

HIPNOZĖ IR VAIZDUOTĖS IŠLAISVINIMAS*

Kristupas Sabolius

Vilniaus universiteto
Filosofijos katedra
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius
El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

Santrauka. Straipsnyje analizuojamas hipnozės indukcijos fenomenas įvairiose šiuolaikinio meno srityse. Jau Franzas Antonas Mesmeris, Jean-Martinus Charcot ir Sigmundas Freudas transo būsenose išvelgė terapijos, įtaigos ir kontrolės galimybes. Todėl hipnozė implicitiškai suvokiama kaip sąmonių manipuliavimo įrankis. Tačiau alternatyvios šiuolaikinės teorijos ir meno praktikos hipnozines būkles traktuoja kaip atsivėrimo ir išsilaisvinimo techniką. Straipsnyje pateikiamos Raimundo Malašausko, Marcoso Lutyenso, Catherine'os Contour ir Joris Lacoste'o meninės prieigos, taip pat pasitelkiamos Immanuelio Kanto, Bernardo Stieglerio, Jacques'o Rancière'o bei François Roustango teorinės paradigmos leidžia perinterpretuoti hipnozė kaip „paradoksalus budrumo“ fenomeną, kuris sustiprina ir perskirsto žmogiškąjį juslumą bei išlaisvina radikalias vaizduotės kultivavimo formas.

Pagrindiniai žodžiai: hipnozė, vaizduotė, sapnas, budrumas, disensusas

Hipnozė kaip kontrolės įrankis

Kai XVII a. austrų gydytojas ir teologas Franzas Antonas Mesmeris sutiko iškalbingos pavardės jėzuitų kunigą Maximillianą Hellą, niekas negalėjo numanyti, kad jų šarlataniškas pokalbis pasitarnaus didžiųjų psichoanalizės atradimų labui. Hellas prisipažino Mesmeriui, kad gydo žmones pasitelkdamas paprasčiausius įmagnetinto metalo luitus (Pintar, Lynn 2008: 14).

Ši žinia Mesmeriui, kuris tuo metu jau buvo parašęs disertaciją apie planetų ir gravitacijos įtaką žmogaus sveikatai, pasirodė gardus kąšnelis. Netrukus jis jau

gydė isterijos kamuojamą Fräulein Österlin, duodamas atsigerti geležies prisodrinto skysčio. Kai gydytojas judindavo magnetus skersai ir išilgai jos kūno, panelė imdavo jausti energijos srovių tėkmę (*ibid.*). Pacientė greitai pagijo, o Mesmeris atrado dar įdomesnių dalykų. Paaiškėjo, kad šiam reikalui magnetas net nereikalingas – tiesiog judindamas pirštus gali sukelti tai, kas buvo pavadinta „gyvūniniu magnetizmu“ (*magnétisme animal*).

Mesmeris jautėsi tikru mokslininku, panašiu, tarkime, į Newtoną. Jo akimis, gyvūnų magnetizme nėra nieko antgamtiška – tarp gyvų kūnų ir negyvų objektų vykstantys energijos mainai, manė gydytojas Franzas, yra toks natūralus dalykas, kaip ir žemės trauka. Tarp planetų ir gyvų būtybių cirkuliuoja sveikatą užtikrinančios srovės. Kai

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Naujosios vaizduotės praktikos: menas ir filosofija“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-086/2013).

jos sutrinka, žmogus tiesiog suserga. Jo darbas buvo nukreipti tėkmę įprasta vaga.

Savo seansų metu Mesmeris sėdėdavo susilietęs keliais su savo pacientėmis (dažniausiai moterimis), lengvai spaudinėdavo jų rankas nykščių pagalvėlėmis ir nė akimirkos neatitraukdavo savo kiaurai skrodžiančio žvilgsnio. Tada palengva imdavo vedžioti delnais nuo pacientės pečių iki plaštakų, išlaikydamas kelių centimetrų atstumą taip, kad kūnai išliktų nesusilietę. „Mesmerio namų klinikoje viskas buvo sukurta tam, kad pacientui sukeltų krizę. Sunkūs kilimai, keistos astrologinės dekoracijos, užtrauktos užuolaidos atribodavo lankytoją nuo išorinio pasaulio ir slopindavo atsitiktinius žodžius, riksmus, isteriško juoko protrūkius, kurie perskrodavo įprastai sodrią tylą“ (Darnton 1968: 8). Po kelių valandų seanso eidavo įvairiausių pojūčių virtinė – priepuoliai, šauksmai, dejonės, vaitojimai, alpimai ir, žinoma, neįtikėtini pagijimai.

Garsiojo gydytojo stebuklingą poveikį iki šiol liudija anglų kalbos būdvardis *mesmerizing*. Mokslininkai netruko įrodyti, kad Mesmeris klydo – gyvūninis magnetizmas neegzistuoja. Tačiau tai davė postūmį kur kas stipresnių jėgų ir metodų atradimui. Iš esmės Mesmeris aptiko tai, ką vėliau psichoanalizė pavadins pašamoniū gyvenimu, taip pat be natūraliųjų priešasčių veikiantį placebo efektą, o visų labiausiai – magnetizuojančią hipnozės galią.

Prieš pat mirtį 1815 m. Mesmeris Berlyno universitete įsteigė „mesmerizmo“ kursą. Tai suteikė postūmį išplisti jo atrastajam metodui – magiškųjų skysčių teorija imta studijuoti kaip psichologinis fenomenas. Kiek vėliau, įkvėptas Mesmerio, James'as Braidas ėmė taikyti hipnozines indukcijos

metodą Britų salyne. Prancūzijoje jo mokymu domėjosi J. M. Charcot, kurio požiūris į hipnozę turėjo tiesioginę įtaką froidistinei hipnozės sampratai (*ibid.*: 142).

Kaip atskleidžia Didi-Hubermano tyrimas, Charcot hipnozę prilygino eksperimentinei isterijai – ši ypatingoji būklė buvo „standartinis isterijos modelis“, kuriam įsivyravus sutrikdomas viso organizmo veikimas (Didi-Huberman 2003: 185). Kita vertus, mėgdamasis magiška hipnozės galia – pavyzdžiui, garsiuoju atveju, kai seanso metu kataleptikas pagyja tiesiai ant scenos ir visų žiūrovų akivaizdoje, – Charcot sugebėjimą sukelti savo pacientams kontroliuojamą transą interpretavo kaip perprastą La Mettrie pasiūlytojo žmogausmašinos mechanizmo principą (*ibid.*: 186).

Kiek vėliau Freudo psichoanalizėje įsitvirtinusi hipnozė įtaiga pasitelkiama tam, kad sąmonė būtų išlaisvinta iš trauminių patirčių, arba tam, kad ja būtų skiepijami nauji elgesio modeliai. Pats bendriausias hipnozės tikslas – įveikti mentalinius blokus, stereotipus, schemas, kurios nulemia atsiribojimą nuo tikrovės. Tačiau šio metodo esmė išlieka ciniškoji Charcot analogijos su La Mettrie žmogumi-mašina įžvalga. Hipnozė yra tobula manipuliacijos mechanizmas, suvaržantis laisvus savarankiškus paciento pasirinkimus ir paverčiantis terapeutą virveles tampančiu lėlininku arba humanoidinio mechanizmo svertus judinančiu operatoriumi. Tokiu atveju priimama prielaida, kad užhipnotizuotasis pacientas praranda kontrolę ir perduoda savo valią hipnotizuotojui.

Tačiau čia svarbu pažymėti ir dar kai ką. Iš pradžių suvokusi hipnozė kaip totalios kontrolės įrankį ir nesąmoningų procesų reguliatorių, psichoanalizė hipnozės seansuose prasiskverbė iki to, kas tradiciškai

suvokiama kaip paslėptų subjekto vizijų pasaulis. Kitaip tariant, hipnozė atveria galimybę suprasti ir valdyti vaizduotės procesus. Absoliutaus atsidavimo ir pasyvumo būsenos žmogus atiduoda intymiausius sapnus, atskleidžia giliausias ir prieštaringiausias svajones, perleidžia fantazijų kontrolę. Taigi hipnozė atrakina pašmonės gelmę, kuri pasireiškia kaip išviešinta įsivaizduojamybė. Arba – kaip pasakytų Gilles’is Deleuze’as – kaip būdas įsitraukti į „svetimo sapno pasaulį“.

Filosofiniu požiūriu hipnozės klausimą sąmonės gyvenime reikia suprasti kaip laisvės įcentruotumo temą, kuri fenomenologijoje buvo susieta su pasyviųjų sintezių problema. Kitaip tariant, manipuliacijos ir emancipacijos dinamika atsiveria kiek kitoje šviesoje, jeigu pripažįstame, kad egzistuoja skirtingi sąmoningumo lygmenys, kuriuose sąmonės aktai ar net jos struktūros formuojasi nepriklausomai nuo racionalaus ir valingo apsisprendimo arba karteziškojo *clara et distincta perceptio*. *Ego* ir pasaulio sąryšis, kuris iš pirmo žvilgsnio turėtų remtis aiškiu suvokimu arba argumentuotu manymu, yra nuolat veikiamas asociacijų, įpročių, traumų, kultūriškai formuojamų suvokimų modelių, o giliausia prasme – paties laiko suvokimo struktūros.

Būtent aptardamas pasyviųjų sintezių problemą Husserlis sąmonėje išnyrančias asociacijų grandines, o sykiu ir pačią laiko sąmonę tapatina su laikiškumu, kita vertus – su pasyvumu. „Labai greitai regime, kad asociacijų fenomenologija yra, taip sakant, aukštesnio lygmens originalios laiko konstitucijos doktrinos tąsa. Konstitutyvusis išpildymas per asociaciją yra išplečiamas į visus apercepcijos lygmenis“ (Husserl 1966b: 118). Tačiau, kita vertus, atkreipdamas dėmesį, kad žmogaus patir-

ties pagrindas yra horizontus atveriantis išankstinio jungimo srautas, t. y. jungimas pats savaime, užlaikantis praeitį ir anonsuojantis ateitį – panašus į tai, ką Kantas vadina transcendentaline apercepcija, – Husserlis pastebi, kad šis pasyvus sąryšingumas užbėga už akių visoms objektinėms formoms, išaugančioms tik iš fundamentalaus laikiškumo. Kitaip tariant, iš šios aktyviai neišsąmoninamos laiko tėkmės išnyra daiktų pavidalai, pasaulis ir *ego*. Inertiškos objektų formos čia pasireiškia kaip pasikartojančios tėkmės kondensatai ir prasmės sutirštėjimai, o pats objektyvuojantis vyksmas – laikiškas patirties atsivėrimas – slepiasi šešėlyje. Laikas turi formuojantį pobūdį, kuris asociacijomis raizgosi ir plečiasi į visus supratimo lygmenis. Turiniai tokiu būdu įgyvendinami šios be perstojo formuojančios atverties, tarsi tam, kad atsirastų daiktas, pirma jo išpildymui turi būti parengta laiko tuštuma. „Akivaizdu, kad tai, kas čia iš anksto imama kaip prielaida, yra nuolatos originalioje laiko sąmonėje išpildoma sintezė. Konkrečioje, pilnoje, srautiškoje išgyvenamoje esatyje (*Lebensgegenwart*) turime jau į tam tikrą duoties modusą suvienytas dabartį, praeitį ir ateitį. Bet šis būdas, kuriuo subjektyvumas įsisąmonina savąjį praeities ir ateities gyvenimą sykiu su savo neperskiriamais intencionaliais turiniais, yra nebaigtas. Šis minėtasis būdas *ego* požiūriu būtų beprasmis, jeigu nebūtų pabudimo – juk retencijos yra tuščios ar netgi panirusios į nediferencijuotą retensyvų pagrindą. O mūsų protensyvios ateities sąmonė yra ypač tuščia“ (*ibid.*: 125).

Hipnozė, suvokimo temporalumą valdanti technika, mus išveda prie pasyvumo struktūrų valdymo klausimo. Hipnoterapisto įtaiga pakeitus suvokimo taktą ir ritmą, varijuojama ne tik diegiamais turiniais, bet

ir laikiniais perceptyvumo lygmenimis ir intensyvumais. Būdraujančio sapno būseną atsiveria kaip laikiškas patyrimas, kuriame suvokimas formuojamas arba išlaisvinamas pasyviųjų sintezių plotmėje.

Urminis sapnas ir sąmonių kontrolė

Mesmerio, Charcot ir Freudo stiliaus valių perėmėjo vaidmenį atlieka ir Larsas von Trieras, balsu už kadro hipnotizuodamas savo filmo „Europa“ žiūrovus. Tamsa, monotoniškas traukinio bėgių judėjimas ir ramus savimi pasitikinčio psichoanalitiko tonas, skaičiuojantis nuo dešimties iki vieno, o paskui liepiantis žiūrovui sekti paskui autorių į „Europą“. Filmą, kaip transo būsenoje patiriamas sapnas, tampa kinematografijos metafora. Tai, kad kinu siūloma vienokia ar kitokia *cinematic dream* versija, nėra jokia naujiena. Tačiau von Triero ironiškas gestas akivaizdžiai aprėpia visą audiovizualinės industrijos lauką, kuriame vaizdais mėginama primesti svetimos valios modelius, išaiškinti reikiamas istorijos versijas ar įdiegti elgesio bei supratimo stereotipus.

„Europa“ pasakoja apie pokarinę Vokietiją, kurioje trauminė išgyventų tragedijų patirtis dar gyva, mėginama pakartoti dar gyvų tragiškų išgyvenimų struktūrą. Iš pirmo žvilgsnio šis kūrinys galėtų būti kostiuminė drama arba istoriografinė juosta. Tačiau visa tai atliekama be perstojo demaskuojant fiktyviąją, t. y. kinematografinę, šio veiksmo prigimtį. Filmą nufilmuotas *noir* stiliumi, nuolat eksperimentuojant techninėmis galimybėmis (pvz., nespalvotas kinas perauga į spalvotą vienoje scenoje). Negana to, filme panaudojamos įvairiausių garsių kinematografinių kūrinių citatos, tarsi parodant, kad tarp „tikrosios“ istorijos ir jos falsifikacijos nėra jokios aiškios ribos.

Ir nors psichoanalitiko gesto pakartojimas čia akivaizdus – filmas gydo žiūrovą, kuris negali susitaikyti su savo traumine praeitimi, jis atskleidžia ir tokios terapijos manipuliatyvią užmačią. Trauma tampa niekada neišgyventos praeities įdiegta versija, kuri perkonstruojama pagal parankius ideologinius siužetus – kaip nuolat palaikomas kolektyvinis sapnas. Kiekvienas filmas yra hipnozės seansas, kuriame neišgyventa praeitis integruojasi į aktualią dabartį bendramačio laiko registre.

Dar Adorno ir Horkheimeris, kritikuodami populiariąją kultūrą, pastebėjo, kad kino pramonė gamina kolektyvinius sapnus ir paralyžiuoja žiūrovo vaizduotę, dubliuodama vaizduotės atliekamą schemiškumą funkciją. Pasitelkdamas šį komplikuoatą terminą, Immanuelis Kantas mėgino aptarti patyrimo bendravardiklinimo struktūrą. Schema yra „tarpinis darinys“ – nei vaizdas, nei intelekto kategorija, nei konkretybė, nei abstrakcija. Bernardas Stiegleris vėliau teigia, kad schema pasireiškia kaip medijuojantis ritmo performansas, kurio metu vaizduotė tarsi kino režisierius kloja patyrimo metu pasirodančius įvairius patyrimo pavidalus vieną ant kito, akumuliuodama laikišką sąmonės patyrimo procesą. „Todėl schemos yra ne kas kita, kaip aprioriniai laiko apibrėžimai pagal taisykles, ir, taikant jas visiems galimiems objektams pagal kategorijų tvarką, jos liečia laiko eilę, laiko turinį, laiko tvarką ir pagaliau laiko visumą“ (Kantas 1982: 163).

Schema yra laikinis darinys, kuris reikalauja nuolatinės korekcijos, papildymo, formulavimo. Schemiškumas negali virsti nei galutiniu idealu, nei teorema, nei universalia formule. Ir būtent todėl, kad mūsų suvokimas yra ritmiškas patyrimo modelių apdorojimas, įgyjantis scheminį pavidalą,

audiovizualiniai produktai gali būti suvokti, Stieglerio žodžiais tariant, kaip „laikiniai objektai“. Filmai, televizija, kompiuterių ekranai nuolatos atlieka temporalinę patyrimo reguliaciją įtraukdami mus į lengvą hipnozės seansą. „Tai suteikia postūmį mąstyti apie laikiniuose audiovizualiniuose objektuose vykstančią homogenizuojančią sąmonių srauto sinchronizaciją“ (Stiegler 2001: 122). Šitaip žiūrovo vidurybė nuolat išviešinama – ji aptinka save jau kaip nuolat eksteriorizuotą, kaip išorišką daiktą, kuris tuo pat metu egzistuoja tik kaip projekcija, laikinis susitapatinimas, trukmių ir ritmų suderinimas.

Nors žiūrovas egzistuoja kitoje erdvėje nei filmo siužetas, tai, kas juos sieja, yra dinaminės laiko raidos bendramatiškumas – arba hipnozinių efektą sukurianti sinchronizacija. Filmus paveikia tik tuomet, kai įsipina į sąmonės ritmus ir juos sustyguoja. Šitaip įsteigiama bendramatė plotmė, kurioje fiktyvieji ir realieji elementai sulydomi į temporalinę amalgamą, kuri veikia kaip hipnozė. Prikaušdami žvilgsnį prie ekrano, žiūrovai pasiduoda audiovizualinio transo sesijai, kurioje organiškasis sąmonės laikas priderinamas prie judančių vaizdų ritmų. Filmus yra hipnozė, koreguojanti suvokimo taktus ir šitaip vagianti publikos sąmonės laiką.

Šiuo požiūriu, kaip pasakytų Stiegleris, filmas yra laikinis objektas, kuriame reguliuojamos mūsų pasyviosios sintezės ir įdiegiami nesąmoningo gyvenimo modeliai. Laikinio objekto sąvoką Husserlis dažnai vartoja savo raštuose, skirtuose laiko sąmonės fenomenologijos klausimams. Dainos yra fenomenai, kurie egzistuoja tik tol, kol trunka (prisiminkime garsų skambančios melodijos atvejį), ir būtent dėl savo efemeriškumo pristato retensyvų ir protensyvų charakterį, kuris niekada nėra iki galo

baigtas. Kėdės, stalai ir namai pasižymi panašia trukmės analogija kaip ir išgirstas garsas – jų tolydumas išnyra iš praeities ir nusidriekia į ateitį, o sąmonė, apsigaubusi temporaline tuštuma, yra pasirengusi juos priimti. Tai, kad sąmonė yra tuščia, reiškia, kad ji yra trunkanti net ir tada, kai joje nėra kokių nors aktualiai ir aktyviai išgyvenamų turinių. Negana to, ji yra trunkanti kartu su pasauliu. „Kaip jau minėjome, šios sintezės juda savo tėkme sykiu su laikinę visų objektų formą konstituojančiomis sintezėmis ir tokiu būdu privalo koreliuoti su laikiniu turiniu – laikiškai suformuotu objekto turiniu“ (Husserl 1966b: 125).

Reguliuodamas ritmus ir manipuliudamas vaizdų greičiais, kinematografinis hipnotizuotojas (t. y. filmo režisierius) gali mus ištraukti iš kasdienybės rutinos, įsiskverbti į sapno pasyvumą ir reguliuoti laikinę sąmonių genezę, formuoti individualią sąmonės raidą ir išlaisvinti kolektyvinės sąmonės dimensiją, kurioje fikcija atlieka lemiamą vaidmenį – įteigimas yra fikcija, tai fikcijos gali tapti prisiminimais. Tam tikra prasme tikra gali būti tik tai, kas gali pavirsti sapnu, o kartu ir priklauso sapno sričiai. Mes atsiduodame šiai hipnozei, nes laukiame siužetų, į kuriuos būtume įtraukti, istorijų, kurių dar negirdėjome, filmų, kurių dar nematėme, sapnų, kurių dar nesapnavome.

Aldous Huxley'is savo antiutopijoje *Puikus naujas pasaulis* tokiai sąmonių formavimo taktikai įvardyti vartoja hipnopedijos terminą. Neidealioje disutopinėje visuomenėje „klasikinės savimonės pagrindai“ įdiegiami tuo metu, kai miegantiems vaikučiams iš garsiakalbio šalia lovelių skambantis balsas kartuoja išmoktiną pamoką „triskart per savaitę, po šimtą dvidešimt kartų per trisdešimt mėnesių“, kol

jie įsidėmi taip, kad nebekelia klausimo dėl nusistovėjusios tiesos. Tada pereinama prie naujos pamokos (Huxley 2005: 29–30). Be jokios abejonės, toks mokymo modelis pagrįstas stereotipų ugdymu: laiko tėkmėje ritmiškai kartojami turiniai įdiegia tam tikrą suvokimo schemą, kuri paverčiama esaties forma – jos sąmonė nepajėgi atsakyti, tad schema tampa suvokimo kodu.

Pavyzdžiui, štai tokio teksto klausosi hierarchiškai antroje Huxley'io aprašomos visuomenės piramidės vietoje stovinčios *betos*, kad žinotų savo socialinę funkciją: „*Alfų* vaikai aptaisyti pilkais drabužiais. *Alfos* dirba daug sunkiau nei mes, nes jie baisiai protingi. Tiesiog nuostabu, jog aš *beta*, man nereikia taip sunkiai dirbti. Ir vis dėlto mes kurs kas geresni už *gamas* ir *deltas*. *Gamos* kvaili. Jie visi dėvi žalius drabužius, o *deltos* – chaki spalvos. Ne, ne, aš nenoriu žaisti su *deltomis*. O *epsiloni* dar blogesni. Jie visiškai kvaili, nesugeba...“ (ibid.: 29).

Šis, Huxley'io žodžiais, „bežodis refleksų ugdymas yra primityvus ir urminis“, nes negali perteikti subtilesnių niuansų, bet nustato bendresnės sąmonės kryptis. Tačiau svarbiausias tikslas – nustatyti paprasčiausio elgesio modelių gaires – yra pasiekiamas. Sukuriamos orientacinės schemas, kuriomis sąmonė remiasi pagal atpažinimą, priskirdama tapatybes, turinčias sukelti atitinkamas reakcijas. Toks ugdymas būtinas tam, kad užsispyrusį ir nepalenkiamą žmogaus protą paverstų suglebusiu gelsvo vaško gumulu.

Kaip apibendrina šią tobulą metodiką apžvelgiantis centrinio Londono inkubatoriaus ir ugdymo centro direktorius, šis procesas vyksta tol, „kol galiausiai vaiko protas užpildomas tomis įtaigomis, o tų įtaigų suma tampa vaiko protu. Ir ne tik

vaiko. Ir suaugusiojo – visam gyvenimui. Protas – mąstantis, trokštantis, sprendžiantis protas – susideda iš to, kas jam įdiegta. Mūsų įdiegta! – šūktelėjo triumfuodamas direktorius. – Valstybės įdiegta! – Jis trinktelėjo ranka į artimiausią stalą. – Ir todėl... (ibid.: 30).

Mokėti kontroliuoti miegą – vadinasi, sugebėti įsiskverbti į pasyviuosius procesus, kuriuose susiformuoja tokie elgesio ir supratimo pasėliai, kad vėlesni aktyvieji sprendimai tampa iš anksto orientuoti norima kryptimi. Tikroji kova vyksta ne mąvojant argumentais, ideologiniais šūkiiais ar konceptais. Sąmonių kontrolė remiasi pasyviųjų sintezių ir schemų formavimo procesais, kuriuos galima įgyvendinti tik temporaliniais metodais.

Hipnozė kaip paradoksalusis budrumas

Kaip matome, tiek iš psichoanalitinės, tiek iš kultūros industrijos perspektyvos vaizduotę įtraukianti hipnozės taktika visų pirma suvokta kaip tam tikras sąmonių užvaldymo metodas. Tačiau jau prieš kelias dešimtis metų Prancūzijoje išryškėjo „naujosios hipnozės“ mokykla, kurioje transo indukcijos ir įtaigos menas pasireiškia ne kaip sąmonės manipuliacija, bet, Pascalia Rousseau ir François Roustango žodžiais tariant, kaip „paradoksalus budrumas“ (*veille paradoxale*), kuris mus pažadina iš klišėmis, populiariais vaizdiniais, televizija ir socialiniais tinklais užteršto apdūjimo.

Filosofo Roustango pasiūlytasis „paradoksalus budrumas“ terminas interpretuotinas kaip tam tikra emancipacijos forma, kurioje ne tiek bėgama nuo supančio pasaulio, kiek atrandamas intensyvesnis tikrovės išgyvenimas. Roustangas pabrėžia, kad šiuo požiūriu hipnozė vis dar išlaiko tam tikrus

miego bruožus, nes seansų metu individas atsiejamas nuo jį veikiančių dirgiklių. Tačiau, kita vertus, jį atsiskleidžia ir kaip dar akylesnis budrumas, suteikiantis galimybę skvarbiau patirti įvairesnę egzistavimo parametrų visumą, kaip tam tikras visa apimantis budrumas (*vigilance généralisée*), pranokstantis ribotą budrumą (*vigilance restreinte*) – tą, kuris mums pažįstamas kasdieniame gyvenime (Roustang 1994: 14).

Taigi čia miegas, į kurį panardina hipnozė, pasižymi ambivalentiška struktūra. Jo esminis veikimo principas – tai aktyvus pasyvumas, leidžiantis pabusti nuo kasdienybės apdūjimo, įveikti urminiais sapnais generuojamą anesteziją ir Huxley'io stiliaus hipnopediją. Kitaip tariant, hipnozė, čia reikalinga tik tam, kad perreguluotų ritmus ir sąmonių temporales dinamikas, šitaip iš naujo pažadinant patyrimo jautrumą. Hipnozė neturi nieko įteigti, perduoti žinios, išgydyti ar išmokyti. Jis liaujasi būti manipuliacija tuomet, kai hipnotizuojantis terapeutas atsisako išankstinio žinojimo prerogatyvos. Hipnozė šiuo požiūriu tėra temporalinės transformacijos technika, sugražinanti kūnui jo paties sąryšingumą su pasauliu.

Roustangas atranda hipnozėje alternatyvią antropologinę dimensiją, jis atmeta Charcot pasigėrėjimą mašinos vaidmeniu, valdantį La Mettrie modelio žmogų-mašiną. Pasiūlydamas panirimo ir suspensijos būsenas, terapeutas atveria tam tikrą dimensiją, kuri žmogaus patyrimo lauke nebuvo prieinama. Šitaip žmogus įsipina į pasaulio ritmus, o kartu sužadina „neslopstanti cirkuliacija, komunikacija ir korespondencija“ (Roustang 2006: 170), išauganti iš „pirmapradžio jausmo, kurio pagrindu grindžiamas bet koks individas“ (*ibid.*: 169). Ši prieiga nebeatlieka fiktyvias

tapatybes kuriančios manipuliacijos vaidmenį, bet siūlo iš anksto neapibrėžtą visų įmanomų tapatybių lauką.

Roustango akimis, hipnozė negali būti suvokta kaip pasyvi būseną; jos patirtyje imama ieškoti specifinio aktyvumo klodų. Todėl transo indukcija tampa būdu, kuris leidžia keisti elgsenos modelius ir veiksmus. Retrakcijos judesys – sugrįžimo ir įsiklausymo nuostata – pažadina aktyvųjį vaizduotės matmenį, kuris įsteigia naujus santykius su aplinka. Šitaip pasyvumas nuolat derinamas su aktyvumu, kuriame sąmonė pasireiškia kaip perkurianti save ir generuojanti naujas tikrovės versijas.

Transo būseną padeda pacientui iš naujo atrasti sąsajas su aplinka ir jos daiktais, kitaip tariant, atgaivinti „realybės jausmą“ gilesniu lygmeniu, atsisakant jam primetamų socialinio lygmens imperatyvų ir santykį su pasauliu išgyvenant kaip savi-kūrą. Tad hipnozė nebėra „pakitusių sąmonės būsenų“ psichologija, bet greičiau specifinė kūno fizikos rūšis, suteikianti galimybę į žmogaus egzistavimą įdiegti organizuojančią ir keičiančią galią. Ryšys tarp vaizduotės ir hipnozės čia iš esmės pakoreguojamas – ne hipnozė užvaldo paciento vaizduotę, bet būtent paradoksalusis hipnozė būdumas „leidžia vaizduotei atgyti ir pakeisti mūsų santykį su būtybėmis ir daiktais“ (Rousseau 2012: 517).

Anot Roustango, naujoji hipnoterapija apima dvi kryptis. Pirmiausia dėmesys nuo tikrovės nukreipiamas į vaizduotę, šitaip sušvelninant skausmą arba kančią. Paskui dėmesys iš naujo atsigręžia į vaizduotę, kurioje pasitinkama ateities tikrovė. Atsitraukdama nuo supančios aplinkos ir patekdama į transą, sąmonė susklydžia erdvės ir laiko apibrėžtis, bet tuo pat metu suintensyvindama daiktų patyrimą. Percep-

tyvioji pagava neišblėsta, priešingai – netgi tampa dar aštresnė. Todėl hipnozinis transas yra tokia „būsena, kurioje išnyksta perskyra tarp suvokiančiojo ir to, kas suvokiama, kurioje žvilgsnis įsiskverbia į regimą dalyką, arba, kaip yra sakęs Cézanne’as, akys prisiklijuoja prie objekto ir nebegali nuo jo atsiskirti“ (Roustang 2006: 164–165).

Roustangas neatsitiktinai atkreipia dėmesį į Cézanne’o citatą. Tokia hipnozinė būsena, kurioje atrandamos išskirtinio jauslumo formos, gali būti prilyginta specifinėms meninėms praktikoms arba menininkų kultivuojamoms būsenoms. Turbūt neatsitiktinis dalykas ir tai, kad *veille paradoxale* atsiduria ir šiuolaikinių menininkų eksperimentavimo akiratyje.

Raimundo Malašausko ir Marcoso Lutyenso „Hipnozės šou“

Nuo to laiko, kai 2008 m. San Francisko „Silverman Gallery“ pirmą kartą įvyko „Hipnozės šou“, šis bendras kuratoriaus Raimundo Malašausko ir menininko Marcoso Lutyenso projektas buvo pristatytas 13 kartų – tarp jų ir Pompidou centre Paryžiuje bei turbūt svarbiausiame meno renginyje – 2012 m. DOCUMENTA (13) parodoje Kasselje. Dviejų vizionierių sumanyme hipnozė pasitelkiama kaip virsmo ir transformacijos technika, leidžianti vieniems egzistavimo formoms įsikūnyti kitose, katalizuojanti apykaitą tarp minčių ir materijų bei iš principo kvestionuojanti meno buvimo vietą.

Meno *topos* nuolat kelia daugybę klausimų – iš naujo perbraižydama filosofines vidujybės ir išorybės, subjektyvumo ir objektyvumo ribas, XX a. konceptualioji tradicija panaikino fizinio objekto būtinybę muziejuje. Tarp parodų eksponatų buvo įkurdintos idėjos ir jų įkūnijimo galimybės,

kartu iškeldamos klausimą apie galutinį meno kūrinio „kur“. Šiuo požiūriu „Hypnotic Show“ mėgina žengti fundamentalesnį žingsnį, ne tik ištrindama daiktiškuosius meno objekto parametrus. Malašausko ir Lutyenso projektas, mėgindamas tiesioginę šio žodžio prasmę įkurti ekspozicijos erdvę žiūrovo sąmonėje, sutelkia dėmesį į patį virsmo procesą.

Tarkime, 2010 m. Pompidou centre Raimundo Malašausko kuruotoje parodoje „Repetition Island“ specialaus įtaigos seanso metu įgyvendinamas iš pirmo žvilgsnio neįmanomas dalykas – hipnozės būdu meno kūriniai buvo įdiegiami tiesiai į žmogaus protą. Tranzicijos aktui buvo pasirinkti penki meno kūriniai – Kazimiro Malevičiaus „Juodasis apskritimas“ (1913), Bridget Riley „Blaze 4“ (1963), Jaspero Johnso „Target with Four Faces“ (1955), Athanasius Kirschnerio „Selenic Shadowdial“ (apie 1646) ir Carey Youngo „Be pavadinimo“ (2009). Šiuos įvairių epochų kūrinius jungiantis elementas – spiralė – yra dažnai naudojama kaip hipnotizavimo įrankis. Tokia geometrinė forma palengvina perėjimą iš kasdienės ir budrios į pakitusią sąmonės būseną.

Tuomet menininkas Carey Youngas šių kūrinių elementus perrašė į tekstą, kuris tapo kito menininko bei hipnotizuotojo Marcoso Lutyenso indukcijos įrankiu. Seansų metu Lutyensas panaudojo juodojo apskritimo, besisukančios spiralės, vingiuojančio kelio, spalvas keičiančių linijų judėjimo vizijas. Kai kurie prie projekto prisidėję savanoriai sutikdavo indukcijos sesijas patirti keletą dienų iš eilės, taip palengva gilindami savo patyrimą ir plėsdami jo ribas. Lutyensas mini savanorio Christiano atvejį, kuris ketvirtą vakarą pateko į katalepsinį transą, o trečią vakarą jautėsi taip, lyg dideliu greičiu

važiuotų dviračiu. „Šis pojūčių gilėjimas buvo ypač akivaizdus Carey Youngo „Hipnozės spiralės“ parodos atveju – trečio vakaro sesijos metu pojūčiai įsikūnydavo, o siūlomi „virsmi“ buvo patiriami stipriau, pavyzdžiui, vienas subjektas jautėsi tapęs sviestu arba suledėjusiu mėlynu pyragu“ (Lutyens 2010).

Tačiau šiuo atveju hipnozė padėjo žmogaus sąmonę paversti kūrybos vieta *par excellence*. Transą pasiekęs žiūrovo protas susilieja su įsivaizduojamybės erdvėje pasirodančiais kūriniiais ne kaip statiškais vaizdiniais, bet kaip judančiomis vizijomis, o kartu leisdavo elgtis su savo suvokimo schemomis plastiškai – išformuodamas jų tradicines konsteliacijas ir suaktyvindamas kasdienėje sąmonėje metamorfinį potencialą. Lutyensas registravo augantį neuroninių takų susiformavimą bei susiklojančius skonio, kvapo, lytėjimo pojūčius. „Tai man primena praktikas tokių 19 a. poetų kaip Rimbaud and Baudelaire’as, kurie tyrinėjo sensorinių dirgiklių, pvz., garso ir spalvos, susiliejimus, o ypač – kaip šviesos potyris gali būti sustiprintas klausa“ (*ibid.*).

Vaizduotės funkcija šiame procese išlaisvinama iš hipnopedinio paklusnumo bei industrinio schematizmo primestų modelių. Pasitelkus minėtąją Kanto stiliaus terminologiją, galima teigti, kad įsitvirtinusios transcendentalinės schemas tampa plastiškos ir tokios, jos lengvai keičiasi ir vis iš naujo koreguoja nustatomas taisykles. Ardydamos pastovias jungtis, bet sykiu be perstojo formuodamos naujas, jos išlaisvina naujų asambliažinių darinių įvairovę. Taigi hipnozėje būklėje į sąmonę įtraukiamas meno kūrinys čia sukuria prielaidas rasti tam, ką Jacques’as Rancière’as buvo įvardinęs pojūčių perorganizavimo arba disensuso idėja. Pažymėdamas, kad mums

įprastas jauslumo paskirstymas veikia kaip „juslinių akivaizdybių sistema“ (*systeme d’évidences sensibles*), kuri apriboja prieigą prie to, kas yra bendra, apibrėžia bendros erdvės ir bendro laiko struktūrą (Rancière 2000: 12), meno kūrinį singularumu ir neatitikimu tapatybėms sukeliama disensusą jis suvokia kaip jusliniame lygmenyje įvykstantį politinį išsilaisvinimą.

Vietoje bendramatiškojo konsensuso išstinkantis disensusas, anot Rancière’o, turi ir emancipacinę vertę – tai iš anksto nustatyto pasaulio regėjimo reikšmių perskirstymas, kuriuo įveikiamas žiūrovui primestas sensoriškumo (*sensorialité*) įteisinimas, o kartu atliekamas jo pasyvumo išjudinimas (Rancière 2008: 66). Disensusas jauslume aptinka spragas, išderina ramiąją suvokimo būseną ir įprastines regėjimo bei patyrimo formas.

Raimundo Malašausko ir Marcoso Lutyenso „Hipnozės šou“ mėgina kurti tokias disensuso atvertis, kuriose jauslumas išjudina begalinę kombinatoriką, o seansų dalyviai atranda būsenas, kuriose apleidžiamos priskirtos tapatybės, o hipnotizuotojo skaitomas naratyvas ima veikti kaip tapsmo intensyvintojas. Iš naujo komponuojami pojūčių dariniai, sinestetinės kombinacijos, galų gale net prisiimamos absurdiškiausios tapatybės – įsikūnijimas į suledėjusį mėlynąjį pyragą – primena Lutyenso minimo Rimbaud „Regėtojo laiške“ (*Lettre du Voyant*) nurodytą perspektyvą. Būtent šis poetas ištaręs žymiąją frazę, kuri galėtų būti pasiūlyta kaip „Hipnozės šou“ virsmų paradigmos principas: *Je est un autre* – „Aš yra kitas“ (Rimbaud 1997: 40).

Richardas Kearney yra pasakęs, kad „savastis tik tuomet pabėga iš iliuzijos, kai pripažįsta, kad nėra sau pakankama, kai ima klausytis „kitų“ balsų, kurių ji nesu-

kūrė ir kurių negali iki galo užvaldyti. Sau pakankamo *imago* erozija yra skausmingas ir ilgai trunkantis procesas, reikalaujantis, kaip Rimbaud žinojo, „visų pojūčių sutrikdymo“. Modernus žmogus gali būti išlaisvintas iš „melagingos ego reikšmės“ atsiduodamas kažkam panašaus į apvalančią mirtį“ (Kearney 1988: 257–258).

Įveikdami fiktyvių schemų ir stereotipų laukus, Malašauskas ir Lutyensas kultivuoja Rimbaud minimą *dérèglement de tous les sens* – „visų pojūčių sutrikdymą“ arba „perreguliuojimą“. Iš Kanto perspektyvos šis juslių koordinacijos pakeitimas turėtų reikšti ne ką kita, o vaizduotės išlaisvinimą. Kuriančioji vaizduotė atsiduota nuolatiniam metamorfiniam procesui, laiko žaismei, kurioje schemas kondensuojasi kiekvieną kartą iš naujo, o pati gryojo laiko tėkmė įtraukia įsivaizduojantįjį į aktyvų virsmo procesą. Ritminė hipnozės technika čia veikia kaip pačios tapatybės schemas korekcija, kurioje išnyksta tradicinis percepcinio modelio dualizmas. Subjektas ir objektas, noesis ir noema persikloja į bendrą transformacijos vyksmą, kuriame regimos vizijos perkeičia patį regėtoją. Formulė „Aš yra kitas“ reiškia, kad hipnozėje dimensijoje įsileidžiama svetimoji savastis, o regėtojas atsiduoda savo regėjimų tvarkai, leisdamas, kad hipnotizuotojas suaktyvintų dinaminį vaizduotės potencialą.

Anot Husserlio, fundamentaliausias sąmonės laikiškumo lygmuo yra pasyvioji sintezė *par excellence*. Kaip minėjome, ji nesutampa su jokių galutiniu rezultatu, bet veikia atveria vis naujas tuštumas, t. y. turinių pagavos perspektyvas, šitaip suteikdama vienovės pagrindą, kuriame daugiaformiškumas susilieja į vientisą srautą. „Nesama daug laikų, kurie atitiktų daug objektų“ (Husserl 1966b: 127). Įvairovę suvienyti

įmanoma tik todėl, kad ji nuo pat pradžių yra savo objektines koordinates pranokstanti tuštumos srovė. Šitokių būdu pastebime, kad „tėra vienas laikas, kuriuo suteka visos laikiškų objektų tėkmės“ (*ibid.*: 127).

Kita vertus, nors Husserlio tyrimuose pasyviosios genezės klausimas yra atsietas nuo vaizduotės klausimo, pasak Briano Ellioto, jo vaidmuo sąmonės struktūroje primena vaizduotės sintezės funkciją, aprašytą pirmajame Kanto *Gryojo proto kritikos* leidime. „Savąja schemiškumo doktrina Kantas taip pat eksplicitiškai identifikuoja *veikiau laikinio nei erdvinio pobūdžio* transcendentalinę konstituciją kaip žmogiškojo supratimo pagrindą. Nėgana to, charakterizuodamas schemiškumą kaip transcendentalią operaciją, *aktualiai kuriančią patį laiką kaip pagrindinę ir universalią patirties formą*, Kantas veikiau pritaria nei prieštarauja Husserlio pasyviųjų sintezių postulavimui. Abiem atvejais operuojama užbėgant už akių empirinių esinių temporalinei determinacijai medžiagiškojo joslumo, įgalinančio bet kokią fenomenų duotį, lygmeniu. Tad sąryšis tarp Kanto transcendentalinės vaizduotės esminės sintezės ir Husserlio pasyviosios sintezės sąvokos viršija bet koki paviršutinišką panašumą“ (Elliot: 67).

Kaip jau matėme, Husserlio minima tuštuma, arba sąmonėje egzistuojantis objekto poreikis jam dar neįgavus konkretaus patirties pavidalo – tai, kas viršija empiriką ir reikalauja išpildymo, – giliausią pagrindimą įgyja laikinėje genezėje. Laikiškas sąmonės ištyšimas pranoksta duomenų statistiką, todėl be perstojo kuria retensyviais ir protensyviais tuštumas – noetiškai egzistuojančias, bet noemiškai vis dar nerealizuotas intencijas. Todėl atrodo, kad sąmonėje visuomet esama daugiau suvokimo ploto, nei jo reikia

konkreiems objektams užpildyti. Tarsi sąmonė būtų takus kietasis diskas, kurio gigabaitų skaičius be perstojo plečiasi, kad ir koks duomenų kiekis būtų įrašomas į jau egzistuojančią atmintį. Negana to, ši plėtra atlieka ir formuojantį vaidmenį, tad sąmonė išgyvena neišbaigtumą kaip pačią patirtą katalizuojantį papildinį – tuštumos dalyvauja turinių konstitucijoje kaip nedeterminuotas, bet intensyvus fonas. Šis nieku pritvinkusios praeities ir ateities siūbavimas ir šia pervišio aura apgaubtas sąmonės veikimas iš esmės jau yra vaizduotiškas: „Jei pasyvumo, jauslumo ir prasmės-duoties sintezė yra identiška laiko sąmonei, tuomet tai, kas reiškama šiais ekvivalentiškais terminais, tegali būti pirminis įspūdis *ko-originaliame retenencijų ir protencijų horizontų kontekste*. Tokiu būdu originalus įspūdžių ir įspūdžių horizontų audinys vienu ypu konstituoja pasyviąją jauslumo sintezę, kurią Husserlis prilygina Kanto transcendentalinei vaizduotei. Kadangi Husserlis suvokia originalią laiko sąmonę kaip fundamentalią sintetinę sąmoningo gyvenimo struktūrą, būtent iš pasyviąją arba vaizduotės sintezę grįstos laiko sintezės išplaukia tai, kad *originalioji Husserlio intencionalios sąmonės prasmė yra vaizduotiška*“ (Elliot: 69).

Privačiame pokalbyje Lutyensas yra minėjęs, kad meno įkūnijimo sąmonėje metoda galima taikyti ir be hipnozės kaip vaizduotės pratimą: stabilų objektą atgavinti sąmonėje, įžiebiant jame judėjimą ir kaitą. Bet koks meno kūrinys gimsta kaip kūrybinis veiksmas, kaip kūrybinių gestų ir intencijų išdava. Todėl, kai jo kontūrams, spalvoms, proporcijoms ar net naratyvui sugrąžinamas judėjimas, kūrinys tampa mediumu, kuriame vaizduotės padedamas ego nusileidžia prie savo paties pasyvumo lygmens. Kai menas įsileidžiamas į sąmonę, pati sąmonė tampa menu.

„*Hipnozės šou*, tiksliai pasakius, nėra terapinė procedūra. Veikiau tai tarp miego ir sąmoningumo atsiverianti akyta erdvė, kuria dalijasi maža grupė žmonių, kai susijungia užmarštis ir kalba. Arba, kaip yra minėjęs vienas dalyvių, tai intymi percepcinės abejonės erdvė, kurioje „vaizduotė tampa tokia tanki, kad įsiformina į įsivaizduojamus dalykus“ (Lutyens 2013). Sinestezinės persikomponavimo treniruotės tapo ir esminiu „Hipnozės šou“ principu, kuriuo remiantis vyko projekto „Reflecting Room“ sesijos dOCUMENTA (13) parodoje Kaselyje. Permodeliuodamas savo paties knygą *Paper Exhibition*, Raimundas Malašauskas suskirstė raštus į tris esmines temas – situacijos, pojūčiai ir operaciniai konstruktai. Lankytojas pasirinkdavo segmentą iš „sinestezinio menu“, kuris vėliau Lutyenso seansų metų būdavo įveiksimas jo sąmonėje (Ragain 2012), o tuomet išgyvendavo naują pojūčių pasiskirstymą ir kombinatoriką.

Marcosas Lutyensas hipnozė pasitelkia ir kitiems savo kūrybiniais sumanymams. 2012 m. Lutyenso atliktas Zappos paminklo dematerializavimas tapo Virginijos Januškevičiūtės ir šio straipsnio autoriaus „Lietuvos dailėje 2012“ kuruojamos parodos „Protėjas“ dalis. Pastarosios parodos ekspoziciją sudarė įvairūs virsmai – jau egzistuojantys skirtingų laikotarpių meno kūriniai, suprasti kaip tebevykstantys, besikeičiantys ir autonominiai procesai, siūlantys perteklines ir nesuplanuotas prasmes.

Įgyvendindamas Zappos monumento Vilniuje „dematerializaciją“, Lutyensas tiesioginės transliacijos iš Los Andželo metu prie paminklo susibūrusiems savanoriams pasiūlė lengvo transo būseną, kurios metu buvo įmanoma patirti medžiagiškojo monumento pavidalo išnykimą savo sąmonėje.

Aprašydamas savo sumanymą, Lutyensas teigė: „Daug Franko Zappos tekstų kalba apie erdvės ir laiko santykių dematerializavimą – mintis, tiek poetine, tiek literatūrine prasme galėjusi šauti į galvą 1991 m. Prahoje jo antiautoritarinio koncerto „Sudie Sovietų armijai“ metu. Pastarasis pasirodymas paženklino už Rusijos ribų išnykusios Sovietų imperijos pabaigą. Atrodo, kad tinkamiausias būdas paminėti šias pastangas – tai surengti renginį, kurio metu garsusis Zappos paminklas Vilniuje (1995 m. pastatytas menininkų bendruomenės) sekdamas dainos žodžiais išnyksta pats – galbūt todėl, kad buvo pajudintas, arba todėl, kad jo vietoje kai kas išvydo tuštumą, arba galbūt panaudojant *musique anti-concrète* bei kitus panašius metodus.“

Kiekviena meno paroda siekia užvaldyti žiūrovų laiką – kūriniių išdėstymu ji pasiūlo publikai tempą, kuris keičia išgyvenamo laiko formą. Tačiau „Protėjo“ kontekste Lutyenso įtaiga naudojama „homeopatiškai“, t. y. ne tam, kad manipuliuotų sąmone, bet veikiau tam, kad atpalaiduotų nuo tingaus prieraišumo ir sustabarėjimo, susijusio su kultūros įpirštais pasakojimais. Hipnozė turėtų leisti apsvalyti nuo stereotipinio žinojimo, o kartu ir inicijuoti asmeninės metamorfozės procesus.

Kaip teigia pats menininkas: „Mūro, betono ir kitų materialių objektų išsklaidymas ore, savotiška atvirkštinė miestų inžinerija, gali būti apibrėžti kaip „gelminės ekologijos“ aktas, kuriuo mėginama neutralizuoti „patologinį žemės apsikrėtimą žmonėmis“. Pagrindinis „Aktyvaus miesto anuliavimo“ projekto tikslas atliepia šiam siekiui – kvartalas po kvartalo, viena lankytina vieta po kitos, miestai tirpsta ir išsitrina iš kolektyvinės sąmonės.“

Dar vieno Lutyenso projekto „Antroji oda“ (2004) sumanymas buvo pritaikytas

konkrečiai architektūros studentams. Jiems nuolat tenka kovoti su mentalinėmis kliūtimis ir kultūriškai įdiegtais stereotipais. Lutyensas užhipnotizavo keletą savanorių, o tuomet liepė įsivaizduoti, „kaip jie įsikuria savo vidinėje buveinėje“. Kiek vėliau architektai turėjo išvysti, kaip kūnas ir sąmonė iš naujo sugrįžta į giliai paslėptą namų gelmę, savotiškas psichinio gyvenimo įščias. Ten atsidūrę užhipnotizuoti kūrėjai transo būsenos ėmė projektuoti naujas erdves – tarsi „antrąją odą“, kuri išauga iš jų pačių kūnų.

Pasak Lutyenso, ši sugrįžimo į save kelionė padeda atrasti visas įmanomas, bet jau pamirštas formas, arba kitaip – *intratipus*. Tokie dinamiški sąsąmonės modeliai neturi baigtinio pavidalo, bet pasireiškia kaip užgniaužtų impulsų augimas ar judėjimas. Kartu intratipai sąsąmoniniu lygmeniu leidžia išvysti sąsąjas tarp budraus suvokimo ir sąsąmonės, t. y. atlikti Kanto schemiškumo dimensijos korekcijas, susiejant schemas su Jungo archetipais (Lutyens 2004).

Vis dar būdami transo būsenos, eksperimento savanoriai pradėjo kurti. Rankose minkydami plastiliną ar molį, jie ėmė lipdyti ir piešti patiriamas formas. Ši kūryba vyko užmerktomis akimis – ne kaip atvaizdavimo ar imitavimo, bet kaip lytėjimo santykis. Jie kūrė taip, tarsi patys išsitęstų erdvėje. Galiausiai trečioje fazėje, sugrįžus į budrią sąmonės būseną, išgyventos patirtys buvo dokumentuojamos ir analizuojamos.

Iš esmės kai kuriuos „Antros odos“ elementus galima pakartoti ir be hipnozės. Paprasčiausias būdas – galvoje atlikti „sugrįžimo į urvą“ pratimą. Reikia tiesiog įsivaizduoti save patį kaip vidinę buveinę, kurioje jaučiamasi jaukiai ir kurioje apninka visiškas pasitikėjimo ir saugumo jausmas. Šioje vietoje (kad ir kas tai būtų – įščios, gimda, ola, urvo ertmė) išnyksta skirtumai tarp kūno ir jį gaubiančių sienų. Vėliau tokia

būsena-struktūra ima plėstis, įgauna naujus ir pamažu išryškėjančius pavidalus. Jie ne tik regimi, bet ir jaučiami visomis jauslėmis – kaip auganti ir besikeičianti odos ąsa.

Viena vertus, Lutyenso metodas aktyvuoja šį retrakcijos judesį, kuris padeda atsisakyti mentalinių klišių ir išgauti prarastą pojūčių intensyvumą. Tačiau, kita vertus, transas tampa ir ypatinguoju kūrybos metu. Užhipnotizuoti savanoriai pradeda nuo apsilvalymo, kad sugrįžtų į pirmą pradę urvo, olos, gelmės būseną, kurioje visos galimybės dar įmanomos. „Antros odos“ metodu mėginama iš naujo perderinti psichosomatinę individo sanklodą, kurioje kūno paviršius įgyja plastiškumo ir takumo, pasiūlant odą kaip architektūrinio eksperimentavimo vietą. Čia jauslumo perskirstymas leidžia suderinti projektavimo ir egzistavimo dimensijas į vieną judesį, o patys seansai tampa kūrybinį intensyvumą akumuliuojančiais laiko koncentratais.

Catherine’os Contour ir Joris Lacoste’o hipnoziniai spektakliai

Raimundas Malašauskas ir Marcosas Lutyensas, be abejonės, yra ne vieninteliai šiuolaikinio meno atstovai, pasitelkiantys hipnozę savo praktikose. Prancūzų choreografė Catherine Contour įvairaus lygmenis transo būsenas įtraukia į šiuolaikinio šokio praktikas. Sekdama psichoterapeuto Jeano Becchio idėjomis, ji hipnozę suvokia kaip *hipnozinių procesą*, t. y. kaip natūralų kasdienybės fenomeną, su kuriuo susiduriame nuolatos. Tiek Becchio, tiek Contour pastebi gana banalų, bet kartu retai apmąstomą dalyką. Skaitydami knygas, žiūrėdami filmus ar net žvelgdami į debesis, atitrūkstame nuo aplinkos, panirdami į vaizduotės dimensiją, o kartu be perstojo auto-hipnotizuojamės.

Nereflektuotadami tokia būsenos specifikos, negalime ir išgauti jos tikrojo kūrybinio potencialo. Hipnoziniame transe atsidūręs žmogus dažnai tuo pat metu esti ir tikrovėje (būdrauja), ir įsivaizduojamybėje, šitaip aktualiai patirdamas psichinės disociacijos principą. Įsisąmoninant šiuos procesus, transo ritmika transformuojama į kūrybinę energiją. Daugybėje seminarų kultivuodama įvairaus lygmens hipnozės formas, Contour pirmiausia šį metodą suvokia kaip kūrybinio proceso dalį – šokėjai išmoksta panirti į transą ir jo metu kurti choreografines kompozicijas, atrasti naujas judėjimo trajektorijas, išlaisvinti užgniaužtą kūno dinamiką.

Contour vedami hipnozės mokymai „susideda iš to, kad sąmoningai pažįstamas šis pajėgumas, kurį mes visi turime. Šitaip hipnozė ima veikti kaip vaizduotės išjudintoja.“ Atgaivinti užslėpto gyvybingumo ir sąmoningumo kodai leidžia suvokimui judėti „norima kryptimi arba sukelti reikiamą efektą, o prirėikus – jį adaptuoti arba pakeisti“ (Contour 2012: 2).

Contour naudoja hipnozę kurdama šokio spektaklius tiek kūrybos studijoje, tiek repeticijose, tiek savo pasirodymuose. Būtent todėl vienas svarbiausių elementų, kurių išmokstama Contour mokykloje, yra savarankiškas hipnozės valdymas. Autohipnozė nuo heterohipnozės skiriasi tuo, kad čia terapeutas ir pacientas sutampa. Žmogus sąmoningai panyra į transą ir nusprendžia, kiek tokioje būsenoje pasilikti. Šiuo požiūriu hipnozė yra tiesiogiai susijusi su mūsų kūrybinio išsilaisvinimo forma, bet ne manipuliavimo ar terapinėmis praktikomis. Indukcijos autorius atlieka tik konsultanto ar gido, kuriam padedant galima įvaldyti autogenines praktikas, funkciją.

Kitas šiuolaikinio teatro eksperimentatorius Joris Lacoste’as sukūrė spektaklį,

kurio metu hipnotizuojama kelių šimtų žiūrovų auditorija. Jo pavadinimas – „Le vrais spectacle“ (Tikras arba teisingas spektaklis) nurodo į stebėtojo galbūt patiriamą dviprasmybę. Lacoste’as pažymi, kad jo kuriamo veiksmo metu galima regėti įvairius reginius – tiek „realųjį“ spektaklį ant scenos tiems, kas išlieka budrūs ir nepanyra į traso būseną, tiek ir „tikrajį“ spektaklį mentalinėje erdvėje.

Pasirodymo metu pasitelkiamos orfikų maginės kalbos, kurios tekstinė įtaiga sugestijuoja įvairias dramatinės situacijas, intonacijos. Tačiau neįmanoma numatyti, kad žiūrovų akyse vyktų tie patys siužetai. Lacoste’as nekuria scenografijos ir personažų, veikiau priešingai – jo tikslas yra Stéphane’o Mallarmé stiliaus fantastinės situacijos, kuriose įsivyrąja sapno ir haaliucinacijos logika.

Kaip teigia pats Lacoste’as, jį labiausia domina išsiaiškinti, „ar sapnas – ne spektaklis, ne tekstas – bet būtent sapnas gali būti kuriamas, ar jis gali būti meno kūrinys. Toks mano iššūkis“ (Barker 2012). Tačiau Lacoste’o teatrinė strategija nesiekia oneirinio pasaulio reprezentacijos. Jo spektakliai neturėtų vizualinėmis savybėmis priminti sapnų, kurie išnyra *priešais* mūsų akis. Kur kas svarbesnis ir Lacoste’ą dominantis klausimas yra kitas – kas atsitinka, kai spektaklis ima dėtis galvoje?

Iš esmės Lacoste’o intencija kartu gali būti suvokta ir kaip teatro de-estetizacijos procesas. Sapne išnyksta grožio, arba meninės kokybės, parametrai. Būtent spektaklio tikrumas – šiuo atveju subjektyvus ir kaip tik todėl maksimaliai betarpiškas – ištrina distanciją, kurią patiriame, kai vertiname meno kūrinį vadovaudamiesi kokio nors pobūdžio kriterijais. Sapnas yra tobulas meno kūrinys, nes jis išlaisvina iš primesto

formato ir išankstinių nuostatų, atlikdamas sąsajos ir suliejimo aktą.

Sapnas yra vidinis žiūrovo pasaulis *par excellence*. Lacoste’as pabrėžia: „tai kažkas paradoksalu – ir man patinka šis paradoksalas – kad žiūrėdamas šį spektaklį negali mėgautis menu. Kai esi užhipnotizuotas, neįmanoma įsisąmoninti poetinių teksto elementų bei spektaklio meniškumo. Tu tiesiog mėgaujiesi sapnu“ (*ibid*).

Atrodo, kad iš pirmo žvilgsnio Lacoste’o pastanga labai panaši į ironiškąjį Larso von Triero „Europos“ atvejį. Atlikdamas sapnų scenaristo vaidmenį, Lacoste’as užrašo sapnų siužetus, kurie perskaitomi hipnozinės įtaigos maniera. Tačiau šiuo atveju režisieriaus tikslas nėra būnant traso būsenos atlikti suformatuoto sapno įdiegimo procedūrą – kaip tai mėgina daryti balsu už kadro kalbantis von Trieras ar Huxley’io stiliaus hipnopedistas. Tiek von Trieras, tiek Huxley’is mėgaujasi demaskuodami manipuliaciją, kuria pasiekiamas numanomas galutinis rezultatas, perduodama žinutė, kultivuojami mesmeriški sapno kerai.

Priversdamas sapnuoti, Lacoste’as elgiasi priešingai. Tekstinėmis struktūromis ir poetine metaforika operuojantys jo spektakliai nuolatos išžaidžia dviprasmybės dimensiją. Čia sapnas patiria bifurkacijas ir išsiskaidymus – spektaklio metu įvyksta daugybė spektaklių, individualių vidinės patirties akistatų. Lacoste’o vaidinimo metu režisieriui nebepriklauso „tikrojo spektaklio“ versija. Jo tikslas yra paties žiūrovo sąmonės plastiškumo išjudinimas, kai poetinis impulsas mobilizuoja kūrybinę publikos energiją. Tuomet unikali žiūrovo perspektyva gali atsiverti kūrybiniam eksperimentui, kurioje metu įsivaizduojamybės dimensijoje ištinca nesuplanuotas sapnas.

Hipnozinis išsilaisvinimas

Šio straipsnio autorius yra pasiūlęs įnirtingo miego metaforą, leidžiančią traktuoti specifinį vaizduotiškos sąmonės režimą kaip aktyvaus pasyvumo struktūrą, kurioje dėmesio sutelktumu *ego* ima migruoti iš savojo intencijų valdymo centro, aktyviai pasiduodamas pasyvumui. Chomsky'io pasiūlytas logiškai klaidingas, bet gramatiškai teisingas teiginys „colorless green ideas sleep furiously“ šiuo požiūriu yra kaip vaizduotės pratimas, kuriame oksimoroniški dariniai išlaisvina iš formose sustingusio įsivaizdavimo, sugrąžindami sąmonės tėkmės pojūtį ir spontanišką tikrovės pagavą. Tokiu būdu įsivaizduodami kontroversijas, nukreipiame dėmesį į savo sąmonės ištakas ir pastebime dvikryptę pasyvumo ir aktyvumo dinamiką (plg: Sabolius 2012: 15–32).

Galima teigti, kad naujosios hipnozės praktikos taip pat apeliuoja į „įnirtingo miego“ režimą, kuriame sužadinas specifinis vaizduotės receptyvumas, leidžiantis aktyviai persiorientuoti į pasyvumą ir atskleidžiantis savo homogenišką ryšį su temporaline pasyvumo sistema. Lutyenso, Contour ir Lacoste'o meninės strategijos remiasi turinių tirpymo strategija, t. y. paties virsmo kontempliacija, kurioje nuo kasdieniško suvokimo išbalansuota, tačiau atidi sąmonė siekia patį kitimą paversti orientacijos principu tam, kad peržengtų save pačią. Šitai išiebiamos priešybių įtampos leidžia naujai patirti *ego* kaip be-

galinį genezės srautą, nuolatinį savęs paties perkūrimą pasyviajame lygmenyje.

Todėl šiuolaikinio meno, šokio ir teatro tradicijoje hipnozinė įtaiga mėgina atrasti priešingą funkciją nei ta, kuri žavėjo jos pirmuosius metodiškuosius kultivatorius. Atsisakydamos galutinio tikslo, į kurį nori nuvesti savo žiūrovus, išsivalydamos romantizuoto susižavėjimo kontrolės svai-guliu, naujosios transo indukcijos technikos sykiu atsiriboja nuo bet kokios hipnopedinės ideologijos. Menininkai nežino, ką turi išvysti ir kuo turi pavirsti užhipnotizuotoji publika. Ir būtent ši nežinomybė suteikia postūmį emancipacijai.

Atmesdama manipuliacines pretenzijas, mesmeriškus kerus ar Freud'o ir Charcot'o arogantišką mentalinį vampyrizmą, ji mainais siūlo sustiprintą juslumą, sinesteziškai perkomponuotas juslines konsteliacijas ir nesuvaržytą vaizduotę, kurioje svarbiausiu momentu tampa atsivėrimas Kitybei. Protėjiškas virsmas meno kūrinio akivaizdoje prasideda nuo objekto, bet užduoda toną pačiam suvokėjui – pasiūlyti objektai, primestos naratyvinės struktūros išnyksta, kai pasikeičiu pats. Tokiame kontekste nihilistinės – nukreiptos į niekur – hipnozės sesijos atsisako protų manipuliacijos ambicijos, atradamos Roustango hipnozėje įžvelgtą „paradoksalaus budrumo“ dimensiją, kuri mus pažadina iš klišių, populiarių vaizdinių, televizijos ir socialinių tinklų užteršto apdujimo.

LITERATŪRA

Barker, J. M., 2012. Joris Lacoste On Making Dreams. In: *culturebot.org* [žiūrėta 2013 m. gruodžio 18 d]. Prieiga per internetą: <<http://www.culturebot.org/2012/10/14744/joris-lacoste-on-making-dreams/>>.

Contour, C., 2012. *Aide à la recherche et au patri-moine en danse 2010. Résumé du projet*. Paris: Service Recherche et répertoires chorégraphiques / août 2012.

Darnton, R., 1968. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Didi-Huberman, G., 2003. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: The MIT Press.

Elliott, B., 2005. *Phenomenology and Imagi-*

nation in Husserl and Heidegger. London & New York: Routledge.

Husserl, E., 1966. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917). In: *Husserliana X*. Den Haag: M. Nijhoff.

Husserl, E., 1966. Analysen zur passiven Syntehesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918–1926). In: *Husserliana XI*. Den Haag: M. Nijhoff.

Huxley, A., 2005. *Puikus naujas pasaulis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

[Kant] Kantas, I., 1982. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis.

Kearney, R., 1998. *Poetics of Imagining: Modern and Postmodern*. Edinburgh/New York: Edinburgh University Press and Fordham University Press.

Lutyens, M., 2004. Second Skin, Fierce Festival, Birmingham, UK, 2004. In: *mlutyens.com* [žiūrėta 2013 m. gruodžio 18 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.mlutyens.com/second-skin,-fierce-festival,-birmingham,-uk,-2004.html#VJ7pzVJ8IA>>.

Lutyens, M., 2010. An Interview with Marcos Lutyens (The Hypnotic Show). In: *repetition-island.com* [žiūrėta 2013 m. gruodžio 18 d.]. Prieiga per internetą: <<http://repetition-island.com/>>.

Lutyens, M., 2013. Hypnotic Show Reflecting Room, dOCUMENTA (13), Kassel, Germany, 2012. In: *mlutyens.com* [žiūrėta 2013 m. gruodžio 18 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.lutyens.com/hypnotic-show-at-documenta-13,-kassel,-germany,-2013.html#VJ7B01J8IA>>.

Pintar, J.; Lynn, S. J., 2008. *Hypnosis. A Brief History*. Chichester, England: Wiley-Blackwell.

Ragain, M., 2012. It's hard for me to be in the present sometimes. In: *X-Tra Contemporary Art Quarterly*. [žiūrėta 2013 m. gruodžio 18 d.]. Prieiga per internetą: <<http://x-traonline.org/article/its-hard-for-me-to-be-in-the-present-sometimes-documenta-13/>>.

Rancière, J., 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rancière, J., 2001. *L'inconscient esthétique*. Paris: Éditions Galilée.

Rancière, J., 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rimbaud, A., 1997. *Correspondence. Selections. Les lettres manuscrites de Rimbaud*. Paris: Textuel.

Rousseau, P., 2012. Under the Influence: Hypnosis as a New Medium. In: *dOCUMENTA (13): The Book of Books, 100 notes – 100 Thoughts*, Catalog 1/3. Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz.

Roustang, F., 1994. *Qu'est-ce que l'Hypnose?* Paris: Ed. de Minuit.

Roustang, F., 2006. *Savoir attendre: pour que la vie change*. Paris: Odile Jacob.

Saboličius, K., 2012. *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: VU leidykla.

Stiegler, B., 2001. *La Technique et le temps*. Tome 3: *Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée.

Von Franz, M-L., 1980. *Shadows and Evil in Fairytales*. Texas: Spring Publications.

HYPNOSIS AND EMANCIPATED IMAGINATION

Kristupas Saboličius

Abstract. This paper explores the hypnotic induction as related to the plastic power of creative imagination in contemporary artistic tendencies. Stemming from the concept of manipulation, present already in Mesmer's, Charcot's and Freud's accounts of hypnosis, the analysis aims to provide a few cases of alternative use of a trance-inducing practices. Focusing on Raimundas Malašauskas's, Marcos Lutyens's, Catherine Contour's and Joris Lacoste's projects in conceptual art, dance, and theatre, as well as drawing parallels with theoretical tools provided by Immanuel Kant, Bernard Stiegler, Jacques Rancière and François Roustang, it discloses the emancipatory role of hypnosis. Conceived as the technique of rhythmical modulation, providing the disensus in the distribution of the sensible, artistic hypnosis could be considered, along the lines of Roustang, as "paradoxical wakefulness" and emancipated form of imagination, which allows to escape mental clichés as well as abuse of authority and manipulation.

Keywords: hypnosis, imagination, dream, wakefulness, disensus

Įteikta 2014 m. gruodžio 3 d.