korekta powinna mieć zakres ograniczony, a jej wpływ powinien być oceniany w kolejnej iteracji, zanim wprowadzi się następne zmiany. Zwiększa to wiarygodność mechanizmów i redukuje zjawisko „optymalizacji narracyjnej”, w której zmiany są uzasadniane post factum. Jeśli korekta dotyczy markerów przejścia, szczególnie istotne jest zachowanie kompatybilności glosariusza: zmiana definicji markera to zmiana major, a więc wymaga nowej serii iteracji i ostrożności w porównaniach z poprzednim korpusem.

Re-performans w tej logice nie jest powtórką, lecz replikacją z kontrolą zmiennych. Replikacja może mieć charakter bezpośredni (ten sam plan sytuacyjny, te same warunki brzegowe) albo systematycznie zmodyfikowany (ta sama struktura faz, ale inny obiekt-klucz; ten sam marker, ale inna modalność światła). W metodologii badań mówi się o replikacji i generalizacji; w psychoperformansie re-performans jest narzędziem testowania transferowalności mechanizmu: czy dany marker przejścia działa tylko z jednym obiektem i w jednym kontekście, czy ma szerszy zakres. W tym miejscu można wprost stosować logikę CMO: zmieniając kontekst przy zachowaniu mechanizmu, obserwuje się, czy rezultat się utrzymuje; zmieniając mechanizm przy zachowaniu kontekstu, obserwuje się, czy rezultat znika. Taka praktyka nie wymaga statystyki, ale wymaga dyscypliny protokołu i rzetelnego raportowania przypadków negatywnych.

Ewaluacja iteracyjna musi też obejmować kontrolę reaktywności i dryfu aparatu. Reaktywność dotyczy wpływu dokumentacji, świadka i oczekiwań na przebieg; dryf aparatu dotyczy powolnej zmiany definicji pojęć, markerów i kryteriów sukcesu. Żeby kontrolować dryf, potrzebne są okresowe przeglądy glosariusza i kryteriów: czy nadal znaczą to samo, czy nie rozszerzyły się w sposób, który „pozwala uznać wszystko za sukces”. W praktyce warto wprowadzić audyt semantyczny: raz na kilka iteracji sprawdza się, czy definicje markerów i faz są stosowane konsekwentnie, a jeśli nie, dokonuje się korekty definicji i klasyfikuje to jako zmianę major. Analogicznie warto wprowadzić audyt protokołu: czy warunki fortunności są realnie spełniane, czy stały się formalnością. Bez audytu psychoperformans łatwo przechodzi w tryb rutyny, a rutyna jest wrogiem ewaluacji, bo produkuje pozorne dane.

W tym ujęciu ewaluacja iteracyjna jest formalnym mechanizmem utrzymania psychoperformansu jako praktyki naukowego rozpoznania: stabilizuje aparat pojęciowy (glosariusz), stabilizuje protokół (plan sytuacyjny), stabilizuje ślad dowodowy (archiwum), a następnie umożliwia kontrolowane zmiany, które są projektowane, testowane i dokumentowane. Dopiero taka infrastruktura pozwala mówić o psychoperformansie jako o metodzie, która nie tylko „działa”, lecz także potrafi wykazać, kiedy i dlaczego nie działa, i jak się koryguje, aby utrzymać fortunność, skuteczność procesową oraz retencję efektu w warunkach zmienności kontekstu.

Jeżeli ewaluacja iteracyjna ma osiągnąć poziom rygoru porównywalny z dojrzałymi praktykami badawczymi, trzeba do niej włączyć narzędzia analizy procesu, a nie tylko analizę „wyniku końcowego”. Psychoperformans jest systemem dynamicznym, w którym przejścia fazowe, mikrozmiiany uwagi, reorganizacje motoryczne i modulacje afektu tworzą trajektorię, a trajektoria jest właściwym obiektem ewaluacji. W języku metodologicznym oznacza to preferencję dla wskaźników sekwencyjnych i wskaźników czasowych nad wskaźnikami statycznymi. W praktyce można budować proste wykresy przebiegu intensywności kanałów działania w czasie (np. natężenie dźwięku, gęstość gestu, dynamika światła, częstotliwość interwencji obiektowych) oraz mapy przejść między stanami, analogiczne do modeli Markowa używanych w analizie zachowań sekwencyjnych. Nie chodzi o matematyczny fetyszyzm, lecz o formalizację obserwacji: jeśli psychoperformans jest „partyturą”, to jego ewaluacja powinna posiadać elementy analizy partyturowej, a nie jedynie narrację po fakcie.

Wysoki rygor wymaga również ustanowienia wskaźników wiodących (leading indicators) i wskaźników opóźnionych (lagging indicators). Wskaźniki wiodące dotyczą tego, co sygnalizuje, że działanie zmierza ku progowi lub że próg jest bliski: np. wzrost spójności rytmu oddechu, redukcja mikrorozproszeń, stabilizacja kontaktu wzrokowego z obiektem, zanik kompulsywnych wtrętów słownych, wyraźna zmiana tempa motorycznego. Wskaźniki opóźnione dotyczą retencji: czy po godzinie, dniu, tygodniu utrzymuje się efekt, czy pojawiają się nawroty, jak wygląda krzywa zaniku, czy integracja przeniosła się do zachowań pozaperformatywnych. Z punktu widzenia projektowania korekt planu sytuacyjnego wskaźniki wiodące są często ważniejsze, bo pozwalają ingerować w trakcie, zanim dojdzie do rozpadnięcia fazy głównej lub do przedwczesnego domknięcia. W profesjonalnym języku ewaluacji programów mówi się tu o monitoringu procesu i o wczesnym ostrzeganiu; psychoperformans może włączyć tę logikę, projektując w planie sytuacyjnym punkty kontrolne, które są jednocześnie markerami diagnostycznymi.

W psychoperformansie szczególnie użyteczne jest rozróżnienie między korektą adaptacyjną a korektą strukturalną. Korekta adaptacyjna to modyfikacja parametru w obrębie tej samej architektury faz: np. skrócenie inicjacji, zwiększenie czasu integracji, zmiana intensywności światła, przesunięcie obiektu o określoną odległość, zmiana reżimu dokumentacji z ciągłego na zdarzeniowy. Korekta strukturalna to zmiana architektury: dodanie fazy, usunięcie fazy, redefinicja progu, zmiana typu domknięcia. Korekty strukturalne mają wyższy koszt epistemiczny, bo resetują porównywalność serii; powinny być więc inicjowane dopiero wtedy, gdy seria korekt adaptacyjnych nie stabilizuje markerów lub gdy przypadki negatywne powtarzają się w tym samym miejscu trajektorii. W praktyce daje się to prowadzić jak algorytm decyzyjny: najpierw optymalizuje się parametry, a dopiero potem przebudowuje architekturę. Taka hierarchia jest zgodna z zasadami inżynierii procesów i z projektowaniem interwencji,

gdzie dąży się do minimalnej zmiany koniecznej (minimal viable change) w celu zachowania atrybucji.

Kluczowe znaczenie ma też rozróżnienie między wariancją wewnątrzwykonaniową a wariancją międzywykonaniową. Wariancja wewnątrzwykonaniowa to fluktuacje w obrębie jednego psychoperformansu: wahania koncentracji, chwilowe załamania rytmu, mikrorozproszenia, zmiany intensywności. Wariancja międzywykonaniowa to różnice między iteracjami: inny czas dojścia do progu, inna czytelność markera, inny profil retencji. Ewaluacja iteracyjna musi rozpoznać, czy problem jest lokalny (wewnątrzwykonaniowy i możliwy do korekty przez punkty kontrolne) czy globalny (międzywykonaniowy i wskazujący na niestabilność protokołu). W tym miejscu praktyki z psychometrii i z badań nad rzetelnością stają się analogicznie użyteczne: choć nie buduje się tu testu psychologicznego, to myśli się w kategoriach stabilności i powtarzalności wskaźników. Jeżeli marker przejścia jest raz czytelny, raz nie, a warunki brzegowe są podobne, to marker jest metodologicznie słaby albo źle zdefiniowany.

Rygor ewaluacji wzmacnia także koncepcja „przedrejestracji” w sensie minimalnym: przed wykonaniem zapisuje się hipotezy korekty i kryteria sukcesu, aby ograniczyć racjonalizację post factum. W naukach empirycznych preregistration i registered reports są odpowiedzią na p-hacking i na dowolne dopasowywanie hipotez do wyników; w psychoperformansie analogicznym zagrożeniem jest narracyjny overfitting: dopasowanie sensu do przebiegu po to, aby wszystko wyglądało na konieczne. Minimalna przedrejestracja może mieć postać krótkiej noty w notatniku transformacji: „w tej iteracji testuję korektę X, spodziewam się zmiany Y, kryterium sukcesu Z”. Następnie w raporcie wprost porównuje się oczekiwanie z danymi. Ten zabieg jest prosty, ale radykalnie zwiększa transparentność wnioskowania.

W procesie iteracyjnym trzeba też włączyć zarządzanie ryzykiem i bezpieczeństwem proceduralnym. Psychoperformans, zwłaszcza gdy dotyka intensywnych stanów afektywnych, może generować przeciążenie; ewaluacja powinna więc obejmować wskaźniki bezpieczeństwa: czy intensyfikacja nie przekroczyła progu tolerancji, czy domknięcie było wystarczające, czy pojawiły się objawy deregulacji, czy konieczne były interwencje kompensacyjne. W metodologii interwencji mówi się o adverse events i o monitoringu bezpieczeństwa; w psychoperformansie analogiczne zdarzenia niepożądane muszą być rejestrowane, bo wpływają na ocenę skuteczności i na etykę kontynuacji. Co więcej, zdarzenia niepożądane są często informacją o błędnej konfiguracji markerów lub o niewłaściwym tempie przejść: zbyt szybki próg może destabilizować, zbyt długi brak domknięcia może przeciążać. Włączenie bezpieczeństwa do ewaluacji nie obniża „artystyczności”; przeciwnie, jest warunkiem tego, by metoda mogła być stosowana odpowiedzialnie.

Re-performans w rygorze iteracyjnym można dalej rozróżnić na replikację proceduralną i replikację funkcjonalną. Replikacja proceduralna oznacza powtórzenie tej samej partytury w możliwie podobnych warunkach brzegowych w celu oceny stabilności markerów i trajektorii. Replikacja funkcjonalna oznacza zmianę powierzchni (np. inny obiekt, inne światło, inna przestrzeń) przy zachowaniu funkcji mechanizmu (np. próg ma nadal pełnić funkcję przełączenia reżimu uwagi). Ta druga forma jest kluczowa dla transferowalności: pokazuje, czy mechanizm jest przywiązany do konkretnego, czy działa jako relacja. W terminologii ewaluacji realistycznej jest to test mechanizmu w zmiennym kontekście; w terminologii design research jest to test uogólnienia projektu. W psychoperformansie replikacja funkcjonalna jest często

bardziej wartościowa niż proceduralna, bo ujawnia, które elementy są rdzeniem metody, a które są tylko jej kontyngentnym nośnikiem.

Wreszcie, ewaluacja iteracyjna powinna mieć warstwę metaewaluacji, czyli ocenę samego procesu ewaluacji. W dojrzałych systemach jakości istnieje zasada audytu: sprawdza się, czy wskaźniki nie stały się rytuałem, czy dane są spójne, czy nie nastąpił drift definicji, czy rejestry zmian są kompletne, czy przypadki negatywne nie są ukrywane. Psychoperformans powinien okresowo sprawdzać: czy notatnik transformacji jest wypełniany konsekwentnie, czy macierz markerów ma luki, czy rejestr wersji planu sytuacyjnego jest zgodny z praktyką, czy glosariusz nie został zdewaluowany przez mnożenie wyjątków. Metaewaluacja chroni przed inflacją metodologiczną, w której formalne narzędzia istnieją, ale nie wpływają na praktykę. Tylko wtedy iteracyjność jest realna: korekty wynikają z danych, re-performans jest replikacją, a psychoperformans pozostaje metodą rozpoznania, która potrafi wskazać swoją skuteczność i swoje granice bez uciekania w narracyjną konieczność.

Żeby domknąć ewaluację iteracyjną w psychoperformansie na poziomie „branżowej” precyzji, trzeba wprowadzić język i procedury zarządzania konfiguracją (configuration management) oraz kontroli zmian (change control) analogiczne do tych, które stosuje się w systemach złożonych, gdzie każda modyfikacja protokołu może generować nieprzewidziane skutki uboczne. Plan sytuacyjny jest tu odpowiednikiem specyfikacji interwencji; jego wersje są artefaktami, które muszą być identyfikowalne, odtwarzalne i audytowalne. W praktyce oznacza to istnienie „baseline” (wersji bazowej) dla danej serii iteracji oraz jasnej reguły, że wszystkie zmiany są wprowadzane poprzez zgłoszenie zmiany (change request), opis ryzyka, plan walidacji oraz kryterium akceptacji. Taki reżim może brzmieć instytucjonalnie, ale w psychoperformansie pełni funkcję czysto epistemiczną: uniemożliwia wprowadzanie zmian „po cichu” i późniejsze przypisywanie efektów metodzie, kiedy realnie były skutkiem nieudokumentowanego przesunięcia protokołu.

Walidacja korekt powinna mieć strukturę zbliżoną do testowania hipotez w badaniach jakościowych, ale z elementami kontroli jakości procesu. Najpierw formułuje się hipotezę mechanizmu korekty (dlaczego zmiana ma zadziałać), następnie definiuje się metryki sukcesu i porażki (operacyjne kryteria), następnie projektuje się iterację testową z maksymalnie ograniczoną liczbą zmienionych parametrów, a potem wykonuje się analizę porównawczą względem baseline. Analiza porównawcza w psychoperformansie nie musi przyjmować postaci testów statystycznych, ale powinna stosować procedury systematycznej komparacji: porównanie macierzy markerów, porównanie trajektorii faz, porównanie profilu interwencji reaktywnych, porównanie retencji w ustalonym horyzoncie. Jeśli istnieje świadek, wartościowe jest włączenie podwójnego kodowania markerów i opis procedury rozstrzygania rozbieżności; jeśli nie ma świadka, trzeba wzmocnić reżim markerów wtórnych i reżim prerejestracji.

W profesjonalnym języku ewaluacji programów mówi się o logice modelu i o teorii zmiany; w psychoperformansie odpowiednikiem jest „model działania planu sytuacyjnego”. Model ten powinien być utrzymywany jako dokument towarzyszący wersjom planu i aktualizowany, gdy korekty okazują się skuteczne lub nieskuteczne. Model zawiera: mapę mechanizmów (co w protokole ma wytwarzać efekt), mapę ryzyk (gdzie protokół się rozpada), mapę zależności (jak zmiana jednego parametru wpływa na inne), oraz mapę warunków brzegowych (w jakich kontekstach metoda jest stabilna). Taki model jest nie tylko narzędziem analizy, ale i narzędziem

projektowania kolejnych iteracji, bo pozwala przejść z logiki „naprawiam po fakcie” do logiki „prognozuję skutki zmiany”. W tym miejscu psychoperformans upodabnia się do systemów uczenia się organizacji, ale w mikroskali: system uczy się samego siebie poprzez raportowanie, analizę i korektę.

Retencja efektu wymaga osobnej procedury, bo jest najbardziej podatna na iluzje i konfabulacje. Minimalny standard to zdefiniowanie okien retencji (np. 1 godzina, 24 godziny, 7 dni) oraz stałych punktów pomiaru, w których wykonuje się krótki odczyt wskaźników: skale samoopisu, krótkie noty jakościowe, obserwacje behawioralne, a jeśli jest świadek, także jego odczyt. W języku metodologicznym jest to follow-up, a w języku badań nad zmianą – pomiar utrzymania efektu (maintenance). Dla psychoperformansu kluczowe jest też rozróżnienie między retencją deklaratywną (co podmiot mówi, że się utrzymuje) a retencją proceduralną (co realnie wchodzi w nawyk działania, w strukturę decyzji, w reorganizację praktyk codziennych). Jeżeli retencja deklaratywna jest wysoka, a proceduralna niska, to wskazuje na efekt narracyjny, a nie na trwałą zmianę. Ewaluacja iteracyjna musi umieć to rozróżnić, bo inaczej metoda będzie „działać” wyłącznie w opowieści.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera kwestia skali i „zapięczętowania” efektów. Psychoperformanse mikro, realizowane wyłącznie w umyśle, nie posiadają trwałego ukonstytuowania społecznego, ponieważ nie wytwarzają zewnętrznych śladów, nie uruchamiają roli świadka i nie produkują wspólnotowej pieczęci czynu; przez to są bardziej narażone na zanikanie rezultatów, dryf interpretacyjny i rozpad retencji. Ewaluacja iteracyjna powinna więc wprost traktować mikroperformans jako etap wstępny, generujący hipotezy i prototypy markerów przejścia, które następnie wymagają kontynuacji w innej skali – choćby minimalnie społecznej lub materialnej – aby efekt został „zamknięty” proceduralnie i mógł być utrzymany przez praktyki pamięciowe, dokumentacyjne i relacyjne. W praktyce oznacza to projektowanie ścieżki eskalacji: od mikro do mezo (działanie z obiektem, ślad materialny, zapis), a następnie do makro (świadek, wspólnota, rytuał domknięcia), jeśli tego wymaga profil retencji. Taka ścieżka nie jest tylko antropologiczną intuicją; jest konsekwencją tego, że trwałość efektów w praktykach ucieleśnionych i społecznych rośnie, gdy zmiana ma zakotwiczenie w relacji, rytuale i artefakcie, a nie wyłącznie w introspekcji.

Kontrola zmian powinna uwzględniać także zjawisko „regresji do średniej” i „habitacji” w sensie procesowym: po serii iteracji intensywność doświadczenia może spadać, bo nowość zanika, a protokół staje się rutyną. Jeśli ewaluacja nie odróżni habituacji od spadku skuteczności mechanizmu, może błędnie przebudować plan sytuacyjny. W praktyce potrzebna jest strategia zmienności kontrolowanej: utrzymuje się rdzeń protokołu (markery i domknięcie), ale wprowadza się rotację elementów peryferyjnych (warianty obiektu, warianty światła, warianty brzmieniowe), aby utrzymać czujność i świeżość, nie niszcząc porównywalności. To jest analogiczne do praktyk w treningu sportowym i w rehabilitacji, gdzie stosuje się periodyzację: zmienia się bodźce w cyklach, aby utrzymać adaptację. Psychoperformans może przyjąć periodyzację jako narzędzie ewaluacji: planuje się serie iteracji w blokach, w których zmienność jest kontrolowana, a potem ocenia się, jak zmiany peryferyjne wpływają na stabilność markerów i retencję.

Re-performans w rygorze naukowym powinien mieć status procedury replikacyjnej, a więc wymaga specyfikacji „warunków odtworzenia” (replication conditions). Warunki te obejmują:

minimalny zestaw parametrów środowiskowych, minimalną konfigurację obiektu, minimalny reżim dokumentacji, minimalną definicję markerów i domknięcia. Jeśli tych warunków nie ma, re-performans staje się nowym performansem, a nie replikacją. Co więcej, re-performans może być wykorzystywany jako narzędzie testowania odporności protokołu: wprowadza się kontrolowane zakłócenia (np. drobne zmiany tła dźwiękowego, drobne przesunięcie obiektu, zmiana pory dnia) i sprawdza, czy mechanizmy nadal działają. Taki stress-testing protokołu jest znany w systemach inżynierskich; w psychoperformansie pozwala zrozumieć, czy metoda działa tylko w warunkach idealnych, czy ma „margines sterowalności” w warunkach realnego życia.

Na końcu ewaluacji iteracyjnej pojawia się kwestia decyzji: kiedy uznać protokół za stabilny, kiedy go zamknąć, a kiedy rozpocząć nową linię rozwojową. W dojrzałych praktykach badawczo-rozwojowych stosuje się kryteria gotowości (readiness) i kryteria stabilności; w psychoperformansie analogicznym kryterium jest stabilność markerów przejścia, powtarzalność fortunności domknięcia oraz przewidywalność retencji w określonym horyzoncie. Jeśli te trzy elementy są spełnione w serii iteracji, protokół można uznać za „wersję stabilną” i przenieść go do repozytorium jako rekomendowany wariant metody. Jeśli nie są spełnione, protokół pozostaje eksperymentalny, a ewaluacja iteracyjna nie kończy się deklaracją sukcesu, lecz mapą ograniczeń, ryzyk i hipotez do dalszego testowania. Właśnie w tej gotowości do utrzymania niepewności – bez jej maskowania narracją – psychoperformans osiąga pełnię naukowego rozpoznania: staje się praktyką, która potrafi działać, mierzyć się z porażką, kontrolować zmiany, przeprowadzać replikacje, dbać o retencję i zarządzać skalą działania tak, aby efekty nie zanikały w izolacji mikro, lecz były zapieczętowane w strukturze proceduralnej, materialnej i społecznej.

Bibliografia

Bibliografia do rozdziału 11:

1. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, 4th ed., Routledge, Abingdon 2020.
2. Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
3. Schechner, Richard, *Environmental Theater: An Expanded New Edition Including “Six Axioms for Environmental Theater”*, Applause, New York 1994.
4. Turner, Victor W., *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982.
5. Turner, Victor W., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company, Chicago 1969.
6. Turner, Victor W., *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications; Distributed by the Johns Hopkins University Press, New York–Baltimore 1988.
7. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York 2008.
8. Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto 1998.

9. Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, 2nd ed., Routledge, London 2006.
10. Bogart, Anne, Landau, Tina, *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Theatre Communications Group, New York 2005.
11. Bogart, Anne, *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Routledge, London 2001.
12. Mitchell, Katie, *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, Routledge, New York 2009.
13. Oddey, Alison, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, London 1994.
14. Brook, Peter, *The Empty Space*, Penguin, London 2008.
15. Howard, Pamela, *What Is Scenography?*, Routledge, London 2002.
16. Aronson, Arnold, *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
17. Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994.
18. Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, Anchor Books, New York 1990.
19. Tuan, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.
20. Zumthor, Peter, *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel 2006.
21. Blesser, Barry, Salter, Linda-Ruth, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2007.
22. Pilbrow, Richard, *Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life*, 2nd pbk. ed., By Design Press, New York 2002.
23. Silvers, Julia Rutherford, *Risk Management for Meetings and Events*, 1st ed., Butterworth-Heinemann, Oxford 2008.
24. Stern, Lawrence, *Stage Management*, 8th ed., Pearson/Allyn & Bacon, Boston 2006.
25. Pallin, Gail, *Stage Management: The Essential Handbook*, new ed., Nick Hern Books, London 2010.
26. Nelson, Robin, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
27. Creswell, John W., Creswell, J. David, *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, 6th ed., SAGE Publications, Inc., Thousand Oaks, California 2023.
28. Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London 2012.
29. Oliver, Kelly, *Witnessing: Beyond Recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2001.
30. Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.

Bibliografia do rozdziału 12:

31. Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford 1975.
32. Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York 1997.

33. Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1961.
34. Oliveros, Pauline, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York 2005.
35. Shusterman, Richard, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
36. Sheets-Johnstone, Maxine, *The Primacy of Movement*, expanded 2nd ed., John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2011.
37. Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
38. Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London–New York 2011.
39. Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959.
40. de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1988.
41. Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley 1993.
42. Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002.
43. Kaye, Nick, *Site-Specific Art: Performance, Place, and Documentation*, Routledge, London 2000.
44. Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London 2012.
45. Turner, Cathy, Behrndt, Synne K., *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.
46. Sauer, Theresa, *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York 2009.
47. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
48. Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Abingdon, Oxon 2011.
49. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.
50. Jones, Amelia, "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, t. 56, nr 4, s. 11–18, DOI: 10.1080/00043249.1997.10791844.
51. Heathfield, Adrian, Hsieh, Tehching, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Live Art Development Agency / MIT Press, London–Cambridge, Mass. 2009.

Bibliografia do rozdziału 13:

52. Goffman, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, New York 1974.
53. Turner, Victor W., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Routledge & K. Paul, London 1969.
54. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York 2008.
55. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

56. Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., Routledge, London 2008.
57. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
58. Jones, Amelia, "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, t. 56, nr 4, s. 11–18, DOI: 10.1080/00043249.1997.10791844.
59. Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Abingdon 2011.
60. Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
61. Oliver, Kelly, *Witnessing: Beyond Recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.
62. van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago 1960.
63. Bell, Catherine M., *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York 1992.
64. Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford 1975.
65. Searle, John R., *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York 1995.
66. Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London 2012.
67. Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004.
68. Jackson, Shannon, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York 2011.
69. Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, new ed., Pluto Press, London 2008.
70. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003.
71. Gross, Larry P., Katz, John Stuart, Ruby, Jay (red.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, Oxford University Press, New York 1988.
72. Wiles, Rose, *What Are Qualitative Research Ethics?*, Bloomsbury Academic, London 2013.
73. Clark, Andrew, Prosser, Jon, Wiles, Rose, *Ethical Issues in Image-Based Research*, „Arts and Health” 2010, t. 2, nr 1, s. 81–93, DOI: 10.1080/17533010903495298.
74. Prosser, Jon, Clark, Andrew, Wiles, Rose, *Visual Research Ethics at the Crossroads*, NCRM Working Paper, Realities/Morgan Centre, University of Manchester, Manchester 2008.
75. Warr, Deborah, Guillemin, Marilys, Cox, Susan, Waycott, Jenny (red.), *Ethics and Visual Research Methods: Theory, Methodology, and Practice*, Palgrave Macmillan, London 2017.
76. Mertens, Donna M., Ginsberg, Pauline E. (red.), *The Handbook of Social Research Ethics*, SAGE Publications, Thousand Oaks 2009.
77. Iphofen, Ron, Tolich, Martin (red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research Ethics*, SAGE Publications, London 2018.
78. Nissenbaum, Helen, *Privacy in Context: Technology, Policy, and the Integrity of Social Life*, Stanford University Press, Stanford 2009.
79. Sweeney, Latanya, K-Anonymity: A Model for Protecting Privacy, „International Journal on Uncertainty, Fuzziness and Knowledge-Based Systems” 2002, t. 10, nr 5, s. 557–570.

80. Narayanan, Arvind, Shmatikov, Vitaly, Robust De-anonymization of Large Sparse Datasets, w: 2008 IEEE Symposium on Security and Privacy, IEEE, Los Alamitos 2008, DOI: 10.1109/SP.2008.33.
81. Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the Protection of Natural Persons with Regard to the Processing of Personal Data and on the Free Movement of Such Data (General Data Protection Regulation), „Official Journal of the European Union” L 119, 4.05.2016, s. 1–88.
82. European Data Protection Board, Guidelines 05/2020 on Consent under Regulation 2016/679, EDPB, 4 May 2020.

Bibliografia do rozdziału 14:

83. Hektner, Joel M., Schmidt, Jennifer A., Csikszentmihalyi, Mihaly, Experience Sampling Method: Measuring the Quality of Everyday Life, Sage Publications, Thousand Oaks 2007.
84. Shiffman, Saul, Ecological Momentary Assessment (EMA) in Studies of Substance Use, „Psychological Assessment” 2009, t. 21, nr 4, s. 486–497, DOI: 10.1037/a0017074.
85. Charmaz, Kathy, Constructing Grounded Theory, wyd. 2, SAGE Publications, London 2014.
86. Glaser, Barney G., Strauss, Anselm L., The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research, Aldine, Chicago 1967.
87. Corbin, Juliet, Strauss, Anselm, Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory, wyd. 4, SAGE, Los Angeles 2015.
88. Saldaña, Johnny, The Coding Manual for Qualitative Researchers, wyd. 4, SAGE Publishing, Thousand Oaks, California 2021.
89. Bazeley, Patricia, Jackson, Kristi, Qualitative Data Analysis with NVivo, wyd. 2, SAGE Publications, London 2013.
90. Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S. (red.), The SAGE Handbook of Qualitative Research, wyd. 5, SAGE, Los Angeles 2018.
91. O’Brien, Bridget C., Harris, Ilene B., Beckman, Thomas J., Reed, Darcy A., Cook, David A., Standards for Reporting Qualitative Research: A Synthesis of Recommendations, „Academic Medicine” 2014, t. 89, nr 9, s. 1245–1251, DOI: 10.1097/ACM.0000000000000388.
92. Tong, Allison, Sainsbury, Peter, Craig, Jonathan, Consolidated Criteria for Reporting Qualitative Research (COREQ): A 32-item Checklist for Interviews and Focus Groups, „International Journal for Quality in Health Care” 2007, t. 19, nr 6, s. 349–357, DOI: 10.1093/intqhc/mzm042.
93. Gagnier, Joel J., Kienle, Gunver, Altman, Douglas G., Moher, David, Sox, Harold, Riley, David, The CARE Guidelines: Consensus-Based Clinical Case Reporting Guideline Development, „Journal of Clinical Epidemiology” 2014, t. 67, nr 1, s. 46–51, DOI: 10.1016/j.jclinepi.2013.08.003.
94. Hoffmann, Tammy C., Glasziou, Paul P., Boutron, Isabelle, Milne, Ruairidh, Perera, Rafael, Moher, David, Altman, Douglas G., Barbour, Virginia, Macdonald, Helen, Johnston, Marie, Lamb, Sarah E., Dixon-Woods, Mary, McCulloch, Peter, Wyatt, Jeremy C., Chan, An-Wen, Michie, Susan, Better Reporting of Interventions: Template for Intervention Description and Replication (TIDieR) Checklist and Guide, „BMJ” 2014, t. 348, art. g1687, DOI: 10.1136/bmj.g1687.

95. Yin, Robert K., *Case Study Research and Applications: Design and Methods*, wyd. 6, SAGE Publications, Thousand Oaks, California 2018.
96. Stake, Robert E., *The Art of Case Study Research*, SAGE Publications, Thousand Oaks 1995.
97. Stake, Robert E., *Multiple Case Study Analysis*, Guilford Press, New York 2006.
98. Shadish, William R., Cook, Thomas D., Campbell, Donald T., *Experimental and Quasi-Experimental Designs for Generalized Causal Inference*, Houghton Mifflin, Boston 2002.
99. Kazdin, Alan E., *Single-Case Research Designs: Methods for Clinical and Applied Settings*, wyd. 3, Oxford University Press, New York 2021.
100. Kratochwill, Thomas R., Horner, Robert H., Levin, Joel R., Machalicek, Wendy, Ferron, John, Johnson, Austin, *Single-Case Design Standards: An Update and Proposed Upgrades*, „*Journal of School Psychology*” 2021, t. 89, s. 91–105, DOI: 10.1016/j.jsp.2021.10.006.
101. Vohra, Sunita, Shamseer, Larissa, Sampson, Margaret, Bukutu, Cecilia, Schmid, Christopher H., Tate, Robyn, Nikles, Jane, Zucker, Deborah R., Kravitz, Richard, Guyatt, Gordon, Altman, Douglas G., Moher, David, *CONSORT Extension for Reporting N-of-1 Trials (CENT) 2015 Statement*, „*BMJ*” 2015, t. 350, art. h1738, DOI: 10.1136/bmj.h1738.
102. Shamseer, Larissa, Sampson, Margaret, Bukutu, Cecilia, Schmid, Christopher H., Nikles, Jane, Tate, Robyn, Johnston, Bradley C., Zucker, Deborah, Shadish, William R., Kravitz, Richard, Guyatt, Gordon, Altman, Douglas G., Moher, David, Vohra, Sunita, *CONSORT Extension for Reporting N-of-1 Trials (CENT) 2015: Explanation and Elaboration*, „*BMJ*” 2015, t. 350, art. h1793, DOI: 10.1136/bmj.h1793.
103. Peters, David H., Adam, Taghreed, Alonge, Olakunle, Agyepong, Irene Akua, Tran, Nhan, *Implementation Research: What It Is and How to Do It*, „*BMJ*” 2013, t. 347, art. f6753, DOI: 10.1136/bmj.f6753.
104. Moore, Graham F., Audrey, Suzanne, Barker, Mary, Bond, Lyndal, Bonell, Chris, Hardeman, Wendy, Moore, Laurence, O’Cathain, Alicia, Tinati, Tannaze, Wight, Daniel, Baird, Janis, *Process Evaluation of Complex Interventions: Medical Research Council Guidance*, „*BMJ*” 2015, t. 350, art. h1258, DOI: 10.1136/bmj.h1258.
105. Carroll, Christopher, Patterson, Malcolm, Wood, Stephen, Booth, Andrew, Rick, Jo, Balain, Shashi, *A Conceptual Framework for Implementation Fidelity*, „*Implementation Science*” 2007, t. 2, art. 40, DOI: 10.1186/1748-5908-2-40.
106. Wong, Geoff, Westhorp, Gill, Manzano, Ana, Greenhalgh, Joanne, Jagosh, Justin, Greenhalgh, Trish, *RAMESES II Reporting Standards for Realist Evaluations*, „*BMC Medicine*” 2016, t. 14, art. 96, DOI: 10.1186/s12916-016-0643-1.
107. Nelson, Robin, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
108. Leavy, Patricia (red.), *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford Press, New York 2018.
109. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
110. Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Abingdon 2011.
111. Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, wyd. 4, SAGE, Los Angeles 2016.

112. Clark, Andrew, Prosser, Jon, Wiles, Rose, *Ethical Issues in Image-Based Research*, „Arts and Health” 2010, t. 2, nr 1, s. 81–93, DOI: 10.1080/17533010903495298.
113. Gross, Larry P., Katz, John Stuart, Ruby, Jay (red.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, Oxford University Press, New York 1988.
114. Dublin Core Metadata Initiative, DCMI: Dublin Core Metadata Element Set, Version 1.1: Reference Description, Dublin Core Metadata Initiative, 2012.
115. Dublin Core Metadata Initiative, DCMI Metadata Terms, Dublin Core Metadata Initiative, 2020.
116. PREMIS Editorial Committee, PREMIS Data Dictionary for Preservation Metadata, Version 3.0, Library of Congress, Washington 2015.
117. Consultative Committee for Space Data Systems, Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS), CCSDS 650.0-M-2, Magenta Book, Washington, D.C. 2012.
118. Wilkinson, Mark D., Dumontier, Michel, Aalbersberg, I. Jsbrand Jan, Appleton, Gabrielle, Axton, Myles, Baak, Arie, Blomberg, Niklas, Boiten, Jan-Willem, Bonino da Silva Santos, Luiz, Bourne, Philip E., Bouwman, Jildau, Brookes, Anthony J., Clark, Tim, Crosas, Mercè, Dillo, Ingrid, Dumon, Olivier, Edmunds, Scott, Evelo, Chris T., Finkers, Richard, Gonzalez-Beltran, Alejandra, Gray, Alasdair J. G., Groth, Paul, Goble, Carole, Grethe, Jeffrey S., Heringa, Jaap, 't Hoen, Peter A. C., Hooft, Rob, Kuhn, Tobias, Kok, Ruben, Kok, Joost, Lusher, Scott J., Martone, Maryann E., Mons, Albert, Packer, Abel L., Persson, Bengt, Rocca-Serra, Philippe, Roos, Marco, van Schaik, Rene, Sansone, Susanna-Assunta, Schultes, Erik, Sengstag, Thierry, Slater, Ted, Strawn, George, Swertz, Morris A., Thompson, Mark, van der Lei, Johan, van Mulligen, Erik, Velterop, Jan, Waagmeester, Andra, Wittenburg, Peter, Wolstencroft, Katherine, Zhao, Jun, Mons, Barend, *The FAIR Guiding Principles for Scientific Data Management and Stewardship*, „Scientific Data” 2016, t. 3, art. 160018, DOI: 10.1038/sdata.2016.18.
119. Kunze, John, Littman, Justin, Madden, Liz, Scancella, Seth, Adams, Carl, *The BagIt File Packaging Format (V1.0)*, RFC 8493, Internet Engineering Task Force, 2018.
120. Levels of Digital Preservation Working Group, 2019 Levels of Digital Preservation Matrix, National Digital Stewardship Alliance, 2019.
121. Corrado, Edward M., Moulaison Sandy, Heather, *Digital Preservation for Libraries, Archives, and Museums*, wyd. 2, Rowman & Littlefield, Lanham 2017.
122. Borgman, Christine L., *Big Data, Little Data, No Data: Scholarship in the Networked World*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2015.
123. Briney, Kristin, *Data Management for Researchers: Organize, Maintain and Share Your Data for Research Success*, Pelagic Publishing, Exeter 2015.
124. Baca, Murtha (red.), *Introduction to Metadata*, wyd. 3, Getty Research Institute, Los Angeles 2016.
125. Whyte, Angus, Wilson, Andrew (red.), *How to Appraise and Select Research Data for Curation*, Digital Curation Centre, Edinburgh 2010.
126. Jones, Sarah, Ball, Alex, Ekmekcioglu, Çuna, *The Data Audit Framework: A First Step in the Data Management Challenge*, International Journal of Digital Curation 2008, t. 3, nr 2, s. 112–120, DOI: 10.2218/ijdc.v3i2.62.
127. Patton, Michael Quinn, *Qualitative Research & Evaluation Methods*, wyd. 4, SAGE Publications, Thousand Oaks 2015.

Spis treści

CZĘŚĆ III — PROCEDURY I PLANOWANIE DZIAŁAŃ	1
11. Plan sytuacyjny psychoperformansu — model ogólny	3
11.1. Rozpoznanie: problem–intencja–cel (od tematu do hipotezy sensu).....	9
11.2. Zasoby: ciało, głos, obiekty, przestrzeń, czas, świadkowie	16
11.3. Partytura i sekwencje: przygotowanie–kulminacja–domknięcie	21
11.4. Matryca ról: performer, świadek, współperformer, opiekun procesu	28
11.5. Warunki brzegowe i protokoły bezpieczeństwa (w tym ewakuacja)	36
Odmiany planu sytuacyjnego (warianty bez treści medycznych)	46
12.1. Logoperformans i cisza	50
12.2. Ciało i bezruch	58
12.3. Obiekt–klucz i rekonstrukcja obrazu (bez tematów okulistycznych)	64
12.4. Performans miejski i monumentalny	73
12.5. Performanse codzienne (mikronarracje).....	80
12.6. Partytury improwizowane i półotwarte	87
12.7. Dokumentacja w ruchu: zapis bez przerywania akcji.....	93
Rola świadka i wspólnoty	99
13.1. Figuracje świadka: obecność „teraz” i „wtedy”, próba, pieczęć czynu	102
13.2. Współobecność a współsprawstwo: etyka i granice wpływu	110
13.3. Domknięcie wspólnotowe: rytuały, podpisy symboliczne, błogosławieństwo gestu	119
13.4. Anonimizacja a jawność: prawa uczestników i zasady publikacji.....	126
Dokumentacja i badanie.....	132
14.1. Notatnik transformacji: schematy, listy, szkice, skale samoopisu	134
14.2. Rejestracja obrazu i dźwięku: minimalne standardy techniczne	143
14.3. Opis przypadku i raport z działania: struktura, wnioski, aneksy	150
14.4. Archiwum i repozytorium: indeks haseł, metadane, glosariusz.....	158
14.5. Ewaluacja iteracyjna: wersje planu, korekty, re-performans.....	163
Bibliografia.....	170
Spis treści.....	177