

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Andrius Juozapavičius

Literatūros antropologijos ir kultūros studijų programa

Autoriaus savikūra Henry'io Millerio kūryboje

Magistro darbas

Darbo vadovas: Doc. dr. Jūratė Levina

Vilnius, 2023

Andrius Juozapavičius, *Authorial Self-Creation in Henry Miller's Fiction*, Literatūros antropologija ir kultūra / magistro darbas, vadovė doc. dr. Jūratė Levina, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2023, 72 p.

Raktažodžiai: Henry Miller, savikūra, naratyvinė tapatybė, hermeneutika, Paul Ricoeur

Keywords: Henry Miller, self-creation, narrative identity, hermeneutics, Paul Ricoeur

Anotacija

Šiame magistro darbe tiriama antroji rašytojo Henry Millerio autobiografinė trilogija – *The Rosy Crucifixion*. Analizėje bandoma atsakyti į klausimą, kokie veiksniai ilgą laiką neleido pradėti rašyti vienam iš žymiausių amerikiečių autorių ir kas lėmė galutinį šio rašytojo proveržį ir tapsmą. Taikant Paulio Ricoeuro hermeneutinę metodologiją, Millerio herojaus gyvenimas padalinamas į tris skirtingus gyvenimo planus, susijusius tarpusavyje ir tiesiogiai veikiančius herojaus pagrindinį gyvenimo projektą – siekį tapti rašytoju. Tyrimu nustatoma, kaip ir kokias praktikas taikydamas savo gyvenime herojus tobulina savo rašymą ir užsitikrina menininkui būtiną autonomiją. Analizuojamas ryšys tarp rašytojo „aš“ paieškų ir požiūrio į pasaulį bei literatūrą kaip į žaidimą. Nustatoma, kokiais ryšiais yra susietas Millerio herojus ir meno pasaulis.

Abstract

This master's thesis examines Henry Miller's second autobiographical trilogy, *The Rosy Crucifixion*, focusing on the factors that delayed his writing career and the influences that led to his eventual breakthrough as a writer. Applying Paul Ricoeur's phenomenological approach, the thesis analyzes Miller's protagonist's life through three interconnected life plans, which directly impact his main objective of becoming a writer. The study identifies the practices in the protagonist's life that enhance his writing skills and foster the necessary autonomy for an artist. Additionally, it explores the relationship between the protagonist's quest for self-discovery and his attitudes towards the world and literature as a playful endeavor. Furthermore, the thesis establishes connections between Miller's protagonist and the world of art.

Santrauka

Šiame magistro darbe analizuojamas Henry Millerio sukurto herojaus tapsmas, analizei pasirinkta antroji Millerio trilogija – *The Rosy Crucifixion*. Trilogija apima penkerių metų būsimojo rašytojo gyvenimo atkarpą jam gyvenant Niujorke ir besiruošiant emigruoti į Europą. Analizė papildoma kitų ankstesnių autoriaus romanų segmentais. Tyrime atskleidžiamas ryšys tarp rašymo ir išorinio pasaulio, autoriaus savirefleksija ir autonomijos paieškos.

Darbo problemą grindžia klausimas, kaip patį rašymo procesą ir savojo „aš“ paieškas apmąsto pats rašytojas. Beveik visa Millerio kūryba yra autobiografinio pobūdžio, su autoriui būdingais samprotavimais ir apmąstymais apie žmogaus vietą sociume ir menininko pašaukimą. Tačiau *The Rosy Crucifixion* trilogijos romanuose pateikiamas bandymas nuosekliai apmąstyti, su kokiomis klaidingomis pažiūromis apie save patį ir apie rašymo esmę gyveno būsimoasis rašytojas. Ši trilogija pasirinkta darbo analizės objektu būtent todėl, kad joje rašymas ne tik reflektuojamas, bet ir praktikuojamas. Tyrimui pasirinkta hermeneutinė prieiga leidžia nustatyti ir aprašyti, kokie ryšiai sieja Millerio herojų su aplinka ir su meno pasauliu.

Magistro darbo metodologinį pagrindą sudaro Paulio Ricoeuro, o taip pat Hanso-Georgo Gadamerio hermeneutika.

Tyrimu atskleidžiama, kad noras išreikšti save nuolatos susiduria su pasipriešinimu. Šis pasipriešinimas yra dualaus pobūdžio. Pirmiausia – jame slypi herojaus nepasitikėjimas savo rašymu, arba savicenzūra, bet, kita vertus, tai – ir noras užtikrinti savo autonomiją atsisakant socialinių saitų ir pilnai atsiduodant kūrybai. Herojaus gyvenimo suskirstymas į tris skirtingus planus – gebėjimo rašyti ugdymą, socialinį planą ir lyginimosi į kitus rašytojus planą – leidžia apžvelgti rašytojo tapsmą iš įvairių perspektyvų. Millerio herojaus savikūra ir savojo „aš“ paieškos yra tiesiogiai susijusios su požiūriu į pasaulį kaip į žaidimą. Toks požiūris tiesiogiai koreliuoja su požiūriu į rašymą kaip į atitinkamą žaidimą ir, savo ruožtu, kelia klausimą apie gyvenimo ir meno ryšį ir sąsajas, kuriuos pateikiamos herojui vis labiau tostant nuo realaus išorinio pasaulio ir vis labiau pasineriant į rašymo procesą ir savęs reflektavimą.

Turinys

Išvadas	4
I. Henry Millerio literatūrinė savikūra ir jos recepcija.....	8
II. Pasakojamoji savikūra Paulio Ricoeuro ir Hanso-Georgo Gadamerio hermeneutikoje	10
1. Tekstas hermeneutikos požiūriu	10
2. Trys mimezės.....	13
3. Tarp savasties ir tapatumo.....	17
4. Meno kūrinys ir žaidimas	23
II. Literatūros autoriaus tapsmas Millerio trilogijoje	26
1. Gebėjimo rašyti ugdymas.....	26
1.1. Požiūris į gyvenimą kaip žaidimą.....	26
1.2. Rašymo ir bendravimo praktikos	29
1.3. Rašymas kaip žaidimas.....	32
2. Socialinis planas	35
2.1. Anarchizmas.....	35
2.2. Būdamo reikšmės refleksija.....	40
2.3. Būdas ir autonomija	45
3. Lyginimasis su rašytojais	49
3.1. Ryšys su kitais tekstais	49
3.2. Skaitymas	55
3.3. Teatras	60
4. Rašytojo tapsmas: Vėžio atogrąža	63
Išvados	66
Literatūra ir šaltiniai.....	68
Summary	72

Ivadas

Lietuvių skaitytojui amerikiečių autoriaus Henry Millerio kūryba iki šiol yra mažai žinoma ir paprastai asocijuojasi su pirmuoju rašytojo romanu *Vėžio atogrąža*, 1934 metais išleistu Paryžiuje bei 2007 m. išverstu ir į lietuvių kalbą. Iš gausaus autoriaus kūrybos palikimo lietuvių kalba taip pat išleistas ir romanas – *Ožiaragio atogrąža* bei 2022 metais pasirodęs *Marusio kolosas*. Millerio kūryba gimtojoje Amerikoje dėl cenzūros apribojimų taip pat pirmą kartą pasirodė tik po daugelio metų – 1961 metais, kai autoriui jau buvo sukakę 70 metų.

Millerio kūryba apima socialinės, politinės ir kultūrinės kritikos lauką. Rašytojas apjungia įvairius literatūrinius žanrus, nuolat ieškodamas naujų išraiškos priemonių ir formų. Laužydama nusistovėjusius standartus, Millerio kūryba darė įtaką būsimų kartų literatūriniam bandymams. Tačiau ji sulaukė griežtų cenzūros apribojimų ir pasižymėjo struktūra, kuri nepaisė priimtų normų ir tradicijų. Dėl šios priežasties rimto dėmesio ir rezonanso literatūros kritikos lauke ši kūryba sulaukė tik XX a. 9-jame dešimtmetyje. Šio autoriaus kūryba susilaukė dėmesio ne tik dėl savo originalumo, bet ir dėl rašytojo pasišventimo menui kaip tam tikrai religijai, su kuria susijusi visa jo pasaulėžiūra.

Nors autobiografiniai romanai ir juose atsispindinti rašymo refleksija nėra naujas reiškinys, Millerio darbai išsiskiria nuorodų į kitų menininkų ir rašytojų biografijas ir tekstus gausa – jų pagalba autorius bando suprasti patį save. Jam taip pat būdinga atvira socialinė ir politinė kritika, noras išsilaisvinti iš jį ribojančių veiksnių gausos, kad galėtų kuo pilniau ir nevaržomai save išreikšti. Menui ir jo vietai herojaus gyvenime yra skirta didžioji autoriaus kūrybos dalis. Menas padeda herojui matyti jį supantį pasaulį naujai ir atitinkamai reaguoti į besikeičiančias aplinkybes, netikėtus gyvenimo vingius. Su tuo glaudžiai susijęs herojaus požiūris į jį supantį pasaulį – į rašymo procesą jis žiūri kaip į žaidimą.

Iki šiol aptardami Millerio kūrybą kritikai skyrė savo dėmesį kažkuriam vienam jo kūrybos aspektui, pavyzdžiui, siurrealizmo įtakai, rašytojo santykiui su modernizmu, Amerikos kritikai ir panašiai. Sutinkame ir biografinių kūrinių, skirtų rašytojo gyvenimo keliui aprašyti. Deja, iki šiol nebuvo skirta atitinkamo dėmesio bandant nustatyti kas nulėmė rašytojo kūrybinį proveržį ir asmenybės tapsmą. Tyrimų šia tema poreikis bei paskutiniu metu išaugęs bandymų pažvelgti į tekstą hermeneutiškai skaičius paskatino šio darbo autorių atlikti savo analizę, skirtą Millerio

sukurto herojaus „aš“ paieškoms ir autoriaus savikūrai aptarti naudojantis hermeneutinės teksto analizės metodu.

Žymaus prancūzų filosofo Paulio Ricoeuro teigimu, kiekvienas gyvenimas – tai istorija, kuri nori būti užrašyta¹. Milleris savo kūryboje vaizduoja desperatišką siekį tapti tokiu rašytoju, kuris pagaliau užbaigęs rašomą tekstą yra patenkintas savo noro išsipildymu, ir nuo to momento gali save laikyti „tikruoju“ rašytoju. Tačiau kuo daugiau jis rašo, tuo didesnę poreikį rašyti toliau jis jaučia. Visa Millerio kūryba vaizduoja neišsenkanti norą rašyti ir pasakoti savo gyvenimo istoriją. Dėl šios priežasties autorius pasakoja apie rašymą kaip apie nesibaigiantį procesą². Vienas iš kertinių analizės aspektų, kuriam skiriama daug dėmesio šiame darbe, yra tai, kaip Milleris aprašo herojaus kelionę rašymo proceso pradžios link.

Šį procesą Milleris vaizduoja pasitelkdamas įvairius metodus. Naudodamiesi Paulio Ricoeuro terminologija, šiuos metodus toliau šiame darbe vadinsime *gyvenimo planais*. Ricoeuras išskiria *tarpinį lygį* tarp vadinamųjų praktikų (menai, žaidimai ir pan.) ir *globalių konkretaus gyvenimo projektų*. Šį lygį Ricoeuras pavadina *gyvenimo planu* ir apibūdina jį kaip plačias praktines vienybes, susidedančias iš mūsų darbo, poilsio, šeimyninio gyvenimo ir kitų panašių sudedamųjų³. Iš tikrųjų, šie gyvenimo planai yra nestabilūs – jie keičiasi judėdami lyg švytuoklė tarp nutolusių idealų, tarp gyvenimo plano praktikų privalumų ir trūkumų.

Pagrindinis Millerio, o kartu ir jo herojaus gyvenimo projektas – tapti rašytoju. Savo kūryboje Milleris vaizduoja ėjimą, kelionę šio tikslo link. Žemiau pateikiami trys svarbiausi gyvenimo planai, kuriuos plačiau analizuosime šiame darbe. Jais skaitytojui pateikiama ir įprasminama autoriaus kelionė gyvenimo projekto įgyvendinimo link:

1. Gebėjimas rašyti ir pasakoti. Šį planą Milleris pateikia skaitytojui pasitelkdamas gyvenimo žaidimo filosofijos teoriją bei bendravimo ir laiškų rašymo praktikų aprašymus.
2. Socialinis gyvenimas. Šiame plane mus labiausiai domina darbo ir badavimo reikšmė rašymo procesui, tiesiogiai susijusi su rašytojo autonomija.

¹ David Wood, *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, The University of Warwick, 1991, p. 30.

² Katy Masuga, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011, p. 180.

³ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, translated by Kathleen Blamey, Chicago [Ill.] : The University of Chicago Press, 1994, p. 157.

3. Lyginimasis su kitais rašytojais.

Galima teigti, jog Milleris apjungia savo gyvenimą į vienį pasitelkdamas pasakojimo formą. Tai reikalinga tam, kad veiksmo subjektas galėtų nuodugniai įvertinti skirtingus savo gyvenimo pjūvius etiniu aspektu. O tai gali būti įmanoma tik tada, kai skirtingi gyvenimo pjūviai yra apjungti į vienį – Milleris tam pasitelkė pasakojimo formą.

Apibendrinant galima teigti, jog tai, ko siekia Milleris, Ricoeuras vadina *naratyvine gyvenimo vienybe*. Ji pasiekama per gyvenimo projektų apjungimą į vienį ir yra valdoma per *praktikas* ir gyvenimo *planus*, užimančius tarpinį lygį tarp *projekto ir praktikų*. Todėl, toliau šioje analizėje, siekiant aprašyti rašytojo savikūros procesą pagrindinį dėmesį skirsime tarpiniam lygiui – *planams*. Kol kas analizės skirtos šiam klausimui atlikta nebuvo – tai pagrindžia šio **darbo aktualumą**.

Šio **darbo problema** – nustatyti, kurie veiksniai ilgą laiką neleido rašytojui pradėti kurti. Nustatyti ryšį tarp herojaus plėtojamų praktikų ir jo gyvenimo planų ir gyvenimo projekto.

Darbo tikslas – taikant hermeneutinę metodologiją ištirti santykį tarp herojaus kasdienės aplinkos, jo savirefleksijos ir meninės išraiškos bei įvertinti herojaus domėjimosi menu ir jo pasaulėžiūros ryšį su savojo „aš“ paieškomis.

Šio **darbo objektas** – Millerio antrosios trilogijos *The Rosy Crucifixion* autobiografiniai romanai: *Sexus* (Paris: Obelisk Press, 1949), *Plexus* (Paris: Olympia Press, 1953), *Nexus* (Paris: Olympia Press, 1959). Šiuose kūriniuose aprašomas herojaus penkerius metus trukęs gyvenimo laikotarpis prieš jam išvykstant į Paryžių. Paryžiuje jis parašys ir išleis savo pirmąją knygą – būtent todėl analizei pasirinkti minėtieji romanai. Juose pavaizduotas autorius, nesugebantis pradėti rašyti romano, jo išraiškos užgniaužimas. Trilogijos *The Rosy Crucifixion* analizę papildo kitų rašytojo romanų ar apsakymų segmentai.

Šio darbo uždaviniai:

- 1) Pristatyti Paulio Ricoeuro ir Hanso-Georgo Gadamerio hermeneutinės prieigos prie teksto nuostatas;
- 2) Atlikti hermeneutinę rašytojo „aš“ tapsmo analizę, remiantis romanų trilogija *The Rosy Crucifixion*;

3) Aptarti pasikeitusios rašytojo pasaulėžiūros ir ją lydinčio „aš“ atskleidimą.

Pritaikius hermeneutinės savikūros matmenis ir išanalizavus trilogijoje pavaizduotus skirtingų gyvenimo planų persipynimus ir jų įtaką rašytojo „aš“ kūrimosi eigai, pabaigoje galima bus įvertinti kokie asmeniniai rašytojo pokyčiai įtakojo *Vėžio atogrąžos* atsiradimą.

I. Henry Millerio literatūrinė savikūra ir jos recepcija

Dėl cenzūros apribojimų ir savo struktūros, nepaisančios priimtų normų ir tradicijų, didesnio dėmesio literatūros kritikos lauke ir tinkamo rezonanso visuomenėje Millerio kūryba sulaukė tik XX a. 9-jame dešimtmetyje. Iki tol, pavyzdžiui, dar 6-jame dešimtmetyje, dėmesys šio autoriaus tekstams apsiribojo pavieniais straipsniais arba recenzijomis. Analizėse, skirtose Millerio kūrybai, į šį rašytoją daugiausia žvelgiama kaip į jau susiformavusį autorių, o žvilgsnis kreipiamas į kažkurį vieną jo gyvenimo ar kūrybos aspektą: religiją⁴, santykį su modernizmu⁵, kitų rašytojų įtaką Millerio kūrybai⁶, arba biografinius kūrinius⁷.

Tačiau Millerio herojaus savirefleksijai ir nuosekliam herojaus tapsmui, jo pokyčiams laike išanalizuoti rišlių ir nuoseklių tyrimų iki šiol nėra. James M. Decker, savo analizėje aptardamas Millerio santykį su modernizmu, įveda spiralinio rašymo sampratą, kurią Milleris aktyviai naudoja savo kūryboje – jis grįžta prie vis tų pačių išgyvenimų ir situacijų, kaskart apžvelgdamas tai vis nauju kampu⁸. Katy Masuga taip pat priskiria Millerį prie tų rašytojų, kurie rašo apie patį rašymą kaip nesibaigiantį procesą⁹. Finn Jensen, kaip ir daugelis kitų tyrėjų, sutinka, kad Millerio rašymo

⁴ Thomas Nesbit, *Henry Miller and Religion*, Routledge, 2007; Karl Orend, *The Brotherhood of Fools and Simpletons: Gods and Devils in Henry Miller's Utopia*, Alyscamps Press, 2005; Jennifer Cowe, *Killing the Buddha: Henry Miller's Long Journey to Satori*, School of Critical Studies, College of Arts, University of Glasgow, 2016.

⁵ Finn Jensen, *Henry Miller and Modernism: The Years in Paris, 1930–1939*, translation from the Danish language edition: Manden i byen, Forlaget Multivers, 2017; Indrek Manniste, *Henry Miller: the inhuman artist: a philosophical inquiry*, Bloomsbury Academic & Professional, 2013; James Decker, *Henry Miller and Narrative Form Constructing the Self, Rejecting Modernity*, New York: Routledge, 2014.

⁶ Katy Masuga, *Henry Miller and How He Got That Way*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2011; Katy Masuga, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011; Maria Bloshteyn, *The Making of a Counter-Culture Icon: Henry Miller's Dostoevsky*, University of Toronto Press, 2007.

⁷ Erica Jong, *The Devil at Large: Erica Jong on Henry Miller*, Grove Press, 1994; Robert Ferguson, *Henry Miller: a life*, London: Hutchinson, 1992; Mary Dearborn, *The happiest man alive: a biography of Henry Miller*, New York: Simon & Schuster, 1991; Frederick Turner, *Renegade: Henry Miller and the Making of "Tropic of Cancer"*, Yale: Yale University Press, 2011; George Wickes, *Henry Miller*, University of Minnesota: University of Minnesota Press, 1966.

⁸ James Decker, *Henry Miller and Narrative Form Constructing the Self, Rejecting Modernity*, New York: Routledge, 2014, p. 1.

⁹ Katy Masuga, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011, p. 180.

pradžią susijusi su kultūrinės ir socialinės aplinkos pokyčiu, rašytojui tapus savanoriu tremtiniu¹⁰. Indrek Manniste savo tyrime, skirtame Millerio filosofinei minčiai aptarti, jo rašymo pradžią susieja su naujomis, Europoje užgimusiomis meno tėkmėmis¹¹. O štai Caroline Blinder atkreipia dėmesį ir į tai, kad žavėdamasis Europos meno ir minties raida Milleris, vis dėlto, priėmė atsainią poziciją – jis tai darė tam, kad galėtų nešališkai vertinti socialinius ir visuomeninius reiškinius¹². Dauguma minėtų autorių sutinka, kad herojaus pasaulėžiūrai stiprią įtaką darė anarchizmo idėjos, tiesiogiai nulėmusios rašytojo santykius su išoriniu pasauliu ir žmonėmis.

Tačiau aukščiau minėtuose tyrimuose nėra išskiriamas joks konkretus laikotarpis ar nurodomi tarpusavyje susiję gyvenimo planai, į kuriuos žvelgdami ir analizuodami galėtume įvertinti herojaus tapsmą ir jį lydintį rašymo pradžios proveržį. Taigi suprantame, kad, jei norime analizuoti asmenybę ir veiksnius įtakojančius savojo „aš“ atskleidimą iš įvairių perspektyvų, šis Millerio kūrybos pradžios laikotarpis ir gyvenimo planai reikalauja atidesnio žvilgsnio.

Analizuojama Millerio trilogija – tai nuolatinis veiksmas bei nenutrūkstamas judėjimas iš vieno taško į kitą, nardymas iš metro į metro, išnirimas kitame miesto gale, ilgi pasivaikščiojimai, kupini apmąstymų, nesibaigiančios pinigų paieškos, kasdieniai susitikimai su įvairiais žmonėmis, ginčai, bemiegės naktys, nerimas ir jaukios vietos paieškos. Žiūrint bendrai – tai laimingo žmogaus gyvenimas; tai teigiančio, o ne neigiančio pasaulį žmogaus gyvenimas. Pagal Aristotelio apibrėžimą, kurį Ricoeuras interpretuoja savo teorijoje, siužetas vaizduoja ne pasyvius žmones, bet veiksmą, patį gyvenimą su jam būdingais laimės ir nelaimės aspektais, priklausančiais nuo veiksmo. Grožinė literatūra siekia pavaizduoti kokį nors veiksmą, o ne savybę. Charakteriai suteikia žmonėms savybes, tačiau laimingi arba nelaimingi jie būna tik veiksmė. Pasakojimas – tai kvietimas pamatyti mūsų praktikas ir planus, apibrėžtus pagal vieną ar kitą siužetą mūsų literatūroje¹³. Milleris savo kūryboje vaizduoja rašytojo tapsmą per skirtingas praktikas ir

¹⁰ Finn Jensen, *Henry Miller and Modernism: The Years in Paris, 1930–1939*, translation from the Danish language edition: Manden i byen, Forlaget Multivers, 2017, p. 8.

¹¹ Indrek Männiste, *Henry Miller: the Inhuman Artist: A Philosophical Inquiry*, Bloomsbury Academic & Professional, 2013, p. 19.

¹² Caroline Blinder, *A Self-Made Surrealist: Ideology and Aesthetics in the Works of Henry Miller*, New York: Camden House, 1999, p. 99.

¹³ Paul Ricoeur, *Time and Narrative. Vol. 1*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago, London: The University of Chicago Press, p. 83.

gyvenimo planus. Jų dėka asmenybė siekia savo gyvenimo projekto įgyvendinimo. Sudėtingas santykių tarp praktikų ir planų raizginys akivaizdžiai atskleidžia skaitytojams rašytojo metamorfozes ir jo tapsmo spiralę.

Gyvenimo sutelkimas į pasakojimo formą reikalingas tam, kad veiksmo subjektas galėtų įvertinti savo gyvenimą, paimtą visoje jo pilnatvėje etiškai. Tai įmanoma tik tuomet, kai gyvenimą pasakojimas apjungia į vienį. Galima teigti, kad kiekvienas gyvenimas – tai istorija, kuri nori būti užrašyta¹⁴. Norint šią idėją panagrinti plačiau, iš pradžių, verta aptarti, kas yra tekstas hermeneutiniu požiūriu ir kokios yra teksto savybės.

II. Pasakojamoji savikūra Paulio Ricoeuro ir Hanso-Georgo Gadamerio hermeneutikoje

1. Tekstas hermeneutikos požiūriu

Paulio Ricoeuro teigimu, tekstas – tai bet koks užrašytas diskursas. Tekstas užima sakinės kalbos vietą ir užfiksuoja tai, kas jau buvo ištarta žodžiu. Raštas pilnai save realizuoja tada, kai raidžių pavidalu užrašo diskurso reikšmę, kuri negali būti ištarta.¹⁵ Vienas svarbiausių aspektų, į kurį iškart verta atkreipti dėmesį susijęs su diskurso dalyvių santykių pasikeitimu nuo to momento, kai diskursas įgauna teksto pavidalą. Skaitytojo santykis su tekstu ir autoriumi, kuris parašė šį tekstą, nėra lygus dialogui – rašytojas neatsako skaitytojui. Taigi, rašytojas ir skaitytojas nutolsta vienas nuo kito – rašytojas nedalyvauja teksto skaityme, o skaitytojas nedalyvauja teksto rašymo procese. Atsiranda savotiškas dialogo atitikmuo, kuriame vieno balsas tiesiogiai susijungia su kito klausa. Rašymas, lyg tam tikras dialogo atitikmuo, pakeičia šnekos aktą ir, kaip teigia Ricoeuras, įkūnija diskursą kaip *intenciją kažką pasakyti*.

Išskirtinis rašymo bruožas yra tas, kad jis išsaugo diskursą ir padaro jį pasiekimą ir vėlesnėms kartoms, kitaip tariant – rašymas tampa kolektyvinės atminties saugykla: „Gavęs medžiagišką pagrindą diskursas tampa dvasingesnis – jis išlaisvinamas iš situacijos „akis į akį“ ribotumo”¹⁶. Be to, teksto atsiskyrimas nuo šnekos turi dar vieną esminį bruožą – reikšmingą

¹⁴ David Wood, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Paul Ricoeur, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, Toronto: University of Toronto, 1991, p. 44.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 43.

santykio su pasauliu pokytį. Diskursas visada turi nuorodą, jis visada pasireiškia kaip kalba apie kažką. Ši nuorodos funkcija atlieka svarbų darbą – ji sugrąžina ryšį tarp daiktų ir ženklų, kuris buvo prarastas per jų atskyrimą. Juk „pranešimas perteikiamas medžiagiškais „ženkais“¹⁷ – turima omenyje simbolinė funkcija, kuri atskiria ženklus nuo daiktų. Taigi, visi diskursai iš naujo susijungia su pasauliu dėl paprastos priežasties – mes visada kalbame apie pasaulį.

Šnekamajame diskurse pašnekovai dalyvauja tiesioginiame santykiyje ne tik vienas su kitu, bet ir su aplinka, kurioje šis diskursas įvyksta. Kitaip tariant, diskurso prasmė pilnai atskleidžiama ir suprantama tik atsižvelgus į aplinką. Gyvoje šnekoje „idealus“ sakinytis krypta link realios nuorodos – į tai, apie ką mes kalbame. Tuo tarpu rašte tekstas perima nuorodos funkciją. Literatūriniam tekste nuoroda yra nukreipta į sąlygiškai numanomą fiktyvų, tekstu konfiguruotą, o ne faktiškai gyvenamą, realų istorinį pasaulį. Tai lemia, kad kiekvienas tekstas gali užmegzti ryšį su visais kitais tekštais, kurie pakeičia aktualią šnekos akto „aplinkybių tikrovę“. Tai daro įmanoma literatūros, o su ja – ir „tekstų kvazipasaulio“ atsiradimą¹⁸.

Nuorodos pokytis arba virsmas tiesiogiai paveikia ir pakeičia diskursą nuo pat pamatų. Nuo šiol žodžiai nėra tik daiktų pakaitalas arba jų atvaizdas. Užrašyti žodžiai tampa tokiais žodžiais, kurie egzistuoja sau patiems. Aplinkybių pasaulio pakeitimas „tekstų kvazipasauliu“ gali būti toks pilnutinis, kad pats pasaulis, kaip toks, tampa neįmanomas pavaizduoti šneka, ir gali būti atskleistas tik per raštą ir tekstus. Šis pasaulis gali būti pavadintas „įsivaizduojamu pasauliu“, kadangi jis yra reprezentuojamas raštu, kitaip nei šneka pateikiamas pasaulis. Šis „įsivaizduojamas pasaulis“ ir yra literatūros kūrinys¹⁹. Būtent per raštą žmogus įgyja pasaulį, o ne vien situaciją. Šis nuorodos pokytis turi ypač svarbią dvasinę reikšmę. Pasaulis mums – tekstų atveriamas „nuorodų ansamblis“²⁰. Būtent todėl galime kalbėti, pavyzdžiui, apie graikų pasaulį – ir tai nereiškia

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ Paul Ricoeur, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, Toronto: University of Toronto, 1991, p. 46-47.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 47.

įsivaizduoti situaciją joje gyvenusiųjų akimis – tai reiškia nužymėti nesituacines nuorodas, kurias pateikia tikrovę aprašantieji pasakojimai²¹.

Hermeneutika nori objektyvizuoti kūrybinę gyvenimo energiją kūrinuose. Ši energija randasi tarp autoriaus ir mūsų. Kūrybinis dinamiškumas reikalauja tokių tarpininkų kaip „prasmė“, „vertė“ ir „tikslai“. Gyvenimo eksteriorizacija reikalauja netiesioginio, aplinkinio kelio ir tarpinės savęs ir kitų interpretacijos charakteristikos. Interpretacijos objektas – aš ir kitas, o interpretacijos siekis – reprodukuoti gyvenimo patirtis²².

Pagal interpretacijos metodą tikras skaitymo tikslas – tai atlikti tekstą dabartine šneka. Interpretacijos metodas atskleidžia tikrą „siužetinės įtampos“ prigimtį – ji sulaiko teksto judėjimą link prasmės. Tekstas, galima sakyti, tarsi laukia ir nori būti perskaitytas. O skaitymas įmanomas tik todėl, kad tekstas nėra uždaras pats savyje – jis yra atviras kitiems skaitytojams. Skaityti – tai sujungti naują diskursą su teksto diskursu. Toks diskursų sujungimas atskleidžia pradinę teksto galimybę būti atnaujintam; tai įmanoma būtent dėl paties teksto sandaros savybės – atvirumo. Interpretacija – tai konkretus sujungimo ir atkūrimo rezultatas²³.

Interpretacija taip pat turi įsisavinimo savybes. Įsisavinimą čia reikia suprasti kaip procesą, kurio metu teksto interpretacija pasiekia savo kulminaciją subjekto supratime – nuo šio momento subjektas supranta save geriau arba kitaip. Ricoeuras tai vadina „konkrečia refleksija“. Savęs supratimas susijęs su kultūrinių nuorodų užuolankomis, šio proceso metu subjektas formuoja save. Iš kitos pusės teksto supratimas – tai ne pabaiga, jis padeda asmeniui suvokti save patį. Reflektviojoje hermeneutikoje savęs įkūrimas vyksta vienu metu su prasmės įkūrimu²⁴.

Visos hermeneutikos uždavinys – įveikti kultūros distanciją. Tai kova tiek su pasaulietiniu, tiek su pačios prasmės susvetimėjimu. Trumpai tariant, tai kova su vertybių sistemos, kuria remiantis buvo parašytas tekstas, susvetimėjimu. Tokiu būdu interpretacija tarsi apjungia, perteikia tai, kas šiuolaikiška ir panašu. Savintis reiškia padaryti savu tai, kas prieš tai buvo svetima²⁵.

²¹ *Ibid.*

²² Paul Ricoeur, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, Toronto: University of Toronto, 1991, p. 50.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

Skaitymas – tai atlikimas, jis reikalauja tam tikro susiliejimo su kūriniumi, kūrinio priėmimo. Tai semantinių galimybių glūdinčių tekste realizacija, kuri leidžia nugalėti kultūrinį nuotolį, o taip pat įgalina teksto interpretavimo susiliejimą su savęs interpretavimu. Realizacijos bruožas atskleidžia lemiamą skaitymo aspektą – skaitymas išpildo teksto diskursą, panašiai kaip pati šneka. Bendrumas su šnekos aktu, visų pirma, glūdi tame, kad tai – įvykis. Tekstas atlieka referencinį judesį – perima ir suspenduoja – pasaulio link ir subjektų link. Šis pasaulis – tai skaitytojo pasaulis, o subjektas – pats skaitytojas²⁶.

2. Trys mimezės

Pagrindinė Ricoeuro iškelta hipotezė – tarp istorijos pasakojimo veiksmo ir žmogiškosios patirties laikiškumo yra koreliacija, kuri nėra atsitiktinė, bet įkūnija transkultūrinės būtinybės formą. Arba, kitaip tariant, laikas tampa žmogiškuoju laiku tiek, kiek jis yra naratyviškai artikuliuotas, o istorija įgyja visą prasmę, kai tampa laikinosios egzistencijos sąlyga.

Savo analizėje Ricoeuras naudoja trijų mimezių modelį, kuris bus taikomas ir mūsų darbe žvelgiant į Millerio herojaus rašytojo savikūrą. Iškart verta pabrėžti, kad Ricoeuras išskiria antrąją mimezę (mimezė II) dėl jos kaip tarpininko pozicijos. Taigi, į rašymą reikia žiūrėti kaip į konkretų procesą, kurio metu teksto konfigūracija tarpininkauja tarp išankstinės praktinio lauko konfigūracijos ir jo perkonfigūravimo kūrinio suvokime. Todėl dabar verta aptarti, ką savimi reprezentuoja kiekviena iš mimezės stadijų.

I mimezė. Kadangi literatūros kūrinys – tai veiksmo mėgdžiojimas, jis remiasi *artikuliuotos* veiksmo prasmės plėtojimu. Dėl šios priežasties reikia papildomos kompetencijos: gebėjimo atpažinti tai, ką Ricoeuras vadina *simbolinėmis mediacijomis*. Teksto supratimą ir įskaitomumą lemia, visų pirma, *konceptualinis tinklas*. Šį tinklą sudaro: *tikslai, motyvai, veikėjai*. Veiksmai numato *tikslus*, kurie turi savo *motyvus*, o taip pat veikiančiuosius – *veikėjus*. Šie veikėjai veikia ir imasi veiksmų tam tikromis aplinkybėmis, kurios nėra jų sukurtos, bet, vis dėlto, priklauso praktikos laukui. Be to, veikti visada reiškia veikti kartu su kitais: sąveika gali būti bendradarbiavimo, konkurencijos ar kovos forma²⁷.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ Paul Ricoeur, *Time and Narrative. Vol. 1*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago, London : The University of Chicago Press, p. 54-55.

Visi šie elementai sąveikauja vienas su kitu, jie susiję abipuse reikšme. Įvaldyti konceptualinį tinklą kaip visumą ir kiekvieną jos narį kaip sudedamąją dalį – reiškia įvaldyti *praktinį supratimą*. Iš čia ir išvada, kad *naratyvinis supratimas* ir *praktinis supratimas* susiję dvigubu ryšiu – presupozicijos ir transformacijos. Viena vertus, kiekviena istorija suponuoja, kad pasakotojas ir jo auditorija įsisąmonino tokius terminus kaip „veikėjas“, „tikslas“, „priemonė“, „aplinkybė“ ir t.t. Kita vertus, pasakojimas neapsiriboja vien mūsų pažinimu ir konceptualių veiksmo tinkleliu, kuris prideda pasakojimui diskursyvių savybių. Taigi, naratyvinis supratimas reikalauja įsisavinti kompozicijos taisykles, kurioms pavaldi diachroninė istorijos struktūra. Suprasti istoriją kartu reiškia ir suprasti veiksmo kalbą bei kultūrinę tradiciją, iš kurios kyla siužeto tipologija²⁸.

Antrasis atramos taškas, kurį naratyvinė kompozicija randa praktinio supratimo metu, yra simbolinės praktinio lauko priemonės. Ši savybė nulemia, kurie veiksmo ir gebėjimo veikti aspektai bei gebėjimo veikti žinojimas siejami su poetiniu perkėlimu. Veiksmas gali būti papasakotas todėl, kad jis jau yra artikuliuotas ženklais, taisyklėmis, normomis: veiksmas nuo pradžių yra simboliškai artikuliuotas. Simbolinės formos čia suprantamos kaip kultūriniai procesai, kurie išreiškia visą patirtį. Ricoeuro teigimu, antropologijoje ir sociologijoje terminas „simbolis“ iš karto pabrėžia viešąją artikuliacijos pobūdį. Todėl simbolizmas egzistuoja ne dvasioje, o taip pat ir nėra psichologinis procesas, kurio užduotis – nukreipti veiksmą. Simbolizmas – tai įtraukta į veiksmą prasmė, kurią gali iššifruoti kiti socialinės sąveikos dalyviai²⁹.

Prieš tapdamas tekstu, simbolinis artikuliuojimas turi tekstūrą. Suprasti tam tikrą apeigą reiškia įtraukti ją į ritualą, o ritualą – į kulto vidų ir palaipsniui įvesti į konvencijų, įsitikinimų, institucijų, kurios sudaro simbolinį kultūros tinklelį, visumą. Taigi, simbolinė sistema suteikia atskiriems veiksams aprašymo kontekstą. Pavyzdžiui, tas pats gestas (rankos pakėlimas), priklausomai nuo konteksto, gali būti suprantamas kaip pasisveikinimo, taksio iškvietimo ar balsavimo būdas. Tokiu būdu simbolizmas suteikia veiksmui pirminį įskaitomumą³⁰.

II mimezė. Ši mimezė atlieka tarpininkavimo vaidmenį, nes veiksmo sukūrimas – tai procesas. Žodis *tarsi* apibrėžia šios mimezės lauką. Tarpininkavimo funkcija atlieka ir

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

konfigūracijos operaciją. Ricoeuras šią stadiją vadina įsiužetiniu. Visų pirma, įsiužetinimas sujungia atskirus įvykius ir atsitikimus su visa istorija. Kitaip tariant, kiekvienas įvykis turi atitinkamą vietą ir prasmę pasakojime. Taigi, įsiužetinimas – tai operacija, kuri išgauna konfigūraciją iš paprastos įvykių visumos. Taip pat įsiužetinimas apjungia tokius skirtingus veiksmus kaip veikėjai, tikslai, priemonės, sąveika, aplinkybės, netikėti rezultatai ir kiti panašūs veiksniai. Įsiužetinimas tarpininkauja ir trečiaja prasme – savo laikiškumo savybių atžvilgiu. Įsiužetinimas apjungia atskirus veiksmus į istoriją, o iš įvykių įvairovės konfigūruojantis aktas išgauna laikinio vientisumo vienybę³¹.

Atlikdamas tarpininkavimo funkciją tarp dviejų polių – įvykio ir istorijos, įsiužetinimas poetinio akto dėka išgauna formą iš įvykių visumos, ir atsiskleidžia skaitytojui ar klausytojui. Sekti istoriją – reiškia judėti į priekį per netikėtumus ir peripetijas, paklūstant lūkesčiams, kurie galiausiai išsipildo. Šis išsipildymas nėra logiška kažkokių ankstesnių prielaidų pasekmė. Išsipildymas suteikia istorijai „galutinį tašką“, kuris, savo ruožtu, apibrėžia požiūrį į istoriją kaip į vieningą visumą³².

Konfigūratyvus aktas taip pat susijęs ir su produktyvia vaizduote, kurią reikia suprasti kaip transcendentalinį gebėjimą. Ši vaizduotė ne tik paklūsta taisyklėms, bet ir pati jas kuria. Tokia vaizduotė taip pat atlieka ir sintetinę funkciją – ji apjungia protą ir intuiciją, taigi kartu generuoja intelektualią ir intuityvią sintezę. Įsiužetinimas taip pat apjungia šiuos du suvokimo būdus – apjungdamas „temą“ ir intuityvių aplinkybių, charakterių, ir t.t.. įsivaizdavimą³³.

III mimezė. Būtent per klausytoją ar skaitytoją mimezė užbaigia savo kelią. Todėl trečioji mimezė (mimezė III) žymi teksto ir klausytojo (ar skaitytojo) pasaulių sankirtą, kitais žodžiais tariant, pasakojimu konfigūruoto pasaulio ir pasaulio, kuriame vyksta realus veiksmas, su jam būdingu laikinumu, susikirtimą. Kelią nuo mimezės I per mimezė II į mimezė III galima palyginti su begaline spirale, kuri daugybę kartų vykdo tarpininkavimą per tą patį tašką, bet skirtingame lygyje³⁴.

³¹ *Ibid.*, p. 65-66.

³² *Ibid.*, p. 66-67.

³³ *Ibid.*, p. 67.

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

Ricoeuro teigimu, mūsų patirtis turi naratyvinį pradą. Tai nėra literatūros projektavimas į gyvenimą, šį pradą galima būtų apibūdinti kaip pasakojimo poreikį. Istorija nori būti papasakota. Skaitymo aktas – tai intrigos gebėjimas būti modeliu patirčiai. Jei šis aktas gali būti laikomas modeliu patirčiai, tai būtent todėl, kad jis suvokia ir užbaigia konfigūracijos aktą, arba apjungia veiksmų įvairovę įsiužetinimo vienybėje³⁵.

Komunikacijos ir referencijos problematika yra glaudžiai susijusios. Tai, kas yra pranešama skaitytojui, yra pasaulis, kuris randasi už kūrinio reikšmių. Šį pasaulį kūrinys projektuoja ir tuo pat metu suformuoja jo horizontą. Skaitytojas įgyja šį pasaulį pagal savo paties suvokimo gebėjimus, taip pat nulemiamus situacijos, kuri, nors apribota pasaulio horizonto, bet tuo pat metu ir išlieka jam atvira³⁶.

Per kalbą vienas bando perduoti kitam naują patirtį. Būtent šios patirties horizontas ir yra pasaulis. Kiekviena patirtis, turėdama tam tikrus ją ribojančius ir išskiriančius kontūrus, pakyla virš galimybių horizonto, sudarančio jos vidinį ir išorinį horizontą. Vidinis horizontas – čia reiškia tai, kad visada galima išnagrinėti visas kažkurio dalyko detales, apribojant jį pastoviais kontūrais; išorinis horizontas reiškia, kad šis dalykas gali užmegzti ryšį su bet kuriuo kitu dalyku viso pasaulio horizonte, išorinis horizontas niekada nepasirodo kaip diskurso objektas³⁷.

Taigi, skaitytojas gauna ne tik kūrinio prasmę, bet ir referenciją (arba patirtį, kurią įtraukia į kalbą) bei pasaulį ir jo laikinumą, kurią referencija atskleidžia priešais save. Suprasti tekstus reiškia į savo gyvenimo situacijos predikatus įterpti visas reikšmes, kurios iš paprastos aplinkos (vok. *Umwelt*) kuria pasaulį (vok. *Welt*). Todėl būtent grožinės literatūros kūriniais mes skolingi už didžiąją dalį savo egzistencijos horizonto ir jo plėtrą³⁸.

3. Tarp savasties ir tapatumo

Diskursas persmelkęs visą hermeneutikos tradiciją ir suvokimo pagrindus, todėl yra svarbu apibrėžti kokią vietą Ricoeuro filosofijoje ir šioje analizėje užima „tapatybės“ ir „savasties“

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ *Ibid.*, p. 78.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

dialektika. Apibendrintai galima teigti, kad tapatybės ir savasties dialektika – tai „kito“ ir „aš“ dialektika³⁹. Analizuojamuose Miller darbuose, tai – herojaus „aš“ dialektika.

Kiekviena asmenybė, apie kurią yra kalbama, ar veikiantysis, nuo kurio priklauso vienas ar kitas veiksmas, turi tam tikrą istoriją, *jie patys yra savo paties istorija*. Su šiuo aspektu tiesiogiai yra susijusi kita svarbi aplinkybė – asmens tapatybė gali formuotis tik laikinėje žmogaus egzistencijos dimensijoje. Taigi, konkreti tapatybės ir savasties dialektika gali pilnai išsiskleisti tik naratyvinės teorijos rėmuose. „Aš“ *ieško savo tapatybės daugelyje pasakojimų* viso savo gyvenimo metu. Tarp trumpų veiksnių ir gyvenimo rišlumo yra daugybė sudėtingumo pakopų, kurios iškelia veiksmo teoriją į tokį lygį, kokio reikalauja naratyvinė teorija⁴⁰.

Pagal Ricoeurą savęs supratimas – tai visada interpretacija, o ši „aš“ interpretacija pasakojimuose suranda ypač svarbią terpę. Galima teigti, kad tai yra tam tikras skolinimasis tiek iš istorinių kūrinių, tiek iš grožinės kūrybos; paverčiant kažkurio gyvenimo istoriją išgalvota istorija arba, kitaip tariant, istorijos pramanu. Tai įvyksta taške, kuriame susikerta istoriografinis biografijos stilius ir romaninis išgalvotų biografijų stilius⁴¹.

Šiame diskurse sugretinama iš vienos pusės tapatybė kaip *tapatumas* (lot. *idem*), iš kitos pusės tapatybė kaip *savastis* (lot. *ipse*). Tapatumas ir savastis nėra tapatūs ir lygūs, o jų kaip dviejų skirtingų identiškumo variantų susidūrimas aktualus būtent dėl *laikinio pastovumo* problematikos. Apžvelkime ką žymi kiekvienas iš tapatybės variantų ir kuo jie skiriasi.

Tapatumas išreiškia santykius arba tiksliau tariant ryšius tarp santykių. Visų pirma – tai *skaitinė* tapatybė. Pavyzdžiui, kai mes kalbame apie du įvykius, kuriuose pasirodo daiktas vadinamas tokiu pat vardu įprastoje šnekoje, mes sakome, kad tai ne du skirtingi daiktai, bet „tas pats daiktas“. Taip pat tapatumui būdinga *kokybinė* tapatybė arba, kitaip sakant, ypatingas panašumas. Tačiau situacijoje, kurioje laiko tarpas būtų gana ilgas, panašumo kriterijus netenka savo galios. Mes negalime teigti, kad prieš mus būtent tas žmogus, kurį mes matėme prieš 10 metų, jeigu mes jo nematėme visą tą laiką. Todėl tapatumo tapatybei taip pat svarbus yra trečiasis

³⁹ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, translated by Kathleen Blamey, Chicago [Ill.] : The University of Chicago Press, 1994, p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁴¹ *Ibid.*

veiksny – *pertrūkio nebuvimas* tarp pirmos ir paskutinės raidos stadijos to, ką mes laikome tuo pačiu individu⁴².

Nuo šios grėsmės, kurią kelia laikas tapatybei, galima iš tikrųjų apsisaugoti tik tada jeigu mums pavyktų panašumo ir pertrūkio nebuvimo pagrindu suformuluoti *permanentiškumo laike* principą. Tokia būtų, pavyzdžiui, nekintama instrumento, kurio detalės viena po kitos buvo pakeistos, struktūra. Prašosi išvada, kad substancija išlieka tokia pati, ji nekinta. Pažvelkime iš arčiau, kas yra toji substancija, kurią mes galime suvokti kaip nekintamą⁴³.

Ricoeuro teigimu, gyvendami pasaulyje, mes kaip žmonės turime du pastovumo laike modelius, kurios galima reziumuoti dviem terminais – *charakteris ir žodžio laikymasis*.

Charakteris čia suvokiamas kaip suma atskirų požymių, kurių dėka galima identifikuoti žmogų kaip tapatų sau. Charakteris yra tai, kas turi savyje kokybinę ir kiekybinę tapatybę, o taip pat nenutrūkstamą pastovumą ir pastovumą laike. Tokiu būdu charakteris nusako ilgo pobūdžio polinkių visumą, pagal kurią mes atpažįstame asmenybę. Šiais pagrindais charakteris gali įkurti ribinį tašką, kuriame *ipse* ir *idem* problematika neatskiriama viena nuo kitos; tuo pačiu charakteris ir nenori, kad jos būtų atskiriamos. Dėl šių priežasčių svarbu nagrinėti polinkius laikiškumo dimensijoje⁴⁴.

Čia turima omenyje, visų pirma, charakterio formavimosi priklausomybė nuo įpročių, kadangi būtent įprotis suteikia charakteriui istoriją. Tačiau ši istorija turi vieną svarbų aspektą – įpročių įsišaknijimas linkęs uždengti, o kartais ir paneigti su tam tikru įsišaknijusiu įpročiu besikertančias inovacijas. Įpročių įsišaknijimas suteikia charakteriui tą pastovumą laike, kurį Ricoeras apibūdina kaip *ipse* uždengimas per *idem*. Taigi, „aš“, arba *ipse*, skelbia save kaip *idem*⁴⁵.

Kitas svarbus charakterio pastovumo laike aspektas, susijęs su savęs identifikavimu ir naratyviniu pasakojimu. Jau minėta, kad inovacijos ir įsišaknijimo dialektika nurodo, kad charakterio istorija yra įsisavinta dviguba prasme – apribojimo ir prisirišimo. Todėl aišku, kad

⁴² *Ibid.*, p. 116.

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁵ *Ibid.*

pastovus charakterio polis gali įgyti naratyvinį matmenį. Todėl tai, kas buvo įsisavinta per įsišaknijimą, gali būti vėl išskleista pasakojimo dėka⁴⁶.

Kaip priešpriešą charakteriui Ricoeuras pateikia žodžio laikymąsi. Žodžio laikymasis nusako ir nurodo į „aš“ *išsaugojimą*, kurio negalima įrašyti į jokią kitą matmenį, išskyrus matmenį „kas?“. Kad ir kaip keistūsi mano noras, kad ir kaip aš keisčiau nuomones arba polinkius, „aš *išsilaikau*“. Trumpai tariant, žodžio laikymasis neigia pokyčius⁴⁷.

Ši priešprieša tarp charakterio tapatybės ir savęs išsaugojimo žodžio laikymosi dėka – *tai du skirtingi pastovumo laike modeliai, du priešingi poliai*. Pirmas – charakterio atkaklumas, antras – savęs išsaugojimas pažade. *Naratyvinė tapatybė* atlieka čia tarpininkavimo vaidmenį, ji užima vidurio poziciją tarp šių dviejų polių. Todėl naratyvinė tapatybė svyruoja tarp dviejų ribų – žemutinės, kur pastovumą laike nusako *idem* ir *ipse* samplaika, ir aukštesnės – kai *ipse* kelia klausimą apie nuosavą tapatybę be *idem* palaikymo⁴⁸.

Tapatybę, suprantamą naratyvine prasme, galima pavadinti *personažo* tapatybe. Būtent šią tapatybę Ricoeuras nori perkelti į tapatumo ir „aš“ dialektikos lauką. Lygiai kaip ir įsiužetinimui būtini du priešingi komponentai – darna ir nedarna, panašiai ir tapatybė turi savyje tolygių ir skirtingų elementų⁴⁹.

Personažas – tai tas, *kuris* atlieka veiksmą pasakojime. Todėl personažo kategorija – tai naratyvinė kategorija, ir jos vaidmuo pasakojime priklauso tai pačiai naratyvumo sričiai kaip ir pats įsiužetinimas. Taip pat naratyvinė personažo kategorija yra tiesiogiai susijusi su asmeninės tapatybės problema. Ricoeuro teigimu, personažo tapatybė įjungta į įsiužetinimo sukūrimo procesą, ir tik per šį procesą ją galima suprasti bei pilnai atskleisti⁵⁰.

Svarbią vietą naratyvinės tapatybės tematikoje užima personažo pozicija jį *supančio pasaulio atžvilgiu*. Arba, kitaip tariant, personažo individualybė, kadangi pasakojime personažas yra individualus, o ne bet koks personažas. Dėl šios priežasties mes galime bet kuriame pasakojime

⁴⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 142.

priskirti vieną ar kitą veiksma vienam ar kitam personažui, atsižvelgdami į motyvus ir kitus veiksnius, ir todėl personažo ir įsiužetinimo ryšys, tai – dialektinis ryšys⁵¹.

Pagal Aristotelio apibrėžimą, siužetas remiasi ne pasyviu žmonių mėgdžiojimu, bet veiksmo ir paties gyvenimo mėgdžiojimu – einančiu koja kojai su gyvenimui būdingais laimės ir nelaimės aspektais, priklausančiais nuo veiksmo. Tragedija siekia pavaizduoti kažkokį veiksma, o ne savybę, tuo tarpu charakteriai suteikia žmonėms savybes, bet laimingi jie būna tik dėl veiksmo⁵². Turint omenyje viską, kas jau buvo pasakyta apie charakterio reikšmės pasikeitimą grožinėje literatūroje lyginant su gyvenimu, būtina peržiūrėti santykius tarp veiksmo ir veikiančiojo, o taip pat ir pačią veiksmo sąvoką, kad tolimesnėje analizėje būtų galima išsamiai aptarti Millerio herojaus savikūrą ir pokyčius.

Pirmiausia, reikia sukurti „praxis“ vienetų hierarchiją; kiekvienas šių vienetų savo lygmenyje įkūnija atitinkamą organizaciją su jai būdingais loginiais ryšiais. Pirmasis iš tokių vienetų – tai *praktikos* vienetas. Į šį apibrėžimą patenka tokios veiklos kaip amatai, menai ar žaidimai. Ricoeuras siūlo žiūrėti į praktiką kaip į perėjimą nuo vieno būvio prie kito, tokiu būdu konstruojant veiksmų grandinę. Tada galima būtų išgauti ilgas veiksmo grandines, kuriose perėjimas nuo sisteminio požiūrio taško prie teleologinio būtų įmanomas dėl to, kad kiekvienoje šios grandinės stadijoje veikiantysis geba suvokti pasekmes priežastiniame ryšyje kaip aplinkybes, kuriomis buvo priimtas sprendimas. Trumpai tariant, *praktikos* yra paremtos santykiu „tam kad“: tam, kad padarytum Y, iš pradžių reikia padaryti X. Tada intencionalių veiksmų norimi ir nenorimi rezultatai tampa naujomis reiškinių būsenomis, sukeliančiomis naujas priežastines grandines⁵³.

Antra ryšio rūšis – tai ne linijiniai santykiai, bet įrėminimo santykiai. Kitaip tariant – tai santykiai, kurie yra pavaldūs dėsniui „nuo mažesnio link didesnio“. Šie santykiai pilnai priklauso nuo prasmės dėsnių, kuriems yra pavaldūs sisteminiai ir teleologiniai segmentai. Puikus pavyzdys yra tapyba – tai menas, arba *praktika*, tačiau dėmės uždėjimas ant drobės – tai ne praktika. Lygiai taip pat perstatyti pėstininką šachmatų lentoje savaime yra tik gestas, tačiau paėmus šį gestą šachmatų žaidimo praktikos rėmuose – tai jau ėjimas šachmatų partijoje⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 147.

⁵² *Ibid.*, p. 152.

⁵³ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 154.

Galima daryti išvadą, kad vienos ar kitos praktikos konstitucinės konfigūracijos vienybė remiasi konkrečiu prasmės ryšiu (santykiu) su tuo, ką Ricoeuras pavadina *konstituojančia taisykle*. Ši taisyklė – tai ne kas kita kaip nurodymas, kuris nustato, kad vienas ar kitas judesys (pavyzdžiui, šachmatuose) suvokiamas kaip turintis atitinkamą prasmę. Konstituojanti taisyklė užima pirmaprades koordinatas visų judesių ir planų, būdingų šachmatų partijai atžvilgiu. Ši taisyklė suteikia vienam ar kitam judesiui reikšmę. Kadangi konstituojanti taisyklė būdinga visam praktikų laukui, ji padeda geriau suprasti sąveikos tarp skirtingų praktikų dalyvių svarbą, nes praktikos remiasi tokiais veiksmais, kuriuos atliekant veikiančias visada atsižvelgia į kitų veiksmus – jis yra susietas su kitais veikiančiais⁵⁵.

Galima teigti, kad sąveika tampa savotišku vidiniu, įsisavintu ryšiu, arba santykiu, pavyzdžiui, mokymosi atveju, kai šis santykis palaipsniui įtraukiamas, įjungiamas į jau įgytą kompetenciją. Kadangi norint įgyti atitinkamą kompetenciją būtina užsiimti tam tikra praktika, iš pradžių reikia įsisavinti tradicijas, kuriomis yra paremtos šios praktikos. Žinoma, šias tradicijas ateityje galima laužyti, tačiau, visų pirma, jas reikia įsisavinti. Tokiu būdu santykis tarp tradicijos ir inovacijos įgyja interiorizacinės sąveikos formą, o nuoroda į kitą sąveikos dalyvį pati tampa vidinė⁵⁶.

Ricoeuras išskiria tarpinį lygį tarp praktikų (menai, žaidimai) ir *globalių konkretaus gyvenimo projektų*. Šį lygį Ricoeuras pavadina *gyvenimo planais*, apibūdindamas juos kaip plačias praktines vienybes, kurios susideda iš mūsų darbo, poilsio, šeimyninio gyvenimo, etc. Iš tikrųjų šie gyvenimo planai yra nestabilūs – jie keičiasi lyg švytuoklė judėdami tarp nutolusių idealų; taip pat tarp tam tikro *gyvenimo plano* privalumų ir trūkumų *praktikų* lygmenyje. Tai, kas yra vadinama *naratyvine gyvenimo vienybe* atsiranda apjungus gyvenimo projektus į vienį; *naratyvinė gyvenimo vienybė* yra valdoma praktikų ir gyvenimo *planų*, užimančių tarpinį lygmenį tarp *projekto* ir *praktikų*⁵⁷.

Gyvenimo sutelkimas pasakojimo forma reikalingas tam, kad veiksmo subjektas galėtų įvertinti savo gyvenimą, paimtą visoje jo pilnatvėje, etiškai. O tai įmanoma tik tada, kai visi

⁵⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

gyvenimo aspektai pasakojimu yra apjungti į vienį⁵⁸. Norint šią temą panagrinėti plačiau, verta sau atsakyti į kelis klausimus. Pirmasis – koku būdu grožinės literatūros sužadinta mąstymo patirtis skatina nagrinėti „aš“ realiame gyvenime, taip pat kodėl naratyvinės gyvenimo vienybės idėja turi išskirti aukščiau už visą praktikų daugi.

Galima įvardinti tris pagrindinius sunkumus, kuriuos išskiria Ricoeuras kalbėdamas apie savo gyvenimo kaip pasakojimo sugretinimą su literatūriniu kūrinium:

1. Galima būti pasakotoju ir personažu interpretuojančiu save patį pasakojimo apie gyvenimą rėmuose, tačiau negalima būti tik autoriumi ar bendraautoriumi (angl. *synation*).
2. Pradžios ir pabaigos apibrėžimo sunkumai. Naratyvinė gyvenimo vienybė neturi tokio uždaramo, koks yra būdingas literatūriniam kūriniumi. Jeigu tam tikro gyvenimo negalima suvokti kaip vientiso, vienintelio, unikalaus, negalima apmąstyti tokio gyvenimo kaip pasisekusio.
3. Mano gyvenimo sluoksniai tampa kitų žmonių istorijos dalimi. Tuo tarpu, kūrinys yra uždaras. Todėl tampa sudėtinga kalbėti apie naratyvinę gyvenimo vienybę⁵⁹.

Tačiau, tai nereiškia, kad *išmonės taikymas gyvenimui* tampa nebeaktualus. Kadangi ir mimezės taikymą išmonės išmonėje (viduje) (pvz. Don Quixote, Madame Bovary) reikia ne nuneigti, bet veikiau integruoti į subtilesnę savinimosi dialektiką. Dvigubą autoriaus padėtį taip pat verčiau reikėtų išsaugoti, kadangi užsiimdamas pasakojimu apie gyvenimą *aš* nėra autorius to, kas liečia šio gyvenimo egzistenciją, tačiau *aš tampa bendraautoriumi to, kas liečia šio gyvenimo prasmę*⁶⁰.

Kalbant apie naratyvinę gyvenimo vienybę verta pabrėžti, kad joje susipina fantazavimas ir gyva patirtis. Dėl šios priežasties mums reikalinga grožinės literatūros pagalba, padedanti retrospektyviai organizuoti tai, ką mes vadiname realiu gyvenimu. Pavyzdžiui, skaitymas mus

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 159-161.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 162.

išmokė naratyvinių pradų pagalba stabilizuoti realius pradus, kurie formuojasi mums imantis tam tikrų iniciatyvų. Taigi, literatūra padeda mums apibrėžti šių laikinų tikslų kontūrus⁶¹.

Kadangi mes žiūrime į literatūrinį kūrinį kaip į retrospektyvą, mes laikomės nuomonės, kad kūrinys gali mus išmokyti mąstyti tik apie jau praėjusius įvykius. Tačiau apie šią retrospektyvą galima kalbėti tik iš pasakotojo perspektyvos, nes atrodo, kad pasakojami įvykiai įvyko kitais laikais. Tačiau pasakojimo praeitis – tai tik pasakotojo balso „kvazipraeitis“. Tarp įvykių ir faktų, priskiriamų praeičiai, svarbią vietą užima ir *projektai, numatymai, lūkesčiai*, kurių dėka pasakojimo personažai orientuojasi ties savo ateitimi. Taigi, *pasakojimas* suponuoja dar ir apie rūpestį. Taigi, verta ir aktualu kalbėti apie naratyvinę konkrečiau gyvenimo vienybę pasakojimo amplua; *pasakojimas* padeda apjungti praeitį ir ateitį⁶².

Turint omenyje viską, kas buvo išdėstyta aukščiau, galima teigti, kad *naratyvinė tapatybė* randasi tarp charakterio *idem* savasties ir grynosios „aš“ išsaugojimo savasties. Naratyvizuojant charakterį, pasakojimas perduoda jam savo judesį, prarastą įgytose dispozicijose, polinkiuose, įsišaknijusiose tapatybėse. Naratyvizuojant tikrojo gyvenimo matymą, pasakojimas suteikia jam atpažįstamus mylimų ar gerbiamų personažų bruožus. Naratyvinė tapatybė padeda išsaugoti du grandinės poliūs: charakterio ir „aš“ išsaugojimo pastovumą⁶³.

4. Meno kūrinys ir žaidimas

Hermeneutinė prieiga prie teksto suponuoja požiūrį į meno kūrinį kaip tam tikrą žaidimą. Gadamerio teigimu: „Kai kalbame apie žaidimą meno patyrimo kontekste, žaidimą suprantame ne kaip kūrėjo ar menu besigėrinčiojo elgseną, ir net ne jų dvasios būseną, ir visai ne žaidime veikiančios subjektyvybės laisvę, o paties meno kūrinio būties būdą“⁶⁴. Svarbu pabrėžti tai, kad žaidžiantysis, norėdamas žaidimą patirti ir su juo susijungti, į jį pasinerti, į žaidimą turi žiūrėti rimtai. Tai reiškia, kad žvelgdamas į meno kūrinio patyrimą kaip į atitinkamą žaidimą, subjektas į jį pasineria, atsisakydamas savo subjektyvybės ir patikėdamas tuo, ką jam „sako“ meno kūrinys. Kadangi ir meno kūrinys, ir jį patiriantis asmuo yra kartu tuo pat metu, tai ir „žaidimo esmė yra ta,

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 162-163.

⁶³ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁴ Hans-Georg Gadamer, *Tiesa ir metodas. Pamatiniai filosofinės hermeneutikos bruožai*, iš vokiečių k. vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2019, p. 119.

kad jis nepriklauso nuo žaidėjų sąmonės”⁶⁵. Gadameris pabrėžia, kad žodžio „žaidimas“ (vok. *Spiel*) vartojimo diapazone matoma tendencija šį žodį susieti su judėjimu ten ir atgal; tai vyksta lyg be jokio tikslo, kurį pasiekus judėjimas turėtų baigtis. „Kalbos požiūriu tikrasis žaidimo subjektas yra ne subjektyvė to, kuris šalia kitų veiklos rūšių taip pat ir žaidžia, bet pats žaidimas“⁶⁶. Žaidimas paklūsta tokiai tvarkai, kuomet judama tarsi savaime, lyg be tikslo ir neįdedant pastangų. Žaidimas žaidėją lyg ištirpdo savyje.

Dėl šios medialinės žaidimo prasmės Gadameris susieja žaidimą su meno kūrinium. Taip pat svarbu tai, kad skirtingiems žaidimams, su jiems būdingomis skirtingomis tvarkomis ir atlikimo būdais, būdinga savita ir ypatinga dvasia, kitaip tariant: „Taisyklės ir tvarkos, nurodančios, kaip užpildyti žaidimo erdvę, sudaro žaidimo esmę”⁶⁷. Be to, žaidimas kelia atitinkamus tikslus ir užduotis, todėl galima teigti, kad žaidžiančiojo jaučiamas palengvėjimas kyla būtent iš šių užduočių sprendimo sėkmės. Dar daugiau: „užduoties sprendimo sėkmė tą užduotį atvaizduoja“⁶⁸. Prieiname išvadą, kad žaidimas – tai savivaizdas; kadangi žaidimas visada yra vaizdavimas, kartu tai yra vaizdavimas kam nors – šis aspektas yra pamatinis kalbant apie meno būtį.

Gadameris pateikia spektaklio pavyzdį ir teigia, kad būtent žiūrovas įgyvendina tai, kas yra žaidimas. Kadangi vaidinimas įgyja visą savo prasmę tik tada, kai spektaklį pamato kiti, būtent žiūrovams vaidinimas iškyla toks, kaip sumanytas. Vaidinama yra taip, kad žiūrovai tarsi ištirtų spektaklio visumoje. O tai reiškia, kad vaidinimas turi bendrą prasmę ir aktoriui, ir žiūrovui.

Prasmės susidarymas susijęs su virsmu. Virsmas dariniu – tai permaina, kai žmonių žaidimas tampa menu. Patyrus virsmą, žaidimas gyvuoja kaip grynas reiškiny to, kas vaizduojama. Tai reiškia, kad nuo šiol žaidimas-vaidinimas yra autonomiškas, jo esmė ir branduolys nekintami, o vaizduotojai ir atlikėjai yra tik aktoriai, kurie išreiškia spektaklio esmę. Taigi, meno kūrinys išreiškia visiems bendras tiesas naudodamas atlikėjus ir vaidintojus. Per vaizdavimą į dienos šviesą ištraukiama tai, kas kasdienybėje būna nematoma ir paslėpta⁶⁹.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 128.

Ir patį gyvenimą galima matyti kaip atitinkamą komediją ir tragediją. Kadangi tikrovę žmogus mato neapibrėžtų galimybių ateities horizonte, pati tikrovė atsilieka nuo lūkesčių. Todėl žmogus, kuris įstengia į tikrovę žvelgti kaip į uždara prasmių ratą, matys tikrovę kaip tam tikrą spektaklį. Gadameris šitaip apibrėžia požiūrį į gyvenimą kaip į žaidimą (tai Millerio herojaus pasaulėžiūra): „Tais atvejais, kai tikrovė suprantama kaip žaidimas, paaiškėja, kas yra žaidimo, kurį apibūdiname kaip meno žaismę, tikrovė. Bet kokio žaidimo būtis visuomet yra realizacija, grynas vyksmas, *energeia*, kurios *telos* glūdi joje pačioje. Meno kūrinio pasaulis, kuriame žaidimas šitaip save visiškai išreiškia proceso vienovėje, iš tikrųjų yra absoliučiai persimainęs pasaulis. Juo remdamasis kiekvienas gali pasakyti: taip yra“⁷⁰. Taigi, virsmo sąvoka turi apibūdinti savarankišką ir pranašesnę būties būdą to, ką pavadiname dariniu. Šiuo požiūriu, vadinamoji tikrovė išskyla kaip virsmo nepatyrusi, o menas – kaip tos tikrovės išskėlimas į tiesą. Ką tik išreikštos mintys yra tiesiogiai susijusios su mimezės sąvoka – kaip teigia Gadameris, mimezės, arba mėgdžiojimo, sąvokos šaknys glūdi būtent žaidime.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

II. Literatūros autoriaus tapsmas Millerio trilogijoje

1. Gebėjimo rašyti ugdymas

Šioje dalyje bus analizuojamas Millerio herojaus – Henrio požiūris į gyvenimą bei rašymą, taip pat pagrindinės problemos ir iššūkiai, su kuriais jis susiduria bandydamas aprašyti savo gyvenimą. Herojaus susikurtas rašymo gebėjimų ugdymo planas apima dvi pagrindines praktikas: įvairaus turinio rašinius (laiškus, straipsnius) bei bendravimą su aplinkiniais (pasakojamas istorijas ir pan.).

Pagrindinė problema slypi herojaus nesugebėjime išvelgti ryšio tarp savo praktikų ir turimo įsivaizdavimo apie rašymą, kuris yra būdingas autobiografinio romano kūrėjui. Virsmas herojaus mąstyme įvyksta suvokus, kad meno kūrinys – tai žaidimas, turintis savo taisykles, o norėdamas žaisti šį žaidimą rašytojas turi ne tik į jį pasinerti, bet ir užimti tarpinį lygmenį tarp gyvenimo bei rašymo. Todėl pagrindinis dėmesys šiame skyriuje skiriamas herojaus kelionei rašymo esmės suvokimo link ir dvigubos žiūros taško plėtojimui: pirma – požiūriui į gyvenimą kaip į žaidimą, apie kurį herojus nori rašyti, antra – požiūriui į rašymą kaip į kitą žaidimą. Šiai problematikai nagrinėti taip pat bus skiriama nemažai dėmesio kitame analizės skyriuje, kuriame aprašomas lyginimosi su kitais rašytojais fenomenas.

Kaip bus aptarta vėliau, tam, kad užsimegztų ryšys tarp praktikų ir plano turės kisti herojaus taikomų praktikų tiek *linijiniai santykiai*, tiek *įdėjimo į rėmą santykiai* ir jų ryšys su *konstituojančia taisykle*, suteikiančia vienam ar kitam praktikos veiksmui prasmę.

1.1. Požiūris į gyvenimą kaip žaidimą

Millerio kaip rašytojo formavimasis, jo kūrybinis kelias, atvedęs iki plačiosios publikos ir leidėjo, sutiksiančio išleisti pirmąjį jo romaną – *Vėžio atogrąža* – apima beveik 43 metų trukmės gyvenimo atkarpą, turtingą įvairiausių nuopuolių ir pakilimų. Atvaizduodamas save autobiografiniuose romanuose Milleris vaizduoja asmenį, kuris nuolat artėja prie savo tikslo – rašytojo pašaukimo esmės suvokimo. Šią kelionę puikiai apibūdintų spiralės vaizdinys. Nors gali pasirodyti, kad iš tikrųjų tik trypčiojama vietoje ir nėra jokio progreso – tačiau pažvelgus į visumą iš tam tikros distancijos pastebime, kad keisdamasis iš vidaus ir kontempliuodamas savo gyvenimą, kuris iš arti gali pasirodyti kaip tiesi linija, Henris kassyk prisiartina prie savojo centro arba savojo „aš“ vis

arčiau⁷¹. Taigi, jo kelionė link savojo pašaukimo vyksta tarsi hermeneutinio rato principu, arba spirale.

Kelionę savojo „aš“ link Milleris vaizduoja kaip gyvenimo žaidimą, arba žaidimą gyvenime, kuriam atsiduodamas ir kurio taisyklėms paklusdamas, herojus palaipsniui formuojasi. Savo 1969 metais duotame interviu 79-metis Milleris palygino gyvenimą su žaidimu⁷². Jis teigia, kad žmogus neturi žvelgti į ateitį iš tolo, verčiau aiškiai matyti tik tai, kas randasi tiesiai jam prieš akis. Rašytojas įsitikinęs, kad gyvenimas – tai tam tikra muzika, kurioje po vienos natos seka kita, o po šios – dar kita. Jo manymu, žmogus, savo paties gyvenime gebantis pritaikyti taisyklę, jog vienas žingsnis veda į sekantį, o šis – į dar kitą, visada jausis patenkintas savimi.

Žaidimas persmelkęs visą herojaus gyvenimą. Milleris vaizduoja žmogų, kuris priima sprendimus, atsižvelgdamas tik į artimiausią perspektyvą. Millerio herojus leidžiasi būti nunešamas kasdienio gyvenimo vingių – netikėtais būdais pasiskolina pinigų, randa darbą, gauna maisto ir t.t. Šie gyvenimo aspektai būtini herojui, kad jis galėtų judėti pirmyn ir išlikti gyvas. Tokią gyvenimo filosofiją Milleris pasiskolina iš dzenbudizmo filosofijos, kurios dėsnius jis pritaikydavo ir savo paties gyvenime, ar, kitaip tariant, suprivatino. „Suprivatinti filosofiją – reiškia tam tikru būdu ją išmėginti, praktikuoti ar aktualizuoti savimi pačiu. Filosofinė analizė šito paprastai nefiksuoja, tačiau tokį mąstymo susiejimo su savuoju aš žingsnį turi žengti kiekvienas, kuris siekia priartėti prie filosofijos ir įeiti į ją, paversti savo savastimi“⁷³. Dzenbudizmo pasekėjams svarbiausia – asmeninė žmogaus patirtis. Būtent jai Milleris skiria beveik visą savo kūrybą. Vienas žymiausių dzenbudizmo filosofų, Daisetsu Teitaro Suzuki rašo, kad asmeninis patyrimas dzenbudizme yra viskas. Jokios idėjos negali būti suprastos tų, kurie neturi patirties⁷⁴. Savo darbe, skirtame Millerio santykiui su budizmu, Jennifer Cowe teigia, kad dzenbudizmas

⁷¹ Finn Jensen, *op.cit.*, p. 3.

⁷² Robert Snyder, *The Henry Miller Odyssey*, 110 min, US, 1969.

⁷³ Arūnas Sverdiolas, „Witoldas Gombrowiczius ir filosofija“, *Colloquia*. 2020, 45, p. 28.

⁷⁴ D. T. Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism*, New York: Grove press, 1964, p. 31.

suteikė Milleriui prasmes gyventi pasaulyje, kuriam, jo paties manymu, jis nepriklauso ir kurį niekino⁷⁵

Milleris, būdamas jau susiformavęs rašytojas, vaizduoja tokį pasaulio priėmimą kaip turtinę patirtį, kurios dėka jis po daugelio metų sugebėjo suformuluoti savo pagrindinį siekį – išreikšti save. Ši mintis ryškiausiai atspindima Millerio antrojo romano – *Ožiaragio atogrąža* – herojaus vidiniame monologe: „Supratau, kad visą gyvenimą troškau ne gyventi, – jei tai, kuo užsiima kiti, galima pavadinti gyvenimu, – o išreikšti save. Suvokiau, jog niekada nė trupučio nesidomėjau gyvenimu, man rūpėjo tik tai, ką darau dabar, kas tolygu gyvenimui, priklauso jam ir kartu peržengia jo ribas“ (OA: 9)⁷⁶. Patirtis tampa rašytojo kūrybos esme – Millerio herojus žiūri į jį supantį pasaulį kaip į medžiagą, kurią panaudojus jis gali išreikšti save. Rašomuose romanuose Milleris kuria savojo herojaus „aš“ vienybę, kuri įgalina jį apmąstyti savo gyvenimą kaip vienį ir jį įvertinti. Dar daugiau, jis vaizduoja savo saviraiškos kelią, paraleliai išreikšdamas save per kelio įvaizdį.

Herojaus kasdienybė, kupina įvairiausių iššūkių, neretai primena absurdo komediją. O ir pats rašytojas prisimindamas savo vaikystę pasakoja, kad visada svajoto būti klounu. Jis įsitikinęs, kad mokėjimas juoktis iš savęs, o ne iš kitų, yra vienas svarbiausių dalykų gyvenime. Šią gyvenimo filosofiją rašytojas puikiai įtvirtino savo kūryboje: ne kartą trilogijos romanuose, ypač *Plexus* ir *Nexus*, Millerio herojus pats pabrėžia savo „klouniškumą“ arba girdi tai iš kitų: „Ne“, atsakė Mona, „Būtent tai aš ir turėjau omenyje... klounas“ (N: 95). Taigi, panagrinėkime klouniškumo fenomeną šiek tiek išsamiau.

Klounas taip pat yra aktorius, tik – cirko. Herojaus lyginimasis su klounu primena skaitytojui apie dvigubo žiūros taško būtinumą norint rašyti – aktoriaus ir rašytojo sąsajos tema plėtojama visoje trilogijoje. Viena vertus, prieš mus – didelės, respektabilios kompanijos darbuotojas, užimantis aukštas pareigas, turintis žmoną ir vaiką. Kita vertus, tai – žmogus, stebintis pats save iš šalies ir žiūrintis į socialinį ir šeimyninį statusą kaip į nereikšmingus ir jo gyvenimui

⁷⁵ Jennifer Cowe, *Killing the Buddha: Henry Miller's Long Journey to Satori*, School of Critical Studies, College of Arts, University of Glasgow, 2016, p. 122.

⁷⁶ Trumpinių sąrašą žr. literatūros sąrašė.

ne itin svarbius dalykus⁷⁷. Pagrindinis siekis, užpildantis visą herojaus esybę yra tapti rašytoju. Tačiau įgyvendindamas pagrindinį gyvenimo projektą asmuo susiduria su pasaulio keliamais iššūkiais. Kovodamas su jais herojus vaizduoja save kaip klouną, tokiu būdu jų nesureikšmindamas ir neleidamas jiems savęs užgniaužti, juokdamasis tiek iš savęs, tiek iš aplinkos⁷⁸.

1.2. Rašymo ir bendravimo praktikos

Herojaus pagrindinio gyvenimo projekto – siekio tapti rašytoju – įgyvendinimas ir judėjimas galutinio tikslo link skaitytojui perteikiamas įvairialypėmis praktikomis ir gyvenimo planais. Vienas iš tokių planų – gebėjimo rašyti ugdymo planas. Visose trilogijos dalyse Milleris vaizduoja savo herojų kaip puikų pasakotoją, o taip pat kaip žmogų, gebantį rašyti įspūdingo ilgio (kartais iki 30 puslapių) laiškus, be kita ko, pasižyminčius įvairiu ir įdomiu turiniu. Pasakodamas istorijas ir rašydamas laiškus Henris ugdo rašytojo kompetenciją, o taip pat gauna ypač svarbų atsaką – kitų žmonių pripažinimą. Gavęs užsakymą parašyti straipsnį vietiniam laikraščiui, Henris džiūgauja pagaliau gausiantis pripažinimą, nes kitu atveju jaučia galįs išprotėti. „Jei jiems patiktų, jis būtų išspausdintas, ant jo būtų parašytas mano vardas ir galėčiau parodyti draugams, nešiotis su savimi, nakčiai pasidėti po pagalve, [...] tu pagaliau įrodei pasauliui, kad tikrai esi rašytojas, ir tu privalai tai įrodyti pasauliui bent kartą gyvenime, kitaip išprotėsi žinodamas tai tik pats“ (P: 46). Kitų žmonių pripažinimas maitina herojaus tikėjimą savimi ir skatina jį siekti savo gyvenimo projekto – tapti rašytoju. Mat nors jis ir rašo trumpus apsakymus arba gauna tokius užsakymus iš žurnalų kaip minėtasis, jis vis dar nelaiko savęs rašytoju⁷⁹.

Milleris, kuris savo romanuose tarsi atvaizduoja save patį, mokėjimu įtraukiančiai ir iškalbingai kalbėti nemaža dalimi skolingas Emma Goldman ir kitiems anarchistams, kurių paskaitas lankė jaunystėje ir kurių viešojo kalbėjimo menu ypač žavėjosi⁸⁰. Jo autobiografiškas herojus siekia plataus pripažinimo – pasakoja istorijas ir savo apmąstymus skirtingiausioms

⁷⁷ Harold T. McCarthy, „Henry Miller's Democratic Vistas“, *American quarterly*, 1971, Vol.23 (2), p.227.

⁷⁸ William Solomon, „Burlesque Dreams: American Amusement, Autobiography, and Henry Miller, Style“, *University Park, PA*, 2001, Vol.35 (4), p. 683.

⁷⁹ Frank Marra, „Henry Miller's Writing Impasse: Autobiographic Fiction in the Shadow of Psychoanalysis“, *The Psychoanalytic quarterly*, 2019, Vol.88 (1), p.142.

⁸⁰ Frederick Turner, *Renegade: Henry Miller and the Making of "Tropic of Cancer"*, 2009 Yale University Press, p. 80.

auditorijoms – nuo improvizuotos pasakos draugo vaikams (P: 351) iki filosofinės paskaitos apie rašymo esmę rašytojų suvažiavimui (N: 272). Tačiau visi šie pasakojimai bei gaunamas pripažinimas vyksta be jokio plano. Herojus patenka į vieną ar kitą situaciją visai netyčia, atsitiktinai, nesitikėdamas ir neplanuodamas kažką nustebinti ar sužavėti. Jo žodžiai ir sakiniai, rodos, liejasi visiškai neplanuotai ir spontaniškai. Draugas, girdėdamas plojimus po dar vienos Henrio prakalbos restorane, aiškina aplinkiniams, kad Henris buvo euforijos būsenoje (S: 45). Tuo pačiu herojaus „aš“ nori perteikti ant popieriaus savo balsą, jis nori rašyti taip kaip kalba⁸¹. Tokių situacijų galime sutikti ir daugiau.

Pavyzdžiui, į panašią situaciją herojus patenka rašydamas laiškus savo draugams, pažįstamiems, žmonai ir kitiems. Aplinkiniai, žavėdamiesi virtuozišku herojaus gebėjimu pasakoti ir rašyti ypač įdomius laiškus atvirai stebisi, kodėl būdamas apdovanotas tokiais talentais ir sugebėjimais, jis iki šiol neparasė nei vieno kūrinio. Herojus samprotauja gan naiviai: „Jei galėjau be sustojimo parašyti dvidešimties ir trisdešimties puslapių laiškus, žinoma galiu taip pat lengvai rašyti knygas“ (P: 40). Finn Jensen teigimu, herojaus tikrasis „aš“ atsiskleisdavo būtent rašant laiškus, jis tvirtina, kad *Vėžio atogrąžos* atsiradimas turi tiesioginę koreliaciją su šiais laiškais⁸². Žvelgiant iš herojaus perspektyvos gali atrodyti, kad visos pasakojimo rūšys, kurių herojus nepriskiria savo kaip rašytojo esmei, arba pasakojimai, kurie įgyvendinami kasdienybės veikloje, lyg tarp kitko, pasiseka ir yra realizuojami: „nes išsaugojo mano tikrojo balso greitį ir natūralumą“ (P: 48). Tuo tarpu, planuodamas ir imdamasis rašyti apsakymų ar net romano, jis patiria fiasko.

Tai lemia skirtumai tarp linijinių ir įrėminančių šių praktikų ryšių. Viena vertus, per tokias praktikas kaip bendravimas ir laiškų rašymas Henris suvokia priklausomybės ryšį tarp savo praktikų ir siekių bei atsižvelgdamas į tai tobulina savo gebėjimus šioje srityje. Kitą vertus, įrėminimo plotmėje santykis tarp praktikų ir plano nutrūksta. Įrėminimo santykiai grindžiami taisykle, jog veiksmai atliekami numatant tą prasmę, dėl kurios jie ir yra atliekami. Tačiau herojaus prielaidose slypi klaida – jis šias praktikas sieja tiesiogiai su taisyklėmis, būdingomis romano kūrimui, nors romano kūrimo konstituojanči taisyklė skiriasi nuo laiškų ir kito pobūdžio rašymo taisyklių. Kadangi konstituojanči taisyklė suteikia vienam ar kitam veiksmui reikšmę, herojaus

⁸¹ *Henry Miller : new perspectives / edited by James M. Decker, Indrek Manniste, Bloomsbury Academic, 2015, p. 76.*

⁸² Finn Jensen, *op. cit.*, p. 6.

laukia nesėkmė rašant romaną, mat jis neįvertina skirtingų taisyklių pobūdžio, neatsižvelgia į tai ar yra rašomas laiškas, straipsnis ar romanas.

Šis samprotavimas sugrąžina mus prie žaidimo temos. Pasakodamas ar rašydamas laiškus herojus nežiūri į šį procesą rimtai ir leidžia jam judėti sava vaga – ir tai jam atneša sėkmę. Romano rašymo nesėkmė ištinka todėl, kad imdamasis rašyti romaną jis mąsto, elgiasi atvirkščiai nei pasakodamas ar rašydamas laiškus.

Sėkmingam romano rašymo procesui ir sumanymo įgyvendinimui trukdo iškart keli dalykai. Visų pirma, herojus žvelgia į rašymą kaip į ypatingai rimtą užsiėmimą – būtinai reikia turėti tam tikrą stalą, būtinai reikia rašyti iškart visą dieną iki sąmonės netekimo (P: 43). Jis negali pasiduoti rašymui kaip žaidimui, nors tai jam puikiai pavyksta rašant laiškus ir pasakojant istorijas.

Antra kliūtis, trukdanti herojui sėkmingai realizuoti savo kūrybinius sumanymus yra glaudžiai susijusi su atsidavimu rašymui kaip žaidimui; ši kliūtis – nesugebėjimas įsisavinti minties, kad realaus gyvenimo vaizdavimui raštišku pavidalu būtina išmokti literatūriniam rašymui būdingas taisykles ir dėsnius. Ilgą laiką puoselėjęs viltis raštu atvaizduoti tai, ką mato aplink, tik po daugelio metų herojus supranta, kad šis siekis nepagrįstas, nes rašymas, nors ir yra glaudžiai susijęs su gyvenimu, nuo jo skiriasi – rašymas turi savo taisykles ir tvarką. Tokiais momentais Henris atrasdavo savo „aš“ ir bandydavo jį išsaugoti, išlaikyti, užsikabinti už jo, kad pagaliau galėtų išreikšti save raštu. Vaikščiodamas gatvėmis jis jausdavo „visiško pabudimo, susijungimo ir aplinkos absorbcijos akimirkas“. O grįžęs namo šias „dvasinio pakilimo ir išsilaisvinimo akimirkas“ jis bergždžiai bandė užrašyti dėdamas didžiules pastangas (P: 44).

Ir vis dėlto, jis turėdavo pripažinti šio siekio įgyvendinimo neįmanomybę, nes „aš“, atrastas šiais momentais, buvo momentinis, laikinas. Jis priklausė tik tam konkrečiam laikui, kai išorinio pasaulio reiškinių pagava sutapdavo su „aš“ noru atsiskleisti. Tačiau po kurio laiko šio „aš“ paveikslo atgaminti ir pavaizduoti jau neįmanoma – įmanoma tik naujai jį sukurti.

Tai svarbus poslinkis herojaus pasaulėžiūroje. Jis suvokia, kad, norėdamas parašyti romaną, turi atsiduoti rašymui visa savo esybe, turi leisti nešamas šio ypatingo žaidimo tėkmės. Tik tada jis sugebės perteikti raštu savo „tikrojo balso natūralumą ir greitį“ ir „visiško pabudimo akimirkas“. Kad tai taptų įmanoma, jis turi taip pat išmokti šio žaidimo taisykles, nes tik pagal jas jam pavyks perteikti ir išreikšti savąjį „aš“.

Šį virsmą herojus tik nujaučia, dar net negalėdamas jo suformuluoti sau pačiam. Todėl jis kalba apie tarpinę būseną, kurioje suprato, jog sumanymas rašyti taip kaip šnekama, pagal šnekos dėsnius yra bergždžias: „Šnekėdami mes negalime sustoti, kad šlifuoti frazę, ieškoti tinkamo žodžio, taip pat negalime grįžti atgal ir ištrinti žodžio, frazės, visos pastraipos [...]“ (P: 48). Henris supranta, kad pasakyti žodžiai ir užrašyti žodžiai priklauso dviems skirtingoms tvarkoms ir pareiškia, kad šnekėti – tai lyg rašyti ant nematomos lentos (P: 49). Taigi, herojus suformuluoja sau vieną pagrindinių rašymo problemos aspektų – nuorodos vaidmens literatūroje ir gyvenime skirtumas. „Gavęs medžiagišką pagrindą diskursas tampa dvasingesnis – jis išlaisvinamas iš situacijos „akis į akį“ ribotumo“⁸³. Taigi, teksto atsiskyrimas nuo šnekos turi vieną esminį bruožą – reikšmingai pakinta kalbos ir pasaulio santykis.

Nujausdamas tikrąją rašymo problemą, Millerio herojus ne iškart užmezga ryšį tarp savo atliekamų praktikų ir šias praktikas apimančio gyvenimo plano. Jis nuolatos pasakoja istorijas, rašo laiškus ir bando šias praktikas pritaikyti savo romano rašymui, dar nesuvokdamas literatūros taisyklių ir dėsnių. Dar svarbiau, herojus dažnai jaučiasi toks prislėgtas, kad negali žiūrėti į pasaulį iš šalies: „Man buvo tiesiog neįmanoma žvelgti į dalykus iš šono. Diena buvo kupina problemų, pilna komplikacijų. Visur buvo paslapties, erzinančios paslapties“ (P: 455). Toks dvigubos žiūros taško plėtojimas yra itin svarbus Henriui, nes jis įgalins jį rašyti savo paties autobiografinius kūrinius.

1.3. Rašymas kaip žaidimas

Lygiai kaip gyvenimas Henriui yra žaidimas, taip ir rašymas jam rodosi ne darbas, o žaidimas, kuris įsivaizduojamas labai primityviai ir naiviai. Žvelgdamas iš ateities perspektyvos Henris rodo, kaip naiviai jis suprato savo siekį tuo metu, kai išėjęs iš darbo, jis be perstojo svajojo apie savo rašytojo ateitį: „Ne dirbti, o žaisti. Manęs laukia visas gyvenimas vien tik rašymo. Nuostabu! Man atrodė, kad tereikia atsisėsti, atsukti čiaupą ir viskas vyks savaime“ (P: 40). Nors ir ironizuodamas, Henris parodo, jog nujaučia, koks kūrybinis kelias jo laukia. Nujausdamas, kad vaizduos savo gyvenimą kaip žaidimą, jis taip pat sugretina gyvenimą su rašymu. Tačiau kol kas taip ir lieka neįvertintas faktas, kad rašymas – tai žaidimas, kuris, visgi, turi atskiras taisykles: „kas

⁸³ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija : diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius : Baltos lankos, 2000, p. 43.

tolygu gyvenimui, priklauso jam ir kartu peržengia jo ribas“ (OA: 9). Kad tai suvoktų, herojaus sąmonėje turi įvykti virsmas.

Virsmas herojaus sąmonėje įvyksta tuomet, kai Henris pradeda matyti pasaulį kaip tai, ką jis nori aprašyti kaip žaidimą, sykiu aprašydamas save patį kaip šio žaidimo kūrėją ir žaidėją. Henris, būdamas šiame žaidime, nori išreikšti save bei, kurdamas ir vaizduodamas pats save, pateikti į naują žaidimą. Juk „žaidimas iš tikrųjų apsiriboja savęs reprezentavimu. Vadinasi, žaidimo būties būdas yra savivaizdas“⁸⁴. Šis siekis užpildo visą herojaus esybę. Henris palaiptams vis geriau supranta ne tik save ir savo tikslus, bet ir tai, kad būdamas šiame meno žaidime, jis turi pasiduoti jo taisyklėms bei atskleisti savo individualumą ir pateikti jį kitiems. „Tad bet koks vaizdavimas – žinoma, kiekvieno galimybė vis kitokia, – yra vaizdavimas kam nors. Tai, kad egzistuoja vaizdavimo galimybė pati savaime, sudaro meno kaip žaidimo savitumą“⁸⁵. Žaidimo sąvoka susieja realų pasaulį su meno pasauliu.

Henriui šis naujas meno pasaulis, kuriuo jis siekia būti pranašesnis už taip vadinamą realų pasaulį, visų pirma susijęs su atsakingumo jausmu, tiesiogiai darančiu įtaką pasirinkimo laisvei: „Koks dar gali būti geresnis pasaulis, nei šis, kuriame kiekvienas iš mūsų turi visišką atsakomybę? Nutraukite darbą ir kurkite! Nes kūryba yra žaidimas, o žaidimas yra dieviškas“ (P: 71). Realaus nūdienos gyvenimo, su jam būdingu žmogaus prisitaikymu, ne jo paties sukurtą žaidimo taisyklių priėmimu išraiška randa vietą rašytojo transformuotame pasaulyje. Šio žaidimo viduje taisyklės kuria pats žmogus, pretenduodamas į Dievo vietą. Todėl ir medžiagą savo kūrybai herojus renka iš aplinkinio pasaulio, teikiančio jam turtingą įvairovę ir plačią pasirinkimo laisvę. Su savo draugu jis apvaikšto visą Njujorką ieškodamas medžiagos ir patenka į tokias vietas kaip dviračių varžybos, imtynės, kinų kvartalas ir pan. (P: 81).

Viena pagrindinių priežasčių, neleidusių Millerio herojui ilgą laiką pradėti rašyti romano slypi tame, kad naudodamas jį supantį pasaulį kaip medžiagą straipsnių ir laiškų rašymui, jis atskiria save nuo šio pasaulio. Tuo tarpu, tikrasis herojaus siekis, kurį jis bėgant laikui supranta

⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 126.

yra išreikšti save, taip pat – save ir pasaulį, kuriame jis yra, pavaizduoti kaip susijusius abipusiu ryšiu⁸⁶.

1920-jo dešimtmečio pradžioje Henris pradėjo rašyti eilėraščius proza, kuriuos vėliau, paveiktas XIX a. amerikiečių dailininko Jameso Abbotto McNeillo Whistlero kūrybos, pavadino *Mezzotints*. „Šios pirmosios pastangos, šios fantazijos, šie eilėraščiai proza ir įvairūs svaičiojimai buvo tarsi galutinis instrumento derinimas“ (P: 43-44). Herojus tiesiogiai nurodo, kad eilėraščių proza rašymas tebuvo praktikos, leidusios „suderinti instrumentą“, arba, kitaip tariant, parašyti romaną, kurio jis siekia. Lawrence J. Shifreen savo straipsnyje, skirtame *Vėžio atogrąžos* atsiradimo šaknims nustatyti, tvirtina, kad *Mezzotints* yra tai, iš ko išaugo visa vėlesnė rašytojo kūryba⁸⁷. Medžiagą visiems šiems trumpiems kūriniams herojus rinko iš jį supančio kasdienio aplinkinio pasaulio.

Gavęs iš laikraščio savo pirmąjį užsakymą parašyti straipsnį apie Coney Island, herojus dejuoja, kad nėra tinkamos rašymui medžiagos. Tačiau šią sceną jis aprašo ypač detalai. Henris vardina visus dalykus, kuriuos mato aplink save, vardijimas suteikia šiam aprašymui formą. Kalbėdamas iš ateities perspektyvos Henris parodo, kad sniegu padengtoje ir šalčiu persmelktoje Coney Island pakrantėje pilna medžiagos, kurią galima panaudoti rašymui – reikia tik pažvelgti rašytojo akimis. Tokį žvilgsnį į pasaulį, paverčiantį aplinką meno kūrinium, Henris pabrėžia pasitelkdamas ir dailininko palyginimą: „Dailininkas čia praleistų puikų laiką tarp šių niūrių, keistų, apgriuvusių pastatų, tarp girgždančių lentų, strypų, tuščio apžvalgos rato“ (P: 46). Šiuo pavyzdžiu Henris taip pat atkreipia skaitytojo dėmesį ir į vaizduojamojo meno skirtumą nuo literatūros, jis pabrėžia šios vietos „negyvybingumą“, ir teigia, kad dailininkas tai gali panaudoti kaip medžiagą savo paveikslui, – tuo tarpu rašytojui tai padaryti daug sudėtingiau dėl veiksmo stygiaus.

Herojaus „aš“ atsiskleidė tik tada, kai jis visiškai susitaikė su mintimi, kad straipsnio jis neparašė ir nieko negali su tuo padaryti. Perskaitęs Thomo Manno apsakymą jis užmigo, o iš ryto parašė straipsnį: „Parašyti pavyko be jokių pastangų. Kodėl? Nes vietoj to, kad save kankinti aš

⁸⁶ Edward B. Mitchell, „Artists and Artists: The "Aesthetics" of Henry Miller“, *Texas studies in literature and language*, 1966, Vol.8 (1), p.111.

⁸⁷ Lawrence J. Shifreen, „Henry Miller's 'Mezzotints': the undiscovered roots of 'Tropic of Cancer'“, *Studies in short fiction*, 1979, Vol.16 (1), p.11.

nuėjau miegoti. Mano ego pasidavė. Tai buvo kovos beprasmiškumo pamoka“ (P: 47). Minėto straipsnio rašymo proceso aprašymas – puikus pavyzdys, kad herojus filosofiją, kurios centre požiūris ir į gyvenimą ir į rašymą kaip į žaidimą, pradeda taikyti ir savo rašymui.

2. Socialinis planas

2.1. Anarchizmas

Millerio herojus analizuojamos trilogijos metu gyvena šeimyninį gyvenimą, turi žmoną ir vaiką, kuriuos turi išlaikyti. Dėl šios priežasties jis yra priverstas dirbti „Western Union“ kompanijoje, kurioje užima gana aukštas pareigas – yra skyriaus vadovas. Henris palaiptams suvokia, jog tam, kad galėtų įgyvendinti savo gyvenimo projektą, pagrindinį siekį – tapti rašytoju – jis turi visiškai atsisakyti samdomo, pastovaus darbo – tik tokiu būdu jis gausias mainais rašytojo autonomiją⁸⁸. Ši nuostata paveikia visą jo socialinį planą – turėdamas gyventi pagal naują situaciją, Henris privalo keisti savo kasdienybę ir praktikuoti naują gyvenimo būdą. Naujas gyvenimo būdas – nuolatinis pinigų skolinimasis ir badavimas, kurie tampa neatsiejama Henrio socialinio plano dalimi.

Kad geriau suprastume šią Millerio herojui būdingą poziciją ir jo santykį su visuomene, būtina aptarti jo politines ir socialines pažiūras, kurios tiesiogiai veikia herojaus pasaulėžiūrą ir nuostatas.

Tikėjimas savo išsakomomis mintimis užima ypač svarbią vietą herojaus aplinkoje ir visame jo gyvenimo projekte. Herojus nuolatos pabrėžia, kad su savo draugais kalbėdamasis apie meną, literatūrą, kultūrą, jis vienintelis žiūrėjo į savo mintis rimtai – jam tai nebuvo tuščiažodžiavimas ar laiko praleidimas: „Turbūt buvau vienintelis grupėje, kuris į save žiūrėjo rimtai. Todėl kartais tapdavau tokiu įkyriu ir bjauriu idiotu. Slapčia tikėjausi pakeisti pasaulį. Slapčia buvau agitatorius“ (P: 50). Nesuklysimė sakydami, kad toks įsitikinimas gali būti priešpriešinamas krikščionybės dogmoms, kapitalizmo ar komunizmo vertybėms ir apskritai – bet kokiai kitai sistemai. Kaip teigia James Decker, Milleris visada vengė lygiuotis į partijas, filosofijas, religijas ir pan.⁸⁹. Ne ko kito kaip tvirto tikėjimo savo žodžiais Millerio herojus siekė

⁸⁸ Harold T. McCarthy, „Henry Miller's Democratic Vistas“, *American quarterly*, 1971, Vol.23 (2), p.227.

⁸⁹ James Decker, *op.cit.*, p. 4.

per visą *The Rosy Crucifixion* trilogijos veiksmo eigą – tiek lygindamasis su kitais rašytojais, tiek bandydamas rašyti savo įvairaus turinio literatūrinius bandymus.

Tokio požiūrio formavimuisi didelę įtaką darė rašytojo pasinėrimas į transcendentalizmo filosofiją, o taip pat į anarchizmą, kurie lemia tiek paties Millerio, tiek jo herojaus tvirtą gebėjimą atsispirti visuomenės spaudimui ir išorinėms jėgoms. Šis gebėjimas leidžia veikėjui dalyvauti visuomeniniame gyvenime ir tuo pat metu išlaikyti atstumą nuo visuomenės, kitaip tariant, dalyvauti visuomenės gyvenime išsaugant savo autonomiją. Tai būtina rašytojui norint kritiškai žvelgti į aplinką ir rašyti apie ją⁹⁰. Rašytojo autonomija – itin svarbus elementas herojaus filosofijoje.

O štai anarchistinės pažiūros būsimasis rašytojas kiek vėliau sujungs ir susies su amerikiečių literatūrinėmis ir filosofinėmis tradicijomis – su tokiais savo mėgstamais amerikiečių autoriais kaip Ralphas Waldo Emersonas, Henry Davidas Thoreau ir Waltas Whitmanas⁹¹. Šie autoriai taip pat darė svarbią įtaką Millerio kūrybai.

Literatūrinio avangardo atstovai, prie kurių priskiriamas ir Milleris, nevengė politikos: dadaistai, siurrealistai ir futuristai kalbėjo apie fundamentalią pasaulio ir žmogaus pertvarką. Siurrealistai, aktyviai dalyvaujantys politiniame gyvenime, atvirai deklaravo politines pažiūras ir po to, kai nusivylė marksistinėmis bei trockistinėmis idėjomis ir viešai nutraukė ryšius su TSRS⁹². Milleris, reprezentuodamas save kaip maištininką, priėmė avangardui būdingą radikalią poziciją, tačiau niekad nepalaikė siurrealistų užsikrėtimo komunistinėmis idėjomis, kurios gniaužia individualų kūrybiškumą ir paneigia autonomiją⁹³. Esė „Atviras laiškas siurrealistams visur“ Milleris kritikuoja juos ir pabrėžia, kad pats teikia pirmenybę anarchizmui, o ne idealistinei brolybės idėjai (TCE: 140). Jo teigimu, brolybės idėja naikina kūrybingumą, individualumą ir leidžia lengviau pasiduoti kitų įtakai: „Žmonijos brolybės idėja – nuolatinis kliedesys, būdingas idealistams visur ir visose epochose: tai individualizacijos principo redukovimas iki mažiausio

⁹⁰ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 46-48.

⁹¹ Андрей Аствацатуров, Ольга Войцеховская, „русские корни американского модернизма: к вопросу об анархизме Генри Миллера“, *Старый и новый свет*, ДК 82 (091), 2018, p. 166.

⁹² *Ibid.*, p. 169.

⁹³ James D. Gifford, „Anarchist Transformations of English Surrealism: The Villa Seurat Network“, *Journal of Modern Literature*, 2010, Vol.33 (4), p.58.

bendro suprantamo vardiklio. Būtent tai verčia mases tapatinti save su kino žvaigždėmis ir megalomana, tokiais kaip Hitleris ir Mussolinis“ (TCE: 141). Pasak Millerį, būtent tai ir sustabdo žmones nuo tokios poezijos, kokią kūrė Paulis Eluardas skaitymo, vertinimo ir rašymo.

Jis pabrėžia, jog esą visa širdimi palaiko Eluardo siekį įveikti vienišumą, tačiau čia pat priduria, kad išeidamas į gatvę poetas tampa kaip ir visi kiti – žmonės nemylė ir nesupranta jo tokio koks jis yra ar koks poetas jis yra. Visai priešingai – ryšys ir brolybė užmezgami išsižadant savo individualybės ir pašaukimo (TCE: 141). Henris – tai sociologas, kuris analizuoja žmoniją kartu individualiai ir kolektyviai⁹⁴. Todėl vaizduodamas savo kūryboje įvairiausių socialinių sluoksnių ir tautybių žmones Millerio herojus niekada nevaizduoja ir netaiko sau lyderio vaidmens, kadangi tai prieštarauja antiautoritarinei filosofijai. Jo supratimu, menininkas turi laikytis nuošaliai⁹⁵.

Kolektyvine savižudybe rašytojas vadina reiškinių, kai žmonija neatsakydama ir nenugalėdama to, kas bando ją pažeminti, pavergti ar sukaustyti, moka už tai karo arba revoliucijos pavidalu. Jis teigia, kad nors patapome užjaučiantys ir broliški, žudome vieni kitus taip pat neturėdami nei menkiausios vilties kada nors tai užbaigti (TCE: 142). Civilizuotą žmogų skiria tai, kad jis žudo masiškai ir blogiausia yra tai, kad tuo pačiu jis gyvena šį masių gyvenimą (TCE: 140). Laikydamas save anarchistu ir radikalų tiek literatūroje, tiek asmeniniame gyvenime, jis yra griežtai nusistatęs prieš revoliuciją. Jis teigia nenorintis dėvėti juodų arba raudonų marškinių, tačiau tik tuos kurie atitinka jo skonį⁹⁶.

Jo įsitikinimu, visi badauja arba dvasiškai, arba fiziškai, arba ir vienu, ir kitu būdu kartu. Badauja ir pačios kultūros podirvis, kurį pakeitė materialūs pertekliai: „Tai ne pirmas kartas, kai išsenka kultūrinė dirva ir net podirvis. Tai badas, besitęsiantis iki pat šaknų. Ir visai nėra paradoksalu, kad toks badas atsiranda pertekliaus laikotarpiu“ (TCE: 143). Millerio teigimu, žmonijos masines žudynes, dvasinį ir fizinį badą galima įveikti, jei tai apskritai įmanoma, tik pasikliaujant savimi ir prisiimant atsakomybę už savo gyvenimą ir mintis. Nei valstybė, nei tikėjimas neužtikrins žmonių laisvės ir teisingumo, kurio jie siekia ir trokšta. Kai kas gali pasiekti

⁹⁴ Caroline Blinder, *A Self-Made Surrealist: Ideology and Aesthetics in the Works of Henry Miller*, New York: Camden House, 1999, p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ James D. Gifford, *op. cit.*, p. 64.

šiuos tikslus, ką Milleris pavadino Renesanso stebuklu, – tai tas nedaugelis asmenybių, kurios negali neveikti pagal jų įsitikinimus. Ne ką kitą, bet būtent tokią herojaus savikūrą Milleris ir bandė pavaizduoti trilogijoje *The Rosy Crucifixion*.

Su anarchizmo ir transcendentalizmo filosofija Millerį supažindino iš Kauno kilusi ir vėliau į Ameriką emigravusi anarchistė Emma Goldman, kurios paskaitas Milleris lankė dar prieš susipažindamas su tokiais autoriais kaip R. W. Emersonas, H. D. Thoreau ir W. Whitmanas. Ji padėjo suformuoti Millerio literatūrines ir politines pažiūras⁹⁷. Goldman savo paskaitose dažnai apeliavo į Amerikos transcendentalizmo atstovus, tokiu būdu paneigdamą kaltinimus, priskiriamus anarchizmui, neva tai – užsienio užkratas, neturintis nieko bendro su Amerikos dvasia ir gyvenimo būdu⁹⁸.

Goldman teigia, kad: „anarchizmas nėra teorija ateičiai, kurią bus galima įgyvendinti aplankius dieviškam įkvėpimui. Tai kasdienybėje slypinti gyvybinga galia, kuri nuolat kuria naujas aplinkybes“⁹⁹. Tokios nuostatos laikosi ir Millerio herojus, nuolatos kartojantis ir pabrėžiantis kasdienybėje slypinčios gyvybingos galios panaudojimo būtinumą, kurio dėka jam pavyksta ne tik išgauti išgyvenimui būtinus maisto ir pinigų resursus, bet ir išreiškiant save gauti aplinkinių pripažinimą, kurio jis siekia.

Milleriui ir jo sukurtam herojui anarchizmas tiesiogiai susijęs su menu ir menine išraiška. Jis akcentuoja menininko autonomiją ir tai, kad ją pasiekti itin sunku. Tapatindamasis su anarchistais, netgi su radikaliais anarchistais, Milleris vietoj realiai apčiuopiamų sprogmenų naudoja savo kūrybą, kurios pagalba anksčiau ar vėliau nusistovėjusios normos bus nugaldotos: „Viskas, ką rašau, yra prikrauta dinamito, kuris vieną dieną sugriaus aplink mane pastatytas kliūtis“ (TCE: 147). *The Rosy Crucifixion* trilogijoje taip pat nestinga nuorodų į herojaus radikalų rašymą: „Žmonėms nepatinka jo tonas. Jame girdisi kurstymas. Tu skambi kaip radikalas“ (P: 130). Anarchizmo, o taip pat naujų meninių tėkmių ir nusistovėjusių normų laužymo kontekste

⁹⁷ Harold T. McCarthy, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁸ Андрей Аствацатуров, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁹ Emma Goldman, *Anarchizmas ir kitos esė*, iš anglų kalbos vertė Lina Žigelytė, Vilnius: kitos knygos, 2013, p. 49.

ypač svarbus rašytojo žavėjimasis Europa, kurios įtaka herojaus pasaulėžiūroje pasireiškė tiek per meną, tiek ir per politines pažiūras.

Domėjimasis Europos kultūros tendencijomis, kurios gerokai aplenkė Ameriką naujų formų kūrimu ir išraiškos būdų išplėtimu, lėmė tolimesnį Millerio priešiniams priimtoms normoms ir cenzūrai¹⁰⁰. Susipažinęs su dadaizmu ir siurrealizmu Milleris suvokė, kad Prancūzijoje kuria autoriai, kurie maištauja prieš visas nusistovėjusias estetines normas, kad sukurtų gyvybingą ir drąsų meno kūrinį¹⁰¹. Goldman, pati gyvenusi tiek Amerikoje, tiek Europoje, aršiai kritikuoja Amerikos meno sustabarėjimą: „Europa bent gali pasigirti drąsiais meno ir literatūros kūriniais, nagrinėjančiais mūsų laikų socialines, seksualines problemas [...]“¹⁰². Henris, nuolatos kritikuodamas Amerikos kultūrą ir meną, kaltina būtent šią šalį dėl nesugebėjimo atskleisti savęs ir rašyti: „Bandant sugalvoti priimtina pasiteisinimą, mano mintys krypsta į aplinką, pažįstamas gatves, jose gyvenusius žmones. Niekaip neįsivaizduoju nė vienos Amerikos gatvės ar žmonių, gyvenančių toje gatvėje, galinčių kam nors pagelbėti atrasti save“ (OA: 8). Tuo tarpu Europa jam – tai kontinentas, kuriame menas tiesiogiai susijęs su žmogaus gyvenimu (S: 22). Dar radikalesnė nuotaika ir aštresnis šių dviejų kontinentų palyginimas sutinkamas romano pabaigoje: „Naktimis, kai slankiojome po miestą, kaip benamės katės ieškančios maisto likučių, mintyse sukosi Europos miestai ir tautos. Buvau lyg vergas, svajojantis apie laisvę, kurio visa esybė prisotinta vienos idėjos: pabėgti“ (S: 421). Nuo šiol Europa Millerio herojui – tai išsivadavimo simbolis, tuo tarpu Amerika – vergovės šalis.

Kad galėtume glaustai nusakyti, kaip Millerio herojus mato žmonių tarpusavio santykius ir kaip interpretuoja, kuo šie santykiai turi būti paremti, palyginkime Millerio pasaulėžiūrą paveikusios Goldman išsakomas įžvalgas su Millerio kūryba. Goldman akcentuoja žmonių ryšius, paremtus jų unikalia individualybe, priešindama juos patriotizmui, kuriuo valstybė bando apjungti žmones. Anarchistė mato patriotizmą kaip meilę gimtinei – vaikystės prisiminimams, vietai, kurioje puoselėjami lūkesčiai, svajonės, troškimai. Gimtinė – tai kraštas, kuriame vaikas klausosi

¹⁰⁰ Sarah Garland, „The dearest of cemeteries: European intertexts in Henry Miller's Tropic of Cancer“, *European journal of American culture*, 2011, Vol.29 (3), p.202.

¹⁰¹ Frederick Turner, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰² Emma Goldman, *op. cit.*, p. 119.

paukščių balsų ir geidžia turėti sparnus¹⁰³. Esė tekste vis pasikartojantys debesų, žvaigždžių ir paukščių simboliai leidžia spręsti, kad gimtinė jai – vieta, kuri neriboja asmens laisvės, o ją puoselėja.

Milleris, savo apsakyme, skirtame vaikystės prisiminimams, atkartoja šias mintis: „Esu patriotas – Bruklino keturioliktosios apylinkės, kur aš užaugau. Likusi JAV dalis man neegzistuoja, nebent kaip idėja, istorija ar literatūra“ (BS: 3). Jam patriotizmas yra tai, kas aplink, ką jis gali apčiuopti ir pamatyti savo akimis, brangūs vaikystės prisiminimai, svajonių ir siekių puoselėjimo metas. „Napoleonas man yra niekas, palyginti su Eddie Carney, kuris man padovanojo pirmąją juodą akį“ (BS: 9) rašo Milleris, prisimindamas savo vaikystės draugą.

Be Goldman Millerio socialiniam planui svarbi ir Piotro Kropotkino filosofija, kurią jis ne tik pritaikė savo gyvenime, bet kuri atsispindėjo ir visoje jo kūryboje. Taikydamas Kropotkino abipusės pagalbos, arba savišalpos, filosofiją savo gyvenime Milleris tikėjo, kad tik tada, kai žmonės galės daryti tik tai, kas yra jų pašaukimas, neatsižvelgdami į pelną, pasaulis įgaus savo „tikrąjį“ pavidalą (BS: 21). Todėl tiek pats rašytojas, tiek ir jo sukurtas herojus buvo dosnus net mažai pažįstamiems žmonėms, matė maistą ir pinigus tik kaip įrankį savo siekiams įgyvendinti, o ne kaip tikslą savaime¹⁰⁴. Rašytojas literatūrą traktavo kaip individualių patirčių apsikeitimą tarp žmonių, kritikuodamas nusistovėjusius literatūros kanonus ir tradicijas, vadindamas jas auksiniu standartu¹⁰⁵. Todėl darbas, karjeros siekimas, turtų kaupimas, lygiai kaip ir patriotizmas, religinės dogmos ir visi kiti anarchizmo kritikuojami objektai, Millerio herojui yra svetimi. Herojaus socialinio gyvenimo plane badas iškeliamas ir įgyja ypatingą statusą kaip reiškinys, turintis tiesioginės įtakos autoriaus savikūrai.

2.2. Badavimo reikšmės refleksija

Kai Milleris antroje trilogijos dalyje *Plexus* įvardija savo herojaus badavimo pradžia, vis didėjančią badavimo apimtį ir jo užimamą vietą herojaus gyvenime, rašymo procesas pasistūmėja į priekį. Tai suprantame, kuomet Henris drastiškai pareiškia: „Niekada daugiau aš nevykdysiu nurodymų. Nebūsiu dalimi pasaulio darbų, palieku tai kitiems. Aš turiu talentą ir jį lavinsiu. Aš

¹⁰³ Emma Goldman, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁴ Андрей Аствацатуров, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁵ David T. Humphries, „Going Off the Gold Standard in Henry Miller's Tropic of Cancer“, *Canadian review of American studies*, 2017, Vol.47 (2), p.241.

tapsiu rašytoju arba mirsiu iš bado” (P: 39). Nuo badavimo, kaip atskiro gyvenimo etapo, pradžios evoliucionuoja ir rašymo praktikos užimama vieta herojaus gyvenime. Badavimo praktikos taikymo atomazgą ir kulminaciją stebime romane *Nexus* prieš išvykstant Henriui į Paryžių.

Su badavimu susijęs ir herojaus lyginimasis su kitais rašytojais. Henris, būdamas aktyvus ir nepasotinamas skaitytojas, suvokia savo gyvenimą ir apmąsto savo pasirinkimus besilygindamas su kitais rašytojais ir jų kuriamais personažais – jam lygiai tiek pat svarbi rašytojų biografija, kiek ir jų kūryba. Daugelis žavėjimosi objektų – tai kamuojamos bado ir pinigų trūkumo asmenybės, besigrumiančios su gyvenimo iššūkiais. Tarp jų Fiodoras Dostojevskis, Knutas Hamsunas, Arthuras Rimbaud ir daugelis kitų, gyvenusių ir rašiusių apie žemesnius socialinius sluoksnius ir patyrusių sunkiausių išbandymus. Pavyzdžiui, A. Rimbaud antisocialinį badą Henris mato kaip drąsą nepriklausomybę nuo socialinių normų ir poreikių įkūnijimą, tad šis badas susaisto patį Henri su „prakeiktųjų poetų“ tradicija¹⁰⁶. Alys Moody savo analizėje, skirtoje bado reiškiniui literatūroje, nagrinėja K. Hamsuno romaną *Badas* ir teigia, kad tiek šio romano protagonisto gyvenimas, tiek ir po jo sekančios modernistų kartos (tiek Millerio herojaus) pats tampa meno kūrinium. Rašytojas, paaukodamas savo socialinį statusą ir statydamas save už rinkos ir masinės kultūros ribos, gauna mainais autonominį moderniojo menininko statusą¹⁰⁷.

Vos atsivertus pirmąją trilogijos dalį, pačioje jos pradžioje aprašoma, kokioje padėtyje yra herojus, vos susipažinęs su savo antrąja žmona – jis anaipol nepatenkintas savo socialiniu statusu. Šis jam tuo pačiu mažai terūpi: „Artėjau prie savo trisdešimt trečiojo gimtadienio, nukryžiuoto Kristaus amžiaus. Priešais mane buvo atviras visiškai naujas gyvenimas, jeigu tik turėčiau drąsos surizikuoti viskuo. Tiesą sakant, nebuvo ko rizikuoti: buvau apatiniame kopėčių laiptelyje, nevykėlis tikraja šio žodžio prasme” (S: 5). Rizika, apie kurią kalba Henris – tai viso socialinio plano pertvarkymas, liečiantis tiek jo šeimyninį gyvenimą, tiek karjerą ir darbą. Visa trilogija vaizduoja būtent santuoką su Mona ir ja pažymėtą gyvenimo etapą. Tai – naujas gyvenimo etapas, kurį lydi svajonių tapti rašytoju puoselėjimas. Tačiau taip pat – tai visų iki šiol turimų iliuzijų, susijusių su rašymo procesu praradimas ir savo ugdomų praktikų peržvelgimas ir pertvarkymas.

¹⁰⁶ Alys Moody, *The Art of Hunger: Aesthetic Autonomy and the Afterlives of Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 34.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

Kaip ir Kristui, Henriui asmeninis nukryžiavimas atneša naują gyvenimą¹⁰⁸. Apskritai, visą *The Rosy Crucifixion* vaizduojamą laikotarpį lydi begalinės nesėkmės, kančios ir naujojo „aš“ kūrimas. Nuoroda į šį kupiną išbandymų laikotarpį, po kurio įvyks rašytojo prisikėlimas ir atgimimas, matoma ir Jėzaus nukryžiavimo simboliuje. Apskritai atgimimo idėja yra centrinis šio laikotarpio simbolis ir tiesiogiai arba netiesiogiai susietas su herojaus pabėgimu iš Amerikos į Europą¹⁰⁹. Indrek Manniste teigimu, Henris mato save patį kaip moderniuoju laikų Kristaus prototipą, norintis ne tik pats pasikeisti, bet ir išgelbėti kuo daugiau žmonių nuo modernybės pavojų¹¹⁰.

Visas romano *Sexus* siužetas – tai lyg pasiruošimas nuolatiniam badavimui ir pinigų skolinimuisi – reiškiniams, kurie pasieks kulminaciją sekančių trilogijos dalių veiksmo plėtotėje, kuomet Henris išeina iš darbo bei pasižada daugiau niekada nebedirbti ir pilnai atsiduoti rašymui. Skaitydamas kitų menininkų ir kūrėjų biografijas (o tai – lyginimosi su kitais rašytojais plano praktika), Henris prieina išvados, kad labiausiai atsidavusieji kūrybai žmonės miegojo mažai, valgė mažai, turėjo mažai pinigų arba visai jų neturėjo (S: 191). Todėl Henris palaipsniui pradeda ruoštis pats laikytis atitinkamo gyvenimo būdo: valgo vis mažiau, vis mažiau turi savo nuosavybės ir pajamų. Tai – pagrindiniai veiksniai, užtikrinantys Henrio autonomiją ir leidžiantys jam atsiduoti kūrybai.

Alkį, kurį jaučia – arba pradeda vis labiau jausti – Millerio herojus, galima įvardinti kaip alkį kūrybai. Atsiduodamas rašymui ir sukurdamas kažką naujo jis galės gražinti pasauliui tai, ką iš jo buvo pasiskolinęs maisto, darbo, socialinių normų nepaisymo pavidalu: „Aš nieko nedaviau pasauliui, atlikdamas maitintojo funkciją; pasaulis reikalavo iš manęs duoklės“ (S:191). Gyvendamas pagal anarchizmo puoselėjamą savišalpos filosofiją, Henris nuoširdžiai tiki, kad toks gyvenimas yra vienintelis jam priimtinas egzistavimo būdas: „Žmogui pasaulyje skolintis ir skolinti yra ne tik vienas esminių dalykų, šis reiškinys turi užimti daug svaresnę vietą. Išties praktiškas žmogus nesižvalgo į kairę ir į dešinę, jis duoda be jokių klausimų ir prašo nerausdamas“

¹⁰⁸ Paul R. Jackson, „Henry Miller, Emerson, and the Divided Self“, *American literature*, 1971, Vol.43 (2), p.229.

¹⁰⁹ John Williams, „Henry Miller: the success of failure“, *The Virginia quarterly review*, 1968, Vol.44 (2), p.235.

¹¹⁰ Indrek Manniste, *Henry Miller: the inhuman artist : a philosophical inquiry*, 2013 Bloomsbury Academic & Professional, p. 27.

(S: 57). Visų svarbiausia – grąžindamas pasauliui tai, ką iš jo buvo paėmęs, ir duodamas jam mainais tai, ką sugeba geriausiai, žmogus tampa turtingesnis ir numalšina savo alkį (S: 128).

Bada, vis plačiau reflektuojamą visoje pirmojoje trilogijos dalyje, romano pabaigoje Henris konkrečiai įvardija kaip sielos ar dvasios alkį:

Vanduo yra gyvybės eliksyras, mano brangusis Nedai. Jei valdyčiau pasaulį, *kūrybingiems žmonėms skirčiau duonos ir vandens dietą*. Kvailiams duočiau visą maistą ir gėrimus, kurių jie trokšta. Aš juos nunuodyčiau tenkindamas jų norus. *Maistas – tai nuodas dvasiai*. Maistas nenumalšina alkio, o gėrimas troškulio. Maistas, seksualinis ar kitoks, tik patenkina apetitą. *Alkis yra kas kita. Niekas negali numalšinti alkio. Alkis yra sielos barometras* (S: 431, kursyvas aut.).

Iš vienos pusės, menininkui, kaip ir bet kuriam kitam žmogui, maistas yra būtinas išgyvenimui dalykas, tačiau būtent jis herojaus įsitikinimu turi ir neigiamą pusę – pasotindamas kūną, jis nepasotina sielos ar dvasios. Dar daugiau, Henrio įsitikinimu – badas yra netgi būtinas menininkui. Tik jausdamas bado sukeltą diskomfortą kūrė jas gali pats kažką pagaminti ir duoti pasauliui; atsisakius materialiojo pasaulio, sielos jaučiamas alkis stumia menininką kurti ir taip malšinti alkį. Kaip teigia Ondrej Skovajsa, Milleris maitina save ir kitus žodžiais¹¹¹. Šis sudėtingas sielos ir bado reiškinių ryšys sudaro abipusės kūno ir sielos santykių raizginį. Todėl šiuos reiškinius apmąstyti reikia, visų pirma, kartu, neatskiriant kūno ir sielos kaip nepriklausomų vienas nuo kito fenomenų.

Bado fenomeną galima nagrinėti dviem kryptimis. Pirma – kaip materialų reiškinį, susijusį su kūnu kaip fizine esybe, realiai egzistuojančia materialiu pavidalu. Alkis šia prasme yra fiziologinis procesas, paveikiantis organizmą dėl maisto poreikio. Maisto trūkumas sukelia diskomfortą, apatiją ir galiausiai mirtį. Antroji alkio forma – proto arba intelekto alkis. Tai – toks alkis, kuris paprastai siejamas su individo troškimais ir trauka nematerialiems dalykams: tai gali būti naujos žinios, jausmai ar kitoks pasaulio tikrovės suvokimo būdas. Tačiau svarbu yra tai, kad sąmonės būsenos gali būti priešastingai paveiktos kūno būsenų, o kūno būsenos – sąmonės būsenų¹¹². Jei kūnas vertinamas kaip kliūtis, kurią reikia įveikti protui, vadinasi, kad norimas

¹¹¹ *Henry Miller : new perspectives* / edited by James M. Decker, Indrek Manniste, Bloomsbury Academic, 2015, p. 77.

¹¹² Daniel Rees, *Hunger and Modern Writing: Melville, Kafka, Hamsun, and Wright*, Koln: Modern Academic Publishing, 2016, p. 2-3.

tikslas būtų pasiektas, protas turi nuslopinti ir nepaisyti fizinių impulsų – ar tai būtų alkis, nuovargis, ar kitoks diskomfortas.

Taip pat į badą reikia žvelgti ir iš politinės perspektyvos. Šiuo atveju badas suprantamas kaip nesutarimo ir nesusitaikymo simbolis, kaip badaujančio individo protesto metafora. Dėl alkio susilpnėjęs ir fiziškai degeneravęs kūnas taip pat veda prie minčių ir suvokimo sustiprėjimo ir suintensyvavimo. Alkio sukeltos būsenos menininką gali paveikti teigiamai, pavyzdžiui, įkvėpti naujų patirčių, kurias galima perteikti kūryboje. Alkio kaip teigiamos arba neigiamos jėgos, galinčios mažinti ir silpninti arba skatinti ir stiprinti individo troškimą, idėja yra susijusi su kūniško troškimo samprata¹¹³. Katy Masuga teigimu Milleris savo kūryboje vaizduodamas tiek save, tiek kitus jo aplinkos žmones nuolatos pabrėžia sielos ir kūno dualumą, tai ką pats jis vadina kūniškumu ir angeliškumu¹¹⁴.

Reiškinį, kai kūnas matomas kaip kliuvinys, kurį reikia įveikti, kartu su alkio sukeltu kūrybinio potencialo atskleidimu, Milleris apsversto dar romane *Sexus*. Vėliau jis plėtoja šias tarpusavyje susijusias idėjas iki pat trilogijos pabaigos, mąstydamas apie bado problemą vis nauju kampu.

Pirmą trilogijos dalį Milleris užbaigia persokdamas keletą metų į ateitį – į tą gyvenimo etapą, kuris vėliau bus vaizduojamas *Nexus* dalyje. Romanas *Sexus* užbaigiamas badavimui pasiekus tokį mastą, kad Milleris paskutiniame skyriuje vaizduoja savo herojų kaip kalinį, o tuo pačiu ir kaip šunį, pririštą prie šeimnininko (Monos) ir prašantį prieglobsčio ir maisto (S: 458). Verta paminėti, jog minėtų dalykų jis apskritai neteks ir turės naujai surasti emigravęs į Paryžių.

Galiausiai, palikęs namus, jau prieš kurį laiką virtusius kalėjimu, iš kuriuo jis niekaip negali ištrūkti, Henris pasikeičia iš vidaus. Slankiodamas be tikslo Niujorko gatvėmis, kuriose jis jaučiasi laisvai ir gali įkvėpti oro pilnais plaučiais (S: 467), Henris nusprendžia šį gyvenimo etapą palikti praicityje. Ir jeigu anksčiau jis save vaizdavo kaip kaulo prašantį šunį, tai dabar kaip priešpriešą tam, jis save sieja su daug laisvesnį gyvenimo būdą simbolizuojančios katės įvaizdžiu: „Gyvenimas būdoje baigtas, dabar jau tikrai. Nebesijaučiu daugiau šuniu bet kuriuo atveju, [...]“

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ Katy Masuga, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011, p. 51.

Jaučiuosi labiau katinu. Katė yra nepriklausoma, anarchistinė, laisvamanė“ (S: 467). Minėto gyvenimo etapo pabaigą žymi ne tik Henrio pasaulėžiūros pokyčiai ir išsaknijusių nuostatų peržiūrėjimas, bet ir herojaus naujo gyvenimo etapo pradžia – išvykimas į Europą. Europoje jis parašys romaną, kurio pirmajame puslapyje pareiškš: „Aš neturiu nei pinigų, nei turto, nei vilties. Esu laimingiausias žmogus pasaulyje“ (VA: 7).

2.3. Badas ir autonomija

Antroje trilogijos dalyje – *Plexus* ir toliau plėtojamas herojaus socialinio plano pokyčio vaizdavimas. Badas šiame romane yra apmąstomas kaip badas menui ir dvasiniam pasauliui – Henrio akyse menas ir dvasinis pasaulis yra lygiaverčiai reiškiniai. Thomas Nesbit išsako mintį, kad visi rašytojo romanai yra lyg viena didelė išpažintis¹¹⁵. *Plexus* išties turi daugybę nuorodų į religinius tekstus su išsamiais herojaus komentarais, kuriuos jis sujungia ir pritaiko kalbėdamas apie meną ir saviraišką. Pavyzdžiui, skaitydamas Senąjį Testamentą Henris žavisi laikotarpiu, kuomet Izraelis neturėjo karaliaus ir kiekvienas galėjo daryti tai, kas atrodė teisinga jo paties nuožiūra. Šie žodžiai apibrėžia jam padorios ir laimingos visuomenės paslaptį (P: 33).

Ir kiek vėliau, pasakodamas apie savo organizuotus vakarus, skirtus draugų susibūrimams, kurių metu entuziastingai buvo aptarinėjami menas ir kultūra, Henris atskleidžia, kas suburdavo į vieną vietą tokius skirtingus žmones kaip jo draugai:

Kiekvienas kalbėjo taip, kaip jam patiko, buvo laisvai kritikuojamas ir niekada negalvojo, ar tai, ką jis pasakė, patiks „šeimininkui“. Tarp mūsų nebuvo šeimininko: buvome lygūs ir galėjome būti didingi arba idiotiški mums panorėjus. Mus suvedė abipusis alkis dalykams, kurių jautėmės netekę. Mes neturėjome degančio noro reformuoti pasaulį. Mes siekėme praturtinti save, štai ir viskas [...]. Kalbėjomės apie muziką, tapybą, literatūrą, kadangi jei žmogus yra bent kažkiek sumanus ir jautrus, jis natūraliai patenka į meno pasaulį (P: 49).

Tai, kas suburdavo šiuos žmones draugėn, herojus pavadina alkiu menui. Žavėdamasis istoriniu laikotarpiu, kuriame nebuvo karalių, o žmogus turėjo laisvę daryti ir kalbėti tai, kas jam atrodė teisinga, Millerio herojus mato jį supančius draugus, susibūrusius draugėn vakarais, kaip tolimą anų laikų žmogaus atgarsį – jie kalba ir kritikuoja laisvai, neatsižvelgdami į jokią autoritetą, kadangi jokių autoritetų tarp jų nebuvo.

¹¹⁵ Thomas Nesbit, *Henry Miller and religion*, New York: 1st Edition, 2007, p. 5.

Po susitikimo su pažįstamu pamokslininku Henris pareiškia, kad klausydamasis religinių fanatikų jis visada pradėdavo jausti badą, kadangi pilna dvasia iššaukia apetitą visose kūno dalyse (P: 28). Tik numalšinęs dvasinį badą, herojus pradeda jausti ir fizinį badą. Greta yra ir atvirkštinis ryšys, kuomet herojus negali pradėti rašyti ar domėtis niekuo kitu kaip maistu, nes visos jo mintys nukreiptos į maisto paieškas. Juk: „sielos ir kūno vienovė nėra sutvirtinta savavališku dviejų išorinių narių – objekto ir subjekto – nutarimu. Ji išsipildo kiekvieną egzistavimo akimirką“¹¹⁶. Fizinis ir dvasinis badas vaizduojami kaip neatsiejami reiškiniai.

Romane *Plexus* sutinkame Henri, nuolatos gaunantį užsakymus iš įvairių leidyklų ir vis plėtojantį savo rašymo praktiką. Tačiau galiausiai jis turi pats sau pripažinti, kad tai veda jį ne ta linkme, kuria norėtų – tai, vis dėlto, yra darbas, kuriame jis vykdo kitų užsakymus ir yra priklausomas nuo jų. Todėl herojus pasižada ne tik nedirbti samdomo darbo, bet ir nedirbti leidykloms ir vietoj to rašyti vien savo nuožiūra (P: 121), kitaip tariant – užtikrinti savo kaip rašytojo autonomiją.

Atsisakydamas darbo ir taip įstumdamas save į badavimą ir nepriteklių, rašytojas bando apsaugoti ir išsaugoti tas savo idėjas ir vertybes, kurios buvo pakirstos vis didėjančių materialinių gyvenimo poreikių. Ši raida yra laikoma pagrindine vis didėjančios menininko izoliacijos priežastimi, kai šis yra priverstas imtis tremtinio ar pašalinio vaidmens, kad išsaugotų savo meninių idealų grynumą, o tuo pačiu ir visos žmonijos¹¹⁷. Todėl Henris, kaip ir jo mėgstami herojai iš K. Hamsuno *Bado*, F. Dostojevskio *Užrašų iš pogrindžio* arba A. Strindbergo *Pragaro* jausdamas didelio miesto spaudimą ir paliktas vienatvei suranda atramą tik savyje¹¹⁸.

Toks Henrio autonomijos užsitikrinimas ir savo kaip nepriklausomo menininko statuso išsaugojimas priveda prie to, kad romano siužetui einant į pabaigą badas pasiekia kulminaciją – Henris priverstas prašyti sugedusio maisto, kurį parduotuvės ruošiasi išmesti (P: 415). Tai ne tik kraštutinė badavimo stadija, bet ir lyginimasis su savo žavėjimosi objektu. Šiuo atveju subjektas, su kuriuo lyginamasi – ne rašytojas ar menininkas, bet Šv. Pranciškus Asyžietis. Būtent su šio

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Juslinio suvokimo fenomenologija* / Maurice Merleau-Ponty ; iš prancūzų kalbos vertė Jūratė Skersytė ir Nijolė Keršytė, Vilnius : "Baltų lankų" leidyba, 2018, p. 119.

¹¹⁷ Daniel Rees, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁸ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 93.

šventojo meldimo, išmaldos praktika Henris lygina savąją patirtį prašant maisto. Tai dar kartą patvirtina stiprų ir neatsiejamą ryšį tarp Henrio dvasinio, religinio gyvenimo ir jo propaguojamo badavimo, užtikrinančio jam menininko autonomiją.

Kita vertus, autonomija glaudžiai susijusi su herojaus nesugebėjimu pradėti rašyti savo pirmo autobiografinio romano. Siekdamas kuo labiau sumažinti veiksnių, nuo kurių jis priklausomas (darbas, maistas) įtaką, jis vis vien lieka nuo jų priklausomas. Meninis potencialas, kurį herojus nori atskleisti, susiduria su materialiuoju pasauliu ir jo poveikiu herojaus gyvenimui – jis visada vienaip ar kitaip jį veikia. Henris, kasdienybėje varomas į priekį alkio ir nepritekliaus, negali žvelgti į savo gyvenimą iš šalies. Tai reikalinga tam, kad jis galėtų įvertinti savo gyvenimą per etikos ir vertybių prizmę ir pradėti rašyti, kadangi jo sąmonė, vis dėlto, yra tiesiogiai susieta su kūnu ir priklausoma nuo išorinio materialaus pasaulio.

Alys Moody teigimu, vertinant tokius sunkiai paaiškinamus ir vargiai suprantamus veiksmus, kaip herojus varomas į priekį bado ir nepritekliaus, derėtų kalbėti apie žmogaus nepajėgumą laisvai rinktis ir veikti kaip autonomiškam ir savarankiškam subjektui. Todėl, šia prasme, badaujantis herojus interpretuojamas kaip nelaisvame subjektyvume užrakintas asmuo, varomas į priekį ne laisvės, bet trumpalaikių obsesijų ir nemotyvuotų užgaidų. Proto ir kūno dualizmas tokiu atveju sąveikauja taip, kad protą kausto kūnas¹¹⁹. Kaip jau minėta anksčiau, tik palikęs namus, tapusius kalėjimu, kuriame jis turėjo kaip šuo prašyti maisto, ir visiškai nutraukus ryšį su buvusiu gyvenimu, nuo kurio buvo priklausomas, jis pagaliau pradeda gebėti žvelgti į pasaulį iš šono, tuo pačiu būdamas jame.

Galime tai susieti ir su kito filosofo mintimis. Pasak Maurice'o Merleau-Ponty, norint, kad žmogus sąmoningai suvoktų pasaulį kaip bendrą visų aplinkų pagrindą ir visų pojūčių teatrą, būtina, kad tarp jo paties ir to, kas sužadina jo veiksmą, nusistovėtų distancija tam, kad kiekviena momentinė situacija liautųsi buvusi jam visumine būtimi ir jokia atskira reakcija nebeužimtų viso jo praktinio lauko. Todėl tik atsisakydamas dalies savo spontaniškumo ir įsitraukdamas į pasaulį per stabilius kūno organus ir per iš anksto nusistovėjusias grandines, žmogus gali įgyti mentalinę bei praktinę erdvę, kuri iš esmės ištrauks jį iš jo aplinkos ir leis ją pamatyti¹²⁰. Millerio herojaus

¹¹⁹ Alys Moody, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 117.

apmąstymai ir pokyčiai rezonuoja su minėtais Maurice'o Merleau-Ponty filosofijos teiginiais ir yra glaudžiai susiję.

Paskutinėje – *Nexus* – dalyje pagrindinis dėmesys skiriamas Amerikos šalies kritikai ir jos kultūros lauko lyginimui ir priešpriešinimui Europos kultūrai. Visame romano siužete matyti savotiškas pasiruošimas ir ėjimas link Henrio išvykimo į Europą. Atsisveikinęs su Amerika, kurioje, kaip jis jaučia, – netinkama jam dirva, herojus nuolatos pasiduoda svajoms apie Europą, laukia ir planuoja savo išvykimą. Europa jam – tai kontinentas, kuriame jis galės kalbėti ir būti suprastas tarp bendraminčių. Tai menininkų ir svajotojų kontinentas (N: 104). Kita vertus, Amerika jam – tai aklų ambicijų ir naivių pažadų šalis: „ambicijos beribės, praeitis nerūdijanti, energija neišsenkama, ateitis – stebuklinga. Jokių ligų, jokių išlaikytinių, jokių kompleksų, jokių ydų. Gimęs dirbti kaip Trojos arklys, kristi į eilę, pasveikinti vėliavą – Amerikos vėliavą – ir visada pasiruošęs išduoti priešą. Viskas, ko prašau, pone – tai šanso“ (N: 104). Tokių minčių vejamas Henris išplaukia į Prancūziją – tam, kad surastų laisvę nuo Amerikos pasišventimo progresui, į praeities sutvirtintą ir palaikomą kontinentą¹²¹.

Europą, Artimuosius rytus, Aziją herojus mato kaip žmogaus kūrybiškumo atspindį, turintį kažką paslaptingo, originalaus, neįprasto; kaip pasaulio dalis, susietas su skirtingomis žmogaus idėjomis, svajonėmis, norais (N: 218). Amerikos gyventojai Henrio supratimu akiai eina pramintu takeliu, o pati Amerika – tuščia žemė, nesugebanti sukurti nieko vertingo, išskyrus masyvius infrastruktūros objektus ir siekianti palengvinti žmogaus gyvenimą: „Niekada nemačiau nei gilaus religinio potraukio, nei stipraus estetinio impulso: nebuvo didingos architektūros, sakralinių šokių, jokių ritualų. Judėjome būryje, siekdami vieno dalyko – palengvinti gyvenimą. Didieji tiltai, didžiulės užtvankos, dideli dangoraižiai palikdavo mane šaltą“ (N: 275). Taigi, herojaus santykį su Amerika lydi nusivylimas, šis žemynas – nepateisina jo lūkesčių.

Henris reikalauja savo mintis apie tikėjimą kalbėdamasis su vaikystės draugu. Verta paminėti, kad juos dabar skiria aplinkos ir individo priešpriešos matymo skirtumai. Henris kaltina draugą tikėjimo stygiumi, kuris įtakojo draugo menininko kelio atsisakymą ir karjeros pasirinkimą. Nors jie vaikystėje kartu iki paryčių aptarinėję tokius autorius kaip Friedrichas Vilhelmas

¹²¹ Sarah Garland, *op. cit.*, p.199.

Nietzsche, George'as Bernardas Shaw, Henrikas Ibsenas, Henris supranta – draugui dabar tai tėra vien nieko nereiškiantys vardai (N: 294).

Dėl susiklosčiusių istorinių ir kultūrinių aplinkybių, Amerikos gyvenimo būdas visais laikais buvo padalintas į dvi priešiškas puses – sėkmės ir nesėkmės polius¹²². Henris laiko nevykėliais tuos žmones, kurie pagal nusistovėjusią socioekonominę santvarką laikomi sėkmingais: „Mane supo vieni nevykėliai ar tiesiog juokingi žmogeliai. Ypač apgailėtini buvo tie, kuriems sekėsi. Tokie laimingieji man įgrisdavo iki ašarų“ (OA: 7). Pats ruošdamasis išvykti į Europą ir kritikuodamas savo dabartinę aplinką, Henris užpuola savo draugą, su kuriuo, kaip matome, jį kažkada siejo meilė literatūrai ir kuris dabar, Henrio požiūriu, pasirinko lengviausią kelią ir atsisakė savo svajonių dėl tikėjimo stygiaus.

Tuo tarpu, savęs jis nelaiko nevykėliu, kadangi, kad ir ką darytų jis tuo tiki. Net jei jam nepasiseks, jis nelaikys savęs nevykėliu, kadangi vis tiek tęs savo bandymus (N: 294). Taigi, menas egzistuoja ne sau pačiam, ne mums, o Henriui; ir jei žmogus, vardu Henris, žlugo pasaulio akyse, jis vis dėlto pasiteisino ir buvo vertingas sau pačiam – tapo savo paties tikėjimo objektu¹²³. Dešimt jo gyvenimo Amerikoje metų, prieš išvykstant į Europą – tai dešimt metų, kai jo pasaulinės nesėkmės jausmas nuolatos augo į gelbstinčią neviltį. Dešimt metų jis praleido Europoje kaip bastūnas, elgeta ir menkavertis rašytojas – šie metai yra gyvybiškai svarbūs – tai jo darbo, taigi ir gyvenimo, centras. Iš šių nesėkmingų patirčių virtinės jis sukūrė didžiulę sėkmę – iš to gimė jo kūryba, o tuo pačiu tai yra jis pats. Jis įrodė, kad žmogus gali būti laisvas net būdamas savo idėjų, požiūrių, savo laiko ir nepalankių aplinkybių kalėjime¹²⁴.

3. Lyginimasis su rašytojais

3.1. Ryšys su kitais tekstais

Katy Masuga savo analizėje, skirtoje intertekstualumui Millerio kūryboje aptarti, teigia, kad Milleris naudoja kitus rašytojus dviems panašioms, tačiau kartu ir skirtingiems tikslams. Pirmasis tikslas atskleidžiamas vaizduojant tam tikrą rašytoją, tiesiogiai sugretinant jo asmenybę su rašymo procesu. Antrasis atsiskleidžia, kai Milleris naudoja kitus rašytojus ir jų sukurtus herojus

¹²² John Williams, *op. cit.*, p. 228.

¹²³ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 244.

kaip tašką susieti jų asmenybes ir gyvenimus su jo herojaus gyvenimu. Taigi, pirmasis tikslas žymi Millerio herojaus siekį pradėti rašyti (su šiuo tikslu taip pat susijęs lyginimosi į kitus rašytojus ir jų rašymo proceso vaizdavimo motyvas), o antruoju – Milleris kitų rašytojų figūras panaudoja, kad sukurtų tam tikrus ryšius tarp savo herojaus ir herojų iš kitų autorių kūrinių. Pastaruoju atveju, pasitelkdamas savo mėgstamus rašytojus ir turimą informaciją apie jų gyvenimą ir jų sukurtus herojus, Milleris naudoja juos kaip įkvėpimo šaltinį. Įvairios rašytojų savybės ir įdomūs būdo bruožai yra pasitelkiami siekiant rašymo ir pasaulio plotmėje sujungti jas su Milleriu ir jo herojumi¹²⁵. Tuo pat metu būdama duali – lyrinė ir natūralistinė, siurrealistinė ir kasdieninė – Millerio autobiografinė kūryba įkūnija visą gyvenimą trūkusį bandymą sukurti mitopoetinę savęs paties viziją ir reviziją¹²⁶.

Pirmąjį atvejį kuo puikiausiai iliustruoja Millerio herojaus svarstymai apie rašytojų nueitą gyvenimo kelią ir šį kelią lydinių kančių ir netekčių gausą: „Sakoma, kad tik per išbandymus ir vargus mes atsiveriame. Ar tai viskas ką aš rasiu vartant biografijos puslapius? Ar kūrybingos asmenybės buvo kankiniai, kurie rado išsigelbėjimą tik kovodami meno priemonėmis? Žmogaus pasaulyje grožis buvo susijęs su kančia, o kančia – su išganymu“ (N:132). Gyvendamas yrančios santuokos, bado ir nepripažinimo laikotarpiu bei lygindamasis su kitais rašytojais, išgyvenusiais daugybę asmeninių krizių, herojus ieško savo vidujybėje tam tikro atramos taško, į kurį galėtų įsikibti. Kitaip tariant, herojus ieško būdų ir kelių kaip galėtų atskleisti sau pačiam tą naują besikristalizuojančią rašytojo savastį, kurios atskleidimo dėka galės pradėti rašyti. Kaip matome, jam rūpi klausimas, argi nėra taip, kad kančia ir kentėjimas – tai pagrindinis menininkų variklis, stumiantis juos rašyti, ir šaltinis, iš kurio atsiranda vaizdiniai ir motyvai, vėliau peraugantys į meno kūrinį.

Pats Milleris panaudoja savo paties patirtį tarsi judėdamas spirale. Milleris sukuria savaeigės įvykių sekos pojūtį, dažnai sutinkamą autobiografiniuose romanuose. Konstruojama pasitelkiant sąmonės srauto techniką, siurrealistinius ir dadaistinius analogus, Millerio spiralinė forma turi akivaizdų sanglaudos trūkumą. Ji krypsta nuo anekdoto prie fantazijos ir atgal,

¹²⁵ Katy Masuga, *Henry Miller and How He Got That Way*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2011, p. 3.

¹²⁶ James Decker, *op. cit.*, p. 1.

preliminariai prisirišdama tik prie pasikartojančių tropų ir pažįstamų prisiminimų¹²⁷. Romano *Plexus* pabaigoje herojus taip apibrėžia šios trilogijos atsiradimo priežastis ir pagrindinį tikslą: „Galbūt atveriant savo žaizdą, uždariau kitas žaizdas, kitų žmonių žaizdas. kažkas miršta, kažkas pražysta. Kęsti nežinioje yra baisu. Sąmoningai kentėti, norint suprasti kančios prigimtį ir amžiams ją panaikinti, yra visai kas kita” (P: 530). Todėl žodį „Menas“ Milleris rašo iš didžiosios raidės, padarydamas jį savo tikėjimu, o tuo pačiu ir išganymu. Išties, Milleris rodo savo pasišventimą tam, ką galima pavadinti literatūrine religija¹²⁸. Pats gyvenimas, tikrovė nėra pakankami. Todėl herojus beatodairiškai skaito kitų rašytojų biografijas, tikėdamasis surasti šį viską keičiantį mąstymo posūkį bei jį lydinčią rašymo pradžia: „Ką aš norėjau sugriebti – tarsi kas nors galėtų susidoroti su tokiais neapčiuopiamais dalykais! – buvo tas esminis genijaus evoliucijos taškas, kai kieta sausa uola staiga duoda vandens” (N: 132). Tik siekis rašyti ir per meną save išreikšti užpildo visą Henrio esybę.

Antrąjį atvejį, kai Milleris savo herojų lygina su kitų rašytojų sukurtais herojais, kad užmegztų ryšį tarp savo ir kitų autorių sukurtų personažų, puikiai iliustruoja palyginimas su K. Hamsuno personažu. Henris įsijaučia į vaidmenį ir įsivaizduoja esąs K. Hamsuno romanų herojus, pasižymintis iracionaliais poelgiais ir pasakymais, atsirandančiais ties pamišimo riba: „Įkūnijau vieną po kito savo stabo charakterius. Kalbėjau visiškas nesamonės. Patapau dvejomis asmenybėmis – savimi ir savo mėgdžiojimais“ (S: 342). Jis stebi save iš šalies ir tuo pačiu gyvena kuo mažiau analizuodamas, pasiduodamas šiam žaidimui ir vaidybai. Ši teatro ir vaidybos linija atsikartoja visos trilogijos siužeto metu, herojui vis giliau reflektuojant savo veiksmus ir požiūrį į aplinką. Šį motyvą plačiau nagrinėsime vėliau šiame darbe.

Antrajame pavyzdyje, kuomet lyginamasi su K. Hamsunu, pastebima tiek pirmojo, tiek antrojo tipo susigretinimo su rašytojais samplaika – visas šis spektaklis su įsikūnijimu į K. Hamsuno herojų prasideda nuo realaus laiško gavimo iš paties K. Hamsuno sekretorės. Taigi, Milleris naudoja kitą rašytoją kaip priemonę, literatūrinę figūrą susieti jo asmenybę ir gyvenimą su savo herojaus gyvenimu. Tuo pačiu herojus plėtoja ir vieną svarbiausių praktikų – rašo laiškus: „Dažnai nedarydavau nieko išskyrus laiško rašymą kokiam nors garsiam autoriui, rašydavau, kaip

¹²⁷ Brad Vice “Spirals of the Self: Barry Hannah’s Autobiographical Method”, *The Mississippi quarterly*, 2016, Vol.69 (4), p. 513.

¹²⁸ Emile Capouya, „Henry Miller“, *Salmagundi (Saratoga Springs)*, 1965, Vol.1 (1), p.82.

žaviuosi jo kūryba, užsimindamas, kad jei jis apie mane dar nebuvo girdėjęs, netrukus sužinos. Tokiu būdu vieną dieną gavau nuostabų laišką iš to Šiaurės Dostojevskio, kaip jį vadino: K. Hamsuno“ (S: 341). Šiame laiške herojus sužino, kad K. Hamsunas turi sunkumų su leidėjais Amerikoje ir prašo Henrio pagalbos. Henriui sunku tuo patikėti: „Įvyko kažkoks didelis nesusipratimas, [...] tiesiog negalėjau patikėti, kad tokių romanų kaip *Badas, Panas, Viktorija, Žemės vaisiai* autorius padiktavo tą laišką“ (S: 341). Matome, kad Milleris naudoja daugybę nuorodų, kuriomis, pirmiausia, žymi ryšį tarp savo kuriamo herojaus ir kitų realių rašytojų (santykis *herojus-rašytojas*). Taip pat jis vaizduoja ir kitų rašytojų ryšį su jiemis įtaką dariusiais rašytojais, pavyzdžiui, šiuo atveju K. Hamsuno ryšį su F. Dostojevskiu (santykis *rašytojas-rašytojas*). Galiausiai, Milleris nepamiršta aptarti ir ryšio tarp kitų rašytojų sukurtų herojų ir savo herojaus (santykis *herojus-herojus*).

Tokiu būdu Millerio tekstas užmezga ryšį su kitais užrašytais tekstais, arba kitaip tariant, sukuria tarptekstinį ryšį, kuris Ricoeuro terminologijoje atitinka sąvoką – literatūros kvazi-pasaulis. Tuo pačiu Milleris stengiasi kuo labiau ištrinti ir ribą tarp realiai gyvenančių ir gyvenusių rašytojų bei savo herojaus, padaryti tą ribą nematomą. Jis nuolatos balansuoja ties šia riba, primindamas ir nurodydamas į užtekstinį pasaulį. Juk ir pats autorius literatūroje pasirodo kaip „vaidybiška figūra“, kuri įvairiais būdais gali save maskuoti kūrinyje, kalbėti įvairiais „balsais“¹²⁹. Būtent tai Milleris ir įgyvendina analizuojamoje trilogijoje.

Daugialypis žmogaus asmenybės formavimasis, kuriame vaidybos ir aktorystės motyvas pasiekia kulminaciją dominuoja paskutinėje trilogijos dalyje *Nexus*. Jis sutinkamas vos atsivertus pirmąją trilogijos dalį *Sexus*, kur herojaus „aš“ bergždžiai bando surasti sau formą: „Svajotojas veltui siekia rasti formą ir pavidalą, kurie atitiktų jo eterinę esenciją. Kaip dangiškasis siuvėjas, jis bando vieną kūną po kito, bet jie visi netinkami“ (S: 8). Pati netvarkinga trilogijos struktūra atspindi rašytojo kovą siekiant atpažinti ir įveikti savo dvasinį „žudiką“ – neapmąstyto, ideologiškai skatinamo troškimo įkūnijimą¹³⁰. Šią tapsmo ir paieškų liniją tęsia vis gilėjanti herojaus savirefleksija.

¹²⁹ Paul Ricoeur, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, Toronto: University of Toronto, 1991, p. 92.

¹³⁰ James Decker, *op. cit.*, p. 4.

Henris pradeda matyti save iš šalies, analizuodamas pojūčius, gaunamus iš išorinio pasaulio ir perkeldamas juos į vidujybę. Jis, prisimindamas savo vaikystę, suvokia, kad visada stebėjo save iš šono. Nors tada tai atrodė visiems būdinga savybė, herojus tik bėgant laikui suvokė, kad šis pojūtis leidžia jaustis kur kas pranašesniu už kitus ir mėgautis aplinka daugiau už kitus (S: 16). Šių apmąstymų vaisius – herojaus suvokimas, kad jo kaip rašytojo uždavinys, rašyti apie patį gyvenimą ir tik apie tai, kas neatsiejamai susiję su juo. Jis užrašė savo vaikystės prisiminimus apie savo draugus. Tačiau būdamas patenkintas rezultatu, jis supranta, kad tai dar nėra kažkas, ką reikėtų atskleisti publikai – kol kas tai tik viena iš plytų, rašymo praktikų, dedamų ant pamato to, kas vėliau peraugs į užbaigtą autobiografinį kūrinį (S: 23).

Juk Henris, kaip rašytojas ir menininkas, pagal kūrybinio akto prigimtį turi atsigręžti į save; jis turi remtis savo atmintimi, mintimis, patirtimi – jis turi pasitraukti iš gyvenimo ir projektuoti save į po jo ranka augantį kūrinį¹³¹. Nuolatinis grįžimas prie tų pačių prisiminimų ir žvilgsnis į savo gyvenimą reflektuojant jį iš naujų perspektyvų, atvaizduoja Millerio spiralinio rašymo taktiką – sudėtingas asociatyvus rašymo modelis leidžia iš įvairių perspektyvų pažvelgti į tą patį individualų įvyki¹³². Kartais pasiekiamas pasitenkinimas savo rašymu, kuomet herojui pavyksta save išreikšti, yra pagrindinė savikūros linija ir herojaus tikėjimo, kad jam anksčiau ar vėliau pavyks užrašyti savo vidinius išgyvenimus ir suteikti tam užbaigtą formą, kuria jis bus pagaliau patenkintas, šaltinis. Žvelgdamas į savo praeitį ir naujai ją išgyvendamas, o tuo pačiu ir suteikdamas praeičiai naują formą ir reikšmę, herojus supranta save iš naujo ir dabartiniame laike – reiškia, kad keičiasi ir jo pasaulėžiūra. Tai įspraudžia herojaus asmenybę į praeities ir dabarties dialektiką, dėl kurios herojus rašo apie patį rašymą, kadangi būtent šis jį ir formuoja, suteikia jo gyvenimui pavidalą ir formą, arba – naratyvinę vienybę.

Rašymo apie rašymą, lyginimosi su kitais rašytojais bei ribų tarp realaus ir meno pasaulio naikinimo pagrindinis uždavinys – siekis parodyti ir priminti, kad visi žmonės gyvena tame pačiame pasaulio raizginyje. Tą raizginį sudaro Milleris, jo herojus, kiti rašytojai su savo sukurtais herojais, ir šiuos rašytojus supantys žmonės: „Norėjau vienų metų išlaisvinti visų žmonių vaizduotę, kadangi be viso pasaulio palaikymo, be vaizduotės dėka unifikuoto pasaulio, vaizduotės

¹³¹ Edward Mitchell, *op. cit.*, p.108.

¹³² James Decker, *op. cit.*, p. 8.

laisvė patampa yda“ (S: 17). Mintis apie kiekviename žmoguje glūdinį potencialą, kurio šaltinis yra kiekvieno vaizduotė, o pasaulis – tai kūrinys, kuriame ši vaizduotė atsiskleidžia, užbaigiama šia citata: „Kasdien mes nužudome savo geriausius impulsus. Būtent todėl mums sugniaužia širdį, kai skaitome eilutes parašytas meistro ir atpažįstame jas kaip savo pačių, kaip švelnius ūglius, kuriuos užgniaužėme dėl tikėjimo trūkumo savo pačių tiesos ir grožio kriterijumi. Kiekvienas, jeigu bus visiškai nuoširdus su savimi gali išsakyti galias tiesas, kadangi visi kilame iš to paties šaltinio“ (S: 23). Taigi, žmogaus potencialo esmė – tinkamai pasinaudoti viduje glūdinčiais impulsais, suteikti jiems formą, transformuoti juos, sukurti tam tikrą vertę, kuri vėliau gražinama pasauliui kūrinio pavidalu.

Kitaip tariant, Henris sugražina kultūriniam laukui tai, ką buvo iš jo pasiskolinęs, ką panaudojęs ir modifikavęs, sukūręs tam formą gali paskleisti atgal visuomenei, kadangi jam menas – tai bandymas kuo labiau išlaisvinti vaizduotės sugebėjimus, o tuo pačiu pilnesnė, turtingesnė ir prasmingesnė pasaulio matymo priemonė¹³³. Iš čia jo siekis išlaisvinti vaizduotę, glūdinčią kiekviename žmoguje, tam, kad žmonės galėtų gyventi turtingesniame ir pilnesniame pasaulyje, kuriame jis ir kiti jausis laisviau ir kuriame gims vis naujų reikšmių.

Kaip teigia Jurga Jonutytė: „pasakojant patirties kulminaciniai taškai išrikuojami į vienmatę seką. Asmeninis laiko patyrimas nenuvertėja ir nenuskursta, bet tampa kuo kitu, negu buvo iki įvardijimo – tampa bendru kultūriniu turtu“¹³⁴. Gadameris nurodo, kad: „didieji kūrybiniai meno pasiekimai tūkstančiais kanalų nuteka į vartojimo ir mūsų aplinkos dekoravimo sferą, arba, tiksliau pasakius, ne nuteka, o difunduoja, pasklinda, šitaip formuodami tam tikrą vieningą žmogaus sukurto pasaulio stilių“¹³⁵. Henrio pasaulėžiūrai ypač būdingas siekis sutaikyti žmones, sujungti juos, surasti kažką bendro visuomenėje ir kultūroje, kas būtų būdinga žmogui savaime, kas būtų aktualu kiekvienam jo sutiktam asmeniui.

¹³³ Edward Mitchell, *op. Cit.*, p. 106.

¹³⁴ Jurga Jonutytė, „Savastis ir kultūrinis laikas. [I d.] : P. Ricoeuras laiko apmąstymų kontekste“, *Logos*, n. 33, balandis, 2003, 136.

¹³⁵ Hans-Georg Gadamer, *Grožio aktualumas : menas, kaip žaidimas*, simbolis ir šventė, iš vokiečių kalbos vertė G. Grinytė, Vilnius : Baltos lankos, 1997, p. 15.

Henris bando sugražinti vaikystėje turėtą, tačiau su laiku prarastą bendrumo pojūtį¹³⁶. Jis nori parodyti, kad žmonių tarpusavio santykiai turėtų būti paremti suvokimu, kad žmonės nepriklausomai nuo jų savivokos, vis dėlto, gyvena viename bendrame socialiniame lauke. Dėl tos pačios priežasties Henris nepaliaujamai lygiuojasi į kitus rašytojus tiek savo rašymo stiliumi, tiek ir asmeniniu gyvenimu, nuolatos ieško jungčių tarp savęs ir kito.

Jis ieško ryšių ir su kitų rašytojų sukurtais herojais ir jų unikaliais gyvenimais. Kitaip tariant, Henris pasisavina tam tikrą tekstą. Jam teksto ir subjekto interpretacija pasiekia kulminaciją tada, kai jis, interpretuodamas *kitą*, supranta save geriau arba tiesiog kitaip. Ricoeuras tai vadina „konkrečia refleksija“. Savęs supratimas, susijęs su „užuolankomis“ ten, kur veda kultūrinės nuorodos, kurias atlikdamas subjektas save formuoja. Mąstymo nukreipimas nuo savęs *kito* link yra taisyklė, vienas iš atramos taškų, norint suprasti save ir aiškiau įvertinti savo gyvenimą.

Žmogaus autobiografija įgyja prasmę tik tada, kai žmogus į save žvelgia ne vien iš savo taško, ne vien per savo įgytą patirtį, bet ir kitų žmonių akimis – iš kitų žmonių papasakotų istorijų perspektyvos, savo gyvenimo laiką apipinant kitokio gyvenimo galimybėmis – ne iliuzinio, tobulo pasaulio, bet kitokio, tačiau lygiaverčio tam, kurį žmogus gyvena pats. Kito žmogaus gyvenimo savitumo nuovoka sukonkretina savąjį gyvenimo istoriją¹³⁷. Suvokti *kitą*, reiškia – suvokti save.

3.2. Skaitymas

Pagrindinė lyginimosi su kitais rašytojais plėtojama praktika – skaitymas. Ši praktika dominuoja antrojoje trilogijos dalyje *Plexus*. Skaitymo temos plėtojimas pradedamas herojui pakeitus gyvenamąją vietą. Šalia namo esančioje bibliotekoje herojus praleidžia ištisas dienas, skaitydamas viską iš eilės (P: 9). Persikraustęs į kitą gyvenamąją vietą ir niekam nepranešęs savo naujojo adresu, herojus siekia užtikrinti savo autonomiją ir vienatvę, reikalingą norint visą laiką skirti literatūrai. Jis teigia, kad tam, kad galėtų rašyti, jam reikia nutraukti visus ryšius su išoriniu pasauliu (P: 34). Taigi Henris konstatuoja, kad rašys vien tik apie gyvenimą ir tik tai, kas tiesiogiai su juo susiję, o kita vertus, nutraukia visus ryšius su aplinkiniu pasauliu.

¹³⁶ William Solomon, *op. cit.*, p. 686.

¹³⁷ Jurga Jonutytė „Savastis ir kultūrinis laikas. [II d.] : P. Ricoeuras laiko apmąstymų kontekste“, *Logos*, n. 34, liepa, 2003, 110-115.

Ploną ribą tarp literatūros ir pasaulio herojus apmąsto sėdėdamas bibliotekoje ir galvodamas apie gyvenimą, vykstantį už bibliotekos sienų. Jis nemato tarp jų ryšio – tai du atskiri pasauliai (P: 51). Nepaisydamas šio fakto, Henris klausia, ar yra koks dalykas pasaulyje, apie kurį nebūtų parašyta šiame archyve: „Spėju, kad po saule nebuvo tokios temos, apie kurią nebūtų parašyta ir saugoma šiuose archyvuose“ (P: 51). Po saule, reiškia – išoriniame pasaulyje. Tačiau tuo pat metu herojus ir paties archyvo lubas mato kaip dangų: „po aukštomis lubomis, kurios buvo paties dangaus imitacija [...]“ (P: 51). Bėgant laikui ir vis aktyviau bandant ištrinti ribą tarp realaus ir literatūrinio, meno pasaulio, Millerio herojui pagaliau pavyksta ir save patį suprasti geriau ir pilnatviškiau:

Galima taip prisipildyti kitos būtybės dvasios, kad tiesiogine prasme bijai sprogti. Leiskite pastebėti, kad ši „kita būtybė“ visada yra tam tikras alter ego. Tai ne tik giminingos sielos atpažinimas, bet savęs atpažinimas. Staiga susitikti akis į akį su savimi! Užvertę knygą tęsiate kūrybos veiksmą. Ir ši procedūra, šis ritualas, sakyčiau, visada yra toks pat: komunikavimas visose srityse vienu metu. Jokių kliūčių. Ir nors esate vienišesnis nei bet kada anksčiau, tuo pačiu esate sujungtas su pasauliu kaip niekad (P: 36).

Skaitydamas ir lygindamasis su kitais personažais Henris atranda save iš naujo. Knygos puslapiai tampa veidrodžiu, kuriame Henrio „aš“ atpažįsta save *kito* dėka. Užvertęs knygą herojus jaučiasi vienišesnis negu bet kada anksčiau, nes jo atskleistas „aš“ nuo knygos užvertimo momento turės likti be jam priklausančios vietos – patekti į realų pasaulį, su kuriuo turės iš naujo užmegzti ryšį, o įstengęs save išreikšti per kūrybą herojaus „aš“ vėl grįš į literatūrinę plotmę.

Kadangi skaitymas reikalauja tam tikro susilieimo su kūriniu, kūrinio priėmimo, jis leidžia susilieti teksto interpretavimui ir savęs paties interpretavimui, reflektavimui. Tai, ką perduoda kūrinys ir yra pasaulis, kurį jis projektuoja ir kuris sudaro jo horizontą. Šia prasme klausytojai ar skaitytojai jį priima pagal savo imlumą, kurį apibrėžia situacija, kuri yra ir ribota, ir atvira pasaulio horizontui¹³⁸.

Visą analizuojamą trilogiją persmelkia nuorodos į literatūrą ir jos sukuriamą pasaulį. Tai apima tiek pokalbius ir asmeninius apmąstymus apie kitus rašytojus, tiek daiktiškai apipavidalintas nuorodas. Pavyzdžiui, herojus, vaikščiodamas gatvėmis, sustoja prie F. Dostojevskio portreto, kad suprastų, kokie veido bruožai skiria rašytoją nuo kitų, ir išvelgia jo veide vien liūdesį ir

¹³⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 58.

užsispyrimą. Be to, norėdamas išvelgti išorėje vidujybės atspindį, jis galiausiai prasibrauna iki esmės ir pamato menininką: „Pamečiau save apmąstymuose. Galiausiai pamačiau tik tragišką menininką, sukūrusi visą panteoną charakterių“ (P: 17). Arba, belaukiant gatvėje žmonos jam kompaniją palaiko Elie Faure – meno istorijos autorius. Nors susidaro įspūdis, kad herojui iš tikrųjų palaiko kompaniją realus žmogus, jo mėgstamas autorius, vėliau paaiškėja, kad jis kalbėjo apie meno istorijos knygą, kurią turėjo su savimi (P: 172). Didžiosios depresijos laikotarpiu išvykęs į pietus ieškoti uždarbio ir atsiduręs Ašvilyje, vėliau jis dejuoja, kad žiūrėtų į šią vietą kitomis akimis, jei būtų žinojęs, kad tuo pat metu čia Thomas Wolfe’as rašė savo pirmąjį romaną – *Žvelk angele, į savo būstą* (P: 441). Tokiais ir panašiais būdais parodoma, kad mėgstami rašytojai nuolatos dalyvauja herojaus gyvenime. Išėjęs iš darbo jis lyginasi su badaujančiu Van Goghu, kuriuo ypatingai žavisi: „Skaitydamas Van Gogho laiškus susitapatinau su juo, kovodamas už paprastą gyvenimą, kuriame menas – tai viskas“ (P: 53). Tačiau, jeigu lyginimasis į kitų rašytojų ir menininkų biografijas ir jų herojų savybių analizavimas padeda Henriui geriau suprasti save ir geriau orientuotis gyvenimo pasirinkimuose, tai lygiavimasis į juos savo rašymo stiliumi – neleidžia herojui rašyti savo nuožiūra, jis jaučiasi suvaržytas, kuomet bando sekti kitų rašytojų pramintais takais.

Inovacija lieka paremta tradicijomis; vaizduotės darbas neatsiranda iš nieko. Inovatyvumas vienaip ar kitaip yra susijęs su tradicijos paradigmomis. Tačiau, jis gali išlaikyti skirtingus ryšius su šiomis paradigmomis. Sprendimų spektras yra platus ir turi du polius: viena vertus, tai – vergiškas tradicijos sekimas, kita vertus – sąmoningas nukrypimas nuo kelio, šuolis per visus deformacijos lygius. Pasaka, mitas ir tradicinė istorija kaip visuma yra arčiau pirmojo poliaus. Tačiau tolstant nuo tradicinės istorijos, nukrypimas tampa taisykle. Taigi, šiuolaikinį romaną iš esmės galima apibrėžti kaip antiromaną tiek, kiek protestas turi viršenybę prieš norą tiesiog šiek tiek pakeisti paradigmos taikymo būdą¹³⁹.

Pavyzdžiui, Millerio herojus bando aprėpti tam tikro rašytojo kūrybą iš skirtingų perspektyvų ir, lygindamasis su juo, pats sėda prie rašomojo stalo, kad pradėtų rašyti. Jis skaito ir apmąsto visus jam prieinamus šio rašytojo laiškus, dienoraščius, romanus. Tačiau, vos atsiduria prie rašomosios mašinėlės, po begalės pastangų jis teišgali parašyti vos vieną frazę (P: 125-126).

¹³⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 69-70.

Kaip teigia Katy Masuga, Milleris naudoja kitų rašytojų figūras dėl kelių tikslų. Pavyzdžiui, kad parodytų kaip jo asmenybė yra kamuojiama Friedricho Nietzsche's ir Osvaldo Spenglerio filosofijos, taip pat bandant išreikšti brolystės jausmą su tokiais menininkais kaip Van Goghas ir T. Mannas, arba norint perteikti nepasitikėjimą savo paties rašymu, kaip tai daroma lyginantis su Fiodoru Dostojevskiu ar Marceliu Proustu¹⁴⁰. Todėl kad ir kaip herojus žavėtusi kai kuriais savo mėgstamais rašytojais, būtent jie neleidžia jam judėti inovacijų, kurių jis siekia, link. Dėl šių rašytojų literatūriniame pasaulyje užsitarnauto statuso, kuriuo herojus taip žavisi, jam sunku atitrūkti nuo įsisavintų tradicijų ir judėti toliau naujovių link. Kaip tiksliai nurodo Finn Jensen, Milleris padarė klaidą atsisakęs savo autentiško balso dėl dirbtinio literatūrinio balso, kuris, jo manymu, pasirodė tinkamesnis. Tai padarė Millerį svetimą sau pačiam, o jo raštą – sustingusį ir negyvą¹⁴¹.

Tuo tarpu, romanų herojai, kaip ir atitinkamos rašytojų savybės, padeda Henriui orientuotis pasaulyje ir įvairiose gyvenimiškose situacijose. Pavyzdžiui, herojui išėjus iš metro ir einant link savo varžovo namų, jis tuojau pat pasijaučia išbalansuotas: „Iki daktaro Onirifick įstaigos buvo likę keli kvartalai, kurių pakako, kad mane dezorientuotų, kad duotų laiko įsijausti į jautraus genijaus, romantiško poeto, laimingo mistiko, atradusio tikrąją meilę ir pasiruošusio mirti už ją“ (S: 148). Paveiktas baimės, jis iškart atranda būdą ją įveikti.

Baimę jis įveikia sąmoningai pasirinkdamas įsivaizduoti save *kito*, pavyzdžiui – romantinio poeto, kailyje. Įsijaučiant į *kitą*, tai kas yra būdinga kitam, tam tikros *kito* savybės – šiuo atveju drąsa – pasiimama sau, įtraukiama ir padaroma savo paties viduryje. Erica Jong pagrįstai pabrėžia, kad ne tik Millerio rašymo stilius akivaizdžiai skyrėsi nuo jo bendraamžių rašytojų, bet pati jo dvasia, atsigręžusi į tokius rašytojus kaip Waltas Whitmanas ir Francois Rabelais. Likdamas romantiku, jis pateikia optimizmo pavyzdį nupuolusiame pasaulyje¹⁴².

Ricoeuro teigimu, naratyvizuojant charakterį, pasakojimas perduoda jam savo judesį, prarastą įgytose nuostatose, polinkiuose, nusistovėjusiuose susitapatinimuose. Naratyvizuojant tikrojo gyvenimo matymą, pasakojimas suteikia jam atpažįstamų mylimų ar gerbiamų veikėjų

¹⁴⁰ Katy Masuga, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴¹ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴² Erica Jong, *The Devil at Large: Erica Jong on Henry Miller*, Grove Press, 1994, p. 40.

bruožus. Naratyvinė tapatybė išlaiko du grandinės polių – charakterio ir „aš“ pastovumo¹⁴³. Todėl kitų rašytojų sukurti tekstai tokie svarbūs Henrio gyvenimui – būtent jie padeda herojui orientuotis pasaulyje ir kurti save kaip rašytoją.

Paties herojaus teigimu, keturi autoriai suformavo jo pasaulėžiūrą. Tai – F. Nietzsche, F. Dostojevskis, O. Spengler, ir E. Faure. Dar viena asmenybė, persmelkusi visą Millerio kūrybą, kurios Henris nepriskyrė minėtiems keturiems autoriams yra Amerikos transcendentalizmo pradininkas R. W. Emersonas. Būtent jis padarė didžiulę įtaką Henrio „aš“ paieškoms ir su tuo susijusiam proveržiui rašyti. R. W. Emersonas paskatino Millerį pavaizduoti sudėtingą žmogaus esybę, paimtą bet kokioje situacijoje ir bet kuriuo metu¹⁴⁴. Transcendentalizmas paskatino Millerį išsaugoti savąjį „aš“ eschatologinio košmaro įkarštyje¹⁴⁵. Kalbant apie keturis Henrio įvardintus autorius, *Plexus* pabaigoje jis taip apibrėžia šias keturias asmenybes per tik joms būdingas savybes, jų unikalius bruožus: F. Nietzsche – ikonoklastas, F. Dostojevskis – didysis inkvizitorius, E. Faure – magas, O. Spengler – modeliuotojas (P: 520).

Herojaus teigimu, visi jam reikšmingi autoriai atsirasdavo jo gyvenime būtent tada, kai jam labiausiai reikėdavo palaikymo ir paramos. Įdomiausia tai, kad su F. Dostojevskio ir F. Nietzsche's kūryba Henris buvo susipažinęs dar prieš analizuojamos trilogijos kūrimo pradžią, bet štai su E. Faure ir O. Spengler – vienas meno teoretikas, kitas istorijos filosofijos – herojus susipažįsta tik romane *Plexus* – po jau kurį laiką besitęsiančių herojaus bandymų rašyti. Trilogijos dalyje *Plexus*, domėjimasis menu ir istorija tiesiogiai sutampa ir su herojaus gyvenimu. Jis netikėtai, visai netyčia atsiverčia puslapį iš E. Faure istorijos knygos apie artimuosius rytus, o jau kitoje pastraipoje – aprašoma, kaip jie su Mona kraustosi į rajoną, kuriame gyvena sirai (P: 237-238). Štai O. Spengler figūra – daugiau susijusi su Henrio kritišku žvilgsniu į aplinką ir vis atsikartojančiu visuomenės nuopuolio motyvu. Kaip nurodo Sarah Garland, visą rašytojo kūrybą galima laikyti skolinimosi iš ikonoklastų mozaika, kurioje O. Spengler tampa ypač svarbiu dėl savo irimo ir nuosmukio pranašysčių¹⁴⁶.

¹⁴³ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, translated by Kathleen Blamey, Chicago [Ill.] : The University of Chicago Press, 1994, p. 166.

¹⁴⁴ Paul R. Jackson, *op. cit.*, p.240.

¹⁴⁵ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁶ Sarah Garland, *op. cit.*, p.198.

Tačiau tiesioginių nuorodų į F. Nietzsche yra vos keletas, jos sutinkamos tik šalia vardijant kitus autorius. Tai patvirtina F. Nietzsche's kaip ikonoklasto statusą – jo įtaką Milleris patyrė gerokai anksčiau, ji persmelkusi visą jo kūrybą, nepripažįstančią jokių autoritetų iš viršaus. Kiek ironizuodamas Czeslawas Miloszas sulygina du autorius: „Nietzsche, nelaimingas Liuciferis, išdidus ir tyras, rado plebėjišką įsikūnijimą Milleryje“¹⁴⁷. Kaip ir F. Nietzsche, Milleris kritikuodamas bažnyčią ir religiją, padaro meną savo tikėjimu¹⁴⁸. Indrek Maniste taip pat mini F. Nietzsche kaip autorių, su kurio kūryba Milleris susipažino ankstyvojoje jaunystėje ir kurio įtaka juntama visuose rašytojo tekstuose¹⁴⁹.

Tuo tarpu F. Dostojevskio motyvas, persmelkęs visą trilogiją – jis sutinkamas Millerio romanuose įvairiausiai pavidalais. Henris net palygina Niujorko gyventojus su F. Dostojevskio herojais: „Ir Amerikos gyvenimas, nuo gangsterių lygio iki intelektualinio lygio, turi paradoksaliai didžiulį ryšį su Dostojevskio visapusišku kasdieniu Rusijos gyvenimu. Kokio geresnio pagrindo galima paprašyti, nei Niujorko didmiesčio, kurio konglomerato dirvoje kaip piktžolė klesti bet kokia beprasmiška, niekinga, lengvabūdiška idėja?“ (N: 19). Nereikėtų nustebti dėl tokio drąsaus palyginimo. Nuo XIX a. pabaigos Amerika išgyveno daug svarbių pokyčių, kurie lėmė, jog amerikiečių skaitytojui iki tol nežinomo F. Dostojevskio kūryba tapo išties artima ir suprantama. Masinė emigracija iš Europos paskatino urbanizaciją, perpildytus miestus, perkrautus daugiabučius, ir sparčiai išaugusį skurdo lygį. Tipiškas Niujorko daugiabučių kvartalas savo vargingumu nenusileido bet kuriam F. Dostojevskio laikotarpiu Sankt Peterburgo lūšnynui¹⁵⁰.

Kartu su ekonominiais pokyčiais ir Pirmuoju pasauliniu karu amerikiečiai pradėjo prarasti optimistišką pasitikėjimą savo politikais, socialine gerove ir Amerikos progresu. Nemaža dalimi prie to prisidėjo ir psichoanalizės išplitimas, atvėręs duris iki šiol nepažintam pasauliui¹⁵¹. Visos išvardintos priežastys ir jas lydintis žmogaus savęs ir aplinkos reflektavimas leidžia Millerio herojui atlikti tokį palyginimą. Kartu jam pritaria ir Thomas Stearnsas Eliotas: „daugelis

¹⁴⁷ Czeslaw Milosz, Henry Miller, *Grand street*, 1982, Vol.1 (3), p.125.

¹⁴⁸ Emile Capouya, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁹ Indrek Manniste, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁰ Maria Bloshteyn, *The Making of a Counter-Culture Icon: Henry Miller's Dostoevsky*, 2007 University of Toronto Press Incorporated, p. 33.

¹⁵¹ *Ibid.*

amerikiečių buvo linkę sutikti su jaunu T. S. Eliotu, kad jie „gyveno viename iš Dostojevskio romanų, [...] o ne viename iš Jane Austen“¹⁵².

3.3. Teatras

Teatro leitmotyvas – dar viena priemonė, įrankis kelionėje savęs kaip rašytojo suvokimo ir priėmimo link. Bene tiksliausiai, teatro reikšmę herojaus savirefleksijoje apibūdina teatro užuolaidų, žiūrėjimo tarsi per užuolaidą meninė figūra. Jos pagrindą sudaro įsivaizdavimas, kad esi teatro spektaklio žiūrovas, žvelgiantis į sceną ir stebintis kas joje vyksta, bei sugebėjimas matyti save iš scenos perspektyvos, sėdintį žiūrovų vietoje. Teatro ir spektaklio tematika apskritai ryški visoje *The Rosy Crucifixion* trilogijoje – herojus nuolatos lankosi įvairiausiuose pasirodymuose, pats save vadina klounu, jo žmona Mona dirba teatro aktore.

Be visa ko, Milleris savo kūryboje pasitelkia įvairiausias nuorodas į burleskos pasirodymus, kino seansus, šokius ir panašius šou, taip paversdamas savo kūrinį tam tikru atrakcijos ekvivalentu¹⁵³. Kaip nurodo Finn Jensen, šiuolaikinė „performacinės biografijos“ koncepcija itin tinka Milleriui, kuris ilgos tekstų serijos metu sugebėjo suvaidinti įvairiausius dramatiškus vaidmenis¹⁵⁴. Herojus apie šią savo kūrybos liniją kalba minėdamas vieną atvejį, pakeitusį jo pasaulėžiūrą ir savęs suvokimą iš pamatų:

Lėtai kylant uždangai, mane apėmė jausmas, kad per amžius žmogų visuomet paslaptinai nuramindavo šios trumpos akimirkos, pradedančios spektaklį. Jutau, kaip uždanga kyla *žmoguje*, [...] pasijutau apsinuoginęs prieš save, nutviekstas švytinčios tikrovės [...]. Pamačiau vyriškį, lėtai kylantį laiptais, [...] tas vyriškis galėjau būti aš pats, senasis aš [...]. Pajutau, kaip leidžiasi uždanga, ir keletui akimirkų atsidūriau už scenos, tarp dekoracijų [...]. Regėjau tik tai, kas buvo gyva! Visa kita ištirpo paunksnėje (OA: 336).

Henris save mato iš dviejų skirtingų perspektyvų, kelių žiūros taškų. Tačiau šiuo atveju, tai – ne tik savęs matymas iš trečio asmens perspektyvos, iš šalies, bet ir – matymas iš pirmojo asmens perspektyvos. Tai kitų pjesės veikėjų – aktoriaus ir žiūrovo – lyg savęs paties stebėjimas, nebūnant nei vienu, nei kitu, o vien suprantant, kad tu gali būti ir vienas, ir kitas tuo pat metu, priklausomai nuo to, kurį užuolaidos pusės žiūros tašką pasirinksi. Taip ateina suvokimas, kad pasaulį, su visais jam būdingais reiškiniiais, galima matyti iš šono, tarsi atsisakius savo paties kūno – kartu matant ir

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ William Solomon, *op. cit.*, p. 684.

¹⁵⁴ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 5.

veiksma, ir save stebinti šį veiksma. Tokiu būdu herojaus „aš“, ieškantis savęs ir atrandantis literatūros plotmėje, supranta savo vietą ir išoriniame pasaulyje, sugebėdamas sau pačiam atskleisti, pripažinti užimamą paribio poziciją.

Millerio herojus prieina prie išvados, jog tam, kad galėtų kurti, jis turi užimti paribio poziciją: „Kūryba – tai amžinas žaidimas, kuris vyksta paribio linijoje; spontaniškas ir kompulsyvus, paklusnus įstatymui. Atsitrauki nuo veidrodžio ir užuolaidos pakyla“ (S: 193). Norint tinkamai reflektuoti save, būtina išsiugdyti tam tikrą dvigubą žvilgsnį, galintį aprėpti ir pasiruošimą vaidinimui, ir žvelgiant į veidrodį suvokti save pati kaip aktorių.

Teatro motyvas, išryškėja dar pirmojoje trilogijos dalyje, Henrio „aš“ ieškant sau tinkamo vaidmens. Taip pat dažnai naudojamas veidrodžio simbolis, kuris intensyviausiai taikomas paskutiniajame romane *Nexus*. Herojus vienu metu stebi save ir kitus kaip gyvenimo spektaklio aktorius, bei kartu mato ir tikrovę, taip pat ir savo gyvenamuosius namus, kaip spektaklį (N: 67). Taigi, namai tampa scena, o dar kiek vėliau, herojui rašant pjesę trims dalyviams, skirtumas tarp gyvenimo ir pjesės iš viso pradingsta: „Nereikia ir sakyti kas buvo šie klajojantys artistai, [...] Ko aš nemačiau – savęs, tai rašančio. Aš niekada negalėjau to parašyti žodžiais. Tai turėjo būti parašyta krauju“ (N: 76). Grįžusios namo žmona su drauge užklumpa Henriį nejudantį, o tik kalbantį savo veikėjo žodžius, kuriuos jis pats ir sukūrė: „Kaip aktorius savo persirengimo kambaryje, kuris ir toliau vaidina, nors uždanga nukrito“ (N: 77). Norėdamas pabrėžti ir atskleisti mintį, kad tai kas kalba yra jo tikrasis „aš“, jo vidujybė, Milleris naudoja kaukės, pro kurią sprūsta žodžiai, simbolį, taip pat – vandenyno dugno metaforą (N: 78). Jis pradėjo vis labiau tolti nuo išorinio pasaulio ir jo reikalavimų ir pasinėrė į save ir savo vizijas¹⁵⁵. Tuo pačiu Henris stengiasi palaikyti ryšį su aplinka, naudodamasis savo vaizduote – balydamas stebėti aplinką kitomis akimis, praturtindamas ją savo sukurtais vaizdiniais ir palyginimais.

Pavyzdžiui, romane *Nexus* herojus vaikšto gatvėmis prieš pat išvykimą į Paryžių ir kuria ateities planus – taip pat mato savo mėgstamus rašytojus per įvairių profesijų atstovų prizmę, kitaip tariant, skirtinguose gyvenimo vaidmenyse. Praeidamas vokiečių kepyklėlę jis prisimena savo tetą,

¹⁵⁵ John Williams, *op. cit.*, p. 240.

o ši mintis savo ruožtu iš atminties į paviršių iškelia T. Manno, apie kurį teta mėgo kalbėti, vaizdinį.

Prisimindamas T. Manno romanus, Henris ne tik žavisi jo stiliumi, bet čia pat galvoja ir apie jo išvaizdą: „Taip, nuotraukose, kurias mačiau, jis atrodė kaip krautuvės darbuotojas. Galėjau įsivaizduoti, kaip jis rašo savo novelę delikatesų parduotuvės gale, su ant kaklo apsvyniota dešrelių keke“ (N: 313). Naudodamas šį komišką palyginimą Milleris parodo, kaip jis įsivaizduoja save – ir kaip asmenį, ir kaip rašytoją; taip pat kaip tuo pat būdu įsivaizduoja ir kitus asmenis, kurie sudaro jo kolektyvinę literatūrinę vaizduotę¹⁵⁶. Pavyzdžiui, čia pat pravažiuojančio tramvajaus konduktorius primena jam K. Hamsuną: „Tik pagalvokit, romanistas, galiausiai gavęs Nobelio premiją vairuoja tramvajų Dievo užmirštame krašte“ (N: 313). Henris ir save patį mato iš eilinio žmogaus perspektyvos, tačiau taip pat suvokia save turint tam tikrų įgūdžių, esant rašytoją su išskirtiniu potencialu. Būtent tokios užuominos išskiria jį kaip rašytoją, primindamos skaitytojui, kad kaip ir tekstas neatspindi tikrojo pasaulio, taip ir rašytojo paveikslas nebūtinai yra jo žmogiškojo charakterio atspindys¹⁵⁷.

4. Rašytojo tapsmas: *Vėžio atogrąža*

Pagrindiniai veiksniai, leidę Henriui parašyti pirmąjį autobiografinį romaną: emigracija į Paryžių; tikėjimas savo balsu; rašymas apie patį gyvenimą rašant pirmuoju asmeniu; gyvenant dabartyje rašyti apie ją; socialinių saitų atsisakymas.

Pirmasis Millerio užbaigtas ir išleistas romanas *Vėžio atogrąža* pradedamas šiomis eilutėmis: „Aš neturiu nei pinigų, nei turto, nei vilties. Esu laimingiausias žmogus pasaulyje. Prieš metus, net prieš pusmetį, tariausi esąs menininkas. Daugiau apie tai negalvoju, aš tiesiog esu“ (VA: 7). Taip pradėdamas romaną Milleris parodo, kad Henrio „aš“ nenori daugiau galvoti, kad jis yra menininkas, tačiau šis „aš“ vietoj to pozityviai teigia, kad jis yra¹⁵⁸. Galima teigti, kad „aš“ turi mirti kaip žmogus tam, kad pavirstų į menininką¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Katy Masuga, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011, p. 187.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Henry Miller : new perspectives*, edited by James M. Decker, Indrek Manniste, Bloomsbury Academic, 2015, p. 79.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

Dėl šio svarbaus vidinio herojaus pokyčio pasikeičia jo požiūris į patį rašymą, gyvenimą ir aplinką. Įsivaizduodamas Paryžių kaip savotišką rojų, Henris tikėjosi ten pradėsiąs naują gyvenimą jam palankioje aplinkoje. Tačiau, atvykęs į savo išsvajotą miestą, jis supranta, kad jo puoselėtos utopijos nėra ir negali būti. Tik susitaikęs su šia mintimi jis pradeda rašyti apie visus gyvenimo reiškinius visiškai atvirai ir neribodamas savęs. Knygos pradžioje net pareiškia, kad jis ne rašo, bet dainuoja (VA: 8). Herojus atranda, kad savęs neribojimas, nevaržymas ir yra jo stilius¹⁶⁰. Nuo šiol jis gali perduoti savo natūralų balsą ir tempą, kadangi rašo netaisydamas: „Aš tyliai pasižadėjau, kad nepakeisiu nė eilutės iš to, ką parašiau. Nematau reikalo tobulinti savo minčių ar veiksmų“ (VA: 18). Pasiduodamas rašymui kaip žaidimui, jis susilieja su savo kūryba ir jos procesu: „Aš esu rašomoji mašinėlė. Įsuktas paskutinis varžtas. Žodžiai liete liejasi. Tarp manęs ir mašinėlės nėra susvetimėjimo“ (VA: 34). Taigi rašymas čia sutinkamas kaip žaidimas – laisvas, greitas, nieko nevaržomas, malonumą teikiantis ir saviraišką įgalinantis procesas.

Nuo šiol visas Paryžius jam atrodo kaip estrada ar besisukanti scena, leidžianti žiūrovui stebėti konfliktą iš visų pusių (VA: 35). Nuolatos būdamas dabartyje, jis gali neatskirdamas savęs nuo scenos rašyti apie aplinką pats būdamas joje: „Jokios praeities, jokios ateities. Man pakanka dabarties. Dienos, kuri yra dabar“ (VA: 57). Henris net perneša rašomąją mašinėlę prie veidrodžio, kad rašydamas galėtų matyti save (VA: 11). Taigi, aktorius ir teatro motyvas čia yra suvokiamas kaip tiesiogiai susijęs su rašymu ir realiu rašymo procesu – rašoma stebint save, rašantį romaną taip pat apie save patį.

Susiliedamas su vietos dvasia jis mato Paryžių per menininkų, kurie gyveno ir kūrė šioje vietoje, mąstymo prizmę. Žmonės jam rodosi tarsi iš Henrio Matisse'o paveikslo (VA: 124), kitoje vietoje jis juos lygina su Auguste'o Rodino skulptūromis (VA: 83), pastatai jam susiję su Guy de Maupassant'o gyvenimu ir kūryba (VA: 129) ir pan. Niujorke jis naudojo kitų rašytojų ir jų herojų savybes, bruožus, tam kad susietų savo ir jų gyvenimus – jis tai darė nuolatos svajodamas apie Europą. Tačiau Paryžiuje, įklimpęs į dar didesnę skurdą ir nepriteklių jis naudoja kitų menininkų kūrybą, kad pamatytų tą vietą naujomis akimis. Tai leidžia jam susitaikyti su dabartimi ir ja mėgautis: „Pasaulyje nėra vilties, bet nėra ir nevilties. Tarsi būčiau atsivertęs į naują religiją, [...] kartkartėmis palei kojas šmurkšteli žiurkė arba per sieną laibomis kojytėmis vikriai ir atsargiai

¹⁶⁰ Finn Jensen, *op. cit.*, p. 3.

nuropoja tarakonas. Dienos įvykiai praslysta tau prieš akis – praslysta ramiai, neįkyriai“ (VA: 154). Paryžiuje jis suranda save tokį koks jis ir yra – kai tuo tarpu Niujorke jo asmenybė buvo suskilusi į dalis¹⁶¹. Nauja vieta – išlaisvino rašytojo dvasią, įkvėpė pradėti rašyti.

Todėl būdamas galerijoje tarp H. Matisse'o paveikslais apkabintų sienų, jis sako sugrįžęs į tikrųjų žmogaus vertybių zoną: „Norėdamas atsipeikėti nuo sukrėtimo, patiriamo, kai gyva spalva perplėšia įprastinę tikrovės pilkumą ir ištrykšta giesmėmis bei poezija. Jaučiuosi paniręs į patį gyvenimo saulės rezginį – jis yra centre, nesvarbu, iš kurios vietos, taško ar padėties žvelgčiau“ (VA: 164). Vaikštinėdamas gatvėmis jo paties asmenybė susitapatina su aplinka, sukurta žmogaus: „Visi mano ilgesingi žvilgsniai, kuriais žvelgdavau į pastatus ir skulptūras, tokie beviltiški ir alkūs, turbūt tapo tų pastatų ir skulptūrų, sugėrusių mano kančią, savastimi“ (VA: 180). Taigi, gyvenimą apšviečiančiu elementu, gyvenimo centru jam tampa menas ir menininko išraiška.

Taip pat Paryžiuje herojus atsisako ir nepaiso savo praeities autoritetų ir objektų, su kuriais anksčiau lyginosi, pareikšdamas, kad jam norisi verksti, kai pagalvoja apie kai kuriuos savo senųjų stabų bruožus (VA: 249). Jis juda inovacijų link nepaisydamas savo senųjų stabų, bet, vis dėlto, supranta, kad būtent tradicijoms ir kultūriniam palikimui yra skolingas už savo dabartinę kūrybą: „Svajoju apie upes, kurios išsilietų į vandenynus, tokius kaip Williamas Shakespeare'as ir Dante Alighieris, upes, kurios neišdžiūsta praeities tuštumoje“ (VA: 253). Galima teigti, kad ir jis pats tampa tokia upe – paskutiniame romano puslapyje, sėdėdamas prie Senos, kuri vaizduojama kaip istorinių įvykių liudininkė, autorius lygina ją su žmogaus kūno arterija (VA: 314). Paskutinėse romano eilutėse pateikiama šio naujojo požiūrio apibrėžtis: „Leidžiasi saulė. Jaučiu, kaip ši upė teka kiaurai pro mane – jos praeitis, jos senoji žemė, permainingas klimatas. Ją supa ramios kalvos. Jos kryptis pastovi“ (VA: 314).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

Išvados

Pagal Ricoeuro ir Gadamerio apibrėžiamus hermeneutinius savikūros matmenis atlikta Henry Millerio autobiografinių romanų analizė parodo šias literatūros autoriaus savikūros strategijas ir reikšmes:

1. Savikūra – laike vykstantis procesas, palaipsniui artėjant prie savojo „aš“. Šį procesą Milleris parodo taikydamas spiralės simbolį, vis iš naujo apžvelgdamas savo sukurto herojaus tapsmą iš įvairių kampų. Išskyrus literatūrinio autoriaus savikūros tapsmą į tris gyvenimo planus ir juos išanalizavus paaiškėjo, kad: nesugebėjimas užmegzti ryšio tarp Henrio laiškų rašymo ir istorijų pasakojimo praktikų su autobiografinio romano rašymu galiausiai išsipildo *Vėžio atogrąžoje* herojui priėmus savo rašymo stilių tokį, koks jis yra ir jo nešlifuojant ir netaisant, t.y. rašant taip kaip yra šnekama, ko Henris siekė analizuojamos trilogijos metu. Autobiografinio romano sukūrimo sėkmė tampa įmanoma Henriui priėmus savo rašymo stilių ir atsisakius lyginimosi į kitus autorius, leidžiant rašymui vystytis savaimingai ir atsiduodant rašymui kaip žaidimui.
2. Kadangi kiekvienas tekstas gali užmegzti ryšį su visais kitais tektais, o taip pat dėl interpretacijai būdingų įsisavinimo savybių, atliktoji analizė padėjo nustatyti, kad Henris judėdamas link savojo „aš“ supratimo ir atskleidimo per nuolatinį lygiavimąsi į kitus rašytojus ir menininkus užmezga ryšį su jų tektais, herojais ir pačiais autoriais. Tačiau pagrindinė problema, su kuria susiduria būsimasis rašytojas – negalėjimas judėti link inovacijų savo rašyme, kadangi kitų menininkų svoris bendrame kultūriniame lauke jį užgniaužia. Kita vertus, būtent lyginimasis į kitus menininkus ar net šventuosius leidžia Henriui pakelti sunkiausias išbandymus: badavimą ir nepriteklių tam, kad jis galėtų pilnai atsiduoti savo kūrybai. Tai duoda savo vaisių, kadangi rašytojui emigravus į Paryžių ir likus be pastovių namų, pajamų, ir susidūrus su pastoviu badavimu, jis įgyvendina savo gyvenimo projektą – pagaliau užbaigia pirmąjį autobiografinį romaną. Henrio jaučiamas alkis turi ir kitą reikšmę, ne tik fiziologinę – tai dvasinis alkis, kurį jam pavyksta numalšinti vien atsiduodant kūrybai ir grąžinant pasauliui meno kūrinio pavidalu tai ką iš šio pasaulio jis buvo pasiskolinęs maisto, pinigų ir kitomis formomis.

3. Virsmas dariniu – tai permaina, kai žmonių žaidimas tampa menu ir įgyja prasmę. O žmogus, kuris įstengia į tikrovę žvelgti kaip į uždara prasmių ratą, matys tikrovę kaip tam tikrą spektaklį. Toks Henrio naujojo žvilgsnio į pasaulį plėtojimas persmelkęs didžiąją dalį analizuojamos trilogijos. Ilgą laiką puoselėjęs ir praktikavęs idėją rašyti tik apie jį supantį pasaulį, Henris atskirdavo save nuo šio pasaulio vaizdavimo ir todėl neįgyvendindavo savo siekio rašyti apie save patį jį supančiame pasaulyje. Virsmas įvyksta, kai herojus būdamas teatre suvokia save, gebantį matyti kartu ir aktorius, ir žiūrovo vaidmenyse, nebūnant nei vienu, nei kitu, o vien stebint įvykį lyg iš šalies toje pačioje patalpoje. Šis dvigubos žiūros taško atskleidimas leidžia Henriui žiūrėti į jį supantį pasaulį kaip į teatrą, o į save patį kaip į aktorį. Galiausiai tai leido persikėlus į Paryžių pamatyti visą miestą kaip vieną didelę sceną ir, neatskiriant savęs nuo jos, parašyti romaną.

Atliktas tyrimas papildo Millerio kaip autobiografinių kūrinių rašytojo, pasižyminčio moralinių ir socialinių normų nepaisymu, vaizdinį ir leidžia į autorių pažvelgti kaip į rašytoją, išsikėlusį sau tikslą išsiaiškinti saviraiškos ištakas.

Literatūra ir šaltiniai

Trumpinių sąrašas: Šaltiniai

S – Miller, Henry, *Sexus*, London: Harper Press, 2012.

P – Miller, Henry, *Plexus*, London: Harper Press, 2012

N – Miller, Henry, *Nexus*, London: Harper Press, 2012

TCE – Miller, Henry, *The Cosmological Eye*, New York: New Directions, 1961

BS – Miller, Henry, *Black Spring*, New York: Grove Press, 1963

OA – Miller, Henry, *Ožiaragio atogrąža*, iš anglų kalbos vertė Antanas Danielius, Kaunas: Kitos knygos, 1994.

VA – Miller, Henry, *Vėžio atogrąža*, iš anglų kalbos vertė Nijolė Chijenienė, Kaunas: Kitos knygos, 2007.

Literatūra

Аствацатуров, Андрей; Войцеховская, Ольга, „русские корни американского модернизма: к вопросу об анархизме Генри Миллера“, *Старый и новый свет*, ДК 82 (091), 2018, p. 163-183.

Blinder, Caroline, *A Self-Made Surrealist: Ideology and Aesthetics in the Works of Henry Miller*, New York: Camden House, 1999.

Bloshteyn, Maria, *The Making of a Counter-Culture Icon: Henry Miller's Dostoevsky*, 2007 University of Toronto Press Incorporated.

Capouya, Emile, „Henry Miller“, *Salmagundi (Saratoga Springs)*, 1965, Vol.1 (1), p.82

Cowe, Jennifer, *Killing the Buddha: Henry Miller's Long Journey to Satori*, School of Critical Studies, College of Arts, University of Glasgow, 2016.

Decker, James, *Henry Miller and Narrative Form Constructing the Self, Rejecting Modernity*, New York: Routledge, 2014.

- Gadamer, Hans-Georg, *Tiesa ir metodas. Pamatiniai filosofinės hermeneutikos bruožai*, iš vokiečių k. vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2019.
- Gadamer, Hans-Georg, *Grožio aktualumas : menas, kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, iš vokiečių kalbos vertė G. Grinytė, Vilnius : Baltos lankos, 1997.
- Garland, Sarah, „The dearest of cemeteries: European intertexts in Henry Miller's Tropic of Cancer“, *European journal of American culture*, 2011, Vol.29 (3), p.197-215.
- Gifford, James D., „Anarchist Transformations of English Surrealism: The Villa Seurat Network“, *Journal of Modern Literature*, 2010, Vol.33 (4), p.57-71.
- Goldman, Emma, *Anarchizmas ir kitos esė*, iš anglų kalbos vertė Lina Žigelytė, Vilnius: kitos knygos, 2013.
- Harold T. McCarthy, „Henry Miller's Democratic Vistas“, *American quarterly*, 1971, Vol.23 (2), p.221-235.
- Henry Miller : new perspectives* / edited by James M. Decker, Indrek Manniste, Bloomsbury Academic, 2015.
- Humphries, David T., „Going Off the Gold Standard in Henry Miller's Tropic of Cancer“, *Canadian review of American studies*, 2017, Vol.47 (2), p.239-260.
- Jensen, Finn, *Henry Miller and Modernism: The Years in Paris, 1930–1939*, Translation from the Danish language edition: Manden i byen, Forlaget Multivers, 2017.
- Jong, Erica, *The Devil at Large: Erica Jong on Henry Miller*, Grove Press, 1994.
- Jonutyte, Jurga, „Savastis ir kultūrinis laikas. [I d.] : P. Ricoeuras laiko apmąstymų kontekste“, *Logos*, n. 33, balandis, 2003, 133-139.
- Jonutyte, Jurga, „Savastis ir kultūrinis laikas. [II d.] : P. Ricoeuras laiko apmąstymų kontekste“, *Logos*, n. 34, liepa, 2003, 110-115.
- Lawrence J. Shifreen, „Henry Miller's 'Mezzotints': the undiscovered roots of 'Tropic of Cancer'“, *Studies in short fiction*, 1979, Vol.16 (1) p.11-17.

- Marra, Frank, „Henry Miller's Writing Impasse: Autobiographic Fiction in the Shadow of Psychoanalysis“, *The Psychoanalytic quarterly*, 2019, Vol.88 (1), p.141-163.
- Masuga, Katy, *Henry Miller and How He Got That Way*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2011.
- Masuga, Katy, *The Secret Violence of Henry Miller*, London: Camden House, 2011.
- Manniste, Indrek, *Henry Miller: the inhuman artist : a philosophical inquiry*, Bloomsbury Academic & Professional, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Juslinio suvokimo fenomenologija / Maurice Merleau-Ponty ; iš prancūzų kalbos vertė Jūratė Skersytė ir Nijolė Keršytė*, Vilnius : "Baltų lankų" leidyba, 2018.
- Mitchell, Edward, „Artists and Artists: The "Aesthetics" of Henry Miller“, *Texas studies in literature and language*, 1966, Vol.8 (1), p.103-115.
- Milosz, Czeslaw, „Henry Miller“, *Grand street*, 1982, Vol.1 (3), p.123-126.
- Moody, Alys, *The Art of Hunger: Aesthetic Autonomy and the Afterlives of Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Nesbit, Thomas , *Henry Miller and religion*, New York: 1st Edition, 2007.
- Paul R. Jackson, „Henry Miller, Emerson, and the Divided Self“, *American literature*, 1971, Vol.43 (2), p.225-245.
- Rees, Daniel, *Hunger and Modern Writing: Melville, Kafka, Hamsun, and Wright*, Koln: Modern Academic Publishing, 2016.
- Ricoeur, Paul, *Time and narrative*, vol 1, Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul, *Interpretacijos teorija : diskursas ir reikšmės perteklius*, iš anglų k. vertė Rasa Kalinauskaitė, Gintautė Lidžiuvienė, Vilnius : Baltos lankos, 2000.
- Ricoeur, Paul, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés, Toronto: University of Toronto, 1991.
- Ricoeur, Paul, *Oneself as another*, translated by Kathleen Blamey, Chicago [Ill.] : The University of Chicago Press, 1994.

- Suzuki, D. T., *An Introduction to Zen Buddhism*, New York: Grove press, 1964.
- Sverdiolas, Arūnas, „Witoldas Gombrowiczius ir filosofija“, *Colloquia*, n. 45, 2020, p. 13-62.
- Solomon, William, „Burlesque Dreams: American Amusement, Autobiography, and Henry Miller, Style“, *University Park, PA*, 2001, Vol.35 (4), p. 681-701.
- Turner, Frederick, *Renegade: Henry Miller and the Making of "Tropic of Cancer"*, Yale University Press, 2009.
- Vice, Brad, „Spirals of the Self: Barry Hannah's Autobiographical Method“, *The Mississippi quarterly*, 2016, Vol.69 (4), p. 501-519.
- Williams, John, „Henry Miller: the success of failure“, *The Virginia quarterly review*, 1968, Vol.44 (2), p.225-245.
- Wood, David, *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, The University of Warwick, 1991.

Summary

This master thesis analyses the emergence of the character created by Henry Miller in Miller's second trilogy, *The Rosy Crucifixion*. The trilogy covers a five-year period of the future writer's life while living in New York and preparing to emigrate to Europe. The analysis is complemented by segments from other, earlier novels. The study reveals the relationship between writing and the outside world, the author's self-reflection and search for autonomy.

The problem of the thesis is based on the question of how the writer himself reflects on the process of writing and the search for his own self. Almost all of Miller's work is autobiographical in nature, with the author's characteristic reflections and contemplations on man's place in society and the vocation of the artist. However, it is the novels of *The Rosy Crucifixion* trilogy that make an attempt to reflect in a coherent way on the misconceptions the would-be writer had about himself and about the nature of writing. This is why this trilogy has been chosen as the object of analysis in this thesis: it is not only a reflection on writing, but also a practice of it. And the phenomenological approach chosen for this study allows us to identify and describe the links that bind Miller's protagonist to his environment and to the world of art.

The methodological basis of the Master's thesis is Paul Ricoeur's and Hans-Georg Gadamer's hermeneutics.

The study reveals that the desire to express oneself is constantly met with resistance. This resistance is twofold: on the one hand, the hero's lack of confidence in his own writing or self-censorship, and on the other hand, the desire to secure his autonomy by renouncing his social ties and giving himself over completely to his work. The division of the hero's life into three different plans: the development of the ability to write, the social plan, and the plan of comparison with other writers, allows us to look at the writer's development from different perspectives. Miller's self-creation and the search for his own self are directly related to the view of the world as play. This view has a direct correlation with the view of writing as corresponding play, and therefore raises the question of the relationship between life and art and the connections presented by the hero's increasing distance from the real external world and his increasing immersion in the writing process and self-reflection.