



LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuva  
Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

# XXI A. KASDIENYBĖS ESTETIKA: KLASIKINĖS VAKARŲ ESTETIKOS TRANSFORMACIJA AR SUARTĖJIMAS SU RYTŲ AZIJOS TRADICINE ESTETIKA?

The Daily Aesthetics of 21th Century: The Transformation  
of Western Classical Aesthetics or Coming Closer  
to the Traditional East Asian Aesthetics?

## SUMMARY

The article discusses the similarities and differences of Western and East Asian daily aesthetics and the possibilities for dialogue. The first part surveys and compares the treatment of daily aesthetics by Western and East Asian scholars. Particular attention is given to their definitions of concepts and subject matter. The second part concentrates on the concept of boredom. This focus is especially helpful to reveal the differences and similarities between Western and Chinese-Japanese daily aesthetics. The analysis of boredom is based on a popular book by Lars Svendsen, *A philosophy of boredom*, and on the description of daily aesthetic experiences in Chinese and Japanese literature.

## SANTRAUKA

Straipsnyje siekiama išsiaiškinti Vakarų ir Rytų Azijos kasdienybės estetikos panašumus ir skirtumus, o taip pat galimas šių ryšių tyrinėjimo perspektyvas ir dialogo taškus. Tuo tikslu pirmoje jo dalyje apžvelgiami ir lyginami Vakarų ir Rytų Azijos (kinų ir japonų) mokslininkų požiūriai į kasdienybės estetiką, ypač jos apibrėžimą, tyrimų lauką ir sąvokas. Antroje dalyje aptariama viena iš kasdienybės estetikos sričių ir sąvokų – nuobodulys, vadovaujantis prielaida, kad ši sąvoka turbūt geriausiai atskleidžia Vakarų ir kinų-japonų kasdienybės estetikos panašumus ir skirtumus. Remiantis vienu žinomiausių ir įtakingiausių nuobodulio sampratos ir jos istorijos tyrimų – Larso Svendseno knyga *Nuobodulio filosofija* ir kasdienybės patirties

RAKTAŽODŽIAI: kasdienybė, negatyvi estetika, nuobodulys, permainos, intencionalumas.

KEY WORDS: everyday life, negative aesthetics, boredom, changes, intentionality.

aprašymais kinų bei japonų literatūroje, bus siekiama parodyti, kad būtent M. Heideggerio požiūris į nuobodulį ir bendras estetiško patyrimo ontologizavimas gali būti laikomas tuo „tašku“, kuriame susikerta ir išsiskiria vakarietiškas ir kiniškasis-japoniškas estetizuotas kasdienybės patyrimas.

Sėkmingas menas yra toks, kuris „kažką iliustruoja ar įprasmina tikėjimą, yra pamokantis. Bet kaip suprasti meną, kuris nėra nei didaktinis, nei simbolinis, bet veikia patiriamas, vadovaujantis tuo, kas yra įprasta? Tai pats gyvenimas, apie kurį mes tiesiog žinome, kad toks yra.“<sup>1</sup> Taip 1954 m. rašė žymusis amerikietis kompozitorius Johnas Cage'as savo laiške Helenai Wolff, komentuodamas turbūt prieštaraujantis įvertintą, bet šiandien kultiniu laikomą savo kūrinį 4'33" (4 minutės 33 sekundės tylos). Šis kūrinys, sudarytas iš trijų dalių ir atliktas įvairiais instrumentais – pradedant fortepijonu (originalioji versija) ir baigiant simfoniniu orkestru, – buvo stipriai paveiktas garsiosios kinų išminties knygos *Permainų kanonas* (*Yi-jing*)<sup>2</sup>, konkrečiau, joje ikūnytos priešybių vienybės idėjos, kurią čia perteikė tylos (tuštumos) ir garso (pilnatvės) vienybė, paneigusi faktą apie absoliučios tylos egzistavimą. Ją puikiai atskleidė ir kūrinio premjera 1952 m. rugpjūčio 29 d. Maverick koncertų salėje, įkurtoje pačiame gamtos prieglobstyje – mediniame atvirame paviljone Catskill kalnuose, netoli Woodstocko<sup>3</sup>. Kaip pats J. Cage'as vėliau prisipažino, kūrinio (o gal tylos?) atlikimo metu jis girdėjęs ne visišką tylą, kurią galbūt tikėjosi išgirsti klausytojai, nežinoję, kaip ir ko klausytis, o daugybę atsitiktinių garsų: „Pirmos dalies metu buvo galima išgirsti už salės sienų siaučiantį vėją. Antros dalies metu – ant stogo krintančius lietaus lašus, o trečios dalies metu patys žmonės pradėjo skleis-

ti įdomius garsus – kalbėdamiesi, vaikštinėdami.“ Ir šie aplinkiniai garsai, kuriuos Cage'as suvokė (ir klausytojams siūlė suvokti) kaip muziką, jam pasirodė daug įdomesni nei „ta muzika, kurią jie tikisi išgirsti eidami į koncertų salę“<sup>4</sup>. Sukurdamas muzikinę kompoziciją be intencionalių garsų, Cage'as norėjo paskatinti žmones suprasti ne vien grynios tylos egzistavimo neįmanomumą, bet ir tai, kad bet kokie garsai gali būti laikomi muzika ir kad nėra aiškaus skirtumo tarp meno ir ne-meno, nes viskas priklauso nuo paties suvokimo jautrumo ir pobūdžio. Todėl Cage'as prisipažino mėgavęsis šiuo kūriniumi kiekvieną dieną kaip amžinai skambančia muzika ir tikruoju gyvenimo džiaugsmo šaltiniu<sup>5</sup>.

Toks Cage'o požiūris man pirmiausia primena XVII a. kinų literato ir esteto Zhang Chao 张潮 žodžius apie garsus iš jo garsiojo gyvenimo aforizmų rinkinio *Gilau miego šešėliai* (*You meng ying 幽梦影*): „Reikėtų klausytis paukščių čiulbesio pavasarį, cikadų svirpimo vasarą, vamzdžių zvimbėsio rudenį ir krintančio sniego garsų žiemą; reikėtų klausytis stumdomų šachmatų garsų dienos metu, fleitos garsų mėnesienoje, pušų siūbavimo garsų kalnuose ir vandens bangų keliamų garsų. Tuomet būsi gyvenęs ne veltui“<sup>6</sup>; arba: „Kokia muzika džiugina vienatvėje? Cinio garsai. Kokia muzika džiugina, būnant dviese? Šaškių stuksėjimas. Kokia muzika džiugina daugelį? Krentančių kortų čežėjimas.“<sup>7</sup> Abu šiuos menininkus galima laikyti vadinaimosios „kasdienybės estetikos“ atstovais,

nors juos ir skiria apie 300 metų. Mat vienu svarbiausių šios estetikos bruožų yra ribos tarp meno ir ne-meno išnykimas, arba meno integravimas į gyvenimą. Šis bendrumas kaip tik ir skatina analizuoti ir lyginti filosofines bei kultūrinės kasdienybės estetikos šaknis, jos idėjų lauką ne tik Vakarų, bet ir kitose kultūrose, juolab kad ši estetika laikoma ne tik viena naujausių XXI a. Vakarų estetikos krypčių (arba subdisciplinų), bet ir viena „tarptautinės estetikos“ srovių šalia meno filosofijos ir anglų-amerikiečių aplinkos estetikos. Apie jos posūkį į „tarpkultūriškumą“ ir komparatyvistinės perspektyvos poreikį rašo ir Vakarų, ir kinų estetikos tyrinėtojai, atkreipdami dėmesį į būtinybę praturtinti Vakarų estetikos diskursą kitų (neeuropietišku) estetikų sampratomis bei idėjomis<sup>8</sup>. Tai reiškia, kad jos diskursas apima ne vien Vakarų, bet ir Rytų, tiksliau, Rytų Azijos (kinų ir japonų) estetines įžvalgas bei menus skatindamas ieškoti jų ryšių, panašumų ir skirtumų.

Šio straipsnio tikslas – išsiaiškinti galimas šių ryšių tyrinėjimo perspektyvas ir dialogo taškus. Tuo tikslu pirmoje jo dalyje apžvelgsiu ir palyginsiu skirtingus Vakarų ir Rytų Azijos (kinų ir japonų) mokslininkų požiūrius į kasdienybės estetiką – kaip jie pristato jos tyrimų lauką ir perspektyvas, kultūrinius pagrindus, istorines-idėjines ištakas, sąvokas. Antroje dalyje aptarsiu vieną iš kasdienybės estetikos sričių ir sąvokų – nuobodulį, nes, mano nuomone, ši sąvoka turbūt geriausiai atskleidžia Vakarų ir kinų-japonų kasdienybės estetikos panašumus ir skirtumus. Remdamasi vienu žinomiausių ir įtakingiausių

nuobodulio sampratos ir jos istorijos tyrimų – Larso Svendseno knyga *Nuobodulio filosofija*<sup>9</sup> – ir kasdienybės patirties aprašymais kinų bei japonų literatūroje, bandysiu pagrįsti prielaidą, kad būtent M. Heideggerio požiūris į nuobodulį ir bendras estetinio patyrimo ontologizavimas gali būti laikomas tuo „tašku“, kuriame susikerta ir išsiskiria vakarietiškas ir kiniškasis-japoniškas estetizuotas kasdienybės patyrimas.

Kasdienybės estetikos teoretikai ir propaguotojai (tiek Vakarų, tiek Rytų Azijos) turbūt sutartinai sieja jos poreikį ir formavimąsi su modernaus Vakarų meno pokyčiais, kuriuos A. Danto dramatiškai pavadino „meno pabaiga“<sup>10</sup>. Dažnai pabrėžiama, kad Vakarų menas nuo XX a. antros pusės pamažu prarado svarbiausias „paradigminio“ (arba „elitinio“ / vaizduojamojo) meno savybes, tokias kaip meno kūrinio rėmų apibrėžtumas ir nekeičiamumas / neliečiamumas, jo gyvavimo ilgalaikiškumas / stabilumas ir autonomiškumas / suobjektiškumas (kada meno kūrinys suvokiamas kaip savarankiškas ir atskiras reprezentacijos / kontempliacijos objektas, turintis ypatingą prasmę ir vertę, taigi ir jo suvokimas / patyrimas atskiriamas nuo kitokių (kasdienių) patyrimų ir tikslų), kūrinio originalumas / unikalumas ir jo autoriaus, menininko tapatybės apibrėžtumas ir t. t.<sup>11</sup> Šiuos paradigminius meno bruožus XVIII–XIX a. kaip tik ir įtvirtino klasikinė Vakarų (Europos) estetika, kuri daugiausia buvo susitelkusi į meno kūrinio, kaip tobuliausio grožio ir ypatingos (gilesnės) prasmės / vertės įkūnytojo, apmąstymus ir vertinimus, kitaip tariant, meno kritiką, teoriją ir meno filosofiją.

Prie tokio jos siekimo išskirti meno kūrinį iš kasdienės aplinkos bei atskirti jį nuo kitų, nereikšmingų, pragmatiškų, „žemesniais“ jutimais (kvapo, skonio, lietim) patiriamų objektų / sričių labai prisidėjo Immanuelis Kantas, grindęs meno kūrinio suvokimą ypatingu patyrimu – „nesuinteresuotu malonumu“ arba „estetiniu nesuinteresuotumu“<sup>12</sup>.

Todėl kasdienybės estetikos formuotojai bei propaguotojai itin daug dėmesio skiria ne tik minėtam klasikinėje Vakarų estetikoje įtvirtintam tradiciniam (paradigminiam) požiūriui į meną bei jo neatitikimui šiuolaikinio meno praktikos, bet ir Kanto nesuinteresuotumo teorijos kritikos, laikydami ją vienu tvirčiausių metodologinių klasikinės Vakarų estetikos pamatų, trukdančių ją modernizuoti ir pritaikyti prie pasikeitusio meno bei visiškai naujų to meno patyrimo / suvokimo būdų. Juk šiandien menas turbūt mažiausiai traktuojamas kaip kūrinys arba objektas, apibrėžtas laike ir erdvėje, laikomas pagarbiu atstumu nuo žiūrovo, t. y. kaip kontempliacijos objektas. Jis veikiau yra tapęs tam tikra pramoga, iššūkiu, įvykiu, žinute, pokštu arba parodija, spektakliu, meditacija ir dar nežinia kuo<sup>13</sup>, kas reikalauja aktyvaus suvokėjo įsitraukimo, bet nebūtinai yra apčiuopiama, pastovu ir pripildyta intencionalios prasmės. Kanto teorijos kritikai itin daug dėmesio skyrė vienas produktyviausių aplinkos ir kasdienybės estetikos atstovų Arnoldas Berleantas, pabrėždamas, kad ši teorija, kaip ir visa klasikinė Vakarų estetika, buvo tiesiog Švietimo laikotarpio mąstymo produktas – mąstymo, kuris siekė visas žmogaus veiklos sritis sutalpinti į mokslinio

(racionalaus, objektyvaus, konceptualaus, sistemiško, aiškaus ir tvarkingo) pažinimo rėmus. Tad visiškai suprantama, kodėl ir meno bei grožio suvokimas arba estetika buvo konstruojama ne iš kūrėjo, o iš žiūrovo (t. y. subjekto, pašalinio / objektyvaus stebėtojo) perspektyvos, tapdama tik teoriniu modeliu, kuris apribojo jo suvokimą pačiomis įvairiausiomis priešingybių poromis (formos / turinio, iliuzijos / tikrovės, kūrinio / suvokėjo / arba objekto / subjekto, grožio / žavesio, vaizduotės / supratimo, pojūčio / proto) ir šitaip ignoravo estetinio patyrimo įvairovę<sup>14</sup>.

Apžvelgus apie kasdienybės estetiką rašančių Vakarų mokslininkų knygas ir straipsnius, peršasi išvada, jog Kanto teorijos ir sąvokų kritika yra vienas svarbiausių būdų įrodyti kasdienybės estetikos poreikį bei aktualumą dabartinei kultūrai, menui ir gyvenimui, ir kartu apibrėžti jos tyrimų lauką, metodologiją, sąvokas bei temas. Antai Berleantas teigia, kad ši naujoji („pokantiškoji“) estetika pirmiausia turėtų būti grindžiama ne vien meno kritika ir Vakarų filosofijos suformuotomis epistemologijos bei ontologijos išvalgomis, sąvokomis (tokiomis kaip emocija, išraiška, prasmė) ar XVIII a. psichologijos žodynu (t. y. tokiomis „substantyviomis“ kategorijomis kaip „pojūtis“, „percepcija“), esencialistiniu ir universalistiniu mąstymu, bet daug platesniu kontekstu, t. y. ne mažiau estetiškai vertinga kultūros ir žinojimo kritika ir kuo įvairesnių estetinių patyrimų bei juos formuojančių veiksmų derinių aprašymu, stengiantis aprėpti kuo daugiau ir įvairesnes kultūrinės tradicijas, kūniškas patirtis ir žmogiškųjų jaus-

mų paletę. Kitaip tariant, šią estetiką jis įsivaizduoja kaip pliuralistinę, orientuotą į „estetinį įsitraukimą“ (*aesthetic engagement*) ir aprėpiančią gyvenamą bei gamtiškąją aplinką, bendruomeniškumą ir žmonių tarpusavio santykius. Ji negali būti atsiejama nuo moralinių, socialinių, politinių vertybių ir kontekstų, nes „estetinė vertė gali būti išskirtinė nebūdama atskira, būti unikali nebūdama vienietinė, būti reikšminga nebūdama gryna“ arba atribota nuo visų kitų žmogiškosios veiklos ir patyrimo sričių. Todėl Berleantas vadina šią estetiką „deskriptyvia teorija“, priešindamas ją tradicinės / klasikinės estetikos teorijos preskriptyvumui, nes ji esą turėtų apmąstyti „ne filosofinės fantazijos iliuzinį grožį, o mūsų gyvenamą pasaulį“, ir aprašyti ne estetinius objektus, bet veikiau estetines situacijas<sup>15</sup>.

O T. Leddy kritikuoja tokią Berleanto poziciją kaip perdėm nepamatuotą tradicinės estetikos kritiką atskiriant meną ir kasdienybę, refleksiją ir kūnišką patyrimą. Jis siūlo suvokti kasdienybės estetiką ne pažodine prasme – kaip visiškai nuo meno atriboto patyrimo ar aplinkos analizę (tokios kaip namai, darbovietė, parduotuvė, pramogavimas, lytiniai santykiai ar valgio gaminimas), bet kaip glaudžiai su juo susijusią („bent iš dalies žvelgiant į meną iš kasdienybės estetikos perspektyvos, o į kasdienybės estetiką – meno požiūriu“) ir derinančią atribotą („nesuinteresuotą“?) vizualų kokio nors objekto kontempliavimą su tam tikru jausminiu patyrimu. Todėl jis laiko Kanto teoriją suderinama su kasdienybės estetika, įžvelgdamas jų sąsajas Kanto iškeltoje „priimtino / malonaus“ (*agree-*

*able*) sampratoje, kurią jis siejo su „suinteresuotumu“ ir šitaip atskyrė nuo estetišio grožio patyrimo „nesuinteresuotumo“. Jis taip pat siūlo kasdienybės estetikoje neatsisakyti Kanto iškelto grožio sąvokos kartu išlaikant šių dviejų sąvokų skirtumą<sup>16</sup>. Vis dėlto kasdienybės estetikos diskurse jis pirmiausia siūlo remtis kasdienybės estetikos savybių analize – bet ne nuo patiriamos pasaulio atribotų fizinių objektų savybių, o veikiau patiriamų daiktų savybių suvokiant jas nei kaip visiškai objektyvias, nei kaip subjektyvias, o svarbiausia – įtraukiant į jų arsenalą ne vien malonumą teikiančias, bet ir atgrasumo jausmą sukeliančias („negatyvias“) savybes, tokias kaip garso šaižumas ar spalvos blankumas. Kita vertus, jis siūlo traktuoti šias savybes ne kaip alternatyvias tradicinės estetikos sąvokoms, bet veikiau kaip labiau pabrėžiančias patyrimo aspektą. Tad jo siūlomos analizuotinos kasdienės estetikos sąvokos yra sudarytos iš dviejų žodžių, iš kurių vienas nurodo savybę, o kitas – konkretų / specifinį jos patyrimą (pvz., „gerai / puikiai / naujai skambantis / atrodantis / kvėpiantis“, „švariai / gerai atrodantis / kvėpiantis“, „autentiškai skambantis / kvėpiantis“, „smagiai atrodantis“ ir pan.)<sup>17</sup>. Tiesa, viename iš ankstesnių savo straipsnių jis nurodė ir aptarė tokias kasdienybės estetikos „paviršiaus sąvokas“, kaip „tvarkingas“, „sujauktas“, „švarus“ ir „purvinas“, kurias jis pasiūlė vadinti ne estetinėmis, o „iki-estetinėmis“ sąvokomis, bet įgyjančiomis estетinių sąvokų statusą meno suvokimo lygmenyje<sup>18</sup>. Mano nuomone, šitaip jis gerokai sukomplikavo kasdienybės estetikos ir jos sąvokų apibrėžimą, lyg ir

vengdamas pripažinti kasdienybės estetikos ir jos sąvokų visavertiškumą. Bet ši dviprasmiškumą jis bandė įveikti vėlesniame savo straipsnyje, pripažindamas pačios kasdienybės estetikos sampratos prieštaringumą, arba dialektinį kasdieniškų savybių ryšį su tuo, kas pranoksta kasdienybės ribas. Todėl jis pasiūlė tiesiog joje pačioje išskirti du patyrimo lygmenis – „ordinaraus“ ir „virš-ordinaraus“ (*extraordinary*), geriausią jų dialektikos pavyzdį regi ne kur kitur, o japonų estetikoje, t. y. jų sugebėjime gėlių aranžavimą pakylėti iki dvasinio patyrimo lygmens, arba netašytame medyje, oro kaitoje, bet kokios medžiagos tekstūroje išvelgti nekasdienišką prasmę<sup>19</sup>. O dar vėlesniame straipsnyje jis teigia, jog svarbiausia kasdienybės estetikos vertybe ar sąvoka turėtų būti laimė, kuri turėtų būti suprantama plačiausia prasme – kaip harmoningas sambūvis su savimi, kitais, aplinka. Tokiu būdu Leddy bando susieti kasdienybės estetiką su etikos plotme, o patį geriausią jų susietumo pavyzdį išvelgia konfucianizme<sup>20</sup>.

Tad šioje vietoje vertėtų kelti klausimą, kaip į tai žiūri patys kinai ir japonai. Vienas žymiausių ir produktyviausių kinų kasdienybės estetikos teoretikų Liu Yuedi nurodė gana įdomų tolesnės estetikos ir meno raidos po „meno pabaigos“ scenarijų. Tiesa, „meno pabaigą“ jis vadina ne globalia, bet Vakarų (Europos ir Amerikos) modernizmo problema, bet jos pasekme laiko kasdienybės estetikos susiformavimą. Liu Yuedi numatė tris jos rutuliojimosi kryptis, susietas su naujaisiomis meno kryptimis ir kartu atstovaujamas tam tikrų tradicinės kinų estetikos krypčių: konceptualiojo, perfor-

manso ir žemės meno, atitinkamai konceptualiosios estetikos (jai esą atstovauja kinų čan budizmas), somaestetikos (jai atstovauja konfucianizmo estetika) ir aplinkos estetikos (jai atstovauja daoizmo estetika). Tad net jei meno pabaigos problema, žvelgiant bent iš kinų kultūros perspektyvos, jam atrodo ne globali, o Vakarų kultūros ir estetikos istorijos problema, tačiau jos rezultatus (kurie pagal vieną iš jo piešiamų scenarijų gali tapti globalūs dėl vakarietiškos kultūros globalizavimosi) jis siūlo apmąstyti remiantis tradicinės kinų estetikos išvalgomis, nes, pasak jo, „tradicinė kinų estetika savo prigimtimi yra gyvenimo meno apmąstymas“, tad ji „turi žymiai didesnę teorinę potencialą nei vakarietiškoji“, o ypač – somaestetikos srityje<sup>21</sup>. Kitaip tariant, kasdieniškumas (suvokiamas kaip gyvenimas) yra pačioje tradicinės estetikos prigimtyje, kuriai yra svetimas meno sampratos susiaurinimas iki vaizduojamojo meno. Ta proga vertėtų pažymėti, jog kasdienybės estetikai skirta pirmoji tarptautinė konferencija 2012 m. buvo surengta būtent Kinijoje.

Tuo tarpu japonų mokslininkė Yuriko Saito, taip pat kritikuojanti kantiškąją estetinio patyrimo kaip meno suvokimo teoriją („*art-centered aesthetics*“) ir jos įtaką šiuolaikinei estetikai, abejoja nevakarietišku (konkrečiau, japoniškų) estetikos sampratų ar teorijų integravimu į Vakarų estetiką naudingumu, nes mano, kad norint parodyti kasdienybės estetikos aktualumą, nebūtina jos suegzotinti<sup>22</sup>. Tiesa, kai kurios jos aptariamoms sąvokoms (tokios kaip švarus, tvarkingas, netvarkingas) primena anksčiau minėtas Leedy kasdienybės „paviršiaus estetikai“ pri-

skirtas savybes. Tačiau Saito papildo jų sąrašą tokiomis savybėmis kaip „senas“, „suires“, „sudiles“, kurios neabejotinai primena vieną svarbiausių ir savičiausių japonų estetikos sąvokų porą – *wabi-sabi*. Pasak jos, mes dažnai neišskiriame šių savybių kaip svarbių ne dėl to, kad jos pernelyg įaugusios į mūsų kasdienę buity ir stokoja estetinio patyrimo „intensyvumo“ ar kad jos nereikalauja kompleksiškesnio ir labiau estetiškai „išlavinto“ suvokimo ar meninio jautrumo, kaip kad teigė Leedy, bet pirmiausia dėl to, kad jos apeliuoja ne į refleksiją, o į veiklą, kurią Saito ir laiko vienu svarbiausių kasdienės estetikos apibrėžimo kriterijų. Negana to, būtent ta „pragmatinė“ jų orientacija suteikia joms ypatingą reikšmę, nes ji apima moralinę, socialinę, politinę ar ekologinę veiklą, tokiu būdu padėdama pagerinti ne tik gyvenimo kokybę, bet ir pasaulį<sup>23</sup>. Bet vienu svarbiausių Saito indėlių į komparatyvinę kasdienybės estetikos tyrinėjimą laikyčiau jos pastabą, kad šių estetinių savybių, kurių pagrindu ji laiko ne ką kitą, o universalų būties dėsnį – laikinumą, – vertė yra nulemta „optimalios daikto būsenos“, išvaizdos ir funkcionalumo suvokimo, kurį savo ruožtu nulemia tam tikras kultūrinis kontekstas, tradicija, vertybių sistema ir suvokimo kontekstas / situacija. Kitaip tariant, tai, kas vienoje situacijoje atrodo nešvaru ir reikalauja švarinimo, kitoje situacijoje gali kelti pasigėrėjimą<sup>24</sup>.

Tokiu būdu ji atkreipia dėmesį į dar vieną kasdienybės estetikos apibrėžimo problemą, kuri, jos manymu, itin akivaizdi vakariečių mokslininkų tyrinėjimuose – vis dar vyraujanti jos dėmesį

„pozityvioms“, o ne „negatyvioms“ estetinėms savybėms (pvz., labiau vertinant tvarkingumą vietoj netvarkingumo, ar žydėjimą vietoj vytimo / senėjimo), kuris atsispindi ir jos polinkyje paversti tas „neigiamas“ savybes ar patirtis teigiamomis, t. y. vertomis pripažinimo. Tokį jos polinkį galima paaiškinti pačia „estetiškumo“ samprata klasikinėje Vakarų estetikoje: jis buvo ir tebėra siejamas su pozityvia patirtimi (kažko malonaus, gražaus, gero), dėl ko ir pats terminas „negatyvi estetika“ atrodytų kaip nesusipratimas; be to, jos diskursas daugiausia buvo formuojamas ne iš „kūrėjo“, bet iš suvokėjo / kontempliuojančiojo pozicijos. Tačiau ji siūlo tuo neapsiriboti ir sugebėti priimti tas neigiamas estetines savybes kaip neigiamas (nes „kaip mes galime nustatyti, jog mūsų aplinkoje <...> kažkas yra blogai, kad galėtume ją pagerinti?“), ir būtent šiuo požiūriu, jos manymu, galėtų ypač padėti japonų estetika<sup>25</sup>. Viena iš tokių „negatyvių“ estetinių patirčių galima laikyti nuobodulį, kurio intencionalus „konstravimas“ šiuolaikiniame Vakarų mene ir reflektavimas išsikristalizavo į atskirą „nuobodulio estetiką“ kaip vieną iš kasdienybės estetikos sričių, įvardijamų Vakarų moksliniuose tyrimuose (taigi, lyg ir suvokiamų kaip vakarietiškosios estetikos fenomenas). Juolab kad daugelis jos tyrinėtojų pabrėžia, jog kasdienybės estetika perkėlė savo dėmesio centrą nuo objekto (meno kūrinio, pasaulio ar gamtos) tyrinėjimo į estetinio patyrimo ar pojūčio percepcijos tyrinėjimą<sup>26</sup>. Tad toliau trumpai aptarsiu nuobodulio diskursą Vakarų kultūroje ir Rytų Azijos estetikoje, darydama prielaidą, kad tokia

analizė gali padėti atskleisti esminių Vakarų ir kinų-japonų kasdienybės estetikos prielaidų ir sampratų skirtumus bei galimas jų sąsajas. Mat skirtingi tyrinėtojai skirtingai žvelgia į nuobodulio ištakas skatindami kelti klausimą, ar jis laikytinas grynai vakarietiškos, ar kiniškos-japoniškos kultūros, ar šių dviejų tradicijų sąveikos rezultatu.

Antai Agnė Narušytė savo knygoje *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* teigia, jog (vakarietiška) nuobodulio estetikai įtaką padarė kinų daoizmo ir dzenbudizmo filosofija, kuri esą paveikė ir „vieno svarbiausių nuobodulio estetikos pradininkų“ Johno Cage'o muzikinę kūrybą, o pirmiausia – šio straipsnio pradžioje minėtą jo kūrinių 4'33", kuriuo „Cage'as perteikė Vakarų estetinei patirčiai svetimą autoriaus intencionalumo atsisakymo ir suvokėjo intencionalumo – įdėmaus klausymosi – skatinimo idėją“<sup>27</sup>. Tuo tarpu Larsas Svendsenas savo knygoje *Nuobodulio filosofija* (2005) teigia, jog nuobodulys yra Vakarų moderniosios kultūros fenomenas ir „šiuolaikinio žmogaus privilegija“ („mes gyvename nuobodulio kultūroje“), jį sunku reflektuoti. Jis yra pernelyg trivialus ir paprastas, siejamas su prasmės nebuvimo / praradimo patyrimu, taigi vargu ar galintis sudominti filosofus, o juolab estetus, nes „jis stokoja liūdesio žavesio, t. y. to žavesio, kurį inspiruoja tradicinės liūdesio sąsajos su išmintimi, jautrumu ir grožiu“<sup>28</sup>. Todėl Vakarų mąstytojai ir rašytojai, kaip jis pažymi, daugiausia traktavo nuobodulį neigiamai – kaip blogį, kuris slepia savyje daugybę įvairių sutrikimų ir nemalonių patirčių, tokių kaip frustracija, nemiga, persisotinimas, vie-

natvė, depresija, agresija, pasibjaurėjimas, abejingumas, apatija, tuštumo ir „įstrigimo“ jausmas, ir kaip kažką neapibrėžta, kas negali būti įvardijama, neturi formos, nepagavu, beobjektiška – nelyg koks rūkas ar migla<sup>29</sup>. Panašiai jį aiškina ir neurologai bei sociologai, nors kartu pastebima, kad jis tapo viena populiariausių temų Vakarų mene dar nuo XVIII a. ir galbūt anksčiau<sup>30</sup>. Tad šioje vietoje kyla klausimas: kaip ir kodėl toks nepatrauklus ir net atstumiantis patyrimas buvo paverstas šiuolaikinės kasdienybės estetikos dalimi bei meninės kūrybos tikslu / priemone? Ir ar tikrai jo patyrimas negali padėti atverti ypatingų, subtilesnių estetinių išgyvenimų? Juk tokiam nuobodulio apibūdinimui veikiausiai paprieštarautų japonai, pirmiausia nurodydami du žymiausius klasikinės japonų literatūros kūrinius – Sei Shonagon *Priegalvio užrašai* (X–XI a.) ir Kenko Chosi *Užrašai iš nuobodulio* (XIV a., nors juos, pasak T. Grigorjevos, reikėtų vadinti užrašais „iš išminties“<sup>31</sup>), kuriuose aprašomi patys įvairiausi grožio ir žavesio niuansai pradedant gundančiu, šventišku ar labai jaudinančiu ir baigiant nesimpatišku bei melancholija. O galbūt šios estetikos ištakų reikėtų ieškoti klasikinėje daoizmo filosofijoje, kuria rėmėsi ir Kenko Chosi?

Iš tikrųjų tai pats Svendsenas, savo knygos pradžioje išsakęs abejonę, ar nuobodulys kaip prasmės nebuvimo / praradimo patyrimas yra vertas būti filosofinių ar egzistencialistinių apmąstymų objektu, vėliau ją išsklaido parodydamas, jog būtent nuobodulio patyrimas, arba mąstančiojo subjekto ryšio su pasauliu praradimas, yra labai susijęs su



gyvenimo ir būties prasmės klausimu. Savo tyrime jis kaip tik ir atskleidžia, kodėl daugeliui Vakarų filosofų bei rašytojų taip rūpėjo ši problema ir kaip jie ją gvildeno. Jis išskyrė kelias svarbiausias nuobodulio sampratas, išryškėjusias jo apmąstymų istorijoje: nuobodulys kaip tam tikras valingumo trūkumas; kaip tam tikra neapibrėžiama (neapibrėžtumo) nuotaika („nuotaikų nebuvimo“ nuotaika), nes nuobodulio patyrimo neįmanoma paaikškinti jokia priežastimi; kaip jutiminių stimulų stoka ar perviršis; kaip panašus į būseną tarp budravimo ir miego arba tiesiog nemiga (t. y. aiškumo trūkumas); kaip savojo „aš“ praradimas ir panirimas į nesibaigiančią tuštumą arba savotiškas tuštumo, arba „tuščio trunkamumo“ patyrimas, kuriame pasaulis atrodo neutralus; kaip patyrimų apmirimas, impulsų arba kažko naujo, įdomaus stoka, subjektyvus laiko sulėtėjimas, neturėjimas ką veikti, begalinė monotonija bei būties tuštumo ir gyvenimo beprasmiškumo suvokimas. Kitaip tariant, jis siejamas su „jausmu, jog nieko neverta daryti“, ar net mirtimi<sup>32</sup>. Tokią kardinalią nuobodulio sampratą jis iliustruoja Fernando Pessoa žodžiais: „Viskas yra tuštuma, net tuštumos idėja <...>. Gyvenimas yra tuščias, siela yra tuščia, pasaulis yra tuščias. Visi dievai mirę mirtimi, kuri yra didesnė už pačią mirtį. <...> Viskas yra niekio chaos. <...> Visas judėjimas sustojęs, viskas sustingę vienodybėje. Viskas man nieko nesako. Viskas nežinoma – bet ne dėl to, kad atrodo keista, o dėl to, kad aš nežinau, kas tai yra. Pasaulis atrodo subyrėjęs.“<sup>33</sup>

Vis dėlto ne visi Vakarų mąstytojai žiūrėjo į nuobodulį neigiamai, kaip į vi-

sišką beprasmybės pajautą. Iš tokių „netipiškų“ mąstytojų Svendsenas ypač išskiria M. Heideggerį, kuris manė, jog nuobodulys (egzistencinis nuobodulys) kaip savo ir savęs tuštumo patyrimas, viena vertus, atkreipia mūsų dėmesį į būties ir mūsų santykio su daiktais neautentiškumą, kita vertus, jis gali išlaisvinti *Dasein*, arba sugrąžinti į autentišką būtį, nes būtent tokiam nuobodulyje „būtis gali atsiverti *Dasein*“<sup>34</sup>. Tačiau Svendsenas kritikuoja tokį, pasak jo, „nuolatinį Heideggerio polinkį perkeisti viską, kas yra žema, purvina, skausminga ar bloga, į kažką didingą, t. y. Būties išraišką“, todėl tokį nuobodulio traktavimą Heideggerio filosofijoje jis laiko klaidingu<sup>35</sup>. Bet, mano nuomone, būtent toks Heideggerio požiūris į nuobodulį gali būti laikomas vakarietiškos nuobodulio estetikos šaltiniu. Negana to, jis iš pirmo žvilgsnio atrodo artimas kinų kasdienybės estetikai ir klasikiniam daoizmui, ypač nesaties (wu 無) traktavimui „Laozi“ veikale. Priminsiu, jog ne vienas tyrinėtojas atkreipė dėmesį į „Laozi“ veikalo, ir ypač jo vienuolikto skyriaus, įtaką Heideggeriui, kuris vertė jo tekstą, nors pats atvirai nepripažino jo įtakos savo filosofijai<sup>36</sup>. Juk toks nuobodulio išskėlimas į metafizinį lygmenį man primena Laozi ir Zhuangzi žodžius apie Dao kaip „imanentišką“ ir „transcendentalų“, konkrečiau tariant, kaip neįvardijamą, neturintį pavidalo („pavidalu be pavidalo“), bet kartu esantį čia pat, netgi šlapime ir išmatose; kaip kažką gilaus ir tamsaus, primenančio tuščią indą ir slėnį; kaip vieną nedalomą visumą, kuri sugrąžina į nesatį, arba tiesiog kaip tuštumą<sup>37</sup>. Tačiau tik pasinėrus į šią Dao

tuštumą ir tamsumą atsiveria autentiškos būties paslaptys, nes šis tamsumas slepia savyje šviesą, o tuštumas – gyvenimo / būties pilnatvę. Heideggerio požiūris į gilų nuobodulį kaip labiausiai priartinantį prie nepaveikumo (abejingumo, nereikšmingumo) būsenos (*affect-edness*) man taip pat primena „Zhuangzi“ aprašytą tobulą santykį su pasauliu / daiktais, kurį daoistai įvardijo kaip „neveikimą“ (*wuwei* 無為) ir savaimingumą (*ziran* 自然). Su šiomis veikimo strategijomis, o ne su zenbudizmo estetika (kaip tai daro A. Narušytė<sup>38</sup>) pirmiausia siečiau ir Cage'o intencionalumo atsisakymo idėją. Juk būtent šios strategijos įprasmina patį svarbiausią ir tobuliausią daoistinio („zhuangziškojo“) buvimo būdą – nerūpestingas klajones arba klajojimą bekraštybėje (*xiaoyaoyou*), kuris kai kam primintų nuobodulį, kadangi tai klajojimas be tikslo, be prasmės paieškų, siekio save įprasminti.

Bet būtent čia ir slypi vakarietiškosios ir kiniškosios jo sampratos skirtumai. Juk Laozi ir Zhuangzi apskritai nesuprastų, kas gi čia blogo būti tuščiam, prarasti savo tapatybę („aš“) ir klajoti bekraštybėje be jokio tikslo ar būti abejingam pasauliui? Šioje vietoje reiktų priminti dar vieną svarbų vakarietiškosios nuobodulio sampratos aspektą ar problemą – subjektyvumą. Pasak Svendseno, nuobodulys suponuoja subjektyvumą arba savivoką, nes „tam, kad pasijustų nuobodžiaujantis, subjektas turi suvokti save kaip individą, galintį įeiti į įvairius prasmės kontekstus“, kadangi „egzistencinė prasmė yra individuali prasmė“<sup>39</sup>. Ko gero, ši pastaba kaip tik ir padeda atsakyti į klausimą, kodėl daugeliui Va-

karų mąstytojų nuobodulys kėlė neigiamas asociacijas – juk jis buvo suprantamas kaip asmeninės gyvenimo prasmės praradimas / nebuvimas. Tuo tarpu Heideggeriui, kaip ir daoistams, tuštuma tampa giliausios prasmės šaltiniu būtent todėl, kad ji eliminuoja subjektyvią (asmeninę) suvokimo perspektyvą. Antai Zhuangzi vienintele ir geriausia būties autentiškumo patyrimo sąlyga laikė savęs atsisakymą („ne-aš“ – *wu wo*), arba savo širdies ištuštinimą. Tobula širdis-šamonė turi būti nelyg veidrodis, kuris priima arba atspindi viską, kas priešais ją, bet nesistengia šito paaiškinti, vertinti ar sulaukyti (perprasti pagal jau suformuotus suvokimo stereotipus, savo požiūrį). Tokią zhuangzišką santykio su pasauliu strategiją galima apibūdinti kaip „neprisirišimo“, o tiksliau, „prisirišimo neprisirišime“ strategiją, kuria vadovavosi kai kurie kinų intelektualai (ypač nuo Song dinastijos laikotarpio), gėrėdamiesi daiktais arba banalybėmis, kurias A. Narušytė ir kiti nuobodulio estetikos tyrinėtojai traktuoja kaip vieną iš jos sluoksnių („per nuobodulio estetikos raiškos sluoksnį – banalybę – autorius siūlo suvokėjui nutilti ir įsiklausyti į tai, kas atrodė neverta dėmesio, pakeisti „tik žiūrėjimą“ autentiška patirtimi, kvestionuoti savo paties kasdienybės banalumą ir banalybes kuriantį būties būdą“<sup>40</sup>). Tačiau kinų estetai tokia „prisirišimo neprisirišime“ strategija siekė ne sutelkti žvilgsnį į pačius daiktus (ar jų daiktiškumą), bet patirti tai, kas yra už tų daiktų – t. y. gilesnę ir autentiškesnę tikrovę, kurią daoistai vadino Dao, ir kuri, vadovaujantis Laozi ir Zhuangzi požiūriu, yra ne kas kitas kaip amžinybė

kintamume arba kintamumas amžinybėje. Todėl toks mėgavimasis daiktais buvo laikomas tam tikra dvasine praktika, mokančia neprisirišti nei prie daiktų laikinumo, nei prie jų amžinumo, bet veikiau suvokti juos kaip kosminių permainų proceso dalį.

Antai vėlesniuose (Ming-Qing) kinų intelektualų, vadinamųjų „daiktų žinovų“, tekstuose apie mėgavimąsi tam tikrais daiktais (pvz., Yuan Zhonglang *Veikalas apie gėles*, Dong Yue *Veikalas apie smilkalus*, Wei Tong *Veikalas apie moteris*, Dong Qichang *Veikalas apie senovinius daiktus*, o ypač Wen Zhenheng *Veikalas apie atliekamus daiktus*) galima išžvelgti vieną bendrą diskurso principą – „daiktų vardijimą“. Šis principas iš dalies primena katalogizavimo arba inventorizavimo principą („aplinkos inventorizaciją“), kuri savo knygoje aptarė A. Narušytė, nurodydama, kad jis tapo itin populiarius XX a. II pusės Vakarų literatūroje ir dailėje kaip reakcija į aplinkos „derealizaciją“ (ar tikrovės nutikrovinimą) ir bandymas sugrąžinti tikrovės patirtį sukuriant dokumentinio tikrumo iliuziją, bet eliminuojant autorių kaip prasmės konstruotoją arba daiktų interpretatorių ir tiesiog siūlant „suvokėjui patį daiktą kaip nežinia ką reiškiantį ar nieko nereiškiantį ženklą“<sup>41</sup>. Tačiau yra viena svarbi detalė, atskleidžianti kinškosios ir vakarietiškosios daiktų „inventorizacijos“ skirtumus: kinų estetai vardijo ne daiktus, o situacijas, kitaip tariant, siūlė mėgautis ne daiktais kaip tokiais (atskirais objektais ar daiktų daiktiškumu), o tam tikrais jų būties momentais, tam tikrose situacijose – pvz., bambuku mėnulio šviesoje ar jo šešėliu, saulės šviesa ryto rasoje, žiemos gėlėmis

iškritus pirmajam sniegui, kambariu išvaikius iš jo muses ir pan. Tai reiškia, kad kinams daiktų daiktiškumas (ar būtis) buvo / yra neatsiejamas nuo laiko tėkmės, kuri yra nesustabdoma ir kartu natūrali, taigi – kelianti pasitikėjimą ir nekelianti nuobodulio. Mat tai, ką Ming daiktų žinovai vadino daiktais, dažniausiai buvo suvokiama kaip tam tikros situacijos arba laiko kaitos metamorfzės, kurias stabdyti ar pagreitinti būtų tiesiog neišmintinga.

Kai kurie kinų intelektualai sugebėjo rasti malonumą vos ne kiekvienoje kasdienio gyvenimo akimirkoje, pradėdant atsikėlimu ankstų rytą ir vakarykščių vazoje pamerktų gėlių perrinkimu su šypsena veide, popietiniu snauduliu, ir baigiant šnekučiavimusi lovoje naktį silpnai mirksinčioje naktinėje šviesoje. Pagrindinis tokios kasdienybės/banalybės žavesys slypi jos laikinume arba žinojime, kad tas momentas tuoj praeis, nes viskas gyvuoja pagal tos pačios kaitos-amžinybėje dėsnį, kuris ir yra esminė autentiškosios būties (Dao) patirtis. Panašiai apie tai rašė ir japonai, kurie išsiugdė dar subtilesnį daiktų arba banalios tikrovės žavesio suvokimą, pirmiausia išžvelgdami jį jų laikinume. Jo sampratą perteikia ir viena svarbiausių bei savičiausių japonų estetinių sąvokų *mono-no-aware*, reiškianti melancholišką daikto žavesį arba tai, kas praeis ir tęsiasi tik akimirka. Tačiau, kaip rašė vienuolis Kenko Chosi savo *Nuobodulio užrašuose*: „Jeigu žmogaus gyvenimas būtų amžinas ir vieną gražią dieną neišnyktų kaip rasa Adashi lygumoje ir neišsisklaidytų kaip dūmas virš Toro kalno, tai jis prarastų savo slėpiningą žavesį. Pasaulyje žavus būtent nepastovumas.“<sup>42</sup>

## IŠVADOS

Būtent toks pozityvus požiūris į būties (daiktų) baigtinumą neišbaigtume, arba laikinumą amžinybėje, pabrėžiamas klasikiniame daoizme, taip pat kinų ir japonų kasdienybės estetikoje, leidžia teigti, kad joje nesusiformavo nuobodulio kaip tokio problema, tiksliau, nuobodulio dramatinizavimo problema. Mat tai, kas Vakarų mąstytojams atrodė kaip nuobodulys ir buvo siejama su monotonią, nekintamumu, laiko sulėtėjimu, stimulų stoka, krypties nebuvimu, daoistams (ypač Zhuangzi) ir japonams veikiau atrodytų nei kaip nuobodulys, nei kaip ne-nuobodulys. Juk esminė *Zhuangzi* aprašytų „nerūpestingų klajonių“, kaip tiesioginio susibuvimo su pasauliu sąlyga, kaip minėta, yra vertinančio subjekto sąmonės išnykimas, kuris padeda atsisakyti noro kontroliuoti pasaulį (dėl to ir vadinamas ne-veikimu (*wuwei*) ir savaimingumu (*ziran*). Vakariečiai, norėdami priartėti prie tokio patyrimo (t. y. savojo „aš“ pamiršimo, kartu atsisakant intencionalaus prasmės konstravimo), pradėjo kurti akivaizdžiai (intenciona-

liai?) nuobodžius meno kūriniai, kurie ir tapo „nuobodulio estetikos“ pagrindu. Tai tik patvirtina straipsnio pradžioje minėtą kasdienybės estetikos tyrinėtojų mintį, jog vakariečiams vis dar sudėtinga išsivaduoti iš klasikinės Vakarų estetikos „menocentrizmo“. Tai kartu leidžia daryti išvadą, kad Vakarų ir Rytų Azijos kasdienybės estetikos šaknys ir prielaidos yra gana skirtingos. Juk galimybę įžvelgti prasmingumą (įdomumą?) akivaizdžiai neįdomiuose (ar banaliuose) dalykuose kinai demonstravo jau nuo seniausių laikų, bet nenukrypdami į tokius kraštutinumus kaip 6 valandų trukmės A. Warholo filmas „Miegas“, kuriame tiesiog rodomas miegantis žmogus, arba Cage'o „4 min 33 sek“ (tylos), kurią pats Cage'as palygino su „Permainų muzika“. Nors pats Cage'as, kaip minėta, šiuo kūrinio stengėsi paneigti absoliučios tylos egzistavimą, tačiau kinai greičiausiai pasakytų, jog tam, kad atsirastų tyla, reikalingas garsas, nes tik jų kaita sukelia permainas, kurios neleidžia nuobodžiauti.

## Literatūros sąrašas

- Berleant Arnold. 2005a. *Re-thinking Aesthetics. Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*. London and New York: Routledge.
- Berleant Arnold. 2005b. Ideas for a Social Aesthetic, *The Aesthetics of Everyday Life* (ed. Andrew Light, Jonathan M. Smith). New York: Columbia University Press.
- Berleant Arnold. 2010. *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic.
- Berleant Arnold. 2012. *Aesthetics beyond the Arts. New and Recent Essays*. Abingdon, GB: Ashgate.
- Cage John. 2012. 4'33". John Cage centennial edition. New York: Henmar Press, Inc.
- Danto Arthur. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Frankel Mark. 2012. *A Philosophy of Boredom by Lars Svendsen*. Prieiga per internetą: [https://philosophynow.org/issues/89/A\\_Philosophy\\_of\\_Boredom\\_by\\_Lars\\_Svendsen](https://philosophynow.org/issues/89/A_Philosophy_of_Boredom_by_Lars_Svendsen) [žiūrėta 2017 06 26]
- Gann Kyle. 2010. *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*. New Haven, London: Yale University Press.
- Grigorjeva: Га Т. 1988. Следующая кисти. Из: *Классическая японская проза XI–XIV веков*. Москва.
- Kenko Chosi: Кэнко Хоси. 1988. Записки от скуки. *Классическая японская проза XI–XIV веков*. Москва.

- Laozi. 1997. (Iš senosios kinų kalbos vertė D. Švambarytė). Vilnius: Vaga.
- Leddy Thomas. 1995. Everyday Surface Aesthetic Qualities: „Neat“, „Messy“, „Clean“, „Dirty“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53:3, Summer.
- Leddy Thomas. 2005. The nature of Everyday Aesthetics. *The Aesthetics of Everyday Life*, ed. Andrew Light, Jonathan M. Smith. New York: Columbia University Press.
- Leddy Thomas. 2014. Everyday Aesthetics and Happiness“. *Aesthetics of everyday life: East and West*, ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter. Cambridge Scholars Publishing.
- Liu Yuedi. 2011. Concept, body and nature: after the end of art and the rebirth of Chinese aesthetics, *Subversive strategies in Contemporary Chinese Art*, ed. Mary Bittner Wiseman, Liu Yuedi. Leiden, Boston: Brill.
- Liu Yuedi. 2014. „Living Aesthetics“ from the perspective of Intercultural Turn, *Aesthetics of everyday life: East and West*, ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter. Cambridge Scholars Publishing.
- Liu Yuedi, Curtis L. Carter (eds.). 2014. *Aesthetics of everyday life: East and West*. Cambridge Scholars Publishing.
- Liu Yuedi, Curtis L. Carter. Introduction. *Aesthetics of everyday life: East and West* (ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter). Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Narušytė Agnė. 2008. *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Saito Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Saito Yutiko. 2014. Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition, *Aesthetics of everyday life: East and West*, ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter. Cambridge Scholars Publishing.
- Svendsen Lars. 2005. *A Philosophy of Boredom*, transl. By John Irons. London: reaktion Books.
- Toohy Peter. 2011. *Boredom. A Lively History*. New Haven, London: Yale University Press,
- Ward Ossian. 2014. *Ways of Looking. How to experience Contemporary Art*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Wohlfart Guenter. 2003. Heidegger and Laozi: *Wu (Nothing) – on Chapter 11 of the Daodejing*, *Journal of Chinese Philosophy* 30:1, March.
- Zhang Chao. 2006. 张潮. You meng ying 幽梦影. Tainan: Wenguo shuju chubanshe 台南文国书局出版.

## Nuorodos

<sup>1</sup> Cage 2012: 35.

<sup>2</sup> Agnė Narušytė savo monografijoje teigia, kad šį kūrinių J. Cage parašė „pamatęs baltąsias Roberto Rauschenbergo drobes (1951)“ (Narušytė 2008: 82). Tiesa, ji nepagrindžia šio savo teiginio jokiais įrodymais. O šį kūrinių ir jo sukūrimo istoriją išsamiai nagrinėjęs amerikietis kompozitorius ir muzikos kritikas Kyle Gannas nurodo, kad J. Cage'as nebūtų parašęs tokio kūrinių, jeigu nebūtų nusisukęs nuo Europos muzikos tradicijų ir susidomėjęs Azijos filosofija bei estetika, pradedant zen budizmu, japonų haiku ir baigiant kinų *Permainų kanonu*, o ypač – pačiu *Permainų kanono* būrimo principu – atsitiktinumu. Jo metoda Cage'as plačiai panaudojo ne tik tuo pačiu metu kurtam kitam savo garsiam kūriniui „Permainų muzika“, bet ir 4'33“, pagal „Yijing“ būrimo metodą apskaičiuodamas jo dalių trukmę. K. Gannas net pateikia šį faktą patvirtinančią paties Cage'o pasisakymą (1988 ir 1989 m. skaitytų paskaitų stenografinį išrašą).

Jis taip pat priduria, jog kurdamas 4'33“, Cage'as pasinaudojo ir Taro kortomis, šitaip, kaip jis pats prisipažino kitame pokalbyje, siekdamas „subalansuoti Rytus ir Vakarus“. Gann 2010: 28–29, 174–175.

<sup>3</sup> Kaip savo knygoje apie šį Cage'o kūrinių pasakoja Gannas, pianistas Davidas Tudoras tiesiog atsisėdo scenoje prie fortepijono, tada nuleido klaviatūros dangtį, pasėdėjo, po to du kartus jį tyliai pakėlė ir vėl nuleido, versdamas partitūros puslapius, kuriuose surašytos kiekvienos natų neturinčios muzikos kūrinių dalies trukmė, ir po 4 minučių 33 sekundžių atsistojo nusilenkti publikai. Gann 2010: 2–3.

<sup>4</sup> Gann 2010: 4, 16.

<sup>5</sup> Tai byloja paties J. Cage'o žodžiai. Žr.: Gann 2010: 186.

<sup>6</sup> Zhang 2006: 14.

<sup>7</sup> Zhang 2006: 184.

<sup>8</sup> Liu Yuedi, Curtis L. Carter 2014: xii; Liu Yuedi 2014: 144–45; Berleant 2005a: 5, 17.

- <sup>9</sup> Svendsen 2005.
- <sup>10</sup> Danto 1986.
- <sup>11</sup> Saito 2007: 18–28; Berleant 2005a: 29–33.
- <sup>12</sup> Liu Yuedi, Curtis L. Carter 2014: x.
- <sup>13</sup> Ward 2014.
- <sup>14</sup> Berleant 2005a: 15–18; Berleant 2012: 149–156. Viena didžiausių I. Kanto teorijos „klaidų“ A. Berleantas laiko troškimo ir malonumo atskyrimą nuo estetinio patyrimo sferos vadovaujantis objekto ir subjekto (arba objektyvaus ir subjektyvaus pojūčio) atskyrimu. Juk, pasak Berleanto, realiame estetiniame patyrimo neįmanoma atskirti šių dalykų, grožio ir gėrio (funkcionalumo), kitaip tariant, „nėra gryno subjektyvumo ar gryno objektyvumo, bet veikiau yra tęstinumas tarp pojūčio, sąmonės ir patiriamo pasaulio“. Berleant 2012: 151. Bet kitas žymus kasdienybės estetikos atstovas T. Leddy mano, jog kai kurios Kanto sampratos gali būti suderinamos su kasdienybės estetika, todėl nevertėtų jų visiškai atmesti. Žr.: Leddy 2005: 18–20.
- <sup>15</sup> Berleant 2005a: 17–19. Plačiau apie kasdienybės estetiką kaip socialiai reikšmingą „kontekstualią teoriją“, orientuotą į įvairių faktorių, formuojančių estetinę situaciją, analizę žr.: Berleant 2005b.
- <sup>16</sup> Leddy 2005: 16–20. Pasak jo, estetinis priimtino / malonaus patyrimas „iš esmės priklauso nuo pojūčio ir vaizduotės žaismo“, o grožio patyrimas – „pirmiausia nuo vaizduotės ir suvokimo derinimo“, nors pirmojo atveju vaizduotė gali būti derinama su suvokimu, o antrojo – įtraukiamas ir pojūtis. Ten pat, p. 20.
- <sup>17</sup> Ten pat, p. 20–24.
- <sup>18</sup> Leddy 2001.
- <sup>19</sup> Leddy 2005: 29–31.
- <sup>20</sup> Leddy 2014: 26–47.
- <sup>21</sup> Liu Yuedi 2011: 393, 406.
- <sup>22</sup> Saito 2007: 3.
- <sup>23</sup> Saito 2007: 152–153; Saio 2014, p. 145.
- <sup>24</sup> Saito 2007: 154–159.
- <sup>25</sup> Saito 2014: 151–158.
- <sup>26</sup> Liu Yuedi, Curtis L. Carter 2014: vii, xiv; Berleant 2012: viii.
- <sup>27</sup> Narušytė 2008: 81–82, 87–88.
- <sup>28</sup> Svendsen, 2005: 7, 11–12, 18–20.
- <sup>29</sup> Ten pat, p. 15–18.
- <sup>30</sup> Toohey 2011: 1–47.
- <sup>31</sup> Grigorjeva 1988: 22.
- <sup>32</sup> Svendsen 2005: 13–41, 48, 129.
- <sup>33</sup> Ten pat.
- <sup>34</sup> Ten pat, p. 123–125.
- <sup>35</sup> Svendsen: 131–134.
- <sup>36</sup> Plačiau apie tai: Wohlfart 2003.
- <sup>37</sup> *Laosi*, sk. 1, 4, 6, 11, 14–16, 21, 25.
- <sup>38</sup> Narušytė 2008: 82–83.
- <sup>39</sup> Svendsen 2005: 32.
- <sup>40</sup> Narušytė 2008: 95.
- <sup>41</sup> Ten pat, 92–93.
- <sup>42</sup> Kenko 1988: 317.