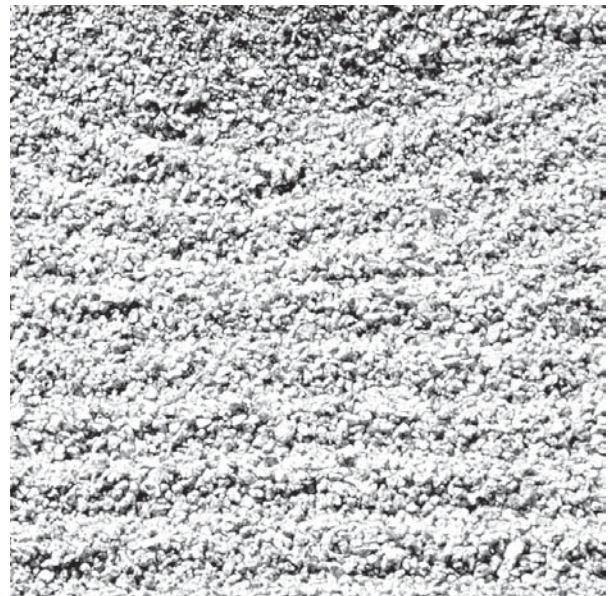


ARBEJDETS RUM



To japanske case-studier
formet omkring
tekstilvirksomheden Hinaya og
zen-templet Shinju-an

Ph.D.-afhandling indleveret ved Kunstakademiets Arkitektskole, København, maj 1998



Indledende snit i Arbejdets Rum

Introduktion til Arbejdets Rum	5
Metode og tilgang	7
Dialogstudiets potentiale	15
Vejen til Arbejdets Rum	21
De japanske case-studier	29
Uddrivelsen fra Paradis	33
Den menneskelige udfordring	47
Arbejdets ABC	55
Den japanske ABC	61
Noter, indledende kapitler	79
Litteraturliste, indledende kapitler	113

Hinaya - en tekstilvirksomhed i Kyoto

Boblearkitektur	119
Shin Takamatsus Hinaya	143
Izukurans Hinaya	177
De ansattes Hinaya	193
Noter, Hinaya	203
Litteraturliste, Hinaya	231

Shinju-an - et zen-tempel i Kyoto

Prolog, et lille stykke aftalekultur	239
Shinju-an og Daitoku-ji	243
Arbejdet i zendoen	251
Ikkyus living zen	261
På havearbejde i Shinju-an	279
Shinju-ans dagligdag	297
Zen og kunstnerisk arbejde	305
Refleksioner i te-rummet	313
Noter, Shinju-an	387
Litteraturliste, Shinju-an	463

Appendiks I: Personliste for Shinju-an case-studiet	471
Appendiks II: Japanske ord og begreber	475
Appendiks III: Historiske epoker	491
Appendiks IV: Kortskitse over Japan	493
Kolofon	496

TAK

Undervejs med *Arbejdets Rum* har jeg ofte haft den følelse, at projektet så at sige fandtes allerede og tålmodigt ventede på, at jeg samlede det op og fik brikkerne til at passe sammen i det store puslespil. Talrige er de mennesker, som med deres indsats, spørgsmål og velvilje har muliggjort vejen frem og været med til at gøre det til en spændende og dybt vedkommende rejse. En hjertelig tak til alle, der har været med til at gøre *Arbejdets Rum* mulig.

Under forberedelserne til case-studierne har mange mennesker rundt omkring i verden taget smukt imod, vist stor velvilje over for min tilstedeværelse og mine spørgsmål og generøst givet af deres tid. Uden denne velvilje havde dette projekt ikke været muligt at gennemføre - så mange tak for det.

Forskerakademiet, Arbejdsmiljøfondet og Kunstakademiets Arkitektskole stillede mig fra 1993 i en fantastisk arbejdssituation, som jeg er meget taknemlig for og håber at kunne kvittere for med denne afhandling. Forud havde Byggeriets Studiearkiv givet mig muligheden for at udarbejde det forprojekt, hvoraf *Arbejdets Rum* spirede frem. Flemming Skude har siden da på inspirerende og engageret vis fulgt processen som vejleder. Mange tak for det.

I forbindelse med mine Japan-ophold i 1994 og 1995 trådte en række fonde til med støtte og var således med til, at jeg kunne give dialogstillingen med den japanske kultur den tyngde i *Arbejdets Rum*, jeg ønskede. Endnu en varm tak for det. Tak også til Günter Nitschke ved *Institute for East Asian Architecture and Urbanism*, som under mit ophold i Kyoto velvilligt stillede instituttets faciliteter til rådighed.

En gruppe mennesker har undervejs læst og debatteret mine skrivelser og har med deres stabiliserende og korrigerende, opmuntrende og præciserende kritik ydet en uvurderlig indsats, uden hvilken en skriveproces som denne ikke kunne gennemføres. Hjertelig tak for det, særlig til Hilary Adler Fenchel, Morten Jacob Hansen, Poul Hvass, Anette Krumhardt og Hans Lauritsen.

København, maj 1998



INTRODUKTION TIL ARBEJDETS RUM

Dette århundredes teknologiske udvikling griber i disse år voldsomt ind i alle områder af vort samfund. Det globale marked og industrirobotternes fremmarch fører i stadig højere grad arbejdet bort fra det konkrete og lokalt forankrede. Informationsteknologien sammenvæver det globale samfund med helt nye strukturer og værktøjer, som synes at virke revolutionerende tilbage på vores opbygning og videreførelse af viden. Bioteknologien har ført os til tærsklen af et rum, hvor vi på hidtil ukendt vis leger med i naturens skaberværk. Mønstre og værdisystemer i vor kultur, etik og moral, som er opbygget og nedarvet gennem generationer, kan knapt følge med i omstillingen til alt det nye og synes indimellem helt at gå til grunde i de hastige omstillingsprocesser. Vores arbejdssituation, vore arbejdsmåder og opfattelser af, hvad arbejde er og kan være, står over for grundlæggende forandringer. Ingen vil gå fri heraf, og kun ét er sikkert, den lykkelige fremtid vil fordrø en gennemgribende kultivering af vor handle måde, vore virksomheder, hele vort samfunds aktivitets- og produktionsmåde. Vores nuværende måde udgør en parentes i verdenshistorien, et kortvarigt, uholdbart overgangsfænomen med katastrofale psykologiske og økologiske følgevirkninger.

Karakteren af vore miljøspørgsmål er nøje forbundet med vores produktionsmåde, og udviklingen af et mere bæredygtigt samfund vil indebære omfattende omstruktureringer heraf. Vores produktionsmåde afstedkommer ikke blot omfattende bevægelser af råstoffer, halvfabrikata, produkter og spildprodukter - med de dermed forbundne miljøproblemer. Vores virksomheder definerer samtidig et både psykisk, socialt, etisk, æstetisk og kulturelt miljø. Visse områder er i dag under begyndende økologisering, men hele vores bykultur, hele vores indlejring i det levende globale økosystem, herunder i høj grad vores produktionsmåde, arbejds- og virksomhedskultur står for tur og afventer endnu det perspektiv, der kan håndtere de overmåde komplekse problemstillinger.

Med al respekt for den miljøindsats, som disse år griber om

sig, er den præget af det politiske systems og den nuværende miljøekspertises tilbøjelighed til at kvantificere og sektorisere miljøspørgsmålet. Grænseværdier og emissionsgrænser som CO₂-loftet definerer i det gode miljøes navn konkrete rammer for det menneskelige aktivitetsniveau og aktivitetsform. Men disse grænser siger ikke i sig selv særlig meget om den oplevede kvalitet af miljøet indenfor disse afstukne rammer for det menneskelige miljø, og de inviterer kun meget indirekte til de nødvendige innovative og kreative skridt videre. Selve begrænsningen som styringsmulighed har nogle grundlæggende problemer - ikke bare ved at være forbundet med tvang og sanktion, men ved at fastholde et utidssvarende og ubæredygtigt forhold mellem virksomhed og autoritet.

Fremtidens bæredygtige virksomhed må ud fra en udviklet forståelse af sin indvirkning i sociale, kulturelle og miljømæssige sammenhænge udvikle en aktivitetsmodus, som naturligt lever indenfor og respekterer de grænser for menneskelig aktivitet, vi stadig mere påkrævet må definere og overholde. Men gennemførelsen af sådanne omlægninger må foretages, så de ikke blot lever op til en sum af eksternt definerede miljø-parametre, men udspringer af virksomhedens særkende og indebærer en positiv udvikling af virksomhedens sociale og kulturelle miljø. En reelt bæredygtig virksomhed kan ikke nøjes med at fokusere på produktionsgangen. Den må igennem produkter og produktudvikling, medarbejderpolitik, reklameetik og informationspolitik virke for stadig mere bæredygtige livsformer.

Vort stadig voksende industrielle kompleks' gave til menneskeheden er tid - oceaner af fri tid. Måske for første gang i menneskeheden er der udsigt til, at vi ikke behøver at trælbinde hinanden i mere eller mindre tilfældige arbejdssituationer af tvivlsom lykke og trivsel. Vi kan byde hinanden livsbekræftende rammer for udfoldelse, gøre arbejdet til en leg, en glæde, en i alle henseender udviklende situation, en udfordring af eksistentiel betydning. Vi kan skabe værdige livs- og arbejdsrum for hinanden, hvor arbej-

det bliver løn i sig selv og arbejdssituationerne er båret af dyb psykologisk indsigt. Dette vil fordrø en fælles indsats på mange planer, og forudsætte et visionært udviklingsarbejde med bidrag fra alle faggrupper og indsigter. Det vil ikke mindst fordrø intens bearbejdning af generationers indgroede vaneforestillinger og handlingsmønstre. Hævdvundne men udlevede sektor- og faggrænser står for fald. Men virksomhederne, produkterne og omgivelserne kan kun blive bedre derved.

Trods den megen tale om arbejdssituationens totale forandring er der samtidig en vis konstans, en kerne af fælles værdier for tømmeren, husmoderen og den netværksopkoblede distancemedarbejder: glæden ved gode værktøjer og godt arbejde, glæden ved at gøre et godt stykke arbejde og arbejdets centrale betydning for den arbejdendes selvopfattelse og personlige udvikling. Enhver arbejdssituation bærer stærke arketyperiske mønstre, og knytter os på tværs af tid og kultur til hele menneskeheden. En dybere forståelse af arbejdsrummets fænomenologi og eksistentielle dimension er uomgængelig i udviklingen af gode arbejdspladser - men en sådan forståelse af den kulturelle dimension i arbejdsrummet og virksomhedens kulturelle ansvar er i mange af dagens arbejdsrum af tilfældig, næsten rudimentær karakter.

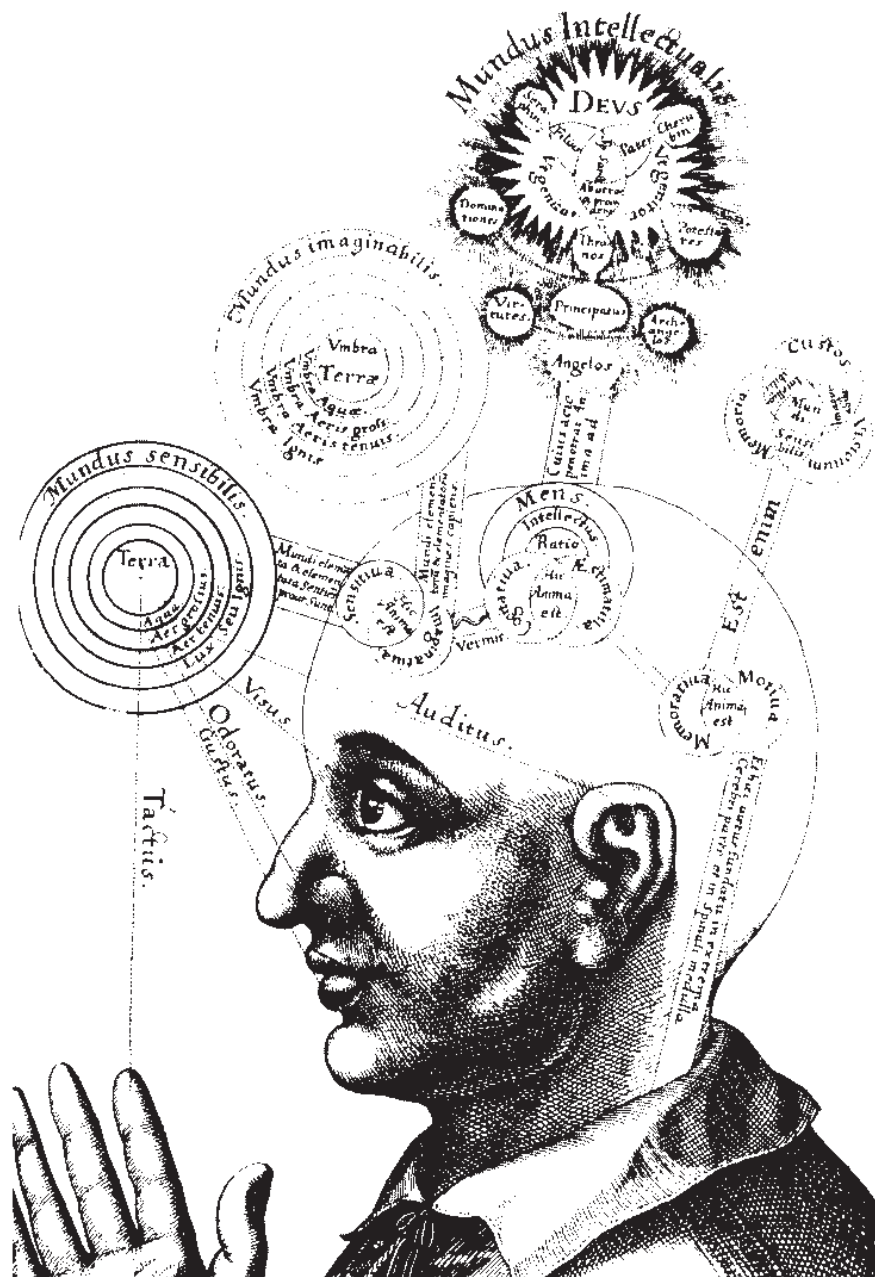
Vores hjemlige arbejdsrum værdisystemer og begrebsdannelser, moral og etik er stadig dybt forankret i et kristent kulturunivers. Dette arbejdsrum møder i de her foreliggende case-studier japanske arbejdsrum. I denne dialogstilling ligger et godt forståelsesredskab. Gennem spejlingen i fundamentalt andre måder at opfatte sig selv, sit arbejde, sit land, naturen og arkitekturen på, opnår vi, at størrelser i vore attituder til livet, arbejdet og medmennesket, som er så tæt på, at vi tager dem for givne, kommer til at fremstå i et relativiseret perspektiv. Uden på nogen måde at ville romantisere de ofte pauvre forhold i tidligere tiders arbejdsrum, så er der i aflæsningen af arbejdets rødder og udspring megen inspiration at hente til udviklingen frem-

Arbejdets Rum

over. Sine steder i historien findes der formuleret og praktiseret et bevidsthedsrum omkring arbejdsituationen, som rækker langt ud over overlevelseskampen og dens moderne ækvivalent, den økonomiske hensigtsmæssighed. Det foreliggende arbejde rummer en række eksempler fra den østasiatiske kultursfære, men samme afsøgning kunne have udfoldet sig indenfor en europæisk kulturtradition. Nutidens arbejdsrum er automatisk indspundet i markedsmechanismerne, men vi kan gennem at dialogstille vore nutidige arbejdsrum med sådanne arbejds traditioner åbne for i det moderne arbejdsrum også at arbejde i forhold til livet.

Måske står vi som arkitekter med et særligt ansvar herfor. Arkitektens arbejdsfelt, arkitekturens konkrete udformning, har vidtgående indflydelse på vore arbejdsforhold på en lang række områder af kvalitativt særdeles forskelligartet natur. Mit mål med *Arbejdets Rum* har været at bidrage med en række brikker til denne mosaik. Fokus er lagt på tilbivelsesprocessen og de tilgrundliggende ideer, idet det er min overbevisning, at det er herfra, at vi kan lære af hinandens erfaringer, frem for alene at forholde sig til de resulterende former. Det er mit håb at denne bog vil kunne inspirere alle involverede i om- og udformningen af vore arbejdssteder. Vi står i udviklingen frem mod værdige og bæredygtige virksomheder overfor en stor og nødvendig, tværfaglig indsats.

Dette problemkompleks indbefatter i den sidste ende også spørgsmålet om det enkelte menneskes attitude til sit eget liv. Vi kan ikke skabe arbejdsglæde for andre eller påtvinge en bestemt adfærd. Vi kan gennem en sum af indsatser i arbejdsforhold, de arkitektoniske rammers udformning, ledelsesformen og den måde, hvorpå vi møder vore medarbejdere, søge at stimulere, underbygge, foranledige og anspore til en åben attitude i arbejdslivet - og herved nære arbejdsånden. Trives den, kan selv radikale initiativer bære frugt. Er den ikke til stede, snigløbes selv gode initiativer af træghed, sløvhed og den lille modstand. Deri ligger ikke, at det ikke nytter noget - tværtimod. Vi må blot holde os for øje, at vi omkring vore arbejds situationer håndterer så komplekse sammenhænge, at vi kun kan arbejde med håbet om at indvirke i den ønskede retning. Vi må først og fremmest arbejde i den rette intention.



Den spirituelle hjernes struktur ifølge lægen og alkymisten Robert Fludd (1574-1637), se note 1

METODE OG TILGANG

Arbejdets Rum forstås i denne afhandling på to i hinanden indfoldede planer - dels som det psykiske, indre rum, hvori vores oplevelse af det at arbejde udspiller sig; dels som det arkitektoniske, mere umiddelbart beskrivbare, konkrete rum, hvori vort arbejde udspiller sig.

Selvom arbejdet udspiller sig synkront i begge planer, er deres indbyrdes relation yderst uhåndgribelig. *Arbejdets Rum* søger gennem et flertal af tilgange at nærme sig forholdet mellem det ydre og det indre arbejdsrum. Modsvarende bliver arbejdsbegrebet i *Arbejdets Rum* særdeles omfattende. Det bliver eksistentielt af tilsnit og overskrider definitioner baseret på størrelser som løn og fysisk aktivitet.

I udarbejdelsen af *Arbejdets Rum* har jeg søgt at håndtere et menneske- og livssyn, der er så levende, komplekst og fuldgældigt, at vort arbejdslivs uhyre komplekse konstitution er givet en reel rummelighed. Mennesket i afhandlingen *Arbejdets Rum* er således en mangfoldig størrelse, et væsen af kød og blod, et levende, tænkende, reflekterende, sansende og sensuelt menneske, et åndsvæsen af næsten ufatteligt potentiale.

Arkitektursynet er tilsvarende konsekvent søgt forstået i dets relation til livet. Arkitektur og kunst reduceret til æstetisk form, garneret med historisk staffage og stilhistorisk indplacering, er om ikke uinteressant, så uvæsentlig og ligger uden for dette projekts ramme. Sammenfald imellem det gode arbejdsmiljø og den gode arkitektur snævert forstået som kunstobjekt er stort set tilfældige. Det gode arbejdsmiljøets betingethed af arkitekturen ligger på et andet niveau, netop i formens evne til at modsvare og befordre dens tilhørende livsprocesser og føje systemet ind i det omgivende miljø. I dette perspektiv, som muliggør en dyb økologisk perspektivering af vore virksomheder og arbejdsmiljøer, er forholdet mellem arkitektur og arbejdsmiljø en gensidig vekselvirkning. I *Arbejdets Rum* er arbejdsmiljøer tilsvarende opfattet i videste forstand som steder for og tilstande af ageren.

Projektet *Arbejdets Rum* bygger i sit udgangspunkt på den tese eller grundantagelse, at der findes en sammenhæng mellem det ydre og det indre arbejdsrum. Når afhandlingen ikke er bygget op omkring afprøvning og eftervisningen af denne tese, er det fordi den er for banal og for alment antaget og primært udspiller sig i sfærer, som undgælder sig eftervisning i konventionel forstand. Eller - sagt på en anden måde - eftervisningen af denne tese ville fordre en omformulering af tesen til noget eftervisbart, som samtidig ville dreje undersøgelsen bort fra den komplekse kvalitative karakter i fænomenet *Arbejdets Rum*.

Når jeg de senere år har fortalt om *Arbejdets Rum*, har alle spontant sagt, at en sådan sammenhæng mellem det ydre og det indre arbejdsrum eksisterer. Vi synes at skabe denne sammenhæng i vores individuelle arbejdsrum som en fuldbyrdet - eller i det mindste realiserbar - realitet i det subjektive. Og vi synes indforståede med, at ændringer i det ydre kan modsvare ændringer i det indre og omvendt. Men det synes at støde på uovervindelige vanskeligheder at nå herfra til det almene eller principielle heri - måske også fordi vi oftest kun bliver bevidste om relationen, når den går i dissonans. Så min „tese“ har kun eksisteret med den tilhørende „antitese“, at selvom denne afhandling er målrettet en indkredsning af denne relation mellem det indre og det ydre arbejdsrum, så vil jeg ikke forvente at finde nogen kausalt entydig eller enkelt håndterbar sammenhæng, men derimod en relation, der udfolder sig i det særlige - i særlige mennesker, i særlige arbejdsrum. Det er sådan, jeg i *Arbejdets Rum* har ønsket at se mennesker og arkitektur, som lutter særlige tilfælde.

Spørgsmålet forskyder sig dermed fra verifikation eller falsifikation af den tese, at en sådan relation findes, til en undersøgelse af kvaliteten af denne relation i de i projektet definerede case-studier. *Arbejdets Rum* blev således i sit udgangspunkt defineret som en kvalitativ undersøgelse, hvori case-studier ville have en central plads.² Umiddelbart kan dette i forhold til den overvejende kvantitativt speci-

fikke og mere umiddelbart generaliserbare viden, som i de seneste årtier er opbygget omkring arbejdspladsforhold, virke som et problematisk valg, men arkitektens arbejde udspiller sig i det særlige.³ Arkitekten projekterer én fabrik, ét kontorhus, ét køkken, én butik osv. ad gangen - ikke alle danske fabrikker, alle danske kontorhuse osv. Ligeledes opholder vi os i ét rum ad gangen, ikke i alle rum. Den tendens i arkitekturen til at udtrykke det generelle på bekostning af det særlige, som har været fremherskende i store dele af dette århundrede, har gjort sit til arbejdsrummets fremmedgørelse.

Man kan udvikle ovennævnte „tese“ til den lidt mindre banale følgetese, at sammenhængen mellem det ydre og det indre arbejdsrum ikke er af entydig årsag-virkningskarakter, men en kompleks gensidig indvirkning. En sådan antagelse gør kausale forståelsesmodeller mindre egnede og leder til afsøgningen af holistisk orienterede tilgange, hvor arbejde og arbejdende, virksomhed og arkitektur ses i systemisk perspektiv. Selvom det ligger ud over denne opgave at tilvejebringe et fuldt udbygget systemisk referencesystem, så har det været bærende for hele min tilgang til det foreliggende arbejde at se menneske, arkitektur og virksomhed i et sådant perspektiv: som levende, selvintegrerende systemer i dynamisk vekselvirkning med omgivelserne.

Det holistiske perspektiv er et bydende nødvendigt supplement til vore hidtidige forståelsesredskaber, hvis vi på tilfredsstillende vis vil håndtere og perspektivere arkitekturen i forhold til aktuelle problemstillinger, præget af et komplekst sammenspil af psykiske, psykologiske, økologiske og æstetiske komponenter. Med det holistiske perspektiv kan vi udvikle beskrivelsesformer, der reelt kan håndtere livet i dets levende og uafsluttede aspekter, og dermed nærme os en forståelse af, hvordan arkitektur virker ind i bolig- og arbejdsmiljøet og i det omgivende miljø. Og vi kan med systemteorien opstille modeller herfor, som befordre samarbejdet med andre faggrupper.

En af dem, der har arbejdet med udviklingen af en mere almen systemisk model, er atomfysikeren Fritjof Capra.⁴ Selvom der fra klassisk videnskabeligt hold har været en vis modstand mod holistiske tilgange, så vil den holistiske og den reduktionistiske betragtningsform efter Capras opfattelse ikke blot simpelt afløse hinanden efter en periode i konflikt. De er en del af en større paradigmatisk transformation, og de vil på lidt længere sigt fremstå som komplementære værktøjer - som hinandens forudsætninger. „Reduktionisme og holisme, analyse og syntese, er komplementære tilgange, som afbalanceret anvendt hjælper os til at nå en dybere indsigt i livet,“ skriver Capra.⁵ Han bygger sit rids af et systemisk referencesystem på elementer fra mange områder, men to vidensområder dominerer, dels kvantefysikkens måle- og iagttagelsesproblematik, dels den moderne biologis arbejde henimod at kunne beskrive livsprocesserne og de levende systemers kommunikationsformer.

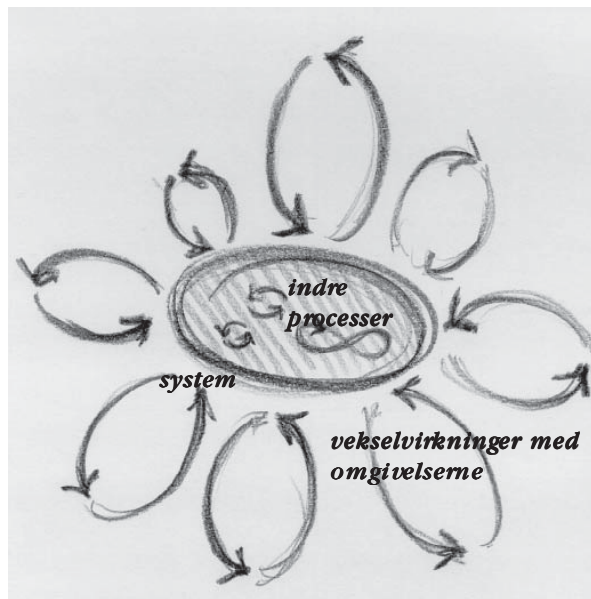
Systemtænkning er procestænkning, en dynamisk betragtningsmåde, der betragter f. eks. et hus, en byplan eller en virksomhed som et levende system, der er ikke-lineært forbundet med andre systemer. Således er arkitektur forstået som byggekunst og æstetisk form ikke noget system, men *en del af* et system, der indbefatter de livsprocesser, som det pågældende stykke arkitektur indgår i. Arkitektur kan i forhold til systembiologien opfattes som cellevæggen, der strukturerer cellens liv og tegner dens fremtræden, men alligevel kun er en del af den levende celle.

Et levende system åbner for forståelse igennem et flertal af parallelle beskrivelsesmønstre, skriver Capra, gerne subjektive af natur, men kongruente, til afdækning af systemets indre processer og forståelsen af systemets gennemstrømning og vekselvirkning med omgivelserne. Det levende system er karakteriseret ved selvorganisering inde fra. Systemet stræber imod stabilitet, men befinder sig altid langt fra ligevægt. Dets uligevægt er populært sagt forudsætningen for liv, og systemets bestræbelser retter sig imod organisering på stadig højere niveauer. Stabiliteten afprøves og forfines igennem fortløbende justerende bevægelser. I sin skitse til et systemisk referencesystem diskuterer Capra videre en række kvalitativt forskellige tilpasnings- og trans-

formationsmåder for levende systemer, fra mentale tilpasninger til genotypiske forandringer, regenerationsevne, selvforvandling og transcendens, men dette vil det i denne sammenhæng føre for vidt at komme ind på.⁶

Det typiske levende system indgår i en slags systemtræ, en hierarkisk orden af livsniveauer, hvor hvert system indgår i større systemer og er opbygget af en række subsystemer; ikke som udtryk for magt, men som et organiserende princip.⁷ Komplementært til den række af selvoprettholdende egenskaber ved levende systemer, som darwinismen har fokuseret på, står en vifte af harmoniserende kvaliteter som integration, relation og symbiotiske forhold. Hvor biologerne således traditionelt har leveret skyts til spejling af allehånde aggressionsdyrkende teoridannelser, er der i den nyere biologis aflæsninger tværtimod belæg for langt mere komplekse og nuancerede teoridannelser.

Den kønnede forplantning repræsenterede med sin genetiske variationsmulighed et kvantespring i evolutionen: komplekse kombinationsfelter med tilsyneladende endeløse variationsmuligheder kunne hermed udforskes og re-



Grundrids af en systemisk model, se note 6

sultaterne integreres. Livets aktiviteter og mentale processer udspondtes i komplementære felter, hvor tilstande skabes, opretholdes og forgår i cykliske mønstre. Den systemiske betragtningsmåde er båret af komplementære forståelsesramme og forståelsen af sådanne fluktuationer og rytmiske mønstre vil i de kommende år komme til at spille en fundamental rolle i udarbejdelsen af et systemisk verdenssyn.⁸ Hvor komplementariteten i sin fulde konsekvens og udfoldelse endnu kan fremstå som u håndgribelig i vores vestlige kultursfære, der igennem århundreder har udviklet en anden kategori af knivskarpt skelnende logik, så er den komplementære forståelse af livet og omverden levende og nærværende i Østen og findes artikuleret på alle niveauer, mest udpræget i den kinesiske tænkning.

Vi møder rytme, puls, cyklus og gentagelse i både det største og i det mindste - i solsystemet og i atomet. Vi ser tidevandet hæve og sænke sig, blomster åbne og lukke sig og følge solens bane gennem dagen. Dagligdagen og dens ritualer, beklædningen og kosten ændrer sig med døgnrytmen, årstiden og vores livscyklus. I den omverden, vi deltagere i og håndgribeligt kan sanse, står cykliske mønstre som årstider, månefaser, døgnrytmer osv. umiddelbart mindre aflæselige for os og mindre betydende end det forhold, at vi kan indvirke deri. Stadig er størrelser som cyklus, rytme, pulseren, relation, parallelitet og synkron forbundet nogle lidt u håndterlige og abstrakte udgangspunkter for mere detaljerede beskrivelser af kulturelle processer, og selvom vi iagttager forandringer i vores eget liv, ser vi dem ikke nødvendigvis i cykliske sammenhænge.⁹ På stadig flere områder af menneskelivet bliver der dog afdækket rytmiske mønstre, og alt tyder på, at også vores kulturliv, vores åndsliv og mentale processer korresponderer med cykliske mønstre. Kulturer kommer og går, kulturelle tendenser kommer og går, økonomiske kriser kommer og går, men cykliske mønstre tenderer imod at forsvinde i vore kausale betragtnings- og beskrivelsesmåder.

Capra selv er ikke i tvivl om, at han har fåt i den lange ende: „Den systemiske opfattelse af naturen har omsider givet os et meningsfuldt videnskabeligt udgangspunkt for en løsning af de klassiske spørgsmål om livets, åndens, bevidsthedens og stoffets væsen,“ skriver han.¹⁰ Vi nærmer os

de klassiske spørgsmål om livets, åndens, bevidsthedens og stoffets væsen, men det må stadig stå som et åbent spørgsmål, om munden her er taget for fuld - om den systemiske opfattelse blot bliver endnu en reduktion af åndslivets og bevidsthedens blomster: „I naturens lagdelte orden er den individuelle menneskelige bevidsthed rodfæstet i de sociale og økologiske systemers større bevidsthed,“ skriver Capra: „og disse bevidstheder er atter integreret i det planære mentale system - Gaias bevidsthed - som igen må have del i en slags universel eller kosmisk bevidsthed. Begrebsgrundlaget for den ny systemiske beskrivelse begrænses på ingen måde, fordi det forbinder denne kosmiske bevidsthed med det traditionelle gudsbegreb. Dette forhold udtrykkes således af Jantsch: 'Gud er ikke universets skaber, men dets bevidsthed.'¹¹ Det mentale og det kommunikerende er i Capras systemiske tankegang langt mere komplekst end vore daglige forståelsesbilleder deraf: Jorden er en organisme, ikke ligesom en organisme, jorden er Gaia. Her træder særlig Lovelock og Bateson frem i Capras tanker. „Hvis vi adskiller mentale fænomener fra de større systemer, hvori de er immanente, og begrænser dem til menneskelige individer, oplever vi miljøet som bevidstløst og kommer nemmere til at udbytte det. Vores holdning til det bliver en ganske anden, når vi erkender, at miljøet ikke alene er levende, men også bevidst, som vi selv.“¹² Gælder dette også for vores nærmeste miljø, arkitekturen?

Arkitektur er menneskeskabt. Selvom forholdet mellem arkitektur og menneske som udgangspunkt er gensidigt, indebærer arkitekturen et markant formende element i forhold til livet, idet den virker stærkt formende tilbage på det liv, den omspænder, betinger, strukturerer og indgår i. Arkitekturen rummer en mangfoldighed af formaspekter. Man kan sige, at arkitekturen er formkraft.

Isoleret set er form - også arkitektonisk form - død og i sig selv uinteressant. Omgangen med form giver kun mening i en stadig dialektik med dét der fylder formen, dét der giver formen liv og idé, dét der sprænger formen, dét der opløser formen og dét der transformerer form. I et astrologisk begrebsapparat modsvarer dette Saturns polære relation til henholdsvis Måne, Sol og Jupiter, Uranus, Neptun og Pluto.¹³ Det saturnske repræsenterer astro-

logisk set formende og strukturerende størrelser og kræfter som skelet, mønster, hylster, orden, afgrænsning, fokusering, målretning, det faderlige, det definitive, det hierarkiske, det strukturelle, det udkrystalliserende, det metodiske osv. Metode er således også formkraft. Metode er af natur saturnsk og rummer da også Saturns ultimativt livsafvisende princip, døden. Metode kan fastfryse en situation i det levendes stadige foranderlighed. Deri ligger dens styrke. Og deri ligger dens kors.

Metode er umiddelbart en række forskellige discipliner og redskaber, der kan støtte udførelsen af et arbejde som det foreliggende. Men metode er i bredere forstand en struktureret opmærksomhed, der må gennemtrænge og omfatte hele arbejdsprocessen for at opbygge en altomfattende konsekvens og enhed i resultatet. Arbejdsprocessen må være udkrystalliserende, som en stadig afklaren, som en fortsat lutring.

Metode er en formal struktur, en indre lovmæssighed, et redskab til at forløse sine arbejdsspørgsmål. Metode er et mønster i udgangspunkt og betragtningssvinkel, som rigtigt anvendt i beskrivelsen af virkeligheden giver en klarhed i resultatet, hvis kommunikationsværdi langt overgår den ustrukturerede iagttagelse. Sproget selv er ladet med struktur og gør den struktur- eller forudsætningsløse iagttagelse - eller i hvert fald videregivelsen af den - til noget nær en umulighed. Metode, forstået som struktur eller ordnende princip, findes altid tilstedeværende i et eller andet omfang, for at et udsagn overhovedet har mening. En metode er således ikke blot en tabula rasa - ikke blot en jomfruelig ren, objektiv forståelsesramme. Den er også et betingelsæt - et filter, der systematisk fremmer visse aspekter og undertrykker andre og således systematisk præger resultatet.

Formalismen truer til stadighed med at fordrive det væsentlige og fortrænge livet fra både undersøgelsen og det undersøgte. Arbejdsform og arbejdsmetode må transcender sine begrænsninger. Den igennem hele processen fastholdte opmærksomhed på og refleksion over opgavens natur og emne må i sidste ende løfte arbejdet ud over metodens udgangspunkt. Det forskningsmæssigt og arkitektmæssigt interessante ligger stort set udenfor metoden

i sit formaspekt, og det betydende resultat rummer i en eller anden forstand noget metodetranscenderende eller grænseoverskridende. En simpel metodologisk korrekt gennemspillet af et givet tema sikrer på ingen måde et frugtbart resultat - i det mindste i den udstrækning vi taler om humaniora.

I alle valg ligger fravalg. I alle metodiske udgangspunkter ligger stærke kræfter, der om ikke fuldstændigt determinerer resultatet, så dog virker markant ind på og systematisk præger resultatets natur. I valget af metode ligger således også indsnævringen af et bestemt arkitektur- og livssyn. Metode bør derfor omgås med yderste forsigtighed.

Vi har haft en tendens til at værdsætte metodiske mønstre, der betoner det enkle og entydige fremfor det komplekse. Vi har søgt det afsluttede fremfor det åbne forståelsesrum. Med stor ihærdighed har vi i de forudgående århundreder aflæsning af verden omkring os afsøgt og udviklet ordensmønstre af entydige årsag-virknings mekaniker. Ud fra cartesiensk-newtonske idealmodeller for aflæsning af simple fysiske sammenhænge har vi projiceret tilsvarende idealmodeller langt ind i forhold, der vedrører livet, kulturen og de levende processer - og som ligger langt udenfor den klassiske fysiks genstands- og gyldighedsområde.

Bag disse bestræbelser lå ønsket om videnskabeliggørelse - og nedenunder lå et ønske om kontrol og beherskelse. Processen er i dette århundrede så langt fremskredet, at vi næppe længere accepterer ikke-kausale forklaringer eller kategoriserer dem som uvidenskabelige, sekundære eller rent ud spekulative digterier. Således reduceres komplekse fænomener i levende, dynamiske sammenhænge rutinemæssigt til entydigt beskrivbare, isolerede former, og stort set alle områder lider idag under det klassiske paradigmes iagttagelsesidealer og reducerende forståelsesstrukturer.

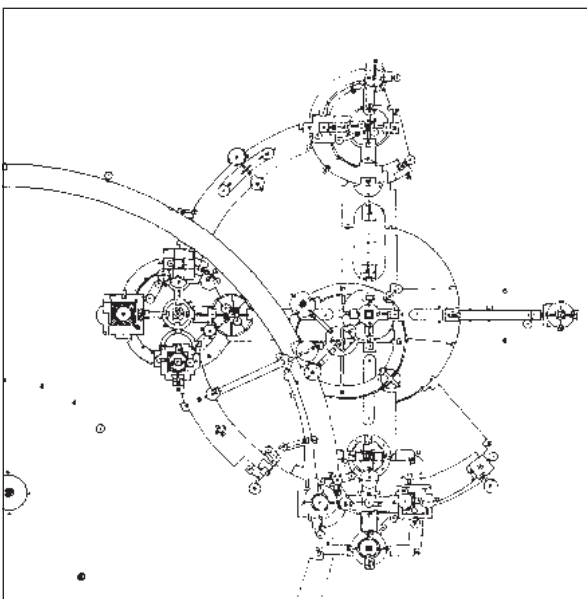
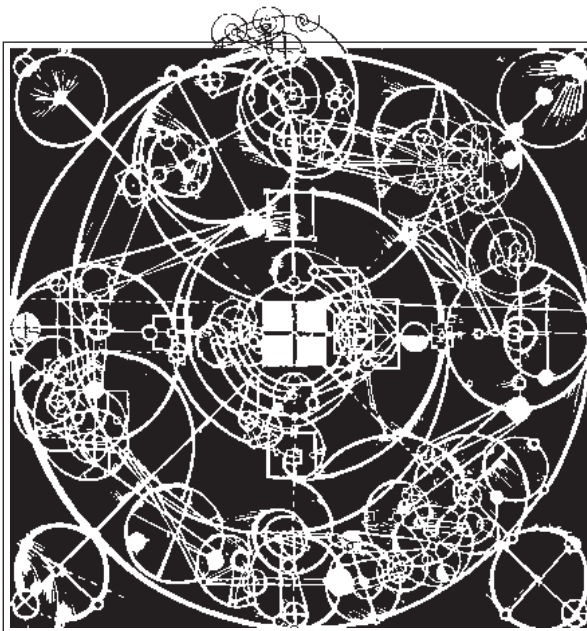
I mange fagdiscipliner ligger metoden - forstået som den måde, hvorpå man møder undersøgelsesobjektet - fast forud, med klare fordringer til forsøgsopstilling og iagttagelsessituation, der eliminerer subjektet og gør forsøget reproducerbart. I en række situationer er dette fuldt berettiget, ligesom det var en vigtig forudsætning for, at den klassiske fysik kunne nå den integritet i sin udfoldelse og

Arbejdets Rum

det samlede greb om verden, som den rent faktisk nåede. Men dette udgangspunkt sætter meget snævre grænser for, hvad forskningen kan håndtere. Indarbejdelsen af disse iagttagelseskriterier indenfor andre områder som biologien og lægevidenskaben har sammen med de underliggende forventninger om at kunne afdække tilsvarende mekaniske årsag-virkningsmønstre systematisk forholdt disse videnskabsgrene at håndtere livet og dets former *i live*. Problemerne udspiller sig ikke kun i forskningslaboratorierne. Hvor den reduktionistiske biologi har lært os, hvordan vi kan udnytte verdens ressourcer, så har den stadig til gode at vise os, hvordan menneskelig aktivitet varigt bæredygtigt kan indgå i et levende hele. Tilsvarende virker vor apparatfejlindsoprede hospitalsektor med dens systematiske adskillelse af sygdom og tilværelse - stærkt støttet af lægevidenskabens fornægtelse af det psykiske og sjælelige - som uhjælpeligt fastholdt i fejlorienteret metode.

Kræft har i de senere år fået en voksende udbredelse, og selvom der er investeret store summer i kræftforskningen, er man ikke kommet ret meget nærmere kræftens gåde. Set i historiens bakspejl vil denne magtesløshed sandsynligvis klart fremstå som paradigmatisk betinget. Selvom der idag findes mange alternative hypoteser om, hvilket fænomen kræft er, og dermed hvordan vi kan håndtere en helingsproces på anden vis, så har det etablerede system hidtil været fuldstændig afvisende overfor dialog - selv en kritisk efterprøvning af det alternative kunne jo ligne en anerkendelse - og gennemgående for de alternative tilgange er, at fænomenet kræft sættes direkte i forbindelse med det menneske og den livssituation, som har genereret kræften. Apparatfejlsmodellen må beskytte sig mod den slags.

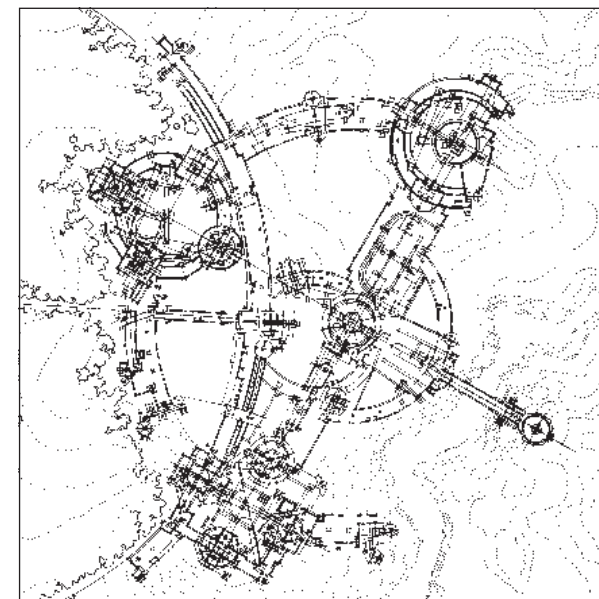
Det kan være svært at vurdere effekten af alternativ kræftbehandling,¹⁴ men dette gælder ligeledes det etablerede systems behandlingsformer. Der synes at være en stærk modvilje mod at lave de (for double blind-dokumentationen nødvendige) undersøgelser af sygdomsforløbet hos mennesker, der efter moden overvejelse siger nej tak til det etablerede systems behandlingstilbud og opsøger alternative behandlingsformer, idet der i dette ville ligge en slags anerkendelse af muligheden heraf.¹⁵ For enkelte kræftformer véd man dog, at operative indgreb ved fremskred-



ne tilfælde af kræft i lunge- og maveregionen halverer levetiden i forhold til de tilfælde, hvor man ikke opererer.¹⁶ Det er således tankevækkende, at det efter tusindvis af drastiske indgreb stadig er et åbent spørgsmål, om apparatfejlbehandlinger i det etablerede systems som operation og kemoterapi overhovedet har nogen helbredende effekt.

Det står ikke meget bedre til med indeklimaforskningen. „Prøver man ud af de mange forsøgsopstillinger og spørgeskemaer at rekonstruere forskernes menneske- og arkitekturopfattelse, må man tage sig til hovedet. Livets, menneskets mangfoldighed er reduceret til endimensionale mekanismer. Rummene og arkitekturen er reduceret til helt primitive karikaturer,“ skrev jeg i 1993, oprørt over deltagelsen i en af de største konferencer for indeklima, *Indoor Air*: „Det virker som om indeklimaforskningen er kørt ind i samme blindgyde som kræftforskningen, hvor almindelig sund fornuft, hvor al kompleksitet i problemuleringen, hvor intuitionen er koblet fra.“¹⁷

Konferencen *Indoor Air '93* blev afholdt i Helsinki, 04.-09.07. 1993, og som det blev sagt i en af de konkluderende



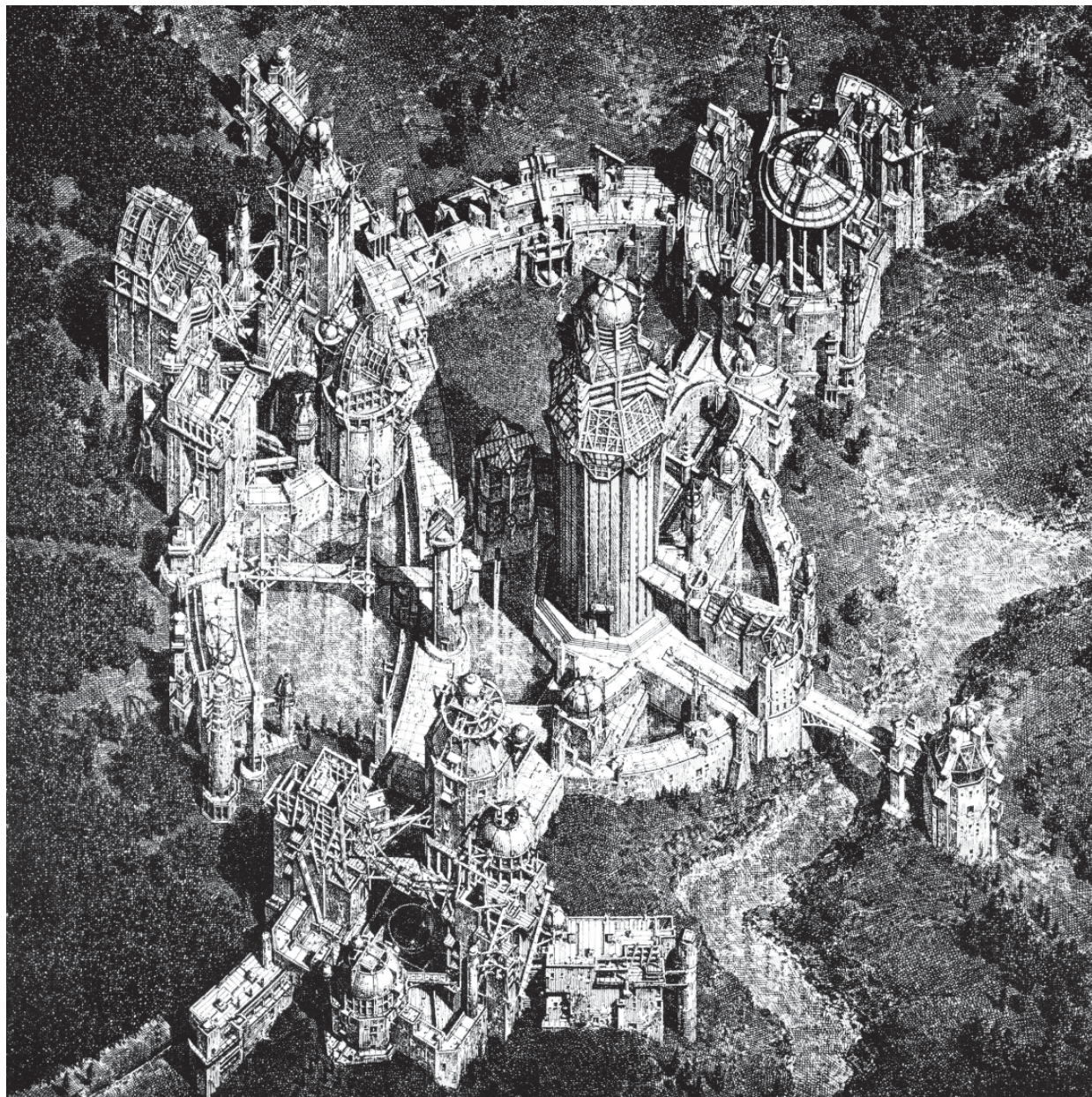
Lebbeus Woods (f. 1940): *Idealby* (1985). Alle dele passer fuldstændig ind i hinanden som et fuldt kontrolleret og kontrollerbart urværk. Øverst principdiagram, nederst er der zoomet ind i universet på det byggede udsnit

taler, stod man idag „i en overgangssituation: fra pionerfasen, hvor man lidt famlende havde bevæget sig ud på ukendt grund, til en professionel fase, hvor de enkelte fagområder idag står metodisk stærkt rustet i en velfunderet videnskabsgren gearet til præcise videnskabelige arbejder.“¹⁸ Overfor en sådan formaliseret formalisme kunne arkitektfaget med dets tradition for at håndtere helheder i en kunstnerisk syntese stå i en nøgleposition, når det gælder at formulere andre og mere tidssvarende tilgange til sundheds- og indeklimaforskningen.

Men det skal åbenbart være sådan - kemisk rensset for spor efter liv - for at vække rigtig respekt. Måske skulle man i bestræbelserne på at komme SBS-syndromet¹⁹ til livs overveje ikke at bruge standardreferencegrupper, udrustet med det moderne menneskes gennemsnitligt dårlige sanseapparat og uoptrænede bevidsthed om, hvad det sanser, men lade de følsomme og de overfølsomme mennesker have det største ord at skulle have sagt - og ikke mindst de mennesker, der har en højt udviklet opmærksomhed om deres sansning - lyd-, lugt-, syns- og farveindtryk osv. Nu kan højt betalte forskere diskutere, om potteplanter betyder noget for indeklimaet - med en skråsikkerhed og videnskabelighed, som synes omvendt proportional med deres forsøgsopstillings evne til at omfatte det levede livs komplekse virkelighed.²⁰

Allerede Wolfgang Goethe (1749-1832) gik imod den omsiggribende anvendelse af den newtonske naturvidenskabs mekaniske modeller. Goethe „blev den nye videnskabs modstander,“ skriver Olav Ødegården: „Han brød sig ikke om den måde, hvorpå man med en rent manipulatorisk beherskelse som mål aftvang naturen dens hemmeligheder. Burde videnskaben om naturen ikke hellere søge at forstå naturen i dens uendelige, kvalitative mangfoldighed?“²¹ Lidt sat på spidsen blev fysikken den nye religion, naturvidenskabsmanden dens ypperstepræst og den videnskabelige metode det inkvisitoriske redskab til fastholdelsen af det klassisk naturvidenskabelige verdensbillede.

Rudolf Steiner (1861-1925), der i årene fra 1890 til 1897 arbejdede som forsker ved Goethe-arkivet i Weimar med udgivelsen af Goethes samlede værker, tog også denne side af Goethes arbejde op og påpegede det problematiske



Lebbeus Woods: *Idealby* (1985) i aksonometrisk afbildning. Woods søger gennem sine projekter at tegne en nutidig verdensforståelse, se note 27

i at påføre alle vidensområder den naturvidenskabelige reduktionisme. „Man tror, at man må tænke på en bestemt måde over objekterne og vel at mærke over dem alle - over hele universet på samme måde,“ skrev Steiner: „[Men] fysikkens metode er slet og ret et særligt tilfælde af den almindelige videnskabelige forskningsmetode, hvor der er taget hensyn til naturen af de genstande, der kommer i betragtning, på det område, som denne videnskab tjener. Bliver denne metode udvidet til det organiske, da udslukker man dettes specielle natur. I stedet for at undersøge det levende i overensstemmelse med dets natur, påtrykker man det en fremmed lovmæssighed. Men således vil man - ved at benægte det organiske - aldrig nå til erkendelse af det.“²²

En metode må ikke blive sin egen virkelighed eller et mål i sig selv. En metode i dissonans med sit „objekt“ eller sit spørgsmåls natur medfører uomgængeligt et utilstrækkeligt og utilfredsstillende resultat. Metode må være et værktøj til at nå fuldbårde resultater af form og indhold og være lydhør overfor projektets eller spørgsmålets indre natur. Et metodevalg indebærer et livs- og menneskesyn, og den etisk betonedede afklaring af sådanne størrelser, må være klarlagt forud for metodevalget.

Jeg foretrækker ordet tilgang fremfor metode. Hvor ordet metode har tendens til at vise bort fra subjektet - dén der anvender metoden - og således genlyder af klassisk objektive iagttagelsesidealer med laboratorieagtigt hvidskurede hænder, har ordet tilgang, sin tilsyneladende blødkantede fremtoning til trods, fat i noget væsentligt gennem at pege tilbage på betragteren, betragtningsmåden og hele det stillede spørgsmåls natur. Metode må i humanistisk forskning være opmærksom på sit subjekt og lydhørt overfor sit objekt.²³

I *Arbejdets Rum* har jeg søgt en tilgang, hvis struktur udspringer af det undersøgte, hvor en åbenhed overfor og en fortsat refleksion over opgavens natur gradvist udviklede, eller måske rettere fandt ind til, en i situationen latent formspire eller urform. Dette bygger på en tillid til, at der ud af det fortsatte møde mellem subjekt og objekt vil opstå en struktur, som meget rent vil kunne bære det for det undersøgte særlige frem.

Denne tilgang er *ikke* af klassisk objektiv karakter, og hver

iagttager vil i sin lytten, i sin åbenhed overfor og forløsning af samme opgave nå forskelligartede udtryk. For eksempel ville en anden, der søgte at gennemføre samme case-studie om Shinju-an, kunne komme til i princippet samme konklusioner, men den etablerede forsøgs- og målesituation med iagttageren (forfatteren) som *deltager* i zen-templets dagligdag ville ikke kunne reproducere - livet er gået videre imens. Man taber således det klassiske forsøgs reproducerbarhed, men vinder adgangen til de umådeligt righoldige data fra arkitektens fineste måleinstrument: sansningerne fra den konkrete tilstedeværelse. Man vinder muligheden for overhovedet at være til stede i sin forsøgsopstilling. Men variationen i forskellige studier af det samme vil nuancere det undersøgte og føje sig sammen frem for at repræsentere konflikt. De vil - i den udstrækning de har søgt en form, der modsvarer det undersøgte - svinge omkring og belyse noget fundamentalt opgaven iboende.

Denne tilgang kan forfines ad flere veje. Dels har det kvalitative case-studie mulighed for indenfor samme studie at benytte et flertal af tilgange til samme fænomen. Dels kan man kvalificere subjektet. Spørgsmålene må dermed rettes mod både subjekt og objekt - ikke bare hvad der spørges om, men hvem, der spørger, og hvilket værdisystem, der spørger. Projektets konsistens ligger ikke i, hvilke spørgsmål, der præsenteres, men i hvordan projektets arbejdsspørgsmål møder fænomenet. Den hér opridsede tilgang, som jeg i tankerne i mange år har benævnt *det kvalificerede subjekts metode*,²⁴ fordrer en stadig refleksion over iagttagere og iagttagelsessituationens natur. Præcisionen i det sansede og den omhyggelige sproglige artikulation heraf bliver ligeledes af stor vigtighed. Man må ikke være i tvivl om iagttagelsens soliditet, hvilket er nøje forbundet med, at man af sproget formår at meddele perspektivet.

I de sekvenser af *Arbejdets Rum*, hvor deltageraspektet er fremtrædende, har jeg således søgt i den sproglige bearbejdning at lade iagttageren fremstå tydeligt uden at forfalde til det selvbioграфiske. Disse sekvenser kunne være omskrevet i en mere distant overbliksgtig man-form, hvor subjektet (tilsyneladende) var elimineret, men det ville

være at foregøgle et perspektiv, som ikke er.

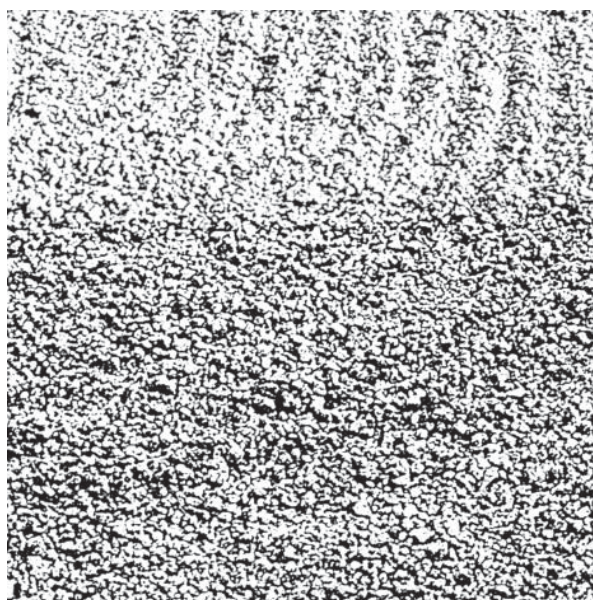
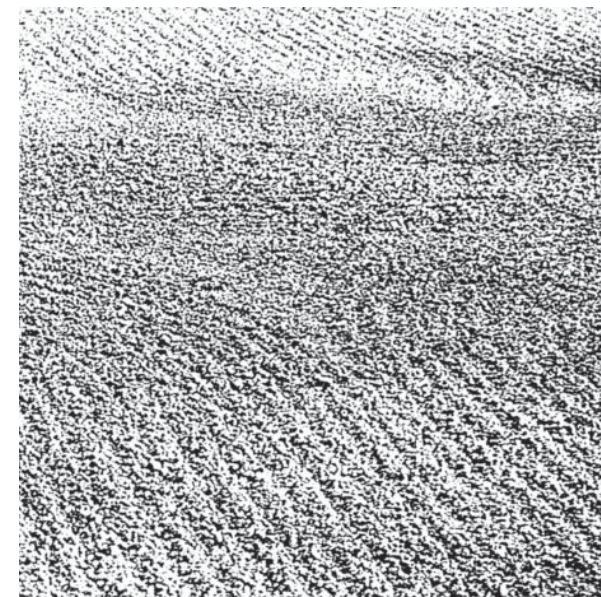
For igen at bruge Shinju-an som eksempel, så rummer deltagelse og tilstedeværelse i det system, man undersøger, et vist sæt af problemstillinger. Men jeg er overbevist om, at jeg ikke ville være kommet til de samme resultater ved udelukkende at have iagttaget Shinju-an på hvad der i klassisk opfattelse ville være passende afstand.²⁵ Hele udgangspunktet for case-studiet: at zen-æstetikken må forstås (og bliver forståelig) *i sammenhæng med* zen-menneskets eksistentielle arbejdsrum, bliver først nærværende derved.

Metodespørgsmålet i forhold til arkitekturfrembringelse, arkitekturforskning og arkitekturbeskrivelse er ganske komplekst. I arkitekturen mødes beskrivelsesmæssigt ufornelige størrelser som indhold og form, proces og resultat, idé og form, liv og død - polariteter som en klassisk funderet arkitekturforståelse har vanskeligheder med at håndtere tilfredsstillende. De cartesiansk afledte betragtningsformer skærer deres objekt ud af livet og tvinger både arkitekturforskningen og den konkrete arkitekturtilblivelse bort fra sin forankring *i livet, i nuet*, og de giver kun i få særlige tilfælde reel mening. Stillet overfor livsprocessernes udfoldelse vil sådanne betragtningsformers problemreduktioner være utilstrækkelige - i visse tilfælde utilgivelige - i deres projektion af mekanistiske forestillinger på undersøgelsesobjektet. Vi kommer som arkitekter og forskere alt for let til både at stille og at løse de forkerte spørgsmål.

Arkitektens egen arkitekturopfattelse flyder hele tiden umærkeligt imellem et væld af referencesystemer, fra rene formbetragtninger, praktiske fordringer og kunstnerisk-proportionale vurderinger til sociale, idémæssige, associative og intentionelle vinkler. I enhver tilblivelsesproces skifter poetiske, æstetiske, ingeniørmæssige og økonomiske parametre i ét væk mellem hinanden. Begynder vi at tænke for meget over dette, splittes processen op i enkeltstående parametre, hvorfor vi ofte mister evnen til at frembringe kunst. Måske ser vi det ikke, for resultaterne har det med at forløses indenfor lige præcis de parametre, vi bevidst lægger øverst. Men igennem selve vores dissekeringsproces mister vi vores uskyld og vores evne til at håndtere helheder. Vores evne til at frembringe fuldbårde arkitek-

tur er tabt. Hvis vi tilsvarende lader metodetekniske overvejelser diktere vore forskningsprocesser og afskære vores intuition, vores tilstedeværelse og vores deltagelse, løber vi den udtalte risiko, at vores forskning forfejler. Vi opdager det måske ikke. Den passer muligvis ind i forudgående forskning, der er blevet til på samme type perspektiver. Men således føjes sten efter sten til forskningens babelstårn.

Tilskyndelsen til at reducere - tendensen til at sætte skabeloner mellem virkeligheden og betragtningen - kan siges at være det, der bogstaveligt tog livet af den tidlige funktionalisme og modernisme, efter at disse i deres tidlige form havde vundet deres styrke i forhold til de forudgående arkitektur- og kunsttilgange ved konkret at inddrage mennesket. Man studerede dagliglivets bevægelser, kroppens proportioner og livsmønstrenes normer, og relaterede ydermere arkitekturen til den politiske og sociale virkelighed. Man udfoldede en vision om lysere, bedre, mere lige og retfærdige rammer for menneskelivet. Men alt dette blev i løbet af få årtier reduceret til form, regler, normer,



Rivemønstre i grushave ved zen-templet Konchi-in, Kyoto, anlagt i 1600-tallet

gennemsnit, grænseværdier og idealløsninger, som ideelt set havde gyldighed fra pol til ækvator. Den i begyndelsen tilstræbte direkte håndtering af mennesket i dets livssituation blev væk i modeller og antagelser af objektivt-ideal karakter. Det særlige, det unikke ved mennesket, såvel som ved stedet og opgaven, blev fortrængt af en gennemformaliseret viden om standardlivssituationens systematiserede idealformer.

Hvornår andet end i efterkrigstidens funktionalistiske univers kunne man lave 2½-værelses lejligheder? Hvad er overhovedet et halvt rum? Og er det til halve børn? Arkitekternes sociale engagement reduceredes gennem tid til stivnet form og formaliserede spilleregler for simpel ligningsløsning. Livsrummet indsnævredes, institutionerne og institutionaliseringen voksede, døden meldte sin ankomst - om ikke bogstaveligt så derhen, at arkitekten efterhånden møder livet og medmennesket gennem tunge lag af former, regler og vedtægter. Funktionalismens sociale ansvarlighed udviklede sig i sin kanoniserede form til et anonymiserende kvælertag på det moderne menneskes livsrum.

Günter Nitschke opstiller i bogen *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form* en treleddet udvikling, fra *prototype* over *type* til *stereotype*, som han forfølger igennem tid i forhold til den japanske havekunst.²⁶ Dette henfald til livs- og idéforladt, stereotyp form synes næsten at være en naturlov - eller rettere et næsten uafviseligt kulturelt udviklingsmønster.

Case-studiet om Shinju-an kan i dette perspektiv læses som én lang beretning om denne proces og dens næsten uafvendelighed indenfor zen-buddhismens og te-æstetikens eksistentielle arbejdsrum. Hvor te-æstetikken i 1400-tallets og 1500-tallets formative fase havde en dynamik mellem den prototypiske innovation og typens forfinelse, så udvikler te-ceremonien sig fra begyndelsen af 1600-tallet hastigt imod den definitive stereotype. Og næsten uomtørligt forvandlede teens forankring i det formløse sig i løbet af relativt få år til et udtalt formens tyranni.

Skal man frigøre sig fra funktionalismens stereotyper, så må man udover en frigørelse fra det kvælertag, som økonomiske og produktionstekniske rationaler har påført arkitekturtilblivelsen, genoplive et formsprog, som relaterer til *livet* fremfor til formvokabulariet. En genoplivning og relevant videreførelse af funktionalismen vil derfor fordrer et bevidsthedsmæssigt opgør med dens forfejlede oversættelser af kvalitative mål til kvantitative størrelser, samt genopdagelsen af det enkelte menneske, det levendes væsen og det særliges betydning. I kvantificeringens og rationalernes yderste konsekvens ligger en fatal kulturel forarmelse. Fastholdelsen af det kvalitative er en proces uden begyndelse og ende.

Sikringen imod henfaldet eller tilbagefaldet til døde former og kvantitative størrelser beror på deltagelsen i livet og kan ikke blot sikres administrativt-metodisk. Mange af arkitektfagets centrale spørgsmål ligger således gemt i begrebet *den levende form*, parallelt med den grundtvigianske bestræbelse på *det levende ord*: Hvordan kommer vi gennem arkitektur og arkitekturforskning til en formverden, der udspringer af livet, og som betinger og beforder livet? Hvordan opretholder vi en attitude i vore metoder og tilgange, der tager form efter livet - og ikke omvendt?



Rivemønstre i asken ved ildstedet i Kita-ke, et sake-bryggeri i Kanazawa med samurai-traditioner. Her var man altid rede til den rituelle gestus, der ligger i at modtage kunder og gæster med en kop te

DIALOGSTUDIETS POTENTIALE

I projektets indledende faser gjorde jeg mig en del overvejelser om, hvordan man kunne opbygge et studie, der dialogstillede Øst og Vest. Burde det for klarheds skyld være symmetrisk, således forstået at der til et case-studie opbygget omkring Vidarkliniken i Järna hørte et modsvarende case-studie af en japansk sundheds- eller plejehospital? Og at der til et case-studie på baggrund af et ophold i et zen-tempel fandtes et tilsvarende case-studie med udgangspunkt i et benediktiner- eller cistercienserkloster? Umiddelbart havde jeg svært ved at svare nej, selvom opgaven derved ville blive endnu mere uoverskuelig at løfte. Men gradvist voksede en fornemmelse af, at det symmetriske studie ville fokusere energien forkert, på *forskellighederne* mellem to plejekulturer og på *forskellighederne* mellem to spirituelt definerede arbejdsrum. En asymmetrisk opbygning derimod ville fremdrage, hvad der var særligt for pågældende case-studie, i en åben modstilling til et samlet forståelsesrum. Kapitlet *Den japanske ABC* omhandler således også danske arbejdsforhold. Når der tales om „flittige arbejdere i en myretue,“ så vinder et sådant sprogbillede kun sin fulde betydning gennem en underforstået reference til, at sådan er det ikke hos os, eller sådan *ønsker* vi ikke at se det hos os. I den vestlige tradition er vore tanke og udsagns klarhed og selvforståelse betinget af en sådan dualitet.

Med dialogstudiet forstår jeg en relativisering gennem at etablere en dialog imellem tilstande, fænomener og forståelsesbilleder af fundamentalt væsensforskellige kultursfærers kernebegreber. Dialogen skal ikke forstås konkret mellem på den ene side den konkrete dansker eller situation og på den anden side den modstående person eller konkrete fremtoning i Japan, Kina eller et lignende sted. Dialogen er primært en intern proces af bevidsthedsmæssig art, hvor værdimønstre fra egen kulturbaggrund aktiveres gennem modstilling og relativisering i forhold til mønstre af fundamentalt forskellig kulturbaggrund. Vore kulturelle kernebegreber står klart frem i vore religioner, der

gennem tiderne har indeholdt og sammenfattet vore værdisystemer. Religion sammenfatter i den forstand forholdet mellem menneske og univers, kultur og omverden. Selvom religionerne ikke har samme håndgribelige tilstedeværelse som tidligere, så er ikke blot vores attitude til medmennesket, naturen og universet, men også vores arbejdsbegreber og sociale tankegange intimt forbundet med kristne kerneværdier - dansk kultur er i den forbindelse del af et Nord-europa, som kunne karakteriseres som en senlutheransk kristen kultursfære.²⁸

I dialogstudiet er det vigtigt at skelne mellem den eksotiske forskel - den umiddelbare tilsynekomsts blotte fremmedartethed og „mystiske“ fremtræden i forhold til egen reference, eller med andre ord det, der af den udefra kommende betragter er mystificeret - og så forskelligheder på esoterisk plan i den indre logiks eller mystiks væsenskerne. Den eksotiske forskellighed er ligegyldig og fører ikke til nogen dybere forståelse.

På baggrund af mange års studier i dialogfeltet mellem østlige og danske forhold er det min overbevisning, at man må forstå de sammenlignede fænomener ud fra deres egen kontekst og indre logik og søge deres lejrning i de bagvedliggende kulturelle mønstre. Selv det mest eksotiske har i sin sammenhæng en funktionalitet, logik og naturlighed. Følgelig kalder det sammenlignende kulturstudie på, hvad man kunne kalde en eksistentiel tilegnelse. Hvor den eksperimentelle fysiks ideal foreskriver den helt neutrale iagttagelsessituation, fordrer en virkelig forståelse af et religiøst funderet, kulturelt univers en tilegnelse gennem en bevidst og dybtgående indlevelse i det iagttagedes livssituation og kulturelle forankring. Iagttagelsessituationen er en *deltagersituation*, hvor den optimale iagttagelse nås igennem den optimale deltagelse. Herfra - fra den direkte erfaring - kan man siden genhæve sig til klarsynets tørre højde. Herfra kan man med stort udbytte dialogstille, låne, spejle, lade sig inspirere - og vække fornyet liv og forståelse i ellers lukkede, givne størrelser i vores selvforstå-

else. Dialogstudiets potentiale ligger således i den kvalificerede relativisering.

Dialogstudiet fordrer følgelig en samtidig opmærksomhed på det udsigts- eller synspunkt, hvorfra studiet udføres, og det program, som den deltagende iagttager medbringer. Det jeg tidligere karakteriserede som det kvalificerede subjekts metode, rækker dermed langt ud over det selvbiografiske og indebærer en forståelse af det værdisæt og kulturelle paradigme, som subjektets udgangspunkt indebærer.

Som det er nu, er vores egen arkitekturhistorie - den græske, romerske og centraleuropæiske - ordnet og videregivet i en positivistisk, tilstræbt objektiv tradition, hvor man har bestræbt sig på at hæve resultatet over iagttagersituationen. Anlagde man her et tilsvarende subjekt-kvalificerende dialogperspektiv, ville forståelsen af, hvordan for eksempel antikkens bygninger forankrede samtidens mennesker i universet stå stærkere i forhold til de arkitektonisk-kunsthistoriske aflæsninger af den reducerede form, samtidig med at iagttagersituationen ville blive relativiseret. Det, som var levende og vigtigt at beskrive for forrige århundredes rejsende arkitekt, er ikke nødvendigvis det samme, som er vigtigt for nutidens arkitekt.

For at eksemplificere ovenstående i forhold til de foreliggende japanske case-studier, så relaterer en kristen kulturs ypperste frembringelser til en guddommelig fylde - en størrelse så positiv, lysende og storladet, at den for mennesket kun er næsten opnåelig - hvor en buddhistisk kulturs ypperste frembringelser og ultimative bestræbelse rummer en guddommelig tomhed, der ligger hinsides det gode - ud over alle distinktioner og dualistisk baserede karakteristiker. Dette kan selvfølgelig forstås rent intellektuelt og virker med intellektets distance ikke særlig indviklet, men nærmer man sig intellektuelt, kortsletter sprogets logik.²⁹ Uden en eksistentiel tilegnelse af, hvad dette implicerer i sin udfoldelse i tilværelsen som sådan, i menneskets og æstetikens målsætning, kan man overhovedet ikke nærme sig essensen. Jeg siger ikke, at dette er let eller løser sig

selv gennem deltagelse, men der ligger heri en farbar omend krævende vej frem. Omvendt er der gennem årene videregivet tilstrækkelig meget uforudsluttet på akademisk grundlag om begreber som *ma* og *mu*,³⁰ til at man skulle overveje alvorligt, om det fører nogen vegne.

Den norske teolog Karl Ludvig Reichelt (1877-1952) har igennem sit arbejde i Kina i første halvdel af dette århundrede formuleret dette dialogkonceptets fundament. Reichelt blev omkring århundredskiftet uddannet af den norske mission og blev i 1903 sendt til Kina. Under et ophold i 1905 ved det buddhistiske Weishan-kloster blev det ham klart, hvor dårligt rustet han var til det arbejde, han var sendt ud til - at komme buddhisten i møde med kristendommen. Perspektivet i Reichelts dialogstilling mellem mahayana-buddhismen og kristendommen synes dog først for alvor at have taget form i 1919 gennem mødet med den buddhistiske munk Kuantu.³¹ Reichelt „anviste en ny måde at præsentere den kristne lære for Østens sandhedssøgende,“ skriver Håkan Eilert: „Men han gjorde det også klart, at han følte sig forpligtiget til at præsentere Østens tankegang for vesterlændinge.“³² Reichelt blev med tiden, fordi han konsekvent søgte dialogen, en stor kender af kinesisk kultur.

Det krævede et opgør med hidtidig missionspraksis og ikke mindst med de mange fordomme om hedningenes primitive afgudsdyrkelse, som var del af den tids missionærers bagage.³³ Reichelt mødte i den kinesiske mahayana-buddhisme en religion, som af ydre form var forskellig fra den kanoniserede kristne form. Men han mødte bagom mahayana-buddhismens anderledes former en religion, hvis mystiske kerne havde et stærkt slægtskab med den kristne mystik; han mødte blandt buddhister et oprigtigt sandhedssøgende, som han umiddelbart kunne identificere sig med, og han mødte, omend i anden ikklædning, nåden, hengivenheden, frelsen og næstekærligheden - størrelser, som en eksklusiv kristendomsopfattelse har tendens til at monopolisere.

For Reichelt var målet med mødet med buddhismen et møde om fælles menneskelige værdier, og ikke at vinde „fortabte“ sjæle for kristendommen. Den ydre mission var en indre mission. For overhovedet at kunne præsentere

kristendommen overfor buddhismen, måtte man så at sige afklæde kristendommen dens kulturbundne formaspekter, indse dens essens i sin dybde og åbne denne for et buddhistisk forståelsesunivers. Heri lå den virkelige mission, og hermed lå der i mødet med mahayana-buddhismen et potentiale af revitalisering og stadig levendeholdelse af kristendommens egen mystiske kerne.

Reichelt var hjemme igen i 1920 og forelagde sin vision om mødet mellem kristendommen og buddhismen overfor en række landes missionselskaber. Responsen var positiv fra det svenske og det danske missionselskab, men afvisende fra det norske, så Reichelt blev „udlånt“ fra norsk side og udsendt til sin nye mission støttet fra svensk og dansk side.³⁴ Tilbage i Kina oprettede han i 1922 *Ching Fong Shan* i Nanking, The Mountain of the Great and Illuminating Wind - en ramme for et ikke-institutionaliseret broderskab, som også var åbent for buddhistiske og taoistiske munke, og ikke mindst et sted for dialogen mellem kristendom og buddhisme.³⁵

Arbejdsroen varede dog ikke længe. Særlig fra norsk side beskyldte man ham for synkretisme og liberale ideer og det norske missionselskab stillede ham det ultimatum, at han enten måtte arbejde fuldt ud på den norske missions præmis eller bryde helt. Følgelig stiftede man i 1926 på Reichelts grundlag - med støtte fra tre skandinaviske lande, men uden norsk medvirken - *The Christian Mission to the Buddhists*.³⁶

I 1927 udbrod der uroligheder i Nanking-området, den såkaldte *Nanking incident*. De borgerkrigsagtige tilstande tilspidsedes, og året efter måtte man i hast rømme *Ching Fong Shan*. I 1930 erhvervede man sig et område i Shatin, lidt nord for Hong Kong. Her opførte man i de følgende år med Johannes Prip-Møller som arkitekt *Tao Fong Shan*, The Mountain of the Logos Wind, hvorfra dialogen med kristendom og buddhisme kunne fortsættes.³⁷

I indledningen til sin disputats om Reichelts møde mellem kristendom og buddhisme stiller Eilert spørgsmålet, om Reichelt så denne religionernes enhed, eller om han i sin nye missionsmetode blot så en mere tidssvarende og sofistikere måde at kristne kinesere på. Meget tyder på det første. Men det kunne kun komme indirekte til ud-

tryk.³⁸ De mennesker hjemme i Skandinavien, som lagde midler i kirkebøssen eller på anden måde financerede missionsarbejdet i fremmede lande, lagde dem til dels ud fra motiver med resonans i korstogtidens håndfaste tilbud til hedningene om omvendelse og frelse ved Guds rige. Der måtte også i det hjemlige tilvejebringes en åbenhed overfor Reichelts perspektiv, og denne proces måtte præsenteres langsomt og pædagogisk.

Omend det sker i stilfærdighed, er det dialogarbejde, som Reichelt indledte, ført videre gennem årene. „I virkeligheden har vi grund til at betragte kontakten med verdensreligionerne som en af de mest håbefulde begyndelser i vor tid. Kristen tro er ikke længere lænket af en gang for alle fastsatte rammer. Det græske og det germanske fangenskab er forbi,“ skriver Eilert: „Ligesom Kopernikus og Darwin tvang kirken til at bearbejde nye spørgsmål, så står vi idag overfor kravet om med stor frimodighed at samtale med, ja måske endda lære af repræsentanter for Buddhas lære sasmt af repræsentanter for de øvrige verdensreligioner. Dialogen er løfterig. Den bortskærer halve sandheder og sætter søgelyset på et punkt, hvor religionens bagage af udenomsværker ubønhørligt afsløres.“³⁹

Eilert slutter bogen „*Träd stilla, gå djupt*.“ *Vandringar i Japans inre landskap* med en refleksion over et tredages seminar i Nagoya med deltagere fra ti kristne studiecentre i det fjerne Østen.⁴⁰ Med henvisning til åbningsindlægget skriver han heri, at forudsætningerne for den kristne fordring om overhøjhed faldt bort sammen med den vesterlandske kolonialisme efter 2. verdenskrig. „Kristne i alle lejre står idag overfor en langt mere gennemgribende stillingtagen: at erkende de ikke-kristne religioner som ligeværdige udtryk for Guds tilstedeværelse (inbrytning) i verden.“⁴¹

En irsk præst, der levede blandt filippinske stammefolk, fortalte, at „for ham var den virkelige dialog endnu overset: kristendommens møde med de 'primitive' religioner. Forheksede af progressiv fremskridtstro, oplysning og teknik havde kristne missionærer stiltiende accepteret at verdens naturressourcer var udsat for hensynsløs rovdrift.“⁴²

„Kristendommen må lytte til den ur-religiøsitet, som udspringer af jorden selv, af havet, af solen. Naturen er en

lærebog om Guds godhed og et uendeligt overflødheds-horn for den menneskehed, som forstår at holde sin arrogance [har vishet nok att kuva sin arrogans] indenfor de ordninger, som er nedlagt i skabelsen selv," skriver Eilert. På konferencen var der rørende enighed om, at „kristendommens største udfordring var den videnskabelige, mekanistiske sekularisme, som bevidstløst bragte menneskeheden mod katastrofens afgrund. Det var tid at lade shamanen træde ind på scenen. Ikke for at tvinge udviklingen tilbage, men for at korrigere den ensidighed, som har karakteriseret kristen teologi gennem alt for lang tid.“⁴³

I *Arbejdets Rum* har jeg i mødet med det østlige univers tilstræbt et tilsvarende dialogsyn og betragter det, som Reichelt formulerede og praktiserede i mødet mellem kristendommen og buddhismen, for fuldt gyldigt og dybt befordrende også for det kulturelle studie. Dialogperspektivet er et redskab til et stærkt uddybet udbytte af det komparative case-studie.

Den dialog mellem verdensreligionerne, som Reichelt opridsede og praktiserede, havde som udgangspunkt en evne og vilje til at skelne mellem en religiøs forms umiddelbare fremtræden og dennes mystiske kerne. Kommer vi bag formernes umiddelbare forskelligheder, så repræsenterer verdens mangfoldighed af kulturelle former forskellige måder at nærme sig samme kerne af problemer eller eksistensbetingelser på. Kulturene repræsenterer forskellige måder at møde og opfylde samme fundamentale eksistensfordringer - dette at bo, arbejde, mødes osv. - og de forankrer herigennem mennesket i universet på en måde, der er i samklang med sit sted. Selvom det fordrer en indlevelse i og tilegnelse af forudsætningerne at se det, så er form og funktion i den japanske kultur lige så uløseligt og komplekst forbundet, som i vores egen kulturtradition.

Dialogspørgsmålet i reicheltsk forstand har været levende for mig siden mit første møde med Østen.⁴⁴ Heraf er en forståelse af mine egne rødder tonet frem sammen med en forståelse af hvor uløseligt vores kulturelle værdier, moral og etik, natur- og menneskesyn, er forbundet med vor kulturs religiøse fundament. I det, der gradvist blev min forståelsesramme, er vi fundamentalt set stadig en kristen kultur, her århundreder efter naturfilosofiens og naturvi-



Jobannes Prip-Møller (1889-1943): Pilgrimsballen ved Tao Fong Shan, Shatin, Hong Kong, opført i 1932, se tegning pp. 84-85

denskabens triumfer, materialismens og ateismens frem-march. Hele vores kulturpolitik og sociale ansvarlighed er gennemsyret af kristne idealer. Individets selvføl-gelige plads i menneskerettighedserklæringer osv. overfor familie, gruppe, arbejdssted og fædreland udspringer tilsvarende af en kristen kultur i langt højere grad end af Østens kultur-traditioner. Selv marxismen er med dens „idealisme“ og menneskesyn dybt rodfæstet i en kristen kulturs grund-værdier. Den kunne næppe opstå i noget andet kulturelt klima her på kloden. Ligesom vores stærke fokus på det definitivt gode og rette uværgerligt påkalder det onde, vil kristendommen med sin dualistiske grundtone tendere imod at generere sin antitese, materialismen og ateismen.⁴⁵

Tilsvarende er det moderne Japan, til trods for en tilsyne-ladende omsiggribende ateisme og materialisme, i *Arbej-dets Rum* betragtet som dybt forankret i sit shintoistisk-buddhistisk-taoistisk-konfucianske bagland.⁴⁶

I lyset af ovenstående betragtninger om dialogstudiet etablerede jeg i forbindelse med udarbejdelsen af *Arbej-dets Rum* muligheder for at deltage i dagligdagen i zen-templet Shinju-an. Dette møde med zen-verdenens eksis-tentielle arbejdsrum har for mig bibragt et nyt niveau af forståelse, og jeg håber at det, med den måde hvorpå case-studiet er opbygget, er lykkedes at viderebringe dette.⁴⁷

Da jeg i 1984 var på vej til Japan første gang med et års studier ved Tokai-universitetet forude, rejste jeg forinden små to måneder rundt i Kina for at opleve de kinesiske rødder. Porten til Kina var Hong Kong, hvor jeg boede nogle dage på *Tao Fong Shan*. Da det i 30erne blev opført på sin lille bjergtop, var der udsyn over New Territory's slettelandskab, og det knejsende bygningsværk kunne ses langvejs fra. Nu var *Tao Fong Shan* næsten overgroet af tropisk frodighed, en travl undergrundsstation lå ved bjergets fod og slettelandet var overtaget af høje boligblokke med motorvejsudfletninger slyngende imellem. Det var juli, midt på dagen stod solstrålerne præcist lodret ned, det var varmt, og temperaturerne nåede i dagtimerne op på 35-40° fugtig varme. Men bygningen var skabt til stedet. Kraftigt svungne tage med store skyggende udhæng og tunge mure med små filtrerede lysindtag gjorde indeklimaet behageligt. Så selvom der fandtes airconditioning i det rum i pilgrims-

hallen, jeg blev anvist, var det indlysende at undlade dens konstante uro og knastørre kølighed. Her var køkken og en spisesal, hvor mange mennesker kunne samles. Kapellet var bygget som en ottekantet buddhistisk tempelhal. Ma-terialer, udtryk, og hele organiseringen af de mange enkel-te bygninger var udtalt kinesisk.⁴⁸

Prip-Møller (1889-1943) var nær ven af Reichelt og må-ske en af de få, der virkelig forstod ham. Prip-Møller kom til Kina i 1921 for at virke som arkitekt for missions-samfundene og lavede de følgende år en række projekter, men det viste sig ikke at være nogen enkel situation, så han vendte hjem i 1927.⁴⁹ De små missions-samfund ønskede sig arkitektoniske manifeste efter hjemlige forbilleder - et spor, skriver Prip-Møller, der „klarere og klarere viser sig at føre i den stik modsatte retning af det, ad hvilket man paa det aandelige omraade har bestræbt at lede udviklingen: en selvstændig tilegnelse og voksende assimilering af budska-bet.“⁵⁰ Med Prip-Møller blev det reicheltske dialogper-spektiv eksemplificeret i arkitektur.⁵¹

Prip-Møller havde allerede i sine første år rejst en del i Kina, og i årene 1929-33 var han, støttet af Carlsbergfondet, tilbage for at undersøge buddhistisk arkitektur langs Yang-tze-floden. Dette mundede i 1937 ud i det omfattende værk: *Chinese Buddhist Monasteries. Their Plan and its Functions as a Setting for Buddhist Monastic Life*.⁵² Han tager udgangspunkt i de buddhistiske klostres planer, men bogen bliver vedkommende, fordi han har en kolossal viden om og dyb indlevelse i, hvilket liv disse former indram-mede. Prip-Møller beklager sig over, hvor meget der var gået tabt i det forudgående århundredes opstande,⁵³ men han mødte klostre, der fungerede som klostre. Efter Fol-kerepublikkens oprettelse i 1949 har den verden haft tran-ge kår og i årene efter kulturrevolutionen kun overlevet i fragmenter. Flere af de klostre, Prip-Møller beskriver i *Chi-nese Buddhist Monasteries*, har dog overlevet til idag, men med funktioner som turist-herberger og alderdomshjem.

Mange management-filosofiske elementer har i de sene-re år været søgt importeret fra japansk virksomhedskultur - fristet af statistikker med overvældende produktivitet, om-hu og præcision, samarbejdsevne osv. Men uden en indgå-ende forståelse af de underliggende kulturelle mønstre, vil

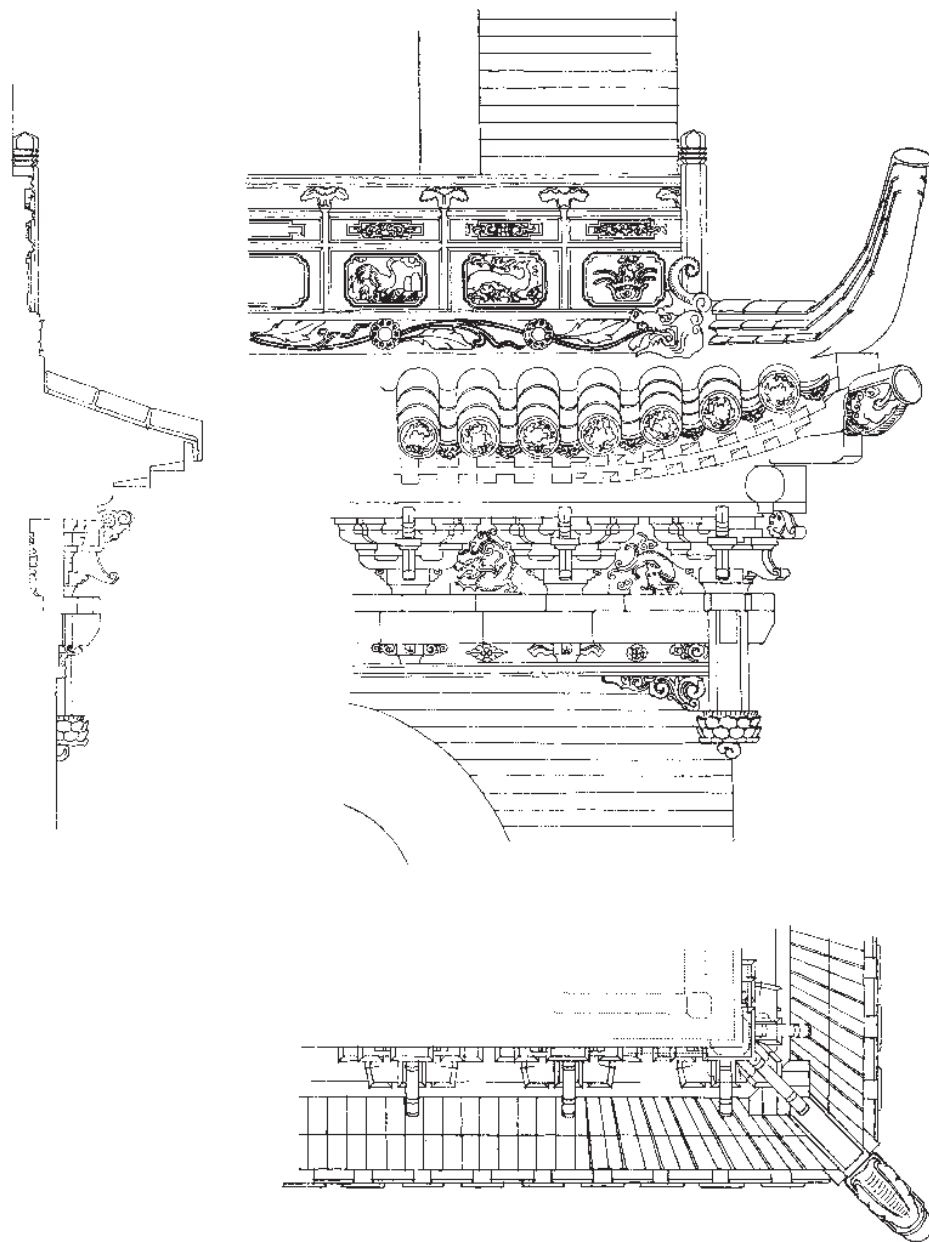
dette forehavende være yderst vanskeligt. Det psykiske arbejdsrum er i Øst og Vest fundamentalt forskelligt - og et vestligt menneske ville i længden have svært ved at opret-holde sin værdighed og selvrespekt i det typiske japanske arbejdsrum. I de indledende kapitler har jeg, uden at svare ja eller nej dertil, søgt gennem mødet med det østlige ar-bejdsrum at tangere spørgsmålet, om der findes et særligt dansk eller nordeuropæisk-senlutheransk arbejdsrum.

Kulturdialogen ser jeg også i et andet perspektiv. Hvor vi i dialogen med vor egen hjemlige tradition ofte vægrer os ved at tage det til os, som der vitterligt er at lære, så er vi tilsyneladende mere åbne overfor at lade os inspirere af kropsligheden, sanseligheden, enkelheden og indlejringen i kulturelle arketyper samt af harmonien og forbundet-heden med stedet og dets betingelsessæt, når det sker i mødet med de andres tradition.

Stillet overfor bæredygtighedsudfordringen - World Watch Institute taler om, at den rigeste del af verden må reducere sin materielle gennemstrømning med en faktor 10 eller 20 - er det i forlængelse af ovenstående lettere at forholde sig til te-æstetikens og sukiya-arkitekturens inno-vationer, som opbyggede et kunstnerisk højt raffineret ar-kitektonisk sprog gennem en systematisk forædlingsproces af det profane hus' basale, til lokaliteten hørende materia-ler, end det er at forholde sig til det hjemlige frilandsmu-seums tavse, lidt knugende overlevelsformer.

Omend det også var de velstilledes leg, så var sukiya-arki-tekturen i sit udspring en målrettet æstetisk artikulering af nøjsomhedssamfundets betingelsessæt. Hvor den hjemlige arenas nymodernisme er kørt fast i et formsprog, der kun nødtørftigt forholder sig til det liv den omspænder, så kan vi i mødet med det fremmede forholde os til og genvinde det sanselige, det kropslige og det spirituelle rum.

Den dag vi tager bæredygtighedsproblemerne alvorligt, kan vi i te-æstetikens og sukiya-arkitekturens udfoldelse i 1500-tallets og 1600-tallets Japan finde inspiration til at artikulere et også kunstnerisk set fuldbyrdet arkitektonisk udtryk ud af den profane præindustrielle bygnings be-tingelsessæt. Med det ovenfor opridsede dialogpotentiale in mente kan vi måske herigennem genetablere det in-spiratoriske felt til vore egne kulturelle rødder.



Gesimsdetalje af Wen Shu Tien, en muret tempelstruktur fra 1605 ved Hui Chü Ssu-klosteret på Pao Hua Shan i Kiangsu-provinsen. Opmåling af Prip-Møller, se plan p. 87 og note 54



*Prøver forud for ceremoni for ordination af munke og nonner ved Hui Chü Ssu-klosteret. Fotografi fra Prip-Møllers bog, *Chinese Buddhist Monasteries*, se note 54*



Afbrænding af udtjente pensler under en årligt tilbagevendende ceremoni ved Shogaku-an, et subtempel ved zen-templet Tofuku-ji, Kyoto

VEJEN TIL ARBEJDETS RUM

Siden begyndelsen af min studietid har jeg set vores arbejdsforhold og produktionsmåde som et af de områder, hvor de økologiske problemstillinger for alvor måtte stå deres prøve. Her mødtes idealer meget direkte med det økonomiske incitaments drivkræfter, her var ikke samme frirum til afprøvninger som i hjemmet eller den offentlige sektor. I markedsmekanismernes betingelsessæt kan selv små forskydninger få drastiske følger for den enkelte virksomhed, så her har man indtil for nylig tænkt visionært og dynamisk ud fra alt andet end økologiske og bæredygtighedsmæssige parametre.

Min interesse for virksomhedsarkitektur blev meget konkret i 1991 gennem en opgave, jeg som arkitekt blev bedt om at løse, nemlig at lave nye ankomstforhold til en virksomhed. Senere blev sagen stillet i bero i kølvandet på sammenlægningen af Øst- og Vesttyskland, men mine afsøgninger i forbindelse med opgaven gjorde det klart for mig, hvor svagt rustede vi arkitekter er som rådgivere for virksomhederne. Så man på fågets indsats gennem årene, forekom forståelsen af, hvordan arkitekturen skaber basis for virksomhedskulturen og den enkeltes trivsel, at være håndteret på et ganske simpelt niveau. Indsigten i, hvad arkitekturen *gør* i virksomhederne, virker tilfældig og præget af myter og klicheer, og perspektivet i den faglige indsats synes gennemgående at være spinkelt funderet. Arkitektens egne ambitioner (og bygherrens forventninger) er ofte reduceret til flotte facader og elegante iscenesættelser af længst udlevede virksomhedsforestillinger. Men arbejdsmiljøområdet fortjente samme fortsatte opmærksomhed fra arkitekterne, tegnestuerne, arkitektskolerne og de faglige institutioner, som boligbyggeriet gennem store dele af dette århundrede har været til del - med idékonkurrencer, forsøgsbyggeri, udviklingsprojekter og en fortsat faglig og offentlig debat. Et potentielt arbejdsfelt ligger således uopdyrket hen både på tegnestuerne og på arkitektskolerne.

Parallelt med ovennævnte opgave startede jeg sammen med en lille gruppe gamle studiekammerater en studie-

kreds om økologi og virksomhedskultur. I forlængelse af fælles kulturøkologiske studier i akademitiden var det hensigten at definere en tidssvarende arkitektindsats i virksomhederne, og gradvist modnedes mit ønske om at lave et licentiatprojekt over temaet. Den første formulering heraf (noget ustrategisk) *Virksomhedskultur og virksomhedskultivering*, med det klare sigte at ville indkredse arkitektens og arkitekturens rolle i omlægningen af vore virksomheder til mere bæredygtige størrelser. Gennem den systemiske tilgang ville jeg søge at komme dertil: „hvor vi evnede at se arkitektens opgaver i virksomhederne i en sådan fundamental sammenhæng, at udarbejdelsen af den arkitektur, der repræsenterer virksomheden, rammerne for produktionen og produktionsbevidstheden udspringer af samme forståelse som personalepolitikken, menneskesynet, logoet, markedsføringen, ja, hele virksomhedens indre organisering. Nærmede man sig en sådan indre sammenhæng, ville disharmonien gradvist ophæves mellem det etisk rigtige, det økologisk indlysende og det humanitært velfunderede overfor virksomhedens markedsføring, image, konkurrenceevne osv. En sådan indre samklang er ... en nøgle til integritet og humanitært tilsnit i det arkitektmæssige arbejde [og] en nøgle til en mere fundamental løsning af økologiske problemfelter. Sikringen af kommende generationers livsrum forstået som afstanden til økosystemernes bristepunkt er helt afhængige af, at vi får hånd om udviklingen og får kultiveret vores virksomhed.“⁵⁵ Den perspektiverende tekst sluttede med at fastslå, at fremtidens livsrum vil fremstå jo mindre, jo mere det bunder i restriktive lovkomplekser - og jo større, jo mere det bygger på indsigt, frivillighed og indre tilskyndelser.

Jeg fik ansøgningen lige i hovedet igen med en bemærkning om, at den vist hørte mere hjemme på Handelsskolen end ved Kunstakademiets Arkitektskole. Kort tid efter var jeg, med tilknytning til BSA, i gang med at lave et forprojekt under samme temaramme. Ud af dette arbejde fremstod i november 1992 ansøgningen til Forskerakademiet og Ar-

bejdsmiljøfondet, og fra februar 1993 var jeg kandidatstipendiat med projektet *Arbejdets Rum*. Siden da har jeg fastholdt arbejdstitlen *Arbejdets Rum*, fordi den samtidig var åben overfor mange af de planer, hvori arbejdet i et senindustrielt samfund udfolder sig.⁵⁶

Mange arbejdsfelter, specialer og indsigter mødes i gestaltningen af vore virksomheder. Arkitektens opgave og arkitekturens rolle er i den forbindelse svær at definere tilfredsstillende. Arkitekten står umiddelbart for det æstetiske, at det hele er smukt og sammenhængende, men arkitektur som æstetisk speciale løber ind i dybe selvmodsigelser. Den er ikke blot fri kunst og er netop i en situation som arbejdsrummet så uendelig meget mere end fritstående, æstetiserende form. Arbejdsrummets arkitektur sammenfatter en lang række praktisk-funktionelle, strukturelle og produktionsafhængige rationaler. Arkitekturen indvirker i og afbilder den kultur, hvori vi arbejder. Den betinger hele vores psykiske og somatiske velbefindende og griber dybt ind i arbejdsmonstrenes arkitektur, og arkitekturen er med til at definere den modus, hvormed virksomheden griber ind i både sociale, kulturelle og økologiske systemer på mange niveauer. Arkitekturen indeholder og omskriver som en resulterende gestaltning alle disse faktorer.

Arkitekten var tidligere generalisten, der sammenfattede alle disse komplekse mønstre i kunstnerisk form, men „generalisten er død,“ hævdes det ofte i disse år, og givet har generalistarkitekten svære kår i moderne projekterings- og udviklingsopgaver. Dette har mange årsager. Dels kan forståelsen for og udfoldelsesrummet for generalistens potentielle bidrag i moderne, tæt styrede processer ofte ligge på et meget lille sted, dels er generalistarkitekten selv sjældent rustet til at formulere sin naturlige plads og oplever sin intuition og kreativt legende indfaldsvinkel ude af gear med de mange delstadier i bygge- og udviklingsprocesser.

Generalistarkitektens redskab, den kunstneriske metode, indbefattede udover en række konkret forståelige redskaber, intuitionen - en erfaringsform, der formår at løse

Arbejdets Rum

det umiddelbart uløselige og afsøge mønstre i ukendt land. Den kunstneriske syntese evner at danne helheder, som virker logiske bagefter, men ingen deduktiv logik ville kunne slutte sig til. Men denne arbejdsform fordrer et frirum for at kunne virke - et frirum, der i nutidens stadig mere komplekse og specialiserede tilblivelsesprocesser ofte er stærkt indskrænket. Stillet overfor en stadig mere omfattende byggelovgivning, stramt programmerede byggeprocesser og kortsigtede økonomiske rationaler af stor præcision, men med tvivlsomme kvalitative implikationer, er arkitektens rolle idag i langt højere grad vurderet på hundredvis af enkeltparametre end på det samlede arkitektoniske resultat. I mange af dagens byggeprocesser kan forståelsen for generalistarkitektens potentielle bidrag ligge på et meget lille sted. Derfor har jeg med udarbejdelsen af *Arbejdets Rum* særlig gennem de europæiske case-studier villet belyse generalistarkitektens potentiale.⁵⁷ Hvad er det, som han m/k vil kunne bidrage med i udarbejdelsen af tidssvarende rammer for virksomheder? Jeg har søgt at indkredse og perspektivere en vifte af kvalitative forhold, vi som arkitekter er med til at sætte for et *Arbejdets Rum*.

Igennem hele størstedelen af arbejdsprocessen har jeg arbejdet sideordnet med mange elementer og har betragtet ikke bare hvert case-studie, men så vidt muligt også hvert kapitel som enheder, der hver især måtte have deres egen indre virkelighed, deres egen form og afrunding, og samtidig havde deres særlige rolle i den samlede struktur. De mange samtidige arbejdsspor har betinget den størst mulige enhed i tilgangen til projektets enkelte case-studier gennem hele forberedelsesfasen og dataindsamlingsfasen. Først ved den endelige bearbejdning blev de enkelte dele færdiggjort efter tur.

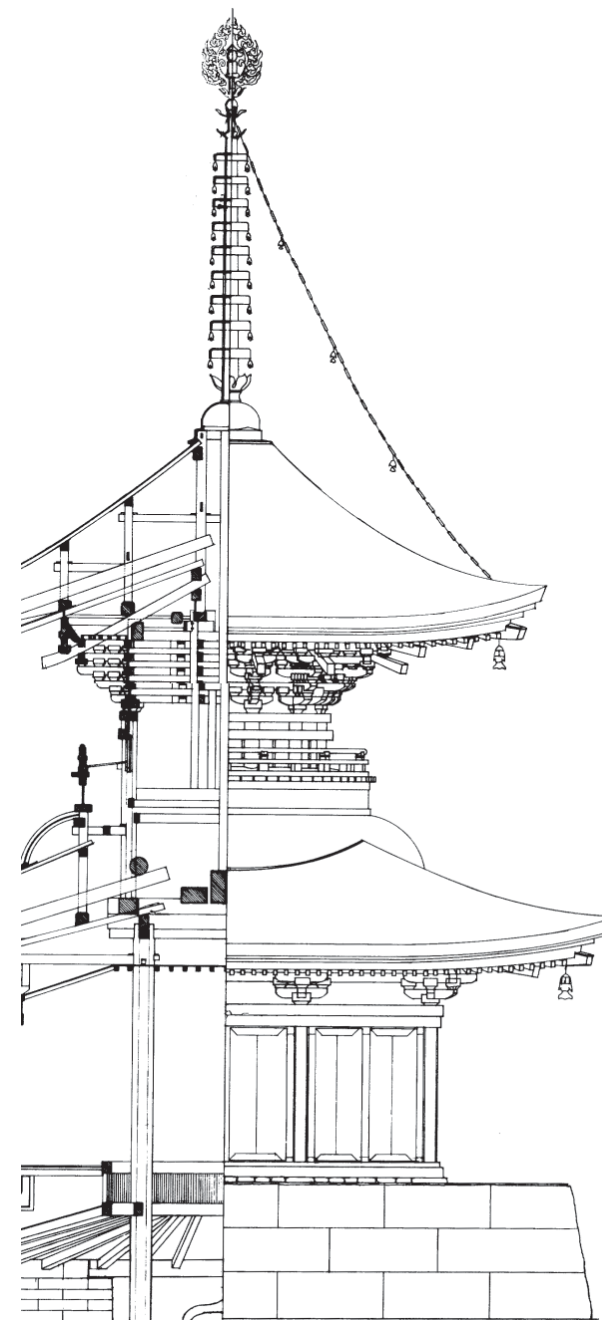
Tidligt i forløbet fremstod den struktur, som jeg længe arbejdede i forhold til - en treleddet størrelse, hvoraf første del rummede generelle tilgange til *Arbejdets Rum*, anden del rummede japanske case-studier, mens tredje del rummede nordeuropæiske case-studier. Hele forberedelsesarbejdet, indsamlingen af data og den første gennemskrivning af projektets enkelte dele er udført indenfor dette koncept. Det indsamlede materiale viste sig dog i løbet af bearbejdningssprocessen så omfattende, at jeg i efteråret

1997 måtte indse det nødvendige i at færdiggøre kun en del af materialet. Det foreliggende er således den japanske del samt de dele af de planlagte generelle dele, som direkte relaterer og underbygger de japanske case-studier.⁵⁸

En femårig studieproces har mange impulser, skridt og stadier undervejs. Heraf synes en række at have haft særlig betydning. I efteråret 1993 var jeg på en uges kursus om „Forholdet mellem arkitektforskning og arkitektpraksis,“⁵⁹ hvor hele viften af forskningsredskaber var til debat i forhold til arkitektforskningens og arkitektfagets natur. I løbet af kurset og mine forberedelser dertil blev det mig indlysende, hvad jeg havde stået tøvende overfor indtil da, at jeg i *Arbejdets Rum* ville søge støtte i en systemisk tilgang - selvom det i lyset af kurset stod klart, at det ville fordrer et stort udviklingsarbejde. Det var i mine forudgående afsøgninger ikke lykkedes mig at finde konkrete anvisninger eller forbilleder herfor indenfor arkitekturforskningen. Nødvendigheden af at søge tilgange med genklang i fagets og det undersøgte natur - hvis man ville nærme sig arkitekturens betydning i livsprocesserne - stod mig efter kurset i Bergen lysende klart. Og råteksten til de herværende indledende kapitler blev til i månederne derefter.

Jeg kom hjem til et gæstebesøg af den finske arkitekturprofessor Juhani Pallasmaa, hvis udsyn blev et andet strukturelt løft i mit arbejde. Hans overlegne håndtering af den fænomenologiske vinkel gjorde det klart for mig, at her var det komplementerende samlingspunkt til case-studierne. Pallasmaa modstiller i et tankevækkende essay, *Phenomenology of home*,⁶⁰ arkitektens bolig med beboerens erfarede hjem. Denne nøgle til forståelse af, hvilke livsrum arkitekter udvirker med deres streger, lod sig umiddelbart overføre til arbejdsrummet, og jeg tog spontant hul på at nedfælde et arbejdsrum eller arbejdsrummets fænomenologi. De mange idé- og tankefragmenter fra de indledende fasers informationssøgning samlede sig meningsfyldt over denne læst, og efterhånden udkrystalliseredes en række hovedtemaer.

Deltagelsen i den tidligere omtalte Indoor Air-konference i Helsinki (pp. 10-11) var en smertelig bevidstgørelse om, hvor vigtigt *mennekesynet* er i den måde, vi spørger på. Det er igennem processen med *Arbejdets Rum* blevet mig



Snit og opstalt af taboto, den esoteriske buddhismes pagode, opført ved Mangan-ji i Tokyo (1991)

stadig mere klart, i hvor høj grad forskningens forudsætninger om ikke determinerer så systematisk præger forskningsresultaterne. Jeg samlede derfor tidligt materiale til et kapitel om mennesket - det menneske, vi udforsker og bygger for - om rum for det kropslige menneske, det sanselige menneske og mennesket som åndsvæsen. Pierre Teilhard de Chardins bog *Fænomenet Menneske* var min tilgangsmæssige guide. „For at blive forstået rigtigt,“ indleder han: „må nærværende bog ikke læses som et metafysisk værk, og endnu mindre som en slags teologisk afhandling, men ene og alene som en videnskabelig afhandling. Allerede valget af titlen viser dette. Intet andet end fænomenet. Men også hele fænomenet.“⁶¹ Lidt længere nede ad siden kursiverer han „bele fænomenet.“

Fra Pallasmaa fik jeg også hans essay, *Architecture and the Seven Senses*, der blev en anden øjenåbner. „Arkitektur er stort set blevet det trykte billedes kunst, fastholdt af det travle kameraøje,“ skriver Pallasmaa: *Retinal architecture* kalder han medievirkelighedens arkitektur og peger på det forhold, at nethindearkitekturen frem for at støtte vores

væren og deltaget i verden gør os til *iagttagere* af verden gennem disse billeder projiceret på nethinden.⁶² Denne distinktion mellem iagttager og deltager er meget præcist håndteret i Anette Krumhards arbejder, som har været en gennemgående inspiration og støtte i min forståelse af tidsdimensionen og hele iagttagelsessituationen i det foreliggende projekt.⁶³

Jeg skrev om mennesket under overskriften *Åndløshed, kropsløshed og sanseløshed i moderne arkitekturtilblivelse*. Kapitlet var stilet til bygge- og indeklimaforskningen med ønsket om, at vi aldrig må glemme hvilken fantastisk, forunderlig og mangefacetteret skabelse, fænomenet menneske er. Teksten tog udgangspunkt i et lille sammenlignende case-studie mellem opførelsesprocesserne for Engholmkirken i Allerød (1994) og en pagode ved det shingon-buddhistiske tempel Mangan-ji i en forstad til Tokyo (1991) - to diametralt forskellige tilgange til det at skabe et nutidigt, sakralt rum. Hensigten var i dialogstudieperspektiv at kaste lys over den fremskredne sekularisering af nutidigt dansk (kirke-)byggeri. Jeg havde forbindelser til Mangan-ji

fra et Japan-ophold i 1989, hvor jeg havde besøgt pagoden, eller *tabotoen*, som en sådan hedder i den esoteriske buddhisme,⁶⁴ under opførelse midt i en moderne forstad til Tokyo - med stort set samme teknikker, værktøjer, ritualer og attituder som ved den esoteriske buddhismes introduktion i Japan i begyndelsen af 800-tallet. Tahotoen blev udført af et byggefirma, som også er leveringsdygtig i sukiya-arkitektur og avancerede glascoatede højhuse.⁶⁵ Jeg gennemførte to interviews i Tokyo i 1994 og 1995 og blev introduceret til en af byggefirmaets ledere. Tilvebringelsen af det fornødne materiale om den esoteriske buddhismes formimpuls og de fornødne informationer om det mangeårige byggeforløb ved Mangan-ji viste sig dog at løbe ind i stadige problemer, så under indtrykket af de øvrige case-studiers stofmængder besluttede jeg at udskille disse fænomenologisk anlagte dele fra *Arbejdets Rum*.

Et andet af afhandlingens generelle hovedtemaer var diskussionen om økologi, bæredygtighed, arkitektur og arbejde. Længe var det planen at konkludere afhandlingens generelle del i et „Charter for bæredygtige virksomheder.“



Engholm-kirken i Allerød (1994) tegnet af Cubo-arkitekter og opført efter arkitektkonkurrence og licitation. Det er et åbent spørgsmål, om ånden har optimale arbejdsvilkår i sådanne sen-modernistiske stiløvelser: Et moderne kirkekoncept som Engholmkirkens er formet over det sociale og det merkantile rum, og kirkerummet er blot et af kirkegadenes mange gode tilbud

Men dette charter blev sammen med grundlagsdiskussionen om økologibegrebet og den systemiske model udskilt fra afhandlingen i november 1997. I sin form tog charterteksten udgangspunkt i *Charter om europæiske byer for bæredygtighed*, der efter forarbejde af ICLEI, the International Council for Local Environmental Initiatives, blev vedtaget i Aalborg i maj 1994.⁶⁶ Dette såkaldte Aalborg-charter er en konkretisering af, hvad man på bymæssigt niveau kunne gøre for at bidrage til opfyldelsen af Rio-konferencens Agenda 21. Virksomhedscharteret er tænkt som et redskab til en sammenfattende evaluering af et vidt spekter af kvalitative og kvantitative miljøforhold - og dermed et værktøj til præcisering og perspektivering af den enkelte virksomheds strategi for bæredygtig udvikling.⁶⁷ Som det vil fremgå af nedenstående diskussion af det kvalitative case-studies generaliseringspotentiale, følger et sådant charter sig naturligt ind i en afhandling med kvalitative case-studier.

I indledningen til sin bog *Case Study Design*, der har været en uvurderlig guide i gennemførelsen af denne afhandling, diskuterer Robert Yin case-studiets muligheder.⁶⁸ Yin påpeger, at case-studiet er velegnet til samtidige og nutidige situationer, hvor den undersøgte adfærd eller situation ikke direkte kan påvirkes. Case-studiet omfatter til forskel fra det historiske studie direkte observation og systematisk interview, gerne dialogformet (open-ended).⁶⁹ Case-studiets styrke ligger ifølge Yin i dets evne til at håndtere en stor vifte af materiale og indfaldsvinkler: dokumenter, tegninger, genstande, iagttagelser og observationer, interviews, deltagelse osv.⁷⁰

Yin tillægger case-studiets omhyggelige forberedelser stor betydning for den vellykkede gennemførelse. Det må, inden markstudierne påbegyndes, være afklaret, hvilken type case-studie (*single/multiple, holistic/embedded* osv.⁷¹), der er på tale, ligesom udvalget af case-studier må være afklaret. Forud for case-studiets udførelse må der etableres en teoridannelse, en tese eller - som i dette tilfælde - et konsistent net af spørgsmål. Undersøgelsens målsætning må foreligge klarlagt.⁷²

Yin skelner mellem *explorative, descriptive* og *explanative* case-studier.⁷³ Disse kategorier udelukker ikke hinan-

den og er i de her foreliggende to japanske case-studier snarere at betragte som en proces. Med udgangspunkt i det udforskende har jeg, indsporet af afhandlingens arbejds spørgsmål, søgt at beskrive, hvad case-studierne bragte for dagen. Gennem struktureringen af denne beskrivelse har jeg søgt at udfolde det erfarede og forankre det i generelle mønstre på en måde, så det etablerer en mere generel forståelse af den dynamik og de kulturelle processer, som det pågældende case-studie indgår i. Særlig i case-studiet om Shinju-an er dette tredje stadie drevet dertil, at et af de helt centrale forløb i japansk kulturhistorie er udfoldet og perspektiveret i forhold til det i case-studiets nutid iagttagne.

I case-studiet om Hinaya belyser kapitlet *Shin Takamatsus Hinaya* ikke blot Shin Takamatsus Hinaya, men en række andre Takamatsu-projekter som placerer hans bygninger for Hinaya, *Origin I, II* og *III* i et perspektiv, som ikke kunne være aflæst alene af case-studiet snævert forstået som *Origin I, II* og *III*. Gennem en spejling af Takamatsus arkitektur i Stanislaw Grofs fire perinatale matricer



udfolder jeg her en mulig forståelsesramme for en dynamik i Takamatsus indre arbejdsrum og hans udvikling som arkitekt. Det er mig blot magtpåliggende at fastholde, at en sådan udlægning må forstås som en af flere parallelle forklaringsmønstre, som ikke udelukker hinanden (jeg leverer selv flere andre), og at en sådan forklaring ikke må forstås som nogen generel forklaring på, hvad der driver værket i andre arkitekters - eller japanske arkitekters - indre arbejdsrum. Det er en aflæsning af et mønster i et bestemt menneskes arkitektur, som læseren i givet fald ville kunne nikke genkendende til i forhold til bestemte andre arkitekter.

Yin skriver videre, at en forudgående tekstlæsning og systematisk tileggen sig anden relevant forskning på området er en uomgængelig hjælp til at formulere de rette spørgsmål. Man må have en indgående forståelse af sine arbejds spørgsmål, før man går i marken.⁷⁴ Allerede i tilrettelæggelsen må man holde sig sin afleveringsform, sin målgruppe og sit pædagogiske sigte klart, skriver han, og mere værktøjsmæssigt påpeger han betydningen af at etablere en protokol og systematik for kontakt og indsamling



Herbert-Keller-Haus i Stuttgart, hovedkvarter for Diakonisches Werk i Baden-Württemberg, tegnet af Behnisch & Partner (1984). Tv. nordfacaden, hvor man ser det indre atriums oplukkelige glastag, th. ses et udsnit af sydfacaden

af materiale til case-studierne. Eventuelt udføres et forudgående pilotprojekt til forfinelse af bagvedliggende spørgsmål.⁷⁵ Resultaternes anvendelighed og generaliseringsmulighed, påpeger Yin, er afhængig af gode forberedelser.⁷⁶

Arbejdets Rum er ikke bygget op over afprøvningen af en enkelt eller nogle få præcise teser. Snarere er der tale om en række systematiske iagttagelser sammenfattet omkring projektformuleringens problemstilling. Robert K. Yin påpeger i *Case Study Design*, at det eksplorativt case-studie ikke behøver at have deciderede hypoteser som forudsætning.⁷⁷ Det bør i stedet indeholde et overordnet mål for sin undersøgelse. Dette overordnede mål blev foreløbigt tilfredsstillende defineret i projektansøgningens såkaldte korte formulering fra november 1992: *Arbejdets Rum. Arkitekturens betydning for et godt arbejdsmiljø. En perspektivering af arkitektmæssige valg og indvirkning på arbejdsmiljøproblemer af psykologisk, økologisk og æstetisk art.*⁷⁸ Herfra kunne problemstillingen videreudvikles.⁷⁹ Arbejdet med de generelle dele af *Arbejdets Rum* repræsenterede i forhold til case-studierne den løbende underbygning af problemstillingen. Heri lå nøglen til kvalificeringen af det spørgende subjekt.

Yin vender til stadighed tilbage til distinktionen mellem *statistical generalization* og case-studiets kvalitative *analytic generalization*: „At forstå forskellen mellem disse to typer generaliseringer er måske den vigtigste udfordring i det at udføre case-studier.“⁸⁰ Case-studiet åbner mulighed for at generalisere teorier, ikke talstørrelser eller hyppigheder, påpeger Yin: Det fokuserer kvalitativt, ikke kvantitativt i sin generalisering.⁸¹ Den analytiske generalisering bestræber sig på at generalisere et konkret, afgrænset sæt resultater til en bredere teori. Det „repræsentative“ case-studie er en fælde, påpeger Yin. Intet nok så stort og velbelyst case-studie giver muligheder for direkte at generalisere til andre case-studier. I stedet må man gå fra (et (næsten) vilkårligt) case-studie til teoridannelse - på linje med vejen fra forsøg til teori: Der findes ikke repræsentative eksperimenter.⁸²

Robert K. Yin stiller tre indledende spørgsmål: „(a) hvordan [skal man] definere det studerede case-studie, (b) hvordan afgøre, hvilke data, der er relevante at indsamle, og (c) hvordan skal de indsamlede data håndteres.“⁸³ Jeg

tumlede længe med case-studiets definition. Var det arkitekten, var det arkitekturen, var det virksomheden som levende organisme - var det formen, indholdet eller tilblivelsen. Ingen af svarene var i sig selv tilfredsstillende, jeg ville ikke lave nogen biografi, jeg ville ikke binde mig ved afgrænsningen til det enkelte projekt og ikke føle mig forpligtiget til at behandle alle case-studiets mulige aspekter. Kun gradvist, efterhånden som det indledningsvis præsenterede nøglespørgsmål om relationen mellem det ydre og det indre arbejdsrum fremstod som det bærende, opløstes dette tilsyneladende paradoks. Med udgangspunkt i en forståelse af virksomhed som et levende dynamisk system skulle de enkelte case-studier belyse *relationen mellem arbejde, arkitektur og menneske*. To dynamiske tilstande ville derfor stå i centrum, *tilblivelsesprocessen og den løbende vekselvirkning mellem virksomheden som organisme og den arkitektoniske ramme* - mellem liv og form. Arkitektonisk og kunstnerisk form måtte ses i dette perspektiv. Dette kunne perspektiveres yderligere gennem inddragelsen af andre projekter og processer. Case-studiets

ramme var ikke i sig selv målet for beskrivelsen, men udgangspunktet for en beskrivelse, hvis mål med Yins ord ville være at generalisere teoridannelse.

Udvalget af de nordeuropæiske case-studier fandt sted på baggrund af omfattende indsamlinger af litteratur og tidsskriftartikler om virksomhedsarkitektur fra det indledende arbejde i 1992.⁸⁴ Jeg havde som udgangspunkt planer om at finde nogle danske virksomheder og havde forud lavet interviews i bl.a. Crimp og Oticon. Men i den sidste ende tegnede der sig et billede af projekter fra tre af vore nabolande, Tyskland, Holland og Sverige, som supplerede hinanden godt og hver især fremdrog spændende aspekter af *Arbejdets Rums* problematik. Det drejer sig om 1) *Herbert-Keller-Haus*, et administrationskontor i Stuttgart (1984) tegnet af Günter Behnisch (f. 1922), 2) *Centraal Bebeer*, et forsikringselskab i Apeldoorn (1972 ff.) tegnet af Herman Hertzberger (f. 1932), og 3) *Vidarkliniken*, et antroposofisk orienteret hospital i Järna (1987) tegnet af Erik Asmussen (f. 1913). For hver af disse tre viste der sig en struktur, hvor sammen- eller modstillingen til beslæg-



Wechbertin-Haus, annektsbygning til Herbert-Keller-Haus, tegnet af Behnisch & Partner (1993)

Arbejdets Rum

tede projekter kunne udbygge forståelsen af udgangspunktet. Herbert-Keller-Haus, administrationskontor for Diakonisches Werk i Baden-Württemberg, blev således modstillet det nærliggende og knapt ti år yngre *Weckberlin-Haus* (1993) i Stuttgart, som havde samme arkitekt og bygherre. Vidarkliniken blev tilsvarende set i lyset af arbejdet med Rudolf Steiners (1861-1925) *Goetheanum*-bygninger i Dornach, hvor den antroposofiske arkitekturimpuls blev udfoldet. Centraal Beheer, der er til- og ombygget mange gange siden første del fra 1972, blev dels analyseret i sin egen udvikling, dels modstillet Hertzbergers bygning til det hollandske arbejds- og socialministerium, *Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid* i Den Haag (1990).⁸⁵

Deres forskelligartede arkitektoniske udtryk til trods har arkitekterne i de tre nordeuropæiske case-studier meget til fælles. De er alle tre udprægede generalistarkitekter, og indlevelsen i sagens natur og spørgsmålets egenart har en definitiv indflydelse på den arkitektoniske udformning, hvis formale stringens så at sige vokser ud af opgavens natur.

Med sin antropologisk-lingvistisk funderede strukturalisme er Herman Hertzberger den bedst formulerede af de tre, hvad angår arkitekturens generelle rolle i samfundslivet. Erik Asmussen repræsenterer med sin intuitive tilgang og ballast i det antroposofiske menneskesyn måske den mest forfinede forståelse af samspillet mellem menneske og natur. Günter Behnisch står som proceskunstneren af de tre. Med sine projekteringsteams af overvejende unge arkitekter formår han som få andre at forløse *det særlige* i hver enkelt byggeopgave. Men hvor Hertzberger mest formulerer sig *om* sin byggede arkitektur og arkitekturens generelle rolle i samfundet, er Asmussen eksponent for den intuitive arkitekt, der formulerer sig *gennem* sin arkitektur. Kun Behnisch udtaler sig gerne, klart og bevidst, om sine tilblivelsesprocesser.

Jeg har søgt at lade sådanne forskelligheder og nuanceringer i forhold til den samlede fremstillings problematik virke tilbage på spørgsmålet om, hvad der i det enkelte case-studie blev givet særlig vægt. Gentagne opremninger af sammenfaldende forhold ville blot svække det

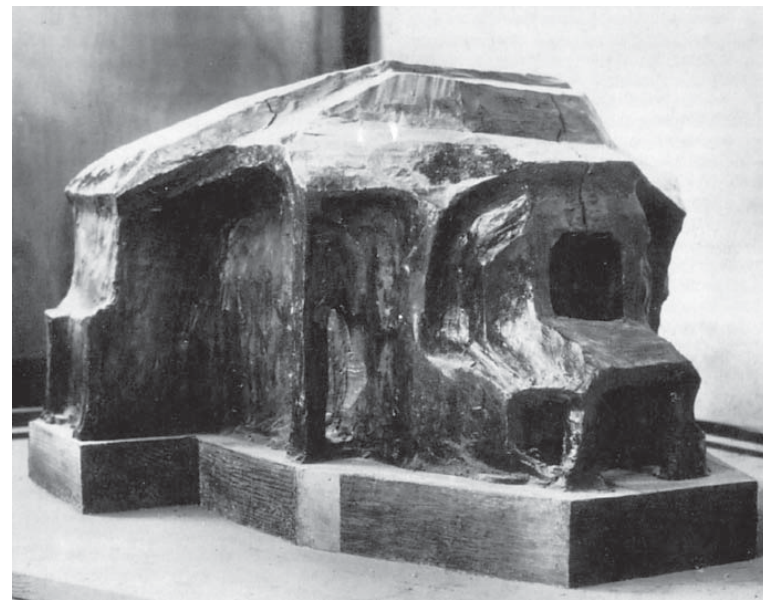
endelige arbejde og øge omfanget til det uoverskuelige.

De udvalgte case-studier føjer sig sammen til en fortælling om skabende virksomhed og kunstneriske tilblivelsesprocesser, som måske for mig selv personligt har været den største oplevelse og vigtigste lære at udtrække af mit arbejde med *Arbejdets Rum*. Jeg har gerne hermed villet dialogstille nutidige forestillinger om kunst- og arkitektur-tilblivelse, præget af koncepttænkning, æstetisk formalisme og en bestræbelse på at „realisere sig selv,“ med andre modi for kreativt virke.

Principielt ligger det i udførelsen af flere parallelle case-studier i samme projekt, at selvom man bestræber sig på fuldstændig identisk tilgang (måleopstilling) er dette ikke muligt, og måske ganske uinteressant. Det vil alligevel være for lille et udvalg til at kunne bære konklusioner af statistisk-kvantitativ art. Jeg forlod således tidligt forestillingen om med udbytte at kunne anvende nogen fælles læst, gennemgående spørgeskema eller blot gennemgående spørgemåde i tilgangen til case-studierne og indså, at den nødvendige kohærens måtte ligge et lag længere tilbage, i den be-



Vidarkliniken, antroposofisk hospital i Järna, tegnet af Erik Asmussen (1987)



Rudolf Steiner: modelforlæg til Det andet Goetheanum, fremstillet i plastelina i skala ca. 1:100, marts 1924. Højde ex. sokkel, 33 cm

vidsthed, der spurgte. Og denne måtte tage den i hver givne situation optimale form. Der hvor stringensen i et studie som det foreliggende er påkrævet, er i selve tilgangen. I hele det univers, der spørger, ser, iagttager og analyserer hver enkelt del og detalje, må der tilstræbes størst mulig kongruens og kohærens.

Udvalget af case-studier falder, ligesom spørgsmålet om, hvad der i de enkelte case-studier er fremdraget, i sidste ende tilbage på subjektets (mit) livssyn, redelighed og evne til at se, sanse, fordøje, formidle. Subjektets indsigter, livserfaring og uvidenhed bliver således indirekte dette projekts hypoteser og fordomme. Ligemeget hvordan det gribes an, vil der i en opgave som denne uomgængeligt tilbagestå et sansende, iagttagende, registrerende, definerende og strukturerende jeg. Med erkendelsen af den objektive iagttagelses umulighed følger naturligt et næste skridt: at søge det kvalificerede subjekt. Dette bliver dermed samtidig et stadigt redelighedssøgende, et moralsk og etisk spørgsmål. Og i sidste ende et eksistentielt anliggende.

Arbejdets Rum er i sit udgangspunkt en kvalitativ under-

søgelse, hvor det har været magtpåliggende ikke automatisk at oversætte kvaliteter til kvantiteter - ud fra en underliggende antagelse om, at en væsentlig medvirkende årsag til vores arbejdsmiljøers fremmedgørelse, elendigheder og tilfældige kvaliteter er den overdrevne og systematiske kvantificering i erhvervsbyggeriets selvforståelse og regulerende parametre. Resultaterne retter sig derfor kun indirekte til den typiske arbejdsmarkedsorganisation eller politiske institution, hvis håndtering af arbejdsmiljøets kvalitet ofte er helt beroende af kvantitative størrelser. Som berørt i begyndelsen af kapitlet *Metode og tilgang* er dette værk tænkt at formidle *fra* en række særlige situationer *til* andre særlige situationer. Den inspiratoriske kraft kommer fra en række særlige situationer og målretter sig mod andre særlige situationer, udenom stadige standard- og gennemsnitsrelateringer.

Den økonomiske dimension, som ofte tildeles en determinerende karakter, bliver i det kvalitativt betonedede studium af mere principiel karakter. I *Arbejdets Rums* perspektiv kan økonomi aldrig fremstå som mål i sig selv. I

denne sammenhæng er den økonomiske cirkulation et bilde på stof- og ressource-bevægelser, og håndteringen af denne gennemstrømning et redskab til opnåelse af også kvalitative forandringer. Jeg har ikke indsamlet økonomisk dokumentation for de undersøgte projekter, blandt andet fordi det er behæftet med stor usikkerhed at korrigere byggebudgetter for de respektive landes meget forskellige forhold, således at man kan få et brugbart sammenligningsgrundlag. Men jeg har ved udvælgelsen af de europæiske case-studier lagt vægt på, at det ikke var projekter, hvis kvaliteter var opnået på særligt luksuriøse økonomiske vilkår. De undersøgte projekter er alle opført indenfor økonomiske standardrammer - for Vidarkliniken endog væsentligt under standardvilkår. Tilsvarende er arkitekthonorarerne i de europæiske case-studier standardhonorarer. Jeg har hermed villet etablere den situation, at de erfaringer og måder, der bliver fremdraget i case-studierne, er opnåelige og anvendelige, i den udstrækning man har viljen, evnen og åbenheden dertil.

For de japanske case-studiers vedkommende er den kul-



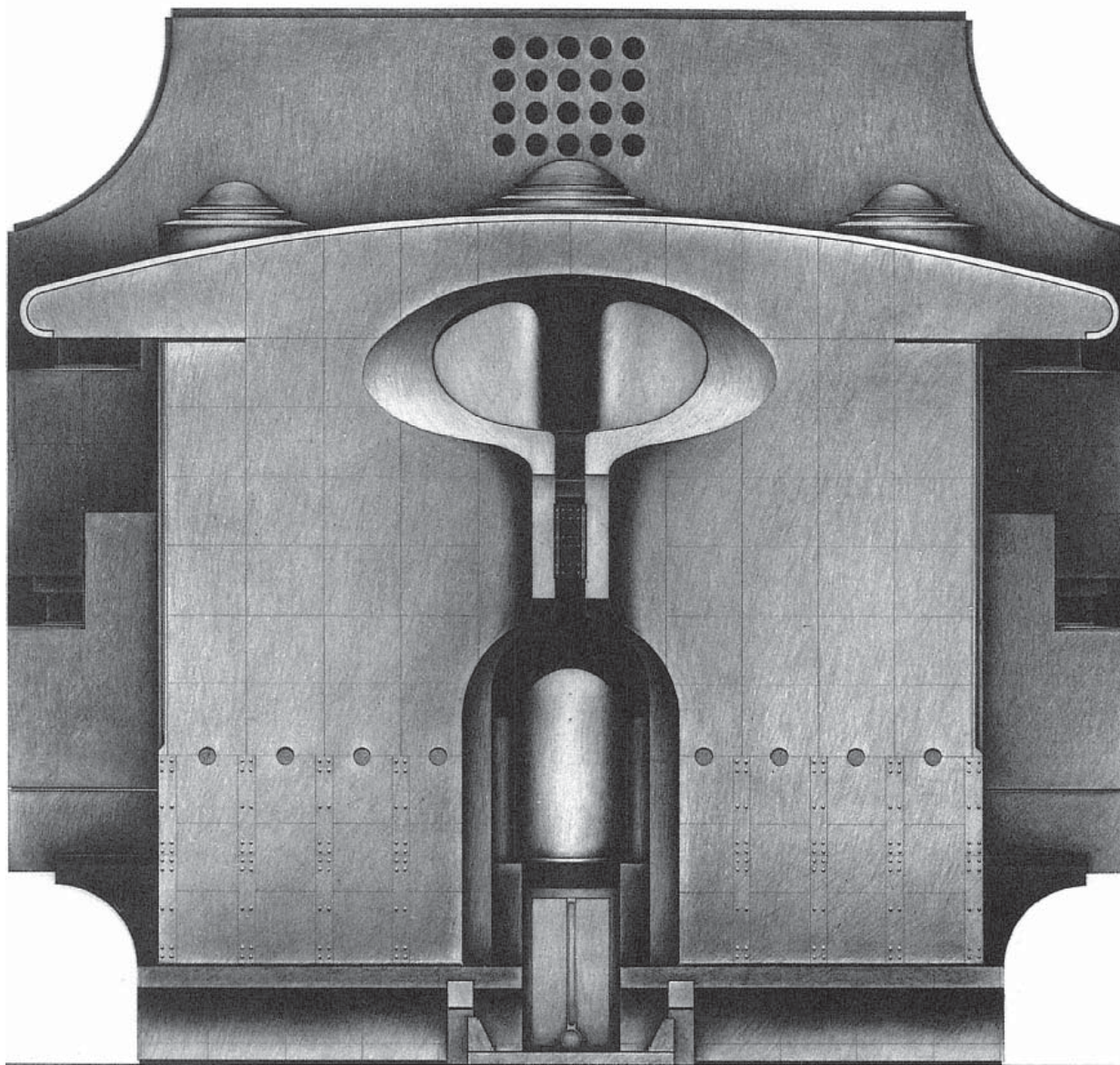
To projekter af Herman Hertzberger, som viser to forskellige veje videre i Hertzbergers strukturalisme i forhold til Centraal Bebeer i Apeldoorn (1972). Til højre er det en strukturelt set yderst kompleks videreudvikling i det hollandske arbejds- og socialministerium i Den Haag (1990). Til venstre er det Benelux Merkenbureau (1993) med dets sprængte kontorgangsmotiv

Arbejdets Rum

turelle indlejring og den økonomiske situation så radikalt anderledes, at det ikke giver mening at søge økonomiske standard-vilkår.⁸⁶ Og selvom case-studiet om Hinaya har udgangspunkt i en virksomhedsøkonomisk solstrålehistorie, hvor virksomhedens omsætning blev fordoblet indenfor det første år efter opførelsen af det af arkitekten Shin Takamatsu (f. 1948) tegnede nye hovedkvarter, *Origin I* (1981), så tør jeg godt love, at sådan ville det ikke gå, hvis Takamatsu fik en tilsvarende opgave i Danmark. De japanske case-studier, som er behandlet i det følgende kapitel, er i højere grad valgt ud fra deres dialogpotentiale overfor det indre arbejdsrum.

Arbejdet med case-studierne og de generelle temaer er udført parallelt frem til det stadie, hvor der efter udførelsen af markstudierne forelå råmanuskript for alle afhandlingens dele. Kun i den endelige gennemskrivningsfase blev delene færdiggjort en ad gangen. *Fordelen* derved var opnåelsen af størst mulig integritet i afhandlingen - ud fra de tidligere præsenterede tanker om, at projektets enhed ikke blot lå i den indledende afklaring af afhandlingens arbejds spørgsmål, men måtte søges i en stadig forfinelse af forståelsen for, hvordan det spørgende subjekt mødte sit objekt. *Ulempen* har været, at det først sent i forløbet stod klart, hvor stort et arbejde, det var at bearbejde det påbegyndte til det endelige resultat. Denne proces viste sig så tidskrævende og det indsamlede materiale i sin udfoldelse så omfattende, at det i november 1997 blev nødvendigt at lave et operativt indgreb i den oprindelige enhed.⁸⁷

Hvor de japanske case-studier havde været tænkt som hver især kommenterende overfor en kerne af nordeuropæiske case-studier, hvis erfaringsunivers alt andet lige ligger tættere på dansk virkelighed, så stod de japanske case-studier nu som hovedteksten.⁸⁸ Målgruppen og hele sigtet forskød sig hermed. Nu måtte dialogstillingen primært bero på læserens forudsætninger. Det operative indgreb var et svært valg at træffe, men den oprindeligt planlagte afhandling var ved at udvikle sig til en mastodont, der ville virke afskrækkende blot ved sit omfang. Så jeg håber, at materialet vil kunne fremstå klarere derved. Virksomhedscharteret og de tre nordeuropæiske case-studier vil blive færdiggjort som selvstændige enheder.⁸⁹



Shin Takamatsu: *Origin I*, facade mod øst, nyt hovedkvarter for det 250 år gamle tekstilfirma Hinaya, Nishijin, Kyoto (1981)

DE JAPANSKE CASE-STUDIER

Den japanske æstetik har tidligt i mit liv haft en betydningsfuld plads, så da jeg i 1980 startede mine studier ved Kunstakademiets Arkitektskole, var det fra første færd naturligt at indarbejde japanske temaer. I 1984-85 fik jeg mulighed for et års arkitekturstudier i Japan i forbindelse med et postgraduate ophold ved Tokai University med temaet: *The relationship between ecology and aesthetics in the Japanese tradition*.⁹⁰ I løbet af det år fik jeg taget hul på spørgsmål af et sådant omfang, at jeg efter hjemkomsten stort set kun vidste, hvor lidt jeg vidste. Men tilbage på Kunstakademiet var der ikke noget sted at bearbejde sådanne faglige spørgsmål, så frem til min afgang i 1987, var mit kunstakademiske studieforløb og mine fortsatte japanske studier to fritstående studieforløb. Kun langsomt har det perspektiv på japansk arkitektur- og kulturhistorie, som ligger til grund for de her foreliggende case-studier, taget mere definitiv form.⁹¹

Dette perspektiv er - snarere end et historisk, kunst-historisk eller bygningshistorisk perspektiv - et perspektiv, som bygger på en læsning af forskydninger og udviklingsmønstre i et religionsfilosofisk kompleks' mangfoldige æstetiske udtryk. Dels er der med vekslende intensitet et influx af kulturelle impulser fra Indien, Tibet, Korea og Kina - konfucianisme og neokonfucianisme, taoistiske elementer og en lang række buddhistiske sekter rummer alle deres kulturelle impulser. Dels er der igennem tid en stærk dynamik i det japanske kulturliv, hvor disse kulturelle kræfter gennem stadige indre forskydninger og repolariseringer tegner den japanske kulturhistorie. Alene den buddhistiske influx repræsenterer over et årtusinde et vidt spekter af sekter, som kan udskilles i mindst tre-fire markant forskellige hovedgrene med hver deres karakteristiske form-impulser. Samtidig fortsætter den oprindelige shinto-religion sin eksistens, om ikke uberørt, så uantastet. Uden at gøre præsentationen af dette perspektiv til det centrale bygger de foreliggende japanske case-studier på en sådan forståelsesramme.⁹²

Kapitlet *Den japanske ABC* åbner for en række aspekter af dette perspektiv og søger særlig at give et indledende perspektiv på neokonfucianismens betydning i japansk kulturliv.⁹³ *Den japanske ABC* viderefører indenfor specifikt japanske forhold diskussionen fra kapitlet *Arbejdets ABC*, hvori der opstilles tre arketyperiske arbejdsattituder. *Den japanske ABC* er sammen med de forudgående kapitler⁹⁴ tænkt som en forbindende platform mellem nordeuropæiske forhold og de japanske case-studier. Tilsvarende må man forstå, at den virkelighed, som opridses i case-studiet om Hinaya, er den virkelighed, som findes umiddelbart udenfor Shinju-ans tempelport. De to steder ligger i samme kvarter, *Nishijin*, kun få minutters gang fra hinanden.

Fra mine tidligere besøg kendte jeg en række af Shin Takamatsus bygninger, som han selv betegner med ord som begærsmaskiner og dødsmaskiner. Disse voldsomme udladninger stod simpelthen på tværs af mit forståelsesunivers for, hvad der kunne ligge bag en bygnings tilsynkomst. Så da jeg under programmeringsfasen til *Arbejdets Rum* havde besøg af venner fra Kyoto, som viste sig at kende Hinayas direktør og kunne introducere mig for ham, var jeg ikke sen til at slå til. Hinaya er et flere hundrede år gammelt tekstilfirma i Nishijin, Kyotos gamle vævekvarter, som Shin Takamatsu i begyndelsen af 80'erne tegnede nyt hovedkvarter til. Hinaya ville være det perfekte udgangspunkt for et case-studie, som ville afdække forholdet mellem virksomhedens fremtræden og indre liv. Jeg ville gerne trænge ind bag de blankpolerede granitfacader for at se, hvad der gemte sig i monsterets indre - jeg ville gerne forstå, hvad der lå bag. Ikke mindst den japanske arkitekturpresse har demonstreret en passivt beundrende attitude overfor sådanne arkitektoniske iscenesættelser - aldrig bliver der stillet spørgsmål om, hvilket livsrum eller hvilken livsfornægtelse sådanne former repræsenterer, eller hvilke psykologiske mønstre, som modsvarer dette at bestille, skabe og overleve en sådan brutal arkitektur.

Det er vigtigt at holde sig klart, at Hinaya, sin moderne

iklædning til trods, er en organisme med stærke feudale træk. Hinaya eksemplificerer, som det er opridset i *Den japanske ABC*, konkret den magt, som det store arkitekturudtryk besidder overfor det feudalt prægede menneske. Selvom der i Hinaya må meldes: „overtrådt“ - i forhold til vores nordeuropæiske livs- og arbejdsrum individualistiske forkælethed - har jeg i dette case-studie søgt ikke at hæve pegefingeren i tide og utide.

Ud af case-studiets mange samtaler og iagttagelser fremstod der efterhånden en række brikker til de bymæssige konsekvenser af transformationer som den, Hinaya repræsenterer. Hinaya havde tidligere til huse i traditionelle *machiya*-bygninger, men de var for gode og for komfortable til den moderne verden, fortæller Hinayas direktør, Akihiko Izukura: Han *måtte* rive dem ned og give plads til Takamatsus nye bygninger. Men hvad lå bag? - prestige, forretning, faderopgør, forfængelighed, eller ønsket om at stille sig nye udfordringer, som de gamle bygninger ikke gav rum for?

Men er der noget positivt, vi kan lære af Hinaya? Ja, i dialog-perspektiv ser jeg en række vigtige refleksioner udfolde sig. Izukura-sans omgang med sine produkter er forbilledlig. Han stiller ultimative krav til håndværk, teknik og udførelse, og han demonstrerer heri en sjældent frugtbar konstellation af tradition og fornyelse. Kunne blot lidt af den kærlighed, indsigt og opmærksomhed, som Izukura-san lader sine tekstildesign og sin farveceremoni tilflyde, dryppe på hans ansatte og det arbejdsrum, han med sit virke definerer.

Ideelt set var udvalget og tilrettelæggelsen af samtlige case-studier klarlagt forud for feltarbejdets påbegyndelse. Men for case-studiet om Shinju-an var det ved min afrejse stadig et åbent spørgsmål, om jeg ville kunne gennemføre præcis det ønskede. Jeg havde en forhåbning derom, og jeg havde forberedt mig med anbefalinger og forudgående tekststudier, men måtte være forberedt på at skulle finde en tilsvarende ramme.⁹⁵ Jeg havde en meget klar idé om,



Østvæggen i det centrale rum i Shinju-ans bojo, hvor der hver morgen reciteres sutraer. Fusuma-malerierne er af Soga Jasoku II og stammer fra templets opførelse i 1491

hvad case-studiet skulle kunne: spænde ud mellem kulturhistorie og nutid, demonstrere spændvidden mellem det eksistentielt-åbne og det neokonfuciansk-lukkede arbejdsrum og danne baggrund for at udfolde den japanske formverdens forankring i det kulturelle landskab. Selvom case-studiet beskæftiger sig med ting, der rækker langt tilbage i tiden, er det ikke tænkt som noget historisk studie, men som et studie af en levende tradition set fra nutiden.⁹⁶

Case-studiet om Shinju-an blev tilrettelagt ud fra ønsket om at få førstehåndskendskab til et af de steder i det moderne Japan, hvor der stadig ville være chance for at møde zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum. Jeg ville gerne belyse, hvorledes zen-æstetikken, te-æstetikken og sukiya-arkitekturen i den formative fase udsprang af et indre eksistentielt arbejdsrum og med fordel kunne forstås i dette perspektiv. Uden at have gennemført diskussionen deraf oplever jeg selv, at der i dialogstillingen mellem vores moderne arbejdsrum og den levende zens og tidlige te-ceremonis eksistentielle arbejdsrum ligger en inspiratorisk kraft til, hvad man kunne kalde en dybgående virksomhedskultivering.

Case-studiet om Shinju-an konkretiserer meget direkte *deltager*perspektivet. Med udgangspunkt i mit ophold i templet i juni 1995 udfoldes dets 500-årige historie, som er nært forbundet med den tidlige wabi-te-ceremoni. Som overgang til case-studiets anden del, *Refleksioner i te-rummet*, bringes en introduktion til Shin'ichi Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika.⁹⁷ I anden del belyses den tidlige te-æstetiks lejrning i zen-universet, og en række centrale værker for den tidlige sukiya-arkitektur bliver gennemgået - afsluttende med pavillonen Shokin-tei ved Katsura Rikyu.

Perioden 1450-1650 rummer den japanske zen-æstetiks blomstringsperiode, og dens kulturelle udtryk har, som jeg ser det, et meget direkte dialogpotentiale i forhold til nutiden. Mod slutningen af denne periode nåede den japanske rumdannelse en rumlig kompleksitet i arkitektur og havekunst, som kan synes at foregribe det moderne genembrud i Europa. Men udviklingen blev bremset i 1600-tallets indsnævrende kulturperspektiv og er først fortsat efter genåbningen af det japanske samfund mod omverdenen efter Meiji-restaureringen i 1868.

Jeg har med det foreliggende layout søgt at skabe en stærk integration mellem billed- og tegningsmateriale og tekst. Man vil således finde illustrationer også i notedelen. For eksempel bliver wabi-teens små te-rum i første del af kapitlet *Refleksioner i te-rummet* gennemgået i en dialog mellem Sen Rikyus te-rum *Tai-an* (1582-83) og Kanamori Sowsas te-rum ved Shinju-an, *Teigyoku-ken* (1638). Frem for at blande illustrationerne fra disse i hovedteksten, er der benyttet en slags dobbelt fortællelinje, hvor billedsekvensen fra *Teigyoku-ken* er placeret i hovedteksten, mens illustrationerne til *Tai-an* sammen med billeder fra *roji*-haven ved *Omote Senke* findes i det korresponderende noteafsnit. Uden at have markeret præcist hvilke, så er langt den overvejende del af illustrationerne baseret på eget fotografisk materiale.⁹⁸

Notehenvisninger og litteraturliste er udarbejdet særskilt for hver af case-studierne om Hinaya og Shinju-an samt for de indledende kapitler - og findes placeret i tre blokke efter hver af disse. Litteraturlisterne omfatter de værker, som der er refereret til i teksten.

De medtagne citater har jeg i vid udstrækning oversat til dansk. Hvor jeg har følt min danske oversættelse utilfredsstillende, har jeg efterladt den centrale glose eller vending i parentes. I en række tilfælde, først og fremmest hvor der er tale om digte, har jeg følt det rigtigst at benytte eksisterende engelske oversættelser. I forhold til dette projekt er mine japanske sprogfærdigheder så begrænsede, at jeg i mange af samtalerne til grund for case-studiet om Hinaya har været henvist til at benytte tolk. Ved første notehenvisning i hver af disse samtaler er der nærmere redegjort for omstændighederne ved oversættelse mv.⁹⁹ Af hensyn til den grafiske overskuelighed har jeg i samtalesekvenser kursiveret spørgsmålene, selvom der i det citerede måtte være anvendt andre notationsmåder.

I japansk udtale skelner man mellem kort og langt o. Det lange o skrives både som oo og oh, eller markeres med en streg over ō.¹⁰⁰ I det foreliggende har jeg benyttet et almindeligt o bortset fra de citater og litteraturhenvisninger, hvor oh forekommer.¹⁰¹

Traditionelt angiver man på japansk efternavn før fornavn. Denne praksis er fulgt i case-studiet om Shinju-an,

der hovedsageligt berører historiske navne og situationer, hvor denne praksis stadig er naturlig. Omvendt er navnene i de indledende kapitler og i case-studiet om Hinaya, hvor navnene hovedsageligt er nutidige, angivet i vestlig rækkefølge. For eksempel skriver den engelsksprogede japanske arkitekturpresse systematisk *Shin Takamatsu* (hvor *Takamatsu* er familienavnet), selvom en japaner på japansk ville sige og skrive *Takamatsu Shin*. Min tilsyneladende inkonsekvens ved at vælge to forskellige måder at gengive navne på, lægger sig således tættest muligt op ad den måde, vi møder navnene på i litteraturen.

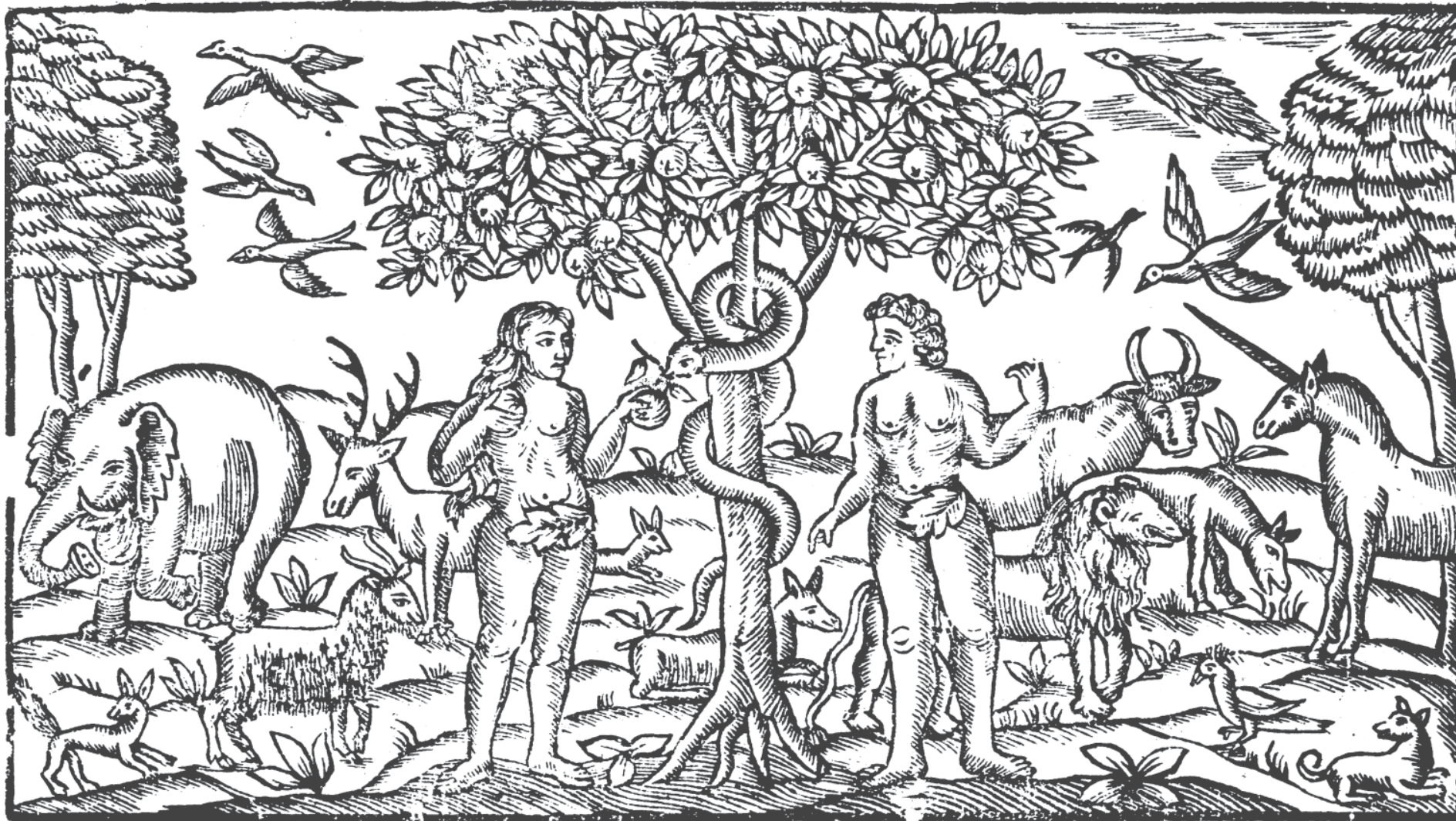
Der findes efter case-studiet om Shinju-an en række appendiks, hvoraf flere kan have relevans for begge case-studier. Appendiks I, *Personer omtalt i Shinju-an case-studiet*, giver en kronologisk liste over de navne, der er nævnt i case-studiet om Shinju-an.¹⁰² De kinesiske navne er angivet i kursiv, og der er hovedsagelig brugt Wade-Giles-transkription. Denne kursivering genfindes i de mange situationer, hvor kinesiske zen-mestre har fået japanske navne.

Yderligere findes der i appendiks I et diagram, der illustrerer mester-discipel-relationerne for te-mestrene forud for Rikyu, samt de i case-studiet om Shinju-an omtalte te-mestre efter Rikyu.¹⁰³ Dette diagram er lavet for at bibringe et vist overblik. Det kan dog kun vise hovedforbindelserne og giver sig ikke ud for at illustrere alle bidrag i den yderst komplekse situation i te-æstetikens formative fase, hvori den æstetisk-idémæssige udvikling var et resultat af dynamikken mellem et meget stort antal enkeltfaktorer.

Appendiks II, *Japanske ord og begreber*, rummer ud over de fleste af de japanske ord og begreber, der optræder i *Arbejdets Rum*, enkelte termer på kinesisk og sanskrit.

Appendiks III, *Historiske epoker*, rummer en liste over kinesiske og japanske dynastier. I lange perioder har det kinesiske rige dynastisk set fulgt et entydigt mønster. Men i visse faser har billedet været langt mere komplekst, end nogen enkelt tidslinje kan illustrere. Den japanske dynastiske udvikling er mere entydig, men selv her er der en række anledninger til tvivlsspørgsmål.¹⁰⁴

Appendiks IV, *Kortskitse over Japan*, har skitse-mæssigt indtegnet de fleste af de stednavne, der optræder i case-studiet om Shinju-an.



De første Menneskers, Adams og Evas Syndefald.

De første Mennesker Gud syndelose skabte;
Men sin Ulydighed i Paradis de tabte.
Der stod et Kundskabs Træ, hvis Frugt Gud dem forbød:
I maae ey smage den! Den virker eders Dod.



Nu kom Førsøeren, den onde gamle Slange,
Og sagde: æder kun, I tør ey være bange!
Hvorpaa først Eva aad, og siden Adam med,
Og bleve Syndere ved sin Ulydighed.

UDDRIVELSEN FRA PARADIS

Vores kultur fremstår idag i høj grad som en ateistisk kultur. Tro og religion er blevet noget, mange slet ikke forholder sig til eller føler sig fremmedgjort overfor. Troen har ikke samme stærke placering i dagliglivet og arbejdslivet som tidligere, den er ikke givet som noget levende og allestedsnærværende. Bortset fra små særlige anledninger er troen privatiseret. „For det europæiske menneske i dag er Gud i vid udstrækning kun en realitet, for så vidt man har brug for en syndebuk,“ skriver Elsebeth Kieler.¹⁰⁵ I takt med at oplysningstidens idealer vandt bredere genklang, har kirkens rolle som skaber, opretholder og formidler af kulturelle værdier været i aftagende - og dens indvirkning foregår idag mere indirekte, mindre synligt. Ikke desto mindre er vores grundværdier omkring arbejde, etik, arbejdsmoral og social omgang med hinanden stadig i vore dages sekulariserede samfund dybt rodfæstet i kristne grundværdier.¹⁰⁶

Arbejdets betydning i tilværelsen må, ligesom vore friheds-, ligheds- og retfærdighedsideal, forstås i denne sammenhæng. Selv marxistiske og socialistiske forståelsesuniverser, som i deres selvforståelse er a-religiøse eller decideret antireligiøse, er tungt ladede med kristne værdier - de falder ind under en kristen kulturs værdisystem. Samfundsvisioner som disse søger at realisere Gudsrigets op-højede tilstand på Jorden og fremmaner håbet om det jordiske Paradis, hvor alle yder efter evne og modtager efter behov. Oplysningstidens menneske blev så fascineret af sin rationelle fornuft og fatteevne og sin evne til at manipulere omgivelserne, at det turde placere sin utopi på Jorden og ikke behøvede nogen Gud til at forstå sin omverden.

Karl Marx (1818-83) skærpede denne frisættelse fra den religiøse forankring, da han kategoriserede religionen som opium for folket. „Den *religiøse* elendighed er på én gang udtryk for den virkelige elendighed og *protest* mod den virkelige elendighed. Religionen er den betrængte skabnings suk, en hjerteløs verdens hjertelag og åndløse tilstandes ånd. Den er folkets *opium*,“ skrev Marx i 1843.¹⁰⁷ I den

forståelse af samfundet, hvis dynamik han opridsede i store dialektiske processer, stod den kirkelige institution på den forkerte side af barrikaderne, som en reaktionær kraft i samfundet, som måtte bekæmpes for at historien kunne gå sin (determinerede) gang.

Men denne dialektiske forståelse er langt hen ad vejen en sekulariseret videnskabeliggørelse af den kristne dualisme. En samfundsforståelse og en samfundsvision som den marxistiske kunne næppe være opstået i nogen anden kulturel kontekst end den centraleuropæisk kristne, ligesom man næppe kunne forestille sig marxismen uden det videnskabelige paradigme, som fik form med skikkelser som Galilei (1564-1642), Descartes (1596-1650) og Newton (1642-1727). Ikke bare overtog og konkretiserede marxismen i sit værdisystem en lang række kristne værdier. De marxistiske sandheder blev i den politiske virkelighed doseret som religiøse læresætninger, og partiapparatet påtog sig rollen som det verdsliges kirke.¹⁰⁸ Kampe mellem stridende marxistiske fraktioner har været ført med en inkvisitorisk ildhu, som havde mere fælles med religiøs fanatisme end med tysk Vernunft. For mennesker, der havde vendt religionen ryggen, blev marxismen som en religion. I marxistiske systemer, der aktivt bekæmpede et religiøst liv, synes troen stærkere end dér, hvor man overlod det til mennesket selv at hengive sig til materialismen. Ligesom kristendommen ikke blot vedrører åndelige anliggender, men virker stærkt ind i det verdslige liv, synes også videnssystemer, der mener at tage udgangspunkt i rationel viden at have stærk tendens til at etablere sig som quasi-religiøst trossystem. Det ville således også være meningsfuldt at forstå den modernistiske arkitekturopfattelse som en religion, påpeger arkitekturkritikeren Herbert Muschamp i sin messe over modernismen: „Jeg tror på fremskridtet, amen. Én fremtid, i fremskridt, udelelig.“¹⁰⁹

Den form for radikalt spørgende nysgerrighed i tabuiserede zoner, hvormed naturvidenskaben gennembrød den kristne religions hidtidige forståelse af universet, kan

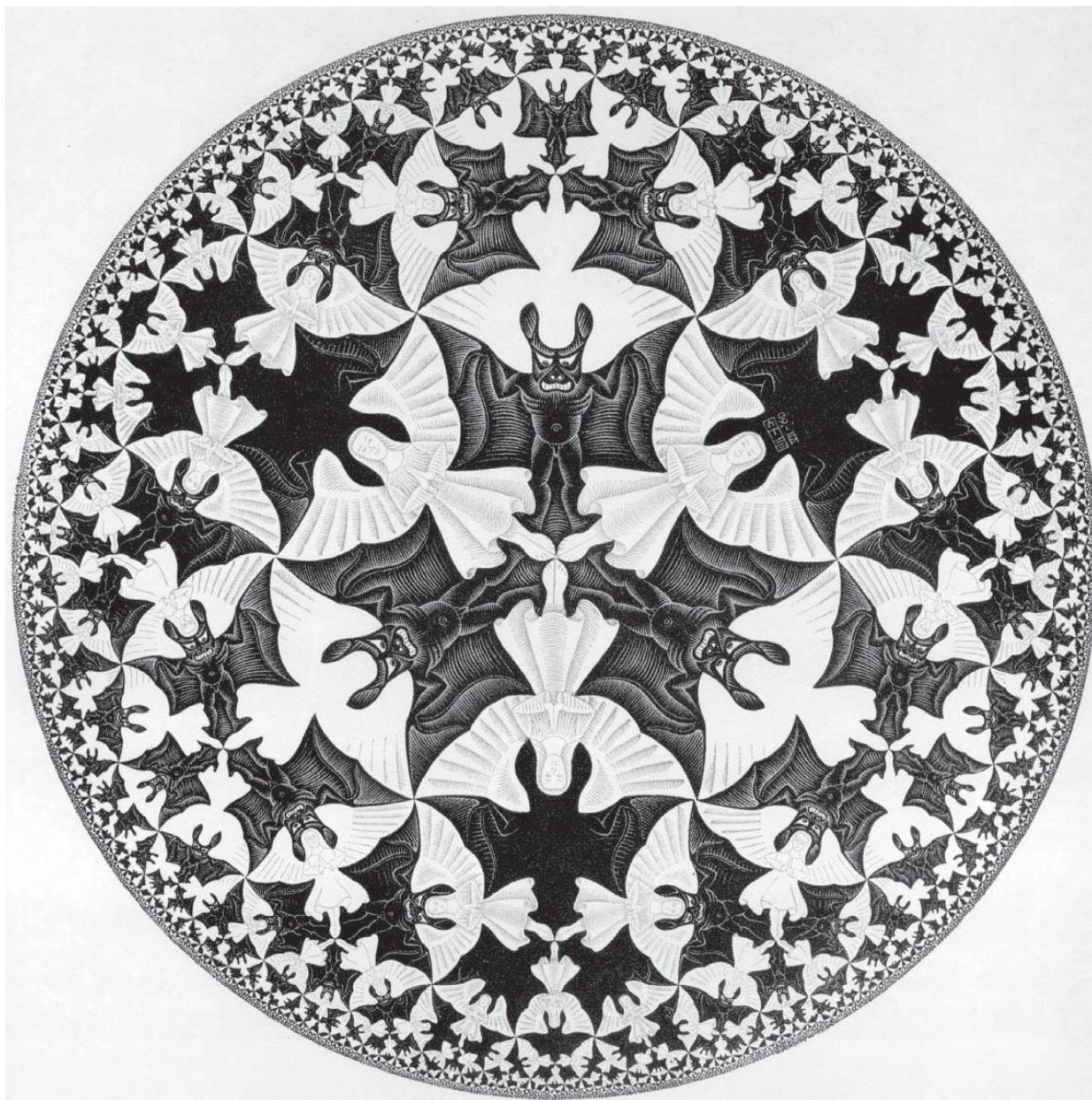
man også kun vanskeligt forestille sig vokse frem noget andet sted i klodens mangfoldige kulturlandskab. Blandt indianere? I det gamle Indien eller Kina? I Centralafrika? Nej, det måtte ske i dén religiøse forestillingsverden, som stærkest i sin gudsopfattelse har indbygget den diametrale modsætning - sondringen mellem det lyse og det mørke, det gode og det onde, Himmel og Helvede, Gud og Fanden - og allerede i sin skabelsesmyte har indbygget menneskets syndefald. Det naturvidenskabelige verdensbillede kunne kun naturligt opstå i en stærkt dualistisk forestillingsverden som den kristne kultursfæres. Hos os er det indlysende, at hvis én forklaring er sand, så er alle andre forklaringer falske og fortjener i sandhedens navn at blive udryddet med ethvert til rådighed stående middel. Sådan er det ikke i Østen, eller sådan er det ikke nødvendigvis i Østen. Men i den kristne kultursfære har vi dyrket modsætningen som forståelsesmatrice. Vi lærer således i lige så høj grad om det gode og det rigtige gennem det, som er ondt og forkert. Vi definerer det, vi må gøre, gennem det, som er forbudt. Det gode så at sige forudsætter sin modsætning. En ideologi profilerer sig ved sine fjendebilleder. Cølibatet kan - alene ved bevidstheden om det, man afholder sig fra - ophobe voldsomme ladninger af seksuelle drifter. Forsagelsen betinger det forsagede. Gennem den måde, vi søger det lyse, nærer vi det mørkes eksistens. Således er kristendom og materialisme - som Krist og Antikrist¹¹⁰ - dybt forbundne.

Dette dualistiske drama har under stadig uddybelse udfoldet sig i den vestlige verdens kultur- og åndsliv gennem tiderne. Robert Hand har i den forbindelse sagt, at han ser den kristne epokes store udfordring i integrationen og syntesen af polariteten mellem Krist og Antikrist - symboliseret ved de to fisk i den kristne epokes stjernebillede, fiskene.¹¹¹ Han forbinder den lodret opadstræbende fisk med transcendenzen af det materielle, mens den vandrette fisk symboliserer udfoldelsen indenfor det materielle. De to fisk har hver en snor i munden, som er bundet sammen med en knude. Den ene fisks retning og bevægelse vil så-

ledes hele tiden blive forstyrret af og forstyrre den anden fisk. I fiskenes tidsalder griber disse to universer således hele tiden ind i hinanden og må uafvendeligt forholde sig til hinanden.¹¹² Marxismen bliver trossystem - kristendommen får yderst verdslige implikationer. Man kan mod slutningen af dette årtusinde med stor rette opleve verden som udspændt mellem den lodrette og den vandrette fisk, mellem åndens og materiens rige.

Indtil for nylig lærte vi alle som børn vores Fadervor og bad hver morgen og aften med foldede hænder: „Giv os i dag vort daglige Brød.“¹¹³ Dette lille udsagn åbner for kristendommens helliggørelse af arbejdet og forener den føde, vi sætter på bordet, og de opgaver, der fylder vores tilværelse, i ét og samme billede. Det opfordrer til en daglig refleksion over det daglige brød som gave. „Jeg er Livets Brød,“ siger Jesus i synagogen i Kapernaum.¹¹⁴ „Giv os i dag vort daglige Brød“ er samtidig en kort bøn om at kunne gøre vort arbejde i Jesu navn - brødet, Kristi legeme - en bøn om at kunne modtage vort livsindhold, vor livsnæring, gennem vore daglige arbejdsopgaver. Det arbejde, der fylder os, opfylder os og løftes i den rette ånd, er løn i sig selv - er det daglige brød. Med dette lille udsagn forpligtiger vi os til at gøre arbejdet (såvel som livet i sin helhed) til det daglige brød - for os selv og vor næste, for vore arbejds-kolleger, over- og underordnede. Selvom det kristne Paradis ligger efter jordelivet, er kristendommen på ingen måde indifferent overfor livet. Tværtimod søger den gennem hver enkelt at realisere „som i Himmelen saaledes også paa Jorden.“¹¹⁵ Villy Sørensen påpeger i et interview, at selvom den kristne teologi som regel ser bort fra det, så talte Jesus „om et gudsrige her på jorden og ikke et himmerige, som skulle realiseres i himlen efter døden.“¹¹⁶

At gøre vort daglige brød til vores livsfylde er en stor og uhåndgribelig udfordring for vores arbejdssituation. Som den lodrette fisk overfor den vandrette fisk er dette ikke befordret af det moderne arbejdsrum, der primært er defineret i den vandrette fisk, men heller ikke forhindret. Som Gandhi påpegede, er der nok til alles behov, men ikke nok til alles begær - der er nok til alles livsfylde. Kunne vi nå dertil, hvor arbejdet var løn i sig selv, ville fordelings-spørgsmålet vise sig noget enklere at håndtere.



M.C. Escher (1898-1972): Rund begrænsning IV (Himmel og Helvede), træsnit (1960)

Måske er antagonismen mellem kristendom og marxisme ikke uoverstigelig. Johannes Witt-Hansen skriver, at Friedrich Engels (1820-95) betragtede de tidlige kristne samfund som den socialisme, som overhovedet kunne opstå på den tid.¹¹⁷ „Som Engels udtrykkeligt påpeger,“ skriver Witt-Hansen: „var kristendommen ligesom den moderne arbejderbevægelse en bevægelse af undertrykte: Den optrådte til en begyndelse som religion for slaver og frigivne, for de fattige og retsløse, for de folkeslag, som Rom havde underkuet og splittet. Begge, kristendom såvel som arbejder-socialisme, forkynder en forestående forløsning fra trældom og usselhed; kristendommen henlægger denne forløsning til himlen, i et hinsidigt liv efter døden; socialismen henlægger den til denne verden, søger forløsning i en omformning af samfundet.“¹¹⁸

„En religion, som har underkastet sig det romerske rige, og som har behersket den største del af den civiliserede menneskehed i hele 1800 år får man ikke bugt med, hvis man simpelthen erklærer den for vrøvl sammenflettet af bedragere,“ skriver Engels i en kommentar til Hegels *Philosophie der Religion*. Han demonstrerer således en lidt mere nuanceret opfattelse af kristendommen end opiumsteorien, selvom han efterfølgende præciserer, at det interessante er, „hvorfor de romerske masser foretrak dette nonsens frem for alle andre religioner.“¹¹⁹

Udviklingen fra Kristi levetid, hvor romerne forfulgte de kristne „uromagere,“ frem til det punkt, hvor kristendommen i år 313 blev tilladt og kejser Theodosius den Store (347-95) på kirkemødet i Konstantinopel i år 381 udråbte kristendommen som statsreligion i Romerriget, indebar radikale ændringer i både kristendommen og Romerriget. Det var ikke kun *arbejdsbegrebet*, der blev præget af den kristne kultur - kristendommen repræsenterede en repolarisering af relationerne mellem menneske, samfund, Gud og omgivelser, som greb fundamentalt ind i så godt som alle kulturlivets facetter.

Elaine Pagels viser, hvorledes også de traditionelle mønstre i kønsroller og seksuelle forhold fik form i løbet af de første fire århundreder e. Kr., hvor den tidlige kristendom i fortsættelse af jødedommen udviklede sig til det romerske riges religion. Augustin (354-430) betragtede den sek-

suelle lyst som beviset på og straffen for arvesynden, skriver Pagels. Den kristne kirke institutionaliserede det monogame ægteskab og en skyldfølelse omkring seksualiteten - selv indenfor ægteskabet var den forbeholdt forplantningen.¹²⁰ Augustin „fik mange af disse holdninger fra beretningen om Adam og Eva: at seksuel lyst er syndigt, at børn fødes med arvesynden, og at Adams synd fordærvede selve naturen.“¹²¹

Cølibatet som ideal vandt efterhånden stærkt fodfæste i kristendommen - og ikke kun i klosterlivet, det synes også at have vakt stærk genklang udenfor klostrenes mure. Det vakte således voldsom kirkelig modstand, blandt andet fra Augustin, da den romerske munk Jovinian, der selv levede i cølibat, søgte at vise, at kristne, der levede i cølibat, ikke ud fra skrifterne var mere hellige end andre. Jovinian blev ekskommunikeret - forvist fra kirken for kætteri.¹²² „Enhver, som ser på en gift kvinde for at efterstræbe hende, han har allerede i sit hjerte brudt hendes ægteskab,“¹²³ sagde Jesus og fastholdt gennemgående, at synden ikke kun var den gennemførte handling, men omfattede den blotte tanke eller fantasi derom. Kvinder måtte møde tilslørede i kirken, fordrede Paulus, der med sin insisteren på afholdenhedens mulighed indenfor ægteskabets rammer, skilsmisens umulighed og prostitutionens forkastelighed synes at være gået endnu videre end Jesus.¹²⁴

Jesus gav heller ikke den, der var tynget af jordisk gods mange chancer: „En kamel kommer lettere igennem et nåleøje end en rig mand ind i Guds Rige.“¹²⁵ Al klyngen sig til den vandrette fisks lyksaligheder havde meget kort perspektiv. „I kan ikke tjene både Gud og Mammon,“ fastslog han og fortsatte: „I skal ikke være bekymrede for, hvordan I skal få mad i livet eller tøj på kroppen..... Se på fuglene! De sår ikke og høster ikke og samler ikke i lade..... Lær af, hvordan blomsterne gror på marken - de arbejder ikke, og de spinder ikke, men jeg siger jer, end ikke Salomon i al sin herlighed var klædt som en af dem.“¹²⁶

Hvor de første kristne fællesskaber tog konsekvensen af Jesu radikale bud og brød op fra det eksisterende, så var dén kristne kirke, som gik ind i rollen som statsreligion, modificeret og tilpasset sin nye rolle. Gav man „kejseren hvad kejserens er, og Gud hvad Guds er,“¹²⁷ viste det sig,

med teologisk vægtning af mere moderate udsagn, at gå nogenlunde at tjene både Gud og Mammon.¹²⁸ Middelalderens Europa var båret af en symbiotisk vekselvirkning mellem det kirkelige og det verdslige.

Læser man *Bibelen* med naturvidenskabelige briller, er der ikke meget at komme efter - *Bibelen* er måske en god fortælling, og man kan diskutere dens historiske autenticitet, men den demonstrerer for naturvidenskabsmanden først og fremmest fortidens uvidenhed. Omvendt hæver *Bibelen* sig, tilegnet som sindbillede eller myte, over sin tid og ikklædning. Den behandler eksistentielle spørgsmål, der stadig er levende blandt moderne mennesker og har præget vores tilværelse gennem århundreder. Generationer har spejlet deres hverdag og arbejdsliv deri og opbygget en stærkt fortættet forestilling derom - den kristne kultur. De bibelske fortællinger rækker gennem deres almene symboler og billeddannelser langt ud over deres egen enkelthed og formår med få ord at udtrykke sig om komplekse forhold i livet, som lange lærde afhandlinger må give op overfor.

Et andet spor i vores kulturelle rodnet leder tilbage til den græske kultur. Her huserede det græske gudeparnas på Olympen, og modsat den kristne treenigheds gennemlyste ophøjethed og uomtvistelige godhed stillede de græske guder et vidt spekter af karaktertræk til skue. Jalousi, begær, misundelse, stridslyst, rænker, mord og brand prægede gudernes dagligdag. De var i deres adfærds manglende ophøjethed ganske menneskelige, og skyggesiderne var endnu ikke fortrængt og fortættet i det *djævelske* skygebillede, som kristendommen genererede. Jean Shinoda Bolen har i to bøger, *De indre Guder* og *De indre Gudinder*, spejlet de græske guder i en nutidig jungiansk psykologi. Hun forankrer heri dynamikken i vores psyke og personlighed i urkulturelle arketyper. Stadig idag kan det gamle Grækenlands mytologiske univers skabe klarhed omkring moderne menneskeliv.¹²⁹ Ser vi ud over tidens og stedets ikklædning, har de grundlæggende konflikter og karaktertræk blandt mennesker en forbløffende konstans. Myten lader det arketyperiske stå frem med en friskhed og klarhed, som vi har svært ved at uddrage *alene* af nutidens komplekse tilværelse.

Samme oplevelse af det universelle, i hvad der gennem

tiderne har rørt mennesket, står stærkt frem også i en bog som *I Ching. Forvandlingernes bog*, hvis historie går mere end 3.000 år tilbage. Sammensætningen af og kommentarerne til den nuværende form tilskrives ofte Kungfutse (557-479 f.Kr.), men grundelementerne går endnu længere tilbage.¹³⁰ Idealerne, forhåbningerne og kendetegnene for menneskets stræben og færden har - til trods for den fuldstændig anderledes kulturelle kontekst - en slående lighed med det, vi møder i det tyvende århundredes Danmark. For afvigelserne, de små og større fejltrin og afveje, gælder det ligeså.

Vi kommer let til at glemme, at selvom vores samfunds teknologisk-organisatoriske indretning har udviklet sig voldsomt i forhold til Kungfutse og *Det gamle Testamente* og idag udvikler sig hurtigere end nogensinde, så udvikler vi os som mennesker ikke nødvendigvis i samme takt. *Simple living, high thinking* - hed det tværtimod blandt 60ernes blomsterbørn. Måske virker den mængde ting, som en moderne tilværelse indebærer, og de store mængder viden, vi nødvendigvis må tilegne os for at opretholde og videreføre det moderne samfund, afledende fra opmærksomheden på de situationer i livet, hvorigennem humanismen og det spirituelle klarsyn næres og videreføres.

Mit ærinde med ovenstående er ikke nogen klyngen sig til det konstante i en foranderlig og usikker tid. Tværtimod ser jeg gennem århundrederne en stadig omend uendelig langsom udvikling, hvori vi inkarnerer stadig kraftigere, så vi efterhånden fuldstændig identificerer os med vores ego og vores konkrete kropslige fremtræden.¹³¹ Dette afspejler sig i religionernes form gennem tiderne. Den oprindelige indiske hinduisme henvendte sig til et menneske af en anden substans og selvidentifikation end kristendommen og islam, hvis leveregler i takt med et mere definitivt inkarneret menneske blev mere definitive. Også den enkelte religion ændrer gradvist gennem tid sin fremtrædelsesform. Således er gudsbegrebet i *Det nye Testamente* og *Det gamle Testamente* ikke ganske det samme. Hvor den gammeltestamentlige Jahve skaber, opretholder og udsletter - og indimellem næsten fortryder, at han har skabt mennesket - så er det en nådens og kærlighedens Gud, vi møder i *Det nye Testamente*. Tilsvarende udvikler den religiøse institu-

tion til stadighed sin fremtrædelsesform. Af case-studiet om Shinju-an vil det fremgå, hvordan zen-buddhismen og konfucianismen tilsvarende gennem tid får andre fremtrædelsesformer - en udvikling, som også her synes at modsvare en stærkere identifikation med den jordiske eksistens.

Denne udvikling leder til det moderne menneske, hvis selvforståelse er udspændt i den vandrette fisk. Det moderne menneske identificerer sig stadig stærkere med sin krop og sin bevidsthed og har omvendt afskåret sig fra kollektive bevidsthedstilstande og sit væsens åndelighed. Det er måske et mere ensomt menneske, som i sin friskærelse måtte gå planken ud, blive ateist, forlade familien, ægteskabet og naturen - stå nøgen tilbage med sit jeg og sine materielle besiddelsers horisontale udstrækning - for at fatte, hvad der var tabt. Uddrivelsen fra Paradis er i den forstand en proces, som stadig (og stadig stærkere) udfolder sig i hvert nyt barn, der vokser op.¹³²

Lad tilsvarende for et øjeblik skabelsesberetningen være ikke blot noget, der tog syv dage for meget længe siden og som forskerne idag har en meget bedre forklaring på.¹³³ Lad skabelsen være *en stadig proces*, som vi - gennem lydhør deltagelse i livet - kan gøre os til *medskabere af*; en medskaben, der kunne fylde alle arbejdsrum. Lad for et øjeblik den mystiske realitet, som gennem tiderne har båret det kristne menneske, være udsigtspunktet. Herfra er alterbordets vin og brød ikke blot symbol på Jesu blod og Jesu legeme, det *er* Jesu blod og Jesu legeme. Vi møder ham konkret gennem nadveren, ligesom vi, når vi fejrer julen, ikke fejrer en snart 2000 år gammel begivenhed, men dette at Jesus er født påny og er levende iblandt os. Heri ligger kristendommens store mystik. Jul, påske, pinse og advent lejrer os ind i en *cyklisk tid*, som forbinder os med evigheden.¹³⁴ Landbrugets cykliske rytmer - at pløje, så og høste; og at fodre, røgte og slagte - gav en tilsvarende forankring.

Selvom det moderne menneske har sine ritualer og regelmæssigt tilbagevendende fikspunkter, det være sig olympiade, folketingsvalg, fodboldmesterskaber, melodigrandprix, første maj i Fælledparken, tirsdag aften i bridgeklubben, julehandel og vinterudsalg, sommerferie og vinterferie osv., så føjer disse størrelser sig ikke sammen til noget hele. Det moderne menneske har en stærkt svækket cyk-



M.C. Escher: *Befrielse*, litografi (1955)

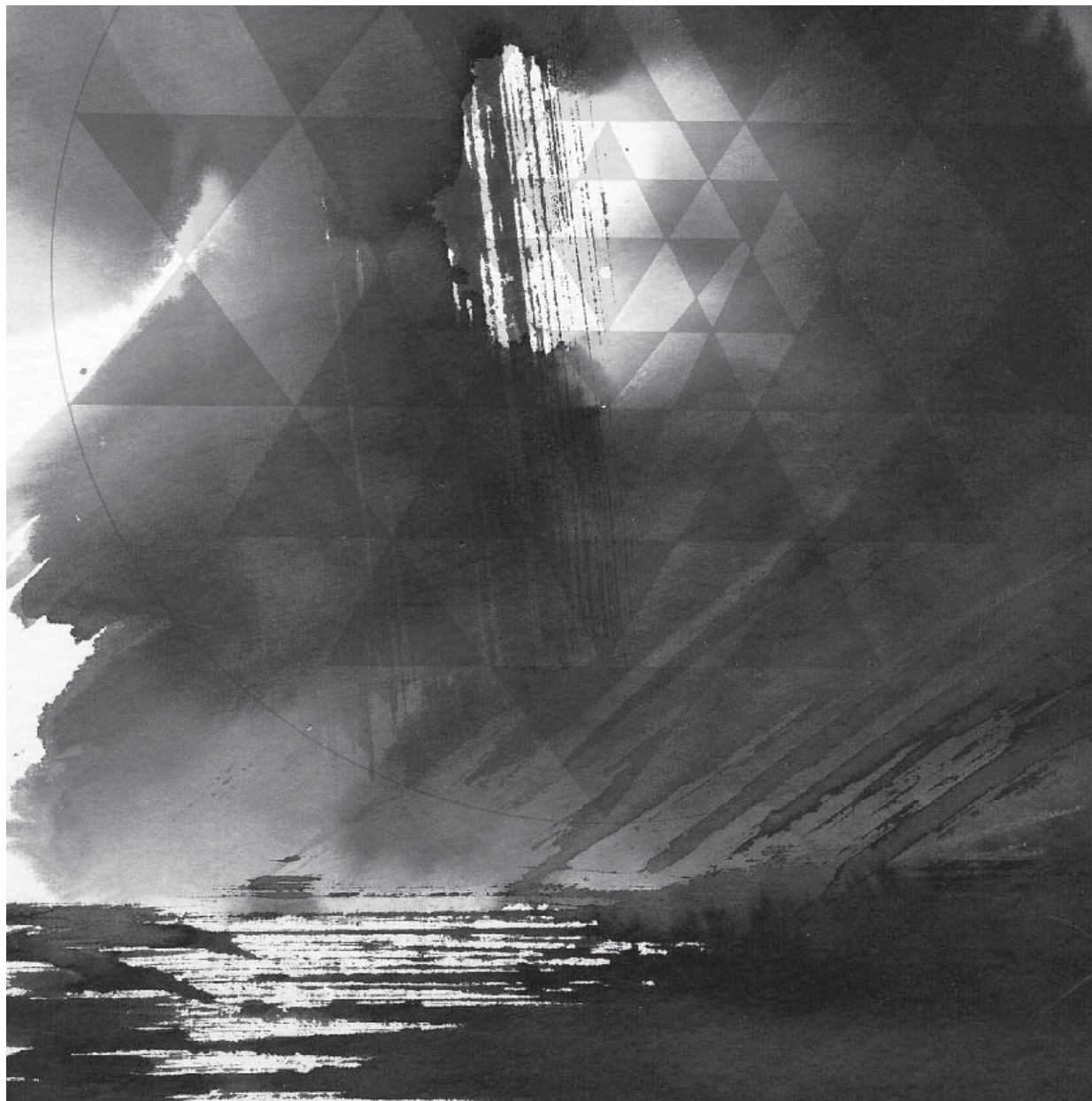
lisk forankring i universet og har på mange måder gjort sig selv til centrum i sit univers - et univers, som vi forstår til forskel fra det omgivende. Heri ligger en kilde til fremmedgørelse, forvirrethed og forladthed - og en vigtig forudsætning for, at vores kultur er nået så langt ud i økologisk og mental ubalance, som tilfældet er.

„I Begyndelsen skabte Gud Himmelen og Jorden,“ indledes skabelsesberetningen i *Det gamle Testamente*: „Og Jorden var øde og tom, og der var Mørke over Verdensdybet. Men Guds Aand svævede over Vandene. Og Gud sagde: 'Der blive Lys!' Og der blev Lys. Og Gud saa, at Lyset var godt, og Gud satte Skel mellem Lyset og Mørket, og Gud kaldte Lyset Dag, og Mørket kaldte han Nat. Og det blev Aften, og det blev Morgen, første Dag.“¹³⁵

„Før Begyndelsen var Intet,“ hedder det i Anna Sophie Seidelins genfortælling af skabelsesberetningen.¹³⁶ Alle skabelsesberetningens enkelte led er differentieringer ud af dette alt forudgående, altomfattende *Intet*. Skabelsesberetningen kan således læses som beretningen om dualismens fødsel, som en proces af stadig materialisering, udfoldelse og uddifferentiering - ud af et oprindeligt uddifferentieret kontinuum opstod lys og mørke, nat og dag, for oven og for neden, kontinent og ocean, en livets mangfoldighed, mand og kvinde.

På andendagen skabte Gud en hvælving over vandet og kaldte den Himmel. På tredjedagen lod Gud vandene skille over havene, og af oceanerne dukkede kontinenterne frem. Han gjorde jorden frugtbar. Urt og busk, træer og frugt, kim og frø fandt næring ved Jorden, Lyset og Vandet. På fjerdedagen gav Gud os, gennem sin indordning af himmellysene, sol, måne og stjerner, *tiden*. Vi fik således af Gud en *cyklisk tid*, hvor mønstre af hurtig og langsom genkomst skabte rytme, puls og tidslig ordning af alle forhold i vores liv. Vi fik årstider og højtider som stadig genkommende mødesteder for mennesker med hinanden og universet. På femtedagen skabte Gud fiskenes vrimmel, og havenes dyb befolkedes. Han skabte fuglene, som flyver under Himlen, det øverste dyb befolkedes. Og således havde hver dag sine uddifferentieringer af et oprindeligt Intet.

På sjattedagen skabte Gud dyrene på land, kvæg, krybdyr og vilde dyr. Og Gud så at det var godt. Men han havde



Første Mosebogs skabelsesberetning kan læses som én lang dualistisk udfoldelse af et i udgangspunktet udelt kontinuum. Sriyantraet fortæller tilsvarende i sit symbolsprog om universets skabelse

Arbejdets Rum

ingen at dele sin glæde med. Derfor skabte han mennesket. „I Guds billede skabte han det, som mand og kvinde skabte han dem,“ står der om skabelsesberetningens sjette dag: „Og Gud velsignede dem: 'Bliv frugtbare og talrige, opfyld jorden og gør jer til herre over den, hersk over havets fisk, himlens fugle og alle dyr, der rører sig på jorden!' Gud sagde: 'Nu giver jeg jer alle planter med frø på hele jorden og alle træer, der bærer frugt med kerne. Dem skal I have til føde. Til alle jordens vilde dyr og himlens fugle, ja til alt levende, der rører sig på jorden, giver jeg alle grønne planter som føde.' Og det skete. Gud så alt, hvad han havde skabt, og han så, hvor godt det var. Så blev det aften og det blev morgen, den sjette dag.“¹³⁷

„Således blev himmel og jord i al deres mangfoldighed fuldendt. På den syvende dag havde Gud fuldført sit ar-

bejde. På den syvende dag hvilede han efter det arbejde, han havde gjort. Gud velsignede den syvende dag og heligede den, for på den dag hvilede han efter sit skaberværk. Sådan er himlens og jordens skabelseshistorie.“¹³⁸

Første Mosebog rummer to skabelsesberetninger, der følger umiddelbart efter hinanden. Hvor den første udfolder verdens skabelse i syv dage, beskriver den anden og sandsynligvis ældste skabelsesberetning, hvordan mennesket oprindeligt var placeret i Edens have i paradisiske rammer med alt til livets ophold og intet at bekymre sig om.¹³⁹ Kun advarede Gud: „Du må spise af alle træerne i haven med undtagelse af træet til kundskab om godt og ondt.“¹⁴⁰ Herefter skabte Gud [igen] kvæget, de vilde dyr og fuglene. Han førte dyrene til mennesket for at se, hvad det ville kalde dem, og dét, som mennesket kaldte de le-

vende væsener, blev deres navn. I den anden og ældste skabelsesberetning skabte Gud først herefter kvinden Eva af Adams ribben og gav dem til hinanden. „Manden og kvinden var nøgne, men de skammede sig ikke for hinanden.“¹⁴¹

Slangen i Paradiset lokkede imidlertid Eva - hvis hun spiste af kundskabens træ, ville hun ikke dø, men blive som Gud og kende godt og ondt. Eva spiste af den forbudne frugt og lokkede Adam til det samme. De paradisiske tilstande var tabt. Syndefaldet var en realitet, mennesket kendte sin nøgenhed, sin lidenhed, sin væren. Gud drev mennesket ud af Paradis og straffede kvinden med et plageligt og pinefuldt svangerskab og ved at sætte manden som hersker over kvinden. Til Adam sagde han: „Fordi du lyttede til din kone og spiste af det træ, jeg forbød dig at



Vincent van Gogh (1853-90): To bondekoner graver kartofler, oliemaleri (1885)



Vincent van Gogh: Kartoffelspiserne, oliemaleri (1885)

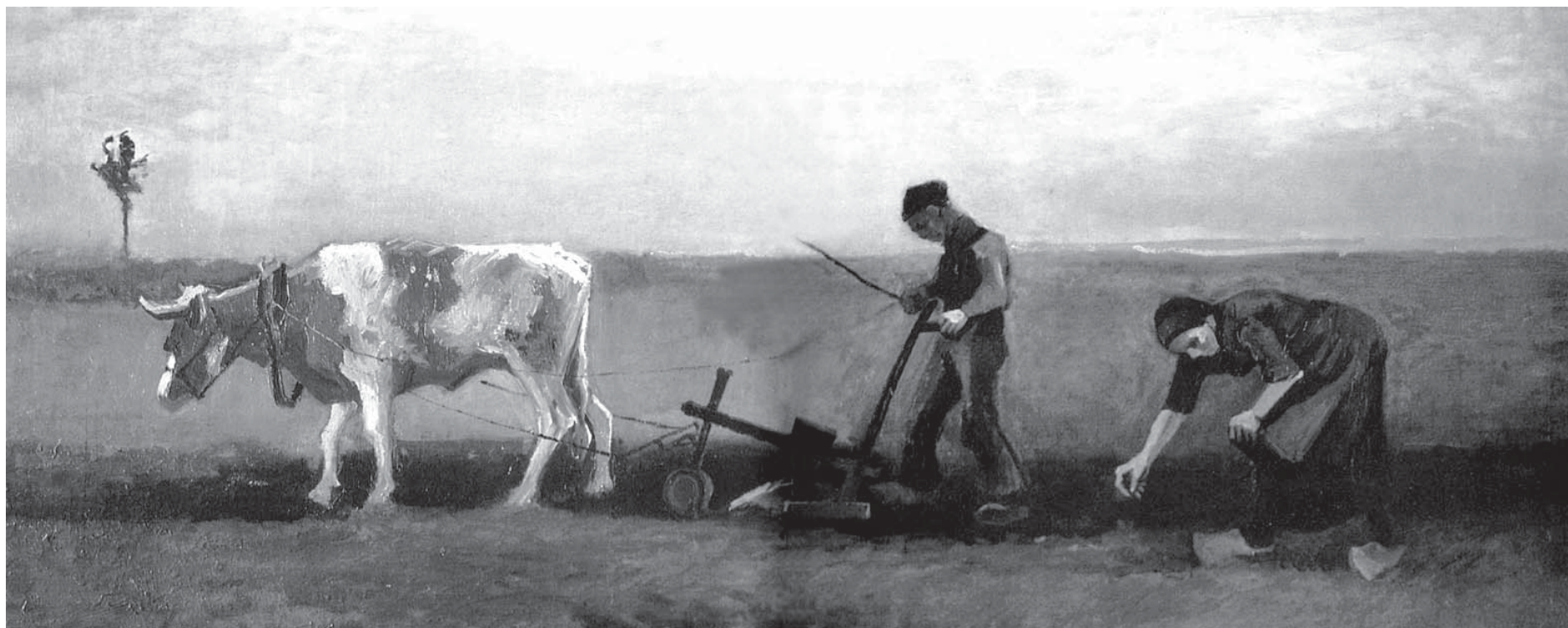
spise af, skal agerjorden være forbandet for din skyld. Med møje skal du skaffe dig føden, så længe du lever. Torn og tidsel skal jorden lade spire frem til dig. Du skal leve af markens planter, i dit ansigts sved skal du spise dit brød, indtil du vender tilbage til jorden. Ja, jord er du, og til jord skal du blive.¹⁴²

Af kundskabens frugter fødtes den dualistiske bevidsthed i mennesket, skelneevnen, menneskets evne til at se sig selv og sin næste *udefra* og sine handlinger i forhold til sig selv. Her trådte vi første gang *udenfor* handlinger hævet over godt og ondt. Her så vi for første gang os selv *udefra*, med bevidstheden om tilværelsens smerte, angst, lidelse og fortvivlelse. Her trådte vi første gang ud af Paradis. Her blev grunden lagt til det vesterlandske menneske. Modsætningerne tårnede sig op, mellem tanke og hand-

ling, følelse og forstand, liv og død. Med uddrivelsen blev mennesket dødeligt, døden blev et grundvilkår for livet.¹⁴³ Evnen til at vælge og til at skelne mellem ondt og godt gav os en alarmerende mulighed for at gøre det forkerte. Med dette dualistiske menneske - på én gang lænket til og skilt fra sit arbejde - var den paradisiske tilstand tabt.

I skabelsesberetninger fra andre kulturer i området genfinder man mange af temaerne i *Det gamle Testamente*. Men netop syndefaldet og uddrivelsen fra Paradis synes særegen for *Det gamle Testamente*.¹⁴⁴ Heller ikke østpå, i den kinesiske og japanske tradition, genfindes noget tilsvarende skisma mellem Gud og menneske. Med syndefaldet blev det onde og det syndige en tidlig realitet - som entydigt kunne tillægges mennesket. Hvor det onde i en tilsvarende babylonsk skabelsesmyte stammede fra gu-

derne, så stammer det onde i den kristne skabelsesmyte „ikke fra Gud, [og] altså heller ikke fra den natur, han har skabt og udstyret os med, men fra mennesket, som har fået skænket en frihed, det kan misbruge.“¹⁴⁵ „Mennesket, som før syndefaldet i kærlighed var optaget af den Anden, bliver i syndefaldet sig selv bevidst på en ny måde, der skaber kaos og skyldfølelse i dets sind,“ skriver Elsebet Kieler: „En borgerkrig er brudt ud i mennesket selv. Dets kræfter rejser sig mod hinanden og kræver hver sit. Selvhævdelsen raser i dets indre og gør det hovmodigt og skamfuldt på samme tid, fordi der ingen dækning er for dets prætentioner.“¹⁴⁶ At Gud var det ubetinget gode, og at det onde måtte henføres til mennesket selv, er i mine øjne ikke den eneste mulige læsning af skabelsesberetningen. Måske ligger heri en fejlagtig tillid til sandhedsværdien i slangens ud-



Vincent van Gogh: Kartoffellægning, oliemaleri (1884)

sagn, „at når I spiser ... så bliver I som Gud.“¹⁴⁷ Men forståelsen af Gud som det ubetinget Gode repræsenterer et kunstgreb med umådelige implikationer for den kristne kulturs udfoldelse.¹⁴⁸

Med uddrivelsen blev arbejdets slid og møje en realitet for mennesket. I Paradis var vi fri for arbejde - omend vi sandsynligvis arbejdede dagen lang! I Paradis udspandt de daglige aktiviteter sig i, hvad buddhisten karakteriserer som ikke-arbejde. Med syndefaldet fik vi bevidstheden om arbejdet, forventningerne til arbejdets resultater og arbejdets værdi i omgangen med medmennesket (arbejdet som bytteobjekt og handelsvare). Af syndefaldet fødes arbejdet som forbandelse - som noget, man kan slippe for eller slippe let om ved.

Adam og Eva fik først Kain, siden Abel. Kain dyrkede jorden, Abel røgtede fårene. Kain stræbte gennem sit arbejde, Abel hvilede i sit arbejde, priste Gud gennem sit arbejde, arbejdede vel i virkeligheden ikke, men var i en paradisisk tilstand af væren - ét med sin Gud. Da Kain og Abel ofrede til Gud, modtog Gud Abels offer, men afviste Kains. Måske havde Kain også bagtanker med dette. Gud fordrev Kain fra jorden, den ville ikke mere give ham sin grøde. Kain drog østpå, og Kains søn Henok (Eunuk) grundlagde den første by. Af Kains slægtled opstod de første smede og musikere.

I Morti Vizkis radiohørespil, *Kendte folks børn*, oplever vi Kain og Abel nærmere det 20ende århundredes virkelighed. Langt hen ad vejen lader Vizki heri lytteren solidariserer sig med Kain overfor den utålelige Abel, hvis stadige selvransagelser går Kain på nerverne. Abel er skildret i Kains øjne som en frelst, selvretfærdig og forkælet lillebror, der siger de rigtigste ting på de forkerteste tidspunkter og Fætter Højben-agtigt næppe formår at gøre noget forkert - mens Vizki giver Kains misundelse og tilskyndelse til at handle med bagtanke og egne mål for øje forklaring og naturlighed. Vi er ikke for intet i jantelovens hjemland.¹⁴⁹

Paradis har med tiden fået en dobbelt betydning: På én gang et sindbillede på den tilstand i en fjern fortid, hvor alt var såre godt - en tilstand hvori vi hvilede, før udviklingen drev mennesket bort fra sin oprindelige natur. Samtidig er det noget snublende nært - en tilstand, som vi hvert øjeblik

kan træde ind i, hvis vi er lydhøre overfor vores natur, renfærdige af hjerte og ikke lader os lede af kainske bagtanker, ambitioner, præstationer og besiddertrang.

Uddrivelsen fra Paradis er et centralt mytologisk billede - vi længes allesammen tilbage til arbejdet som velsignelse, som opfyldelsen af vores og næstens behov. Med Guds modtagelse af Abels offer - og dermed Guds accept af den måde, hvorpå Abel forvaltede naturen og røgtede sine får - er vi fortrøstningsfuldt fortalt, at der også efter at vi har smagt af frugterne fra Kundskabens Træ eksisterer en vej til det paradisiske arbejde. Den er åben for alle og går gennem lydhørhed og abelsk konsekvens.

I Thomas-evangeliet peger Jesus på vejen til Himmerige som vejen ud af den dualisme, som tilværelsen let spinder os ind i. „Jesus så nogle små, som fik bryst. Han sagde til



Vincent van Gogh: Sædemanden, oliemaleri (1889)

sine disciple: 'Disse små, som får bryst, ligner dem, der går ind i riget.' De sagde til ham: 'hvis vi er små, vil vi da gå ind i riget?' Jesus sagde til dem: 'Når I anser det, som er to, for ét, og I anser det indvendige for lige med det udvendige, og det udvendige for lige med det indvendige, og det øvre for lige med det nedre, og når I anser det mandlige og det kvindelige for at være ét, så at det mandlige ikke skal være mandligt, og det kvindelige ikke kvindeligt, når I anser et øje for et øje, og en hånd for en hånd, og en fod for en fod, et billede for et billede, da skal I gå ind i [riget].'¹⁵⁰ Denne søgen ud over dualismen i den menneskelige færden og fattemåde har stærke paralleller til eksistentielle arbejdsrum i taoismen og buddhismen, som vi vil møde i case-studiet om Shinju-an.

Jean-Jacques Rousseau (1712-78) skriver i *L'origine de l'inégalité*, Ulighedens oprindelse, at: „den første som satte et hegn op omkring et stykke jord, som besluttede sig for at sige 'Dette er mit,' og som fandt folk enfoldige nok til at tro ham, var den virkelige grundlægger af det borgerlige samfund. For hvor mange forbrydelser, krige og mord, fra hvor mange rædsler og ulykker kunne ikke den have frelst menneskeheden, som havde trukket hegnspælene op, kastet grøfterne til og råbt til de andre: 'Hør ikke på den svindler. Det er ude med os, hvis vi først glemmer at markens grøde tilhører os alle og at markens selv ikke tilhører nogen.'¹⁵¹ Rousseau betragtede mennesket som oprindeligt godt og som beregnet for at forblive i en prækulturel lykke-tilstand. Den kulturelle udvikling, som billedligt startede, da Adam og Eva spiste af frugterne af Kundskabens Træ, ser Rousseau akkompagneret af et sædeligt forfald. „... alle senere fremskridt [har] tilsyneladende været lige så mange skridt henimod individets fuldkommengørelse, men i virkeligheden [også] henimod artens forfald ... Fra det øjeblik det blev betragtet som en fordel, at den ene skaffede sig udstyr nok til to, forsvandt ligheden, ejendom blev indført, arbejdet blev uundgåeligt, og vældige skove blev til smilende enge, som mennesket måtte vande i sit ansigts sved, og hvor slaveri og elendighed voksede op om kap med afgrøderne.“¹⁵² For hvert skridt fremad bevægede mennesket sig længere og længere bort fra Paradiset. Slægtled efter slægtled bredte menneskene sig ud over

jorden. Menneskets færden på jorden blev stadig mere kainsk og mindre abelsk - og bevægede sig stadig længere bort fra dets paradisiske oprindelse. „Da Herren så, at menneskenes ondskab var stor på jorden, og at alt, hvad de ville og planlagde, kun var ondt, fortrød Herren, at han havde skabt menneskene på jorden og følte sig krænket.“¹⁵³ Kun Noa, en efterkommer af Adam og Evas tredje søn Set, lod Gud overleve. Noa byggede en ark, samlede sin nærmeste familie og to af hver af alle dyrene, så alle livets slægter kunne leve videre, trods syndflodens rasen. Efter syndfloden lovede herren, at han aldrig mere ville udrydde alt levende, som han da havde gjort. Som tegn satte han regnbuen på himlen.

Menneskenes stræben og opfindsomhed, når det gælder at udvide grænserne for deres formåen, synes siden tidernes morgen at have været ubændig. På et tidspunkt nåede menneskene til Sinear mod øst. „De sagde til hinanden: 'Kom, lad os stryge teglsten og brænde dem hårde!' De brugte tegl som sten og asfalt som mørtel. Så sagde de: 'Lad os bygge en by med et tårn, som når helt op til himlen; lad os skabe os et navn, for at vi ikke skal blive spredt over hele jorden.'“¹⁵⁴ Men ikke alle anstrengelser for at nå Gud er lige velsete. Gud lod menneskene, der hidtil havde haft samme sprog, tale i tusinde forskellige tungemål, så arbejdet med Babelstårnet ikke kunne fuldbyrdes. Vejen til Gud går ikke gennem at blive så stor som Gud. Vejen må bygge på troen og Guds nåde - ikke på store bygningsværker i Guds navn.

Gud sender os sin søn for at vise os en konkret kærlighed, han sender os det dyrebareste, han har. Men vi evner - med vores forestillinger om, hvad der er stort og kongeligt - knapt at modtage. I en klyngen sig til de positioner, vi har, søger vi at bagtale det menneske, som går kærlighedens enkle, men radikale vej. Den, som helbreder og åbner øjne, forråder, fornægter og korsfæster vi.

„Mennesket er i begyndelsen udgået fra den åndelige verden; lidt efter lidt er det så steget ned i den fysisk-sanselige verden. Men det, vi oprindeligt besad, det, der har levet i os, det er forsvundet, ligesom de livskim, der ikke har nået deres mål,“ siger Rudolf Steiner (1861-1925) i et foredrag til medlemmer af Teosofisk Samfund i København

i 1912. Men under den menneskelige kulturs ydre udvikling, hvor den åndelige forbundethed gik tabt, udviklede Kristusimpulsen sig oventil. Med Golgatha-mysteriet træder Kristusimpulsen ind i verden. „Det er befrugtningen ovenfra af det, der er gået til grunde,“ siger Steiner og karakteriserer dette som den største begivenhed i Jordens udviklingshistorie.¹⁵⁵ Med Kristus fuldbyrdes kristendommens mystiske kerne.

Jesus fastholder til stadighed åndens klarhed overfor formens tomhed. Klarhed og hjerte i tanke og handling lå ikke blot i den rette forms efterlevelse og måtte ikke forveksles med den rette form, så Jesus havde ikke meget godt at sige om formens vogtere, farisæerne og de skriftkloge. Adspurgt af sine disciple, om omskærelse gavner eller ej, svarede han: „Gavnede den, ville deres skaber avle

dem omskærne fra deres moder. Men den sande omskærelse i ånd gavner fuldt ud.“¹⁵⁶ Formen på dén kirkelige institution, som voksede op i og strukturerede middelalderens europæiske kulturer, har meget lille direkte legitimation i Bibelen og i Jesu liv. De tidlige kristne samfund var deres kristendom gennem deres tro, deres færden gennem livet, deres handlinger i lyset af Jesus. Gudstjenesten var en permanent tilstand og ikke et ugentligt ritual. Tempel var kroppen, medmennesket og fællesskabet. Alt indgik i vidnesbyrdet om Jesu liv og levned. I de tidlige fællesskaber, som opstod i den østlige del af Middelhavsregionen i årene efter Jesu korsfæstelse, var forventningen om Jesu snarlige genkomst nærværende. Disse samfund praktiserede i livet, hvad man siden søgte at fastholde indenfor klosterets beskyttende mure.



Jesus giver blinde synet tilbage, italiensk fresko fra det 13. århundrede

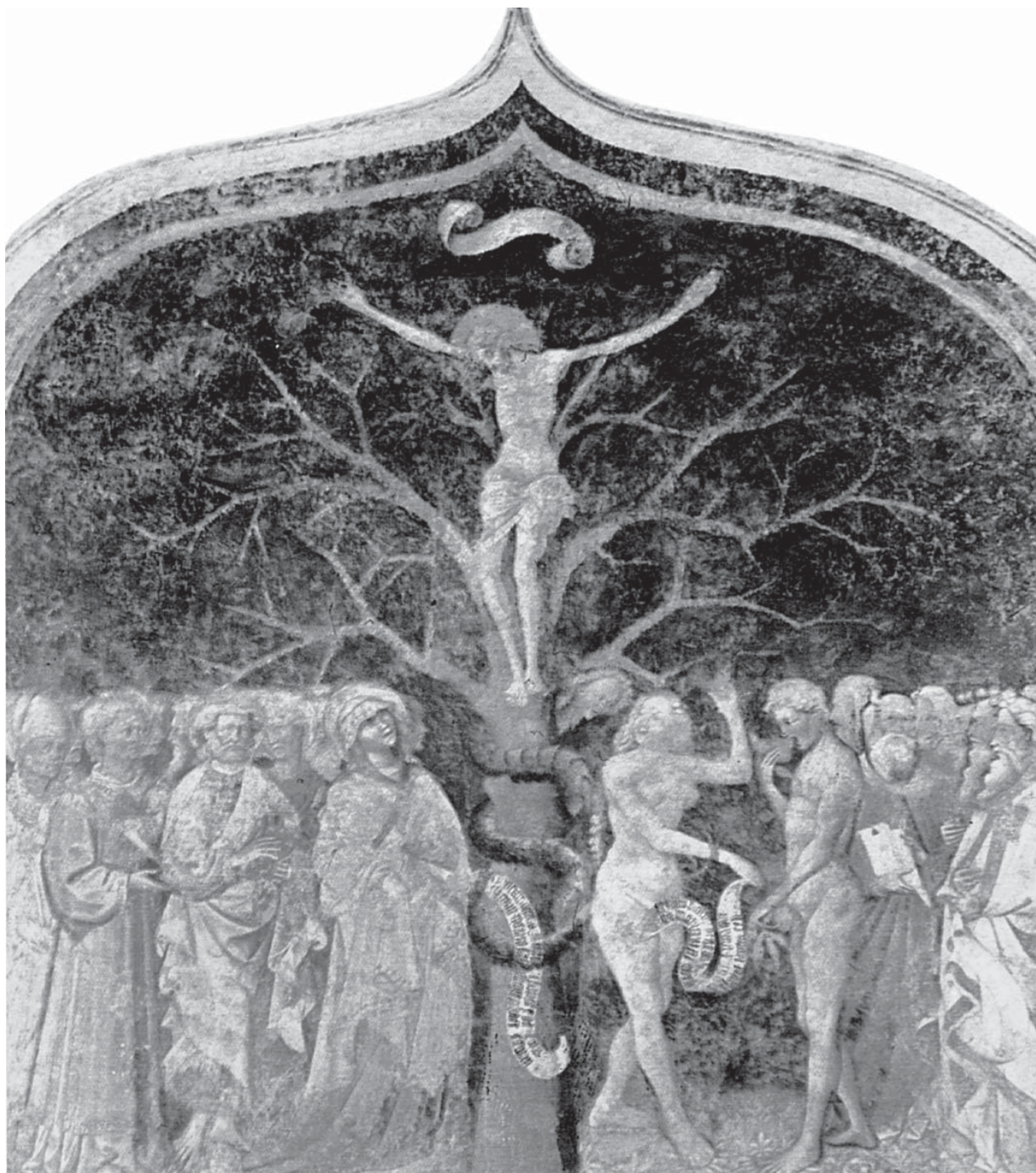
Arbejdets Rum

Med Jesus fik kristendommen en konkret dimension, et bud til mennesket om at møde Gud i sin måde at møde sin næste på. „Den, som kender alt, men mangler sig selv, mangler alt,“¹⁵⁷ sagde Jesus. Gennem sine gerninger og sine lignelser om livet gav han videre - i livet. Han nedskrev ikke selv en stavelse. Først årtier efter hans himmelfart blev evangelierne nedskrevet - og dermed hans lignelser. Nogle af disse henter billeder fra arbejdslivet og relaterer direkte til forskellige attituder til arbejde, men gennemgående er arbejde ikke noget adskilt fra livet i sin helhed.

I lignelsen om talenterne giver en herre sine tjenere hver et antal talenter. Den, der virkelig udviklede sine talenter, får ros af herren, mens den, der blot gravede dem ned, og ikke lod sine talenter blive fællesskabet til glæde, fik ris.¹⁵⁸ Herren er ikke en hvilken som helst herre og lønnen ikke blot dinarer og talenter. Den kristne kultur rummer en udtalt opmærksomhed på de særlige talenter, vi hver især har fået i dåbsgave: Vi rummer alle i kimform noget unikt, som vi må lade komme til udtryk, forfine og dele med næsten.

I lignelsen om daglejerne bliver nogle daglejere ved dagry kaldt ud at arbejde i vinmarkerne. I tredje time kaldes flere ud: „Gå ud i min vinmark, jeg skal give jer, hvad der er retfærdigt.“ Ved middagstid, om eftermiddagen og selv i den tolvte time blev flere kaldt ud. Ved dagens slutning blev arbejderne kaldt frem, de sidste først. Dem, som var kaldt i vingården i tolvte time, fik en dinar, dernæst fik dem, der havde arbejdet siden om eftermiddagen en dinar og så videre. Til sidst blev dem, som havde arbejdet hele dagen kaldt frem og fik også en dinar - hvilket man havde aftalt ved dagens begyndelse. De blev sure derved, da de følte, at de havde fortjent mere. Men herren fastholdt, at han havde givet dem den dinar, de havde aftalt om morgenen.¹⁵⁹ „Vi er alle lige for Vorherre,“ hedder det i en talemåde. Med Jesus blev mennesket lige overfor Gud og lighedstanken sået i den vestlige kultur.

Jesus fortalte også om bonden, der var fortvivlet over sin rekordhøst, og som kun så én udvej: at bygge en større lade. At dele ud af sin rigdom er svært for det jordiske menneske. Men arbejdets frugter er ikke blot forbeholdt én selv. De må bringes videre i livet - og deles også med dem,



Italiensk fresko fra 1421, hvor Kristus er korsfæstet på Kundskabens Træ, malet af Giovanni de Modena i Cappella dei Dieci, S. Petronio i Bologna, se note 188

der ikke har høstet så rigeligt. Den stadige opmærksomhed på, at også næsten har til livets opretholdelse, er et tilbagevendende imperativ i Jesu lignelser. Og selvom vi ikke efterlever det i fuldt omfang, så har den kristne kultursfæres sociale fordring og ansvarlighed overfor medmennesket sin rod heri. „Har I penge,“ sagde Jesus: „så lån ikke ud mod renter, men giv dem til den, fra hvem I ikke vil få dem igen!“¹⁶⁰ „Yde efter evne og nyde efter behov,“ hedder det i en af den vandrette fisks store utopier. Æblet falder ikke så langt fra stammen.

Arbejdet var i middelalderens klostresamfund genstand for en yderst bevidst kultivering, og selvom arbejdsbegrebet i en kristen kultur på ingen måde begrænser sig til det arbejde, som udspringer sig i de kirkelige institutioner, så giver klostresamfundenes bevidste håndtering af arbejdsrummet nogle vigtige indikationer for arbejdets indplacering i en kristen kultursfære. Klosterets indretning kan ses som en bestræbelse på at etablere en situation, hvor det ydre og det indre arbejdsrum i fuld samklang understøtter et liv overgivet til Gud. I forordet til bogen *Monasteries of Western Europe* tager Wolfgang Braunfels udgangspunkt i ordensreglerne, der - selvom de ikke eksplicit beskriver klosterets indretning - „foreskriver en bestemt levevis og tilbedelsesmåde, som klosterets arkitektoniske organisation i alle kunstnerisk levende perioder må modsvare.“¹⁶¹ Hvert kloster „repræsenterede en enhed, gennem hvilken livet i forhold til ordensreglerne var først muliggjort, siden rationaliseret og til sidst symboliseret. At klostrene selv var kunstværker kom til dels af troen på, at jordisk lykke og al himmelsk velsignelse kun kunne blomstre i en ordnet verden, bygget på principperne fra Guds Rige.“¹⁶² Selvom store dele af den kunst, vi forbinder med middelalderen, kan tilbageføres til kirken og klostrene, så blev klostrene som artistisk objekt aldrig mål i sig selv, men forblev den rituel-symboliske ramme for et liv i stadig tilbedelse. Tilsvarende blev det arbejde, som klosterlivet indebar, aldrig mål i sig selv. Klosterets arbejds- og bønsliv - det ydre og det indre arbejde - var fundamentalt uadskillelige.

Det kristne klostervæsen tog sin begyndelse i Ægypten i 300-tallet, da mennesker i Ægypten forlod byernes og landsbyernes fællesskaber for at leve et afsondret munke-

liv befriet for det verdslige livs bekymringer og gøremål - *monacos* er græsk for eneboer. Man forsagede det sanselige liv, ægteskabet, børn og et liv i luksus og kunne derved fuldt ud hengive sig til Gud og leve i stadig bøn og refleksion over troens spørgsmål. Disse mennesker organiserede sig hurtigt i bofællesskaber, der var afsondrede i forhold til omverdenen - *claustrum* er latin for aflukke - og derfor kunne støtte op omkring det tilbagetrukne liv i fromhed og religiøs meditation.¹⁶³ Dragningen mod et *vita contemplato*, et kontemplativt liv indenfor klosterets beskyttede rammer, greb hastigt om sig. Omkring 350 e.Kr. nedskrev Basilios den Store (ca. 330-79) de ordensregler, som stadig er gældende for Østkirken og i de følgende år kom klostervæsenet til massiv udfoldelse i hele den kristne kultursfære.

Imellem det 5. og 18. århundrede har der alene i Vesteuropa eksisteret omkring 40.000 klostre,¹⁶⁴ og op igennem middelalderen har de haft en helt central betydning for samfunds-, kultur- og åndslivets udvikling. Alene arbejdet med mangfoldiggørelse af bøger var i tiden før Gutenberg (ca. 1399-1468) en omfattende opgave, der i høj grad blev varetaget i klostrene. I en tid, hvor informationsspredningen var langsom og besværlig, betød det store netværk af klostre, hvorimellem munke og nonner regelmæssigt rejste rundt, en stadig udveksling og udbredelse af viden. De bragte viden om håndværk, dyrkningsmetoder og lægeplanter rundt i de fjerneste afkroge. For eksempel var det munkeordenerne, der introducerede de brændte teglsten og det murede hus i Danmark. Det kristne budskab var måske nok bærebølgen, men den kristne institution var kulturbærer i bred forstand, og klostrene var middelalderens videnscentre. Med deres hospitals- og skoledrift og hele tilstedeværelse var de synonym med den sociale og humanistiske dimension i den tids samfund.

Gennem tiderne er der omkring skikkelser som Benedikt af Nursia (ca. 480-543), Bernhard af Clairvaux (1090-1153) og Frans af Assisi (1182-1226) opstået en række forskellige klosterordener. Nogle var ganske introverte, bygget op omkring refleksion og bønsliv, andre var meget synlige og tog direkte del i samfundet. De enkelte klosterordener havde hver sin vægtning af bønsliv, studier, ydmyghed,

missionsarbejde, gudstjeneste, læge-, omsorgs- og pleje-arbejde. Deres rolle og opgaver i forhold til det omgivende samfund har gennem århundrederne ændret sig i takt med det omgivende samfunds ændringer, men de tre munke-løfter har været gennemgående: at leve i fattigdom, at leve i kyskhed og at leve i lydighed.

Helt tilbage fra uddrivelsen i *Det gamle Testamente* havde det manuelle arbejde straffens karakter - som en uomgængelig, tyngende omstændighed ved jordelivet. I det antikke Grækenland havde håndens arbejde ligeledes en inferior status overfor åndens arbejde - det lod man slaverne om. Det praktiske arbejde som noget, vi kunne lære af og udvikle os ved, er kun gradvist blevet stillet i et mere positivt lys. Og dette er måske først for alvor sket efter at det moderne menneske opdagede sin evne til at gribe ind i verden.

Allerede Augustin (354-430) lagde vægt på, at man havde manuelt arbejde i klostrene - for at undgå fristelser, for at være til gavn for klosteret og de fattige, og fordi det manuelle arbejde var en støtte for et liv i fromhed.¹⁶⁵ Med Benedikt af Nursia (ca. 480-543) blev arbejdets rolle i klosterlivet præciseret: *Ora et labora* lød det: bed og arbejde - arbejde, bønsliv og gudstjeneste var ét. Benediktinerordenen stiftes i 529 af Benedikt af Nursia. Benedikt vendte sig imod kirkens verdsliggørelse, og imod dens forankring i og støtten sig til den ydre pomp og pragt. I *Regula*, forskrifter for klosterlivet, definerede han et indre arbejdsrum båret af *ora et labora*, og et stort antal klostre voksede hurtigt efter frem som ramme om en simpel og arbejdsom tilværelse i uophørlig bøn og tilbedelse. Arbejdet, også det manuelle var hævet op til ære og værdighed.¹⁶⁶

Enheden af håndens og åndens arbejde i et *vita contemplato* udtrykte Gregor som: „Du skal hvile i dit arbejde og arbejde i din hvile.“¹⁶⁷ Gregor, der senere blev kendt som Gregor den Store (540-609), var i 590 den første munk, som blev pave. Han opstillede tre trin af meditation. Første trin indebærer, at mennesket kontemplativt samler sig sammen om sig selv eller „til sig selv.“ Andet trin indebærer, „at sindet eller opmærksomheden skal se sig, som om alting er samlet indad.“¹⁶⁸ På dette stadie åbnes mod omverden i dens psykiske billede - i dens symbolske aspekt.

„Det tredje trin,“ skriver Haaning: „er udtryk for, at sjælen nu når ud over sig selv, og det vil også sige den skabte fysiske verden, og når at skue den usynlige skaber, og dette er samtidig ensbetydende med, at sjælen underlægger sig denne.“¹⁶⁹ Denne introverte tendens på Gregors tid, påpeger Haaning, er noget relativt nyt i Vestens åndshistorie.

Benediktinerordenen fik i de følgende århundreder stor udbredelse i Europa - for eksempel var Ansgar, som bragte kristendommen til Danmark, benediktinermunk, og middelalderens civilisering af de nordiske lande ville være utænkelig uden de store munkeordeners indsats. Klostervæsenet voksede sig stort, rigt, og indflydelsesrigt. Men den stærke deltagelse i det verdslige samfund ledte klostervæsenet på afveje. Det praktiske arbejde købte man sig fra, og de store ophobninger af rigdom gjorde det i længden

svært at fastholde åndens klarhed. Åndeligt set var klostervæsenet omkring år 900 præget af sløseri og forfald.¹⁷⁰

Dette førte til en reaktion. Ved et kloster i Cluny i Nordfrankrig søgte man at gøre op med dette forfald og vende tilbage til Benedikts oprindelige *Regula*. Dette greb om sig, og Cluny blev de næste par århundreder centrum for en reformation af klostervæsenet, som midt i 1.000-tallet omfattede mere end 1.000 klostre. Det var ikke fra starten en egen bevægelse, men med navn efter Cluny blev bevægelsen efterhånden kendt som clunyacenserordenen. Den omfattede ved ordenens kulmination i 1200-tallet over 1.200 klostre. Disse klostre var gennem exemption frisat i forhold til de lokale magthavere. Med en placering direkte under paven i Rom var man et skridt nærmere realiseringen af gudsstaten på jord.¹⁷¹ Cluny selv voksede sig til alle

tiders største kristne kloster. Basilika-kirken i Cluny var sin tids største kirkebygning, og alene gæstefløjen anslås at have kunne rumme 2.000 overnattende.¹⁷² Hvor klostrene i Nordeuropa måtte lukke efter reformationen i 1500-tallet, så blev clunyacenserordenen nedlagt efter den franske revolution. Som symbol på „det middelalderlige mørke“ blev Cluny revet ned og materialerne brugt til bedre formål.¹⁷³

Clunyacenserne var dog i deres fortolkning af *Regulas* forskrifter om *opus dei* ganske bogstavn, så det formaliseret rituelle, der (ifølge Bartholdy) aldrig havde ligget i Benedikts *Regula*, blev stærkt betonet og udvidet, samtidig med at det manuelle arbejde blev uværdigt for en munk. Reaktionen mod clunyacenserordenens formalisering kom da også med cistercienserordenen, der bragte det praktiske arbejde tilbage.¹⁷⁴

Cistercienserordenen nåede også til Danmark, hvor man oprettede klostre som Øm, Vitskøl og Løgum i dengang endnu ukultiverede egne. Århundreder før Hedeselskabet beredte cistercienserklostrene således øde områder for menneskelig trivsel og omformede - i en omfattende kultivering af den vilde natur - ørken og vildmark til muligheden for jordelivets Paradis.¹⁷⁵ Man ville tilbage til *ånden* i Benedikts oprindelige *Regula*.

„Først er de sande munke, når de lever af deres hænder arbejde,“ skrev Benedikt i *Regula*, § 43.¹⁷⁶ *Regula* regulerede klosterlivets dagligdag ned til mindste detalje. § 48 indledes med ordene: „Lediggang er sjælens fjende; derfor skal brødrene til visse tider optages af hånden arbejde - og den øvrige tid skal de anvende på studium af de himmelske ting.“¹⁷⁷

Arbejdet i cistercienserklosteret var også båret af *opus dei*, som må oversættes med gudstjeneste, Guds værk, Guds gerning eller: at arbejde i Gud. *Opus dei* var hjertet i klosterlivet, skriver Olga Bartholdy, og korttjenesten under de gudstjenester og tidebønner, der fyldte store dele af cisterciensermunkens dag, stod helt centralt i *opus dei*.¹⁷⁸

Dagen i cistercienserklosteret starter klokken 2, hvor klokken lyder første gang. Munkene sover i deres hvide uldkutter og er øjeblikket efter på vej i procession til kirken til *matuin*, den første af dagens otte tidebønner. *Matuin* skal være afsluttet inden solopgang, hvor der afholdes



Cisterciensermunke på vej hjem fra markarbejde

laudes. Dernæst er der gennem dagen *prim*, *terts*, *sekst* og *non* i dagens første, tredje, sjette og niende time samt *vesper* ved aftenstid. Den sidste tidebøn, *completorium*, markerer dagens afslutning. Efter *laudes* samles man i refektoriet til „stille messe,“ hvor abbeden læser et kapitel fra *Regula*, og man nævner ordenens afdøde og beder for dem og deres pårørende. I refektoriet har man derefter syndsbe kendelse, hvor overtrædelser af klosterregelen kan behandles. Herefter er der lidt tid til arbejde inden *terts*, der går direkte over i dagens højmesse.¹⁷⁹

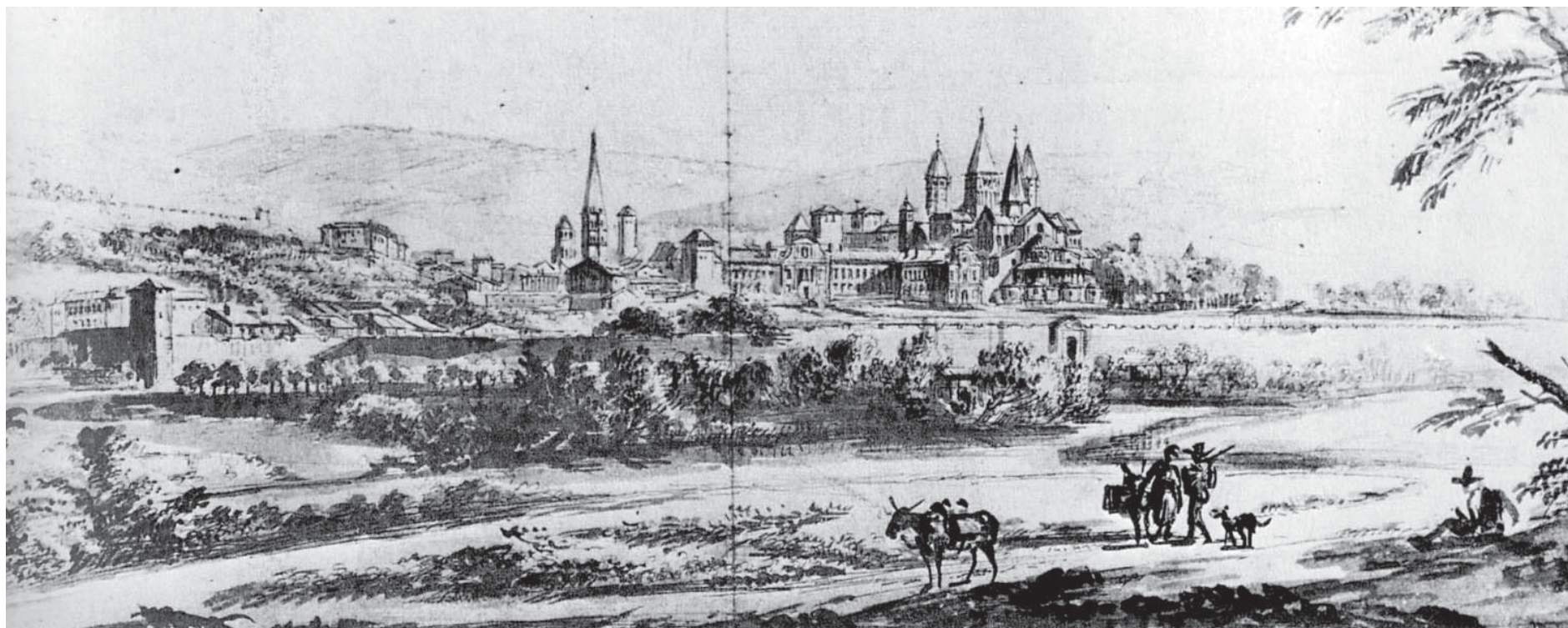
Således var en stor del af cisterciensermunkenes dag bundet i kirkelige handlinger. Indimellem blev der tid til lettere havearbejde, afskrifter af hellige skrifter osv. Men størstedelen af det grovere manuelle arbejde i marker og værksteder blev forestået af lægbrødrene, kaldet *barbati*,

de skæggede, eller *conversi*, de omvendte. De levede i en egen fløj af klosteret og deltog kun i en begrænset del af dagens kirkelige handlinger - og ikke i korarbejdet. Det var uforeneligt med Benedikts *Regula* at have fæstebønder og eje landsbyer, men man havde yderligere tilknyttet en gruppe af *familiares*, mennesker, der havde skænket, hvad de ejede til klosteret. De fik ikke egentlig løn, men de fik til livets opretholdelse og klosteret tog sig af disse mennesker gennem hele livet.¹⁸⁰ Cistercienserklosterene begyndte som en lille enhed, hvor 12 munke og en abbed (som Jesus og de tolv apostle) rykkede ud fra moderklosteret for at starte et nyt sted fra bunden. Men herfra voksede cistercienserklosterne sig hurtigt til store enheder, hvis aktiviteter prægede en hel egn.

Det kristne arbejdsbegreb, som blev praktiseret i klostrene

var således ikke isoleret i klostrene, men dybt integreret i middelalderens samfund. Efter cistercienserne, der holdt til på landet, kom i det tolvte århundrede tiggerordenene til. De holdt til i de voksende byer, hvor de med deres sociale og lægelige arbejde var meget tydelige - og de havde dermed endnu større kontaktflade. Arbejdets moral og etik var i samfundet som sådan præget af kristne værdier - ofte uden det blev opfattet som værende eksplicit kristent.

Opfattelsen af arbejdet som en forbandelse er langt mere udbredt end opfattelsen af arbejdet som en velsignelse, skriver Anfinn Stigen - udtryk som „arbejdet adler“ stammer fra nyere tid, fra det 18. og 19. århundrede.¹⁸¹ For Hegel (1770-1830) var arbejdet en ære, skriver Stigen. „Det er menneskets ret, ja pligt, gennem sin virksomhed at underlægge sig naturen.“ Denne nye indstilling til arbejde



Akvarel fra før 1790 af klosteret i Cluny, grundlagt i 910, hvor clunyacenserordenen udgik fra i det 11. århundrede. Ordenen blev nedlagt efter den franske revolution og Cluny blev nedrevet

Arbejdets Rum

forbinder Hegel med reformationen: „Frihed fra arbejdet blev fra nu af ikke længere anset som noget helligt. Man anså det som højere for mennesket at prøve at opnå uafhængighed fra sin afhængighedstilstand gennem *virksomhed* og forstand og flid.“¹⁸² Hvor mennesket i *Det gamle Testaments* skabelsesberetning fik jorden i forvaltning, som noget man måtte forvalte med indsigt og nænsomhed,¹⁸³ blev menneskets forhold til naturen med en skikkelse som Hegel til en kamp på liv og død: „Jeg eller naturen må gå til grunde. Skal den ene bestå, må den anden falde.“¹⁸⁴ Set i denne afhandlings perspektiv synes denne forståelse af mennesket i kamp mod sine ydre omgivelser samtidig at have været en betvingelse af menneskets egen indre natur og dermed en voldsom uddybelse af modsætningen mellem kultur og natur, krop og bevidsthed, indre og ydre arbejdsrum.

For en skikkelse som Adam Smith (1723-90) er det først og fremmest arbejdsindsatsen og ikke naturens rigelighed, som forsyner mennesket med det, som det behøver, påpeger Anfinn Stigen: I indledningen til Smiths hovedværk, *An inquiry of the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), glemmer han at indregne naturen i en nations rigdom.¹⁸⁵

I et af det jordiske paradys' kampskrifter, *Det Kommunistiske Manifest* (1848), hedder det: „Undertvingelse af naturkræfterne, maskineri, anvendelse af kemien i industri og landbrug, dampskibsfart, jernbaner, telegrafi, opdyrking af hele verdensdele, floder gjort sejlbare, hele befolkninger stampet frem af jorden - hvilket andet århundrede anede at der hvilede sådanne produktionskræfter i det samfundsmæssige skød.“¹⁸⁶

Det fremgår ikke direkte af det danske sprog, men industrisamfundet er - som det fremgår af det engelske *industrious*, flittig, arbejdsom - ordret oversat, det flittige samfund, arbejdsmyrernes samfund. Arbejdsnarkomani er en forudsætning for kapitalismen. Mange af de tekniske forudsætninger fandtes forud - det var i højere grad et spørgsmål om udviklingen i det protestantiske menneskes arbejdsrum, fastslår Frederik Dessau i radioudsendelsen *Dyret i junglen*: „Arbejdet som en indre tvang - som opium - er en form for stofmisbrug, som var ukendt før kapitalismen.“¹⁸⁷



Uddrivelsesmotiv i kalkmaleri fra Tågerup kirke (ca. 1490), og (n.) Vincent van Gogh: Gravende mand, oliemaleri (1882)



Delacroix: Fribeden på barrikaderne, oliemaleri (1830), og (n.) Jules Adler (1865-1952): Kvindelige arbejdere, oliemaleri

DEN MENNESKELIGE UDFORDRING

Aktivitet har altid fyldt menneskets tilværelse. Siden syndefaldet har arbejdet præget vores selvforståelse. Arbejdet er en fundamental størrelse i vores selvopfattelse. Vi har svært ved at leve uden arbejde - svært ved at fastholde selvrespekten - det ligger dybt i vore kulturelle gener. Men vores basale behov for en meningsfuld arbejdssituation er i det nuværende samfund truet af automatisering, specialisering og fremmedgørelse og opfyldes måske ringere end nogensinde før i historien - både for den arbejdsløse og for den, der har arbejde - både fordi det ydre arbejdsrum er under hastig forandring og fordi det indre arbejdsrum fordringer og forventninger til *det gode arbejde* forskyder sig. Sanseligheden, værdigheden, fællesskabet og den spirituelle dimension er mere eller mindre borte. Telefoner og knapper, tastatur og skærmterminaler, uigennemsigtige produktionsmønstre og fortravlet omgang med mennesker er de gængse substitutter. Endeløse kvantiteter erstatter og overdøver kvalitet. Service og pleje varegøres eller rationaliseres bort.¹⁹⁰

Det moderne arbejdsrum organisering er fremmed for vores *psykiske arbejdsrum* - for det rum, i hvilket vi gennem vort arbejde forløses til eget og fælles bedste. Virksomhedsledere taler med lys i øjnene om nye systemer, dynamik og forandringskadencer. Men visse størrelser i den menneskelige psyke flytter sig kun særdeles langsomt og ikke nødvendigvis i takt med ethvert nyt påhit. Mange mønstre i vores arbejdskultur har rødder tilbage i landbokulturen og i tider med levende kristendom. Derfor må et stærkt dynamisk samfund hele tiden reevaluere dets seneste fremtrædelsesformer i forhold til disse givne næstenkonstanter i vores kulturarv. Deraf følger også det betydningsfulde i at spejle moderne arbejdsforhold i kulturhistoriske betragtninger over arbejdets natur.

Ligesom hver kultursfære har sine karakteristiske arbejds- og aktivitetsmønstre, udgør det enkelte menneskes arbejdsattitude en vigtig komponent i vores selvforståelse og selvudvikling. Der ligger således en vital opgave i at til-

vejebringe psykiske arbejdsrum i fremtidens arbejdsmiljøer, som byder sine deltagere optimale muligheder for at udvikle sig til fuldt udfoldede individer. Dette indebærer arbejdsrum, som gennem arbejdet giver os anledning til at udforske, udvikle og udfolde vores natur og kreative potentiale. Flere og flere af nutidens arbejdssituationer lægger op til et sådant *levende* engagement, og stort set alle arbejdssituationer muliggør det. Arbejdet skal være løn i sig selv, en fuldt integreret del af vort bevidsthedsliv og udviklingsmulighed - ikke 8-9 timers daglige huller i livet.

Selv ikke den højeste betaling retfærdiggør fortsættelsen af historisk betingede arbejdsmiljøer, der tvinger os til at udføre arbejde, som vi ikke kan stå inde for eller som fastholder de arbejdende som veldresserede arbejdsdyr i stækkede, uværdige livsrum. Lad vore maskiner, robotter og computerprogrammer om at udføre det kedsommelige og det nedslidende arbejde. Det arbejde, vi byder hinanden, må vi tilbyde på en måde, så hver enkelt ser en udfordring deri.

Umiddelbart kan ovenstående fremstå fordringsfuldt. Men i en situation, hvor en række undersøgelser fra de senere år samstemmende siger: hellere mere fritid og bedre livskvalitet end mere i løn, er det fuldt så reelle fordringer at stille til arbejdssituationen som lige løn, lige betingelser osv. Stadig bliver arbejdsmiljøforhold næsten per rygmarvsrefleks omregnet til enkeltstående kvantificerbare udgifter, som virksomhederne og arbejdsmarkedets parter véd, hvordan de skal håndtere i overenskomstforhandlinger osv., men lige under overfladen ulmer et positivt sammenhængende kvalitativt forventningssæt om det udviklende arbejdsrum, som kan åbne op for de kolossale ressourcer, der ligger i frisættelsen af vort samlede kreative potentiale.

Vi mennesker repræsenterer tilsammen et storladent spekter af egenskaber, som det er muligt at *samarbejde* i en uendelighed af kombinationer. Men det forudsætter en opmærksomhed derpå, hvis man skal kunne høste frug-

terne af dette potentiale - og skabe de betingelser, hvorunder det kan vokse naturligt frem.

I et moderne samfund afløser psyko-sociale lidelser i stadig højere grad konkrete medicinske sygdomsbilleder. Derfor må retten til arbejde omdefineres som retten til et *meningsfyldt* arbejde. Med andre ord retten til *dét* arbejde, som bringer det bedste frem i hver enkelt - til egen og fælles bedste. Var det muligt i vor nuværende situation med strukturel arbejdsrigelighed og vakkende bæredygtighed ligefrem at vende problemet på hovedet og sige: „Alt arbejde er frivilligt. Ingen har lov til at udføre et arbejde, som han eller hun ikke er motiveret for!“ Ingen skulle til gengæld kunne frasige sig noget arbejde uden at gøre sig selv og den pågældende arbejdsmæssige sammenhæng klart *hvorfor* - med det mål til stadighed at forfine hver enkelt arbejdsituations kvaliteter.

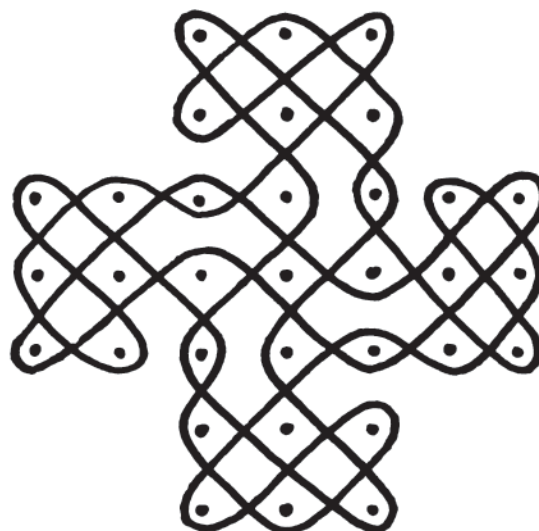
Et sådant udgangspunkt ville lynhurtigt afdække, hvilke værdisystemer vore arbejdssituationer er omgærdet med, og uhyre præcist afsløre, hvilke arbejdssituationer, der ikke bibringer deres udøvere tilfredshed eller oplevelse af meningsfuldhed. Fremfor blot at udkommandere den næste person i rækken til at bestride det samme job - hvilket man systematisk gør med de arbejdsløse i de mindst eftertragtede jobs - skulle vi udfordres til at reorganisere den pågældende arbejdsopgave dertil, hvor et menneske igen kunne se det som *sin* opgave, som *sit* arbejde. *Alle* ville vinde derved.

En sådan reorganisering lader sig ikke gennemføre på en studs: det strider mod en mængde vaneforestillinger, mod hævdundne magtpositioner og mod økonomiske strukturer. Men som tankeeksperiment kan det skitserede scenario - med arbejdets frivillighed og forbudet mod at gøre arbejde mod egen overbevisning - rejse en række centrale spørgsmål om vort arbejdsliv: Spørgsmål om arbejdets plads og betydning i vort liv. Om borgerløn og fordelingspolitik. Spørgsmål om retten til frugterne af eget arbejde og om ansvarligheden overfor fællesskabet og ansvaret

overfor naturen - ikke mindst menneskenaturen.

Alt for mange arbejdspladser har store dele af deres energi bundet i banale konflikter om betydningsfuldt ingenting. Det er *livskunst* at vende sådanne situationer fra forkrampede feedback-mønstre til positive synergifelter, hvor hver enkelt i arbejdsfællesskabet føler sig værdigt og betydningsfuldt placeret - ikke et spørgsmål om store investeringer.¹⁹¹ Til forskel fra mange traditionelle arbejdsmiljøspørgsmål, hvis manglende løsning ofte falder tilbage på den dermed forbundne økonomiske udgift, har arbejdet med at forbedre det menneskelige klima stort set kun pluser. Alt ville fungere bedre - mere arbejdsglæde, færre sygedage, færre fejl, mindre spild, bedre produkter, bedre sikkerhed, bedre arbejdsklima og samarbejdsevne, bedre koncentrationsevne, øget fleksibilitet og produktivitet samt bedre kunderelationer. Men det fordrer en fælles vilje til at slippe udlevede og forældede arbejdsmønstre. Minussiden er således ikke primært af økonomisk art, men en række uhåndgribelige, irrationelle faktorer af kategorien: tab af hævdvundne positioner. Identifikationen med form og position på alle niveauer af det bestående udgør en stor inerti. Selv langt nede i hierarkierne kan magtpositionerne være svære at slippe. Realisationen vil fordre opmærksomhed, ærlighed og selvrefleksion. Omvendt vil arbejdslivet åbne sig som menneskeligt vedkommende og udbytterigt. Vejen frem mod fuldbyrdede arbejdsmiljøer fordrer en målrettet inddragelse af arbejdets psykologiske og eksistentielle dimension.

Der er således på alle niveauer brug for indsigt i og åbenhed omkring, hvad vi egentlig gør ved os selv og hinanden i arbejdslivets mange dagligsituationer, og hvilke muligheder vi gennem vore egne dispositioner byder vore medarbejdere. Måske er det, der er allermost brug for, at de iagttagelser derom, der dagligt gøres, og de indsigter og erfaringer, der allerede findes, gives bedre muligheder for at komme åbent frem. Mange sådanne iagttagelser forbliver idag ofte tavse i den enkelte, eller deles i den lille gruppe af ligesindede - og det måske endda på en måde, der er med til at forstærke uhensigtsmæssige mønstre. Det er på en lang række af sådanne områder, at vi som arkitekter må gøre os klart, at vi med den arkitektoniske ramme for en



virksomhed er med til at *definere et betingelsessæt for virksomhedskulturens udfoldelse*.

Selv de mest optimale arkitektoniske rammer kan ikke udrette mirakler for en primitiv, forhærdet virksomhedskultur, og selv de bedste intentioner om et udviklende arbejdsmiljø kan møde næsten uoverkommelig modstand under ikke-korresponderende betingelser, herunder samfundets formale betingelsessæt, men i allerhøjeste grad også i den arkitektoniske ramme. Et udviklende og menneskeværdigt arbejdsrum forudsætter et synergisk felt imellem virksomheden som organisme og arkitekturen som betingende form. Dette kan kun forløses gennem åbne tilblivelsesprocesser, hvor igennem arkitekturen og virksomheden som organisme så at sige befrugter hinanden og skaber en syntese på et højere niveau. Den levende form er i høj grad en proceskunst.¹⁹²

Arbejdet har længe - for at tækkes industrialiseringens maskineri - været en størrelse, der præcist udspandt sig på et givet sted fra tidspunkt *a* til tidspunkt *b*, i et på forhånd nøje aftalt antal tidsenheder per dag, måned og år. Morgen-

dens arbejdsopgave og teknologi forholder sig anderledes komplekst til omverdenen, ligesom morgendagens arbejdstid gør det til den omgivende tid. Vi tager arbejdet med hjem - uden for virksomhedens ramme. Mobiltelefonen og PC'en følger med overalt, i sommerhus eller på farten. Den kreative arbejdsopgave behøver netop, at vi forlader den og vender tilbage på en *særlig* måde. Vi sover måske ligefrem på det, som det så viseligt hedder. Gennem pausen og *stand by*-situationen aktiveres andre dele af bevidstheden, som af rationelle bestræbelser *i* processen holdes ude - og vi får måske det glimt af en indsigt, som efterfølgende lader tingene gå op i en højere enhed. Omvendt tager vi efterhånden idealerne om vort samlede liv med ind i arbejdet og søger også *i* arbejdstiden at leve livet, vort *egent* liv, og forfølge dets mål.

I visse områder i det sydlige Indien dekorerer indiske kvinder stadig hver morgen før solopgang gaden foran husdøren med sirlige mønstre i farvet sand. En lille rituel gestus overfor en gryende dags ventende aktiviteter. Hver dag udviskes de rituelle mønstre af travle fødder, blot for



I det sydlige Indien tegnes hver morgen kolam-mønstre i hvidt pulver foran indgangsdøren, se note 193



næste morgen at genskabes.¹⁹³ Dette er kvindearbejde - arketypisk kvindearbejde.

I den østlige tradition findes en udtalt bevidsthed om arbejdets natur - om hvad der er maskulint, og hvad der er feminint arbejde. Det maskuline arbejde karakteriserer i høj grad vores moderne arbejdsmarkeds arbejdsværdier: det er resultatbetonet, impulsgivende, selvbevidst, opfatter sin proces lineært fra idé til mål og har typisk et aktivt skabende element og blivende resultat. Heroverfor står den feminine arbejdsfære, hvor gentagelsens mystik, det repetitive, det cykliske, det responderende og afspejlende er vigtige størrelser. Denne skelnen er udtrykkeligt *ikke* en opdeling i arbejde for kvinder og arbejde for mænd. Tværtimod præciserer den to fundamentalt væsensforskellige arbejdstilstande, som alle, kvinder som mænd, må mestre for at forblive hele mennesker. Det arketypisk maskuline arbejde præsterer, skaber i verden, søger at friskære sig fra og vriste sig ud af cykliske mønstre af opståen og henfald. Det maskuline arbejdes resultater er vores manifesterede kulturarv, det fremragende, monumenterne, de ypperste præ-

stationer. Men uden den korrigerende modpol fra det arketypisk kvindelige i stadig og ligeværdigt modspil står vi tilbage med åbne psykologiske, sociale og økologiske sår.

I Østen har det repetitive arbejde, som vi vil møde det i case-studiet om Shinju-an,¹⁹⁴ en central og betydningsfuld plads - formuleret og kultiveret i for eksempel taoismen og zen-buddhismen. I vores egen kultursfære genfinder vi tilsvarende religiøst definerede arbejdsrum i en række munkerordner som benediktinernes, clunyacensernes og cisterciensernes sammensmeltning af arbejds- og bønslivet - som det kom til udtryk i *ora et labora* og *opus dei*.

Måske kunne også fremtidens danske arbejdspladser have glæde af at kultivere det repetitive, stereotype arbejde. Ikke 40 timer om ugen, ikke skemalagt, ikke som straf for de mindst uddannede, men som et tilbud til alle om i løbet af en fortravlet arbejdsdag at have små reflekterende stunder med frankering, kaffebrygning, ajourføring af lister og lignende „tomgangsarbejde.“ Selv den travleste leder kunne have udbytte heraf. Både faggrænser, selvansæelse og ansættelsesstrukturer stiller hindringer i vejen for sådanne arbejdsmønstre, men dette har man løst i virksomheden Oticon, som bliver behandlet senere i dette kapitel.

Livet er fyldt med cyklisk tilbagevenden. Hver gang opvasken er kommet i bund, står der kort efter et nyt bjerg og venter. Måske af samme grund er vort samfund med dets maskuline slagside bedre i stand til at bygge husene end til at vedligeholde dem - bedre til helt at skifte ud og starte forfra, end til løbende at genskabe, understøtte, nære og pleje. Måske derfor er det lettere at skaffe midler til nye kulturpaladser end til deres driftbudgetter. Den opdragelse, vi giver hinanden, værdsætter både kontant og i overført betydning det maskuline arbejde langt højere end det feminine.¹⁹⁵ Trods det feminine arbejdes centrale betydning som kulturens bindevæv, er det oftest ubetalt, upåagtet eller ligefrem nedvurderet - uden manifest blivende resultater at sole sig i. Derfor opfinder vi billedligt talt hellere en opvaskemaskine, end vi går ind i genopdagelsen af det arketypisk feminine arbejdes eksistentielle værdier.

I mit eget lille køkken er opvasken den sværeste af mange opgaver - svær at indlæse andre motiver i, svær at kalde noget vigtigt. Og endda véd jeg fra gentagne erfaringer, at

megen inspiration og mange gennembrud i arbejdsspørgsmål fra mit „rigtige“ arbejde kom, netop fordi jeg brød op fra det og tog opvasken. Opvasken fungerer som problemknuser. Her er mange menneskelige anliggender afklaret, her er mange tankestrukturer i *Arbejdets Rum* faldet på plads. Jeg føler mig således overbevist om, at både samfundet, miljøet og det enkelte menneske har gavn af løbende at udføre arbejdsopgaver i hele spektret.

Den feminine arketype bliver i vort samfund undertrykt og sublimeret med samme styrke af kvinder som mænd. Vi lærer det i vuggen: Deri ligger patriarkatets uafviselighed og næsten uafrystelige styrke. Kvindekampen forstået som en *genværdisætning* af det arketypisk feminine værdikompleks er i lyset heraf en proces, der må løftes af *alle* mennesker.

Suzanne Brøgger har i et interview sagt, at kvindernes krav til arbejdsmarkedet slet ikke er kommet til syne endnu. Det, der indtil nu har været den feministiske kamps mål, har i virkeligheden været ønsket om at få lov til at konkurrere på de traditionelle mandevilkår.¹⁹⁶ De arketypisk feminine arbejdsbegreber er så at sige blevet hjemme. Det, der har været kaldt kvindefag, har måske flere træk af det gentagne, det cykliske og det repetitive - som i maskulint perspektiv let bliver det kedelige - men de defineres stadig mere maskuliniseret. Akkorden, antallet, hastigheden i præstationen og betalingen for resultatet sættes i alle situationer over selve det at udføre opgaven fuldt tilstedeværende. Suzanne Brøggers bud på det kvindeliges bidrag til produktionslivet er retten til at arbejde langsomt: „Jeg synes, at man må have ret til at have et tempo, hvor man har sin krop med, sin underbevidsthed, sine drømme, sådan at man virkelig lever i en livsfylde hele tiden.“¹⁹⁷ Med genopdagelsen af den cykliske dimension kan vi åbne op til arbejdets kvalitative og eksistentielle dimensioner - til arbejdets alkymi.¹⁹⁸

Tidligere var *kaldet* en almindelig størrelse i vores kultur. Men også det moderne menneske behøver en eksistential dimension i sit arbejde.¹⁹⁹ Vi har brug for en arbejdsituation, der ikke konstant nedbryder eller underkender vores egen indre pagt med universet eller vores opfattelse af *betydning* i det, vi gør. Vi har brug for *igennem*

vort arbejde at være forankret i vores omgivelser og i os selv. Er denne følelse af forankring ikke til stede, visner vi i vort arbejde, laver halvdårligt arbejde, bliver ligegyldige overfor vort arbejde og begynder måske at gøre livet surt for kollegerne. Bliver vores personlige arbejdsattitude ikke givet rum - men undertrykkes i os selv, af os selv eller af omgivelsernes manglende lydhørhed - skaber vi måske ubevidst en række situationer, der gennem konfrontation stiller situationen tilstrækkeligt på spidsen til at sætte os fri.

Unge mennesker, der starter på „rigtigt“ arbejde for første gang, møder ofte dette problem. De nytilkomne arbejdsadepter møder med en uformet, men levende fornemmelse af, hvad arbejdet vil bringe dem, men de konfronteres hurtigt med de gamle garvedes hårdhed - ikke mindst overfor sig selv. De gamle har gradvist helt mistet følingen med deres retning, eller de har skjult den bag en række ydre kategorier som forsørgerpligt, pligt overfor firmaet og respekt for den kontante aflønning for arbejdet. Jo mere den underliggende forankring er tabt eller undertrykt af systemet, jo hårdere må den nytilkommne trynes. Heri ligger en vigtig komponent i dynamikken bag arbejdspladsernes underkendelsesritualer.²⁰⁰ Den blotte tilstedeværelse af en anden arbejdsattitude, den være sig nok så diskret, stilfærdig og umanifest, bliver en trussel - et farligt spejlbillede af fortrængte lag - og må nedgøres, knægtes og knækkes, nogle gange med næsten sadistiske undertoner.

Det maskinelt reproducerbare arbejde vil i de kommende år i stadig højere grad blive maskinelt erstattet. I takt med at maskinernes, elektronikkens og informationsteknologiens potentiale udnyttes mere og mere vil arbejdsopgaverne blive udviklingsopgaver, der forudsætter bevidstheden om og brugen af *bele* vort kreative og menneskelige potentiale. Den form for udviklingsarbejde, hvor stadig tilbagevendende elementer bearbejdes og vendes på atter nye måder i en næsten alkymistisk proces, har meget til fælles med det kunstneriske arbejde.

Idag har mange i deres daglige liv og arbejde langt fra optimale betingelser for at udvikle og bruge deres særlige kreativitet og er ubevidste og uskoledede overfor dette kreative potentiale. Kultivering af den kreative dimension i det enkelte menneske vil derfor i de kommende år stå i

centrum indenfor arbejde, skole og opdragelse. De opvækstbetingelser, vi som forældre, skole og samfund yder, må være lydhøre overfor det enkelte menneskes indre tilskyndelse og give det udfoldelsesrum. Fra at have bygget på den ydre situation, på hierarkiets regler og forventningspres, vil vores formkraft blive internaliseret og struktureret i samklang med vores egne indre lovmæssigheder. Disciplin vil i fremtidens arbejdsrum være selvdisciplin og evnen til struktureret leg.

Dette kræver åbenhed og vilje til et helt nyt psykisk arbejdsklima, hvor ledelse og medarbejdere forstår, at den måde, hvorpå et arbejde organiseres, samtidig definerer et betingelsessæt for hver enkelt medarbejders psykiske arbejdsrum. Fremtidens arbejdsrum må som en naturlig del af et højtudviklet samfund yde hver enkelt optimal mulighed for at arbejde med sig selv. Klarhed i det indre arbejdsrum vil medføre klarhed i forholdet til det omgivende. I åbningen til arbejdets alkymistiske dimension ligger således en vigtig forudsætning for udviklingen af et bæredygtigt samfund.

Med Oticon har vi i Danmark et eksempel på en virksomhed, der er gået markant og visionært ind i arbejdsrummets natur. Oticon har ikke arbejdstider, der skal overholdes, men arbejdsopgaver, der skal udføres optimalt. „Sæt dig hvor du vil, lav hvad du vil, tag dig en fridag når du har brug for det! Vi har ingen grænser, men kun voksne, ansvarlige mennesker,“ siger Oticons direktør, Lars Kolind: „Du kan være her lige så længe, du har lyst, eller lige så kort, du vil, bare du præsterer noget.“²⁰¹ Sten Davidsen, projektleder for den omstrukturering, der havde startskud med flytningen af Oticons udviklingsafdeling til nye rammer i august 1991,²⁰² karakteriserer Oticon som en *antropocentrisk* virksomhed - en virksomhed, hvor mennesket snarere end organisationen er i centrum.²⁰³

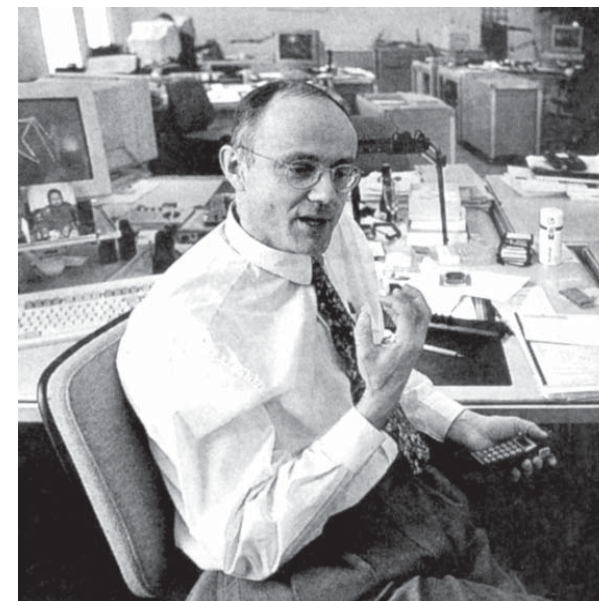
Under mottoet *cogitate incognita*, tænk det utænkelige, har direktør Lars Kolind med Oticons udviklingsafdeling turdet gøre det til sin opgave at skabe en arbejdsplads, der er så spændende og vedkommende, at folk ikke er til at holde borte. Oticon er opbygget på overbevisningen om, at virksomheden med sine ca. 130 ansatte rummer et kreativt potentiale, som er i stand til at løse samtlige firmaets opga-

ver optimalt, når det gives de rette udfoldelsesmuligheder.

På Oticon har Lars Kolind manifesteret sig som et holdningsmenneske helt ned til de mindste detaljer. Han er ved at koge over, når han ser en plasticop. „Jeg kæmper for tiden en ret indædt kamp med dele af virksomheden om at blive miljøbevidst,“ siger han til Børsens Nyhedsmagasin: „Jeg vil ikke høre om styropor-embalage, når vi kan bruge æggebakker.“²⁰⁴ Kolind er erklæret kristen, og har med sin håndtering af Oticon søgt at realisere, hvad han betegner som et kristent livssyn.²⁰⁵

Oticon bygger på tillid. Tillid til det selvberoende, selvorganiserende, ansvarlige menneske. Oticon har taget avanceret informationsteknologi i brug for at skabe levende og frodige rammer for arbejdets udførelse. Oticon var aldrig blevet til Oticon på vanlig ekstrapolerende snusfornuft. Det hører med til historien, at Oticon også økonomisk er en bragende succes.

På Oticon er de traditionelle faggrænser brudt op, og hver enkelt medarbejder både kan og bør have mange forskellige funktioner. Selv for den travleste og mest spe-



Lars Kolind: Der er ingen, der kan modstå tillid. Weekendavisen 27.01.-02.02. 1995

cialiserede er det i Oticon naturligt at lave almindelig korrespondance, rydde op i filer, frankere osv. Ingen er født leder, det traditionelle hierarki er brudt ned. De enkelte udviklingsprojekter føder så at sige sin egen beslutnings- og arbejdsstruktur, og virksomhedens samlede kreative potentiale er inviteret i spil på hidtil uset vis.

„Oticons proces udspringer af en overskudssituation med stigende markedsandele gennem en årrække, hvor det alene året inden var lykkedes gennem konventionelle rationaliseringsmetoder at få et 10% bedre resultat,“ fortæller Sten Davidsen, projektleder i Oticon, i en samtale om baggrunden for Oticon:²⁰⁶ „Men den slags effektiviseringsprocesser har deres naturlige grænser og begrænsede perspektiv. På et tidspunkt vil selv store anstrengelser kun give små resultater, hvorimod de negative implikationer øger ganske voldsomt. Med en målsætning om at blive ledende på verdensmarkedet²⁰⁷ inden udgangen af dette årti måtte vi tage skeen i den anden hånd. Vi måtte definere en radikalt anderledes arbejdsmåde og derudfra skabe et nyt sted.

Vi opdagede i vores gamle institution en masse barrierer og strukturelle bindinger, der hang sammen med fundamentale forhold i vores virksomheds arbejdsmønstre. Visionen udviklede sig herfra: at lave en virksomhed, hvor alle i Oticons hovedkvarter hver dag ydede en toppræstation, hvor det innovative var i top, hvor det økonomisk effektive var i top, hvor forandringskadencen var i top og vores samlede indsats var i stand til nøje at følge markedets udvikling.

Udgangspunktet - potentialet i denne proces - er medarbejdernes kreativitet. Vi redefinerede hele arbejdssituationen. De fleste af vore medarbejdere har flere uddannelser, mange interesse- og kompetencefelter, vi har alle forskelligartede evner. Vi måtte skabe en arbejdsform, hvor dette reelt kom til udtryk og alle havde adgang til at gøre netop deres indsatser. Vi kunne gennem at skabe gode arbejdsforhold stimulere firmaets dynamik og konkurrenceevne.

Målet og udgangspunktet for tigerspringet måtte være at understøtte samarbejdet og fremme den løbende dialog. Den traditionelle hierarkiske struktur med stive arbejdsgange og fikserede beslutningsprocesser ville ikke fungere

i forhold til vore forventninger. Vi måtte lave en udpræget flad struktur. „Spaghettioorganisationen“ har en dagbladsjournalist kaldt den situation, hvor alt er filtret ind i hinanden: En tilstand, hvor kommunikation og beslutninger sker hurtigst muligt, hvor man indimellem rører rundt i gryden og således løbende ubesværet tilpasser sig ændrede markedsforhold. Alle kræfter virker sammen med stor smidighed i atter nye konstellationer.

Alle afdelinger blev følgelig nedlagt. Kun ganske enkelte funktioner som reception, bogføring og værksted blev opretholdt som faste funktioner. Ellers er alle opfordret til at indgå i mange og forskelligartede arbejdsfunktioner. Alle arbejdsopgaver i firmaet bliver løbende annonceret på en elektronisk jobbørs, hvor man kan skrive sig ind. Det er også herigennem, de enkelte arbejdssteams dannes til virksomhedens udviklingsopgaver. Som forudsætning for Oticon-forsøgets etablering blev udviklingsafdelingen forsynet med et af de mest avancerede computersystemer, der findes i Danmark, med 160 avancerede arbejdsstationer forbundet i netværk.²⁰⁸

Kommunikation i form af den direkte dialog er vigtig og står helt centralt i et firma som Oticon. Den må i høj grad gå forud for den skrevne kommunikation. Det øger beslutningskadencen, stimulerer innovationsprocessen og giver procesresultater, som langt overgår en traditionel mødestruktur. Fejlkorrektioner fungerer ligeledes langt bedre og hurtigere. Ugentlige projektgruppemøder omkring borde med kaffe og wienerbrød, hvor der mellemliggende arbejdes individuelt i cellekontorer, er i forhold til Oticons behov helt utilstrækkelige. Struktureringen i forhold til arbejdsopgave og arbejdsfase foregår organisk flydende med stor fleksibilitet, hvor dem, der arbejder sammen, sidder sammen. De små løbende beslutninger i dagligdagen behøver ikke at opsamles og formaliseres.

For reelt at opnå dette, var papiret det næste problem, vi måtte håndtere. Papir binder den enkelte til det klassiske kontor og modvirker den fleksible medarbejder. Her er den elektroniske post uomgængelig. Al post scannes ind, hvorefter langt den største del kan makuleres. Alle har således adgang til relevant post samtidig, ingen er bundet til deres sted, og kan således gruppere sig frit i forhold til

den øjeblikkelige arbejdssituation.“

Har I haft trykproblemer i overgangen fra det traditionelle enkeltmandskontor til en dynamisk storrumstruktur, hvor medarbejderne på radikalt anden vis er involveret i hele arbejdspladsen?

„Det har blandt arkitekter ligget som en generel antagelse, at man arbejdede bedst i hjemlige rammer, med tryk, egne billeder på væggene, i stabilt miljø, isoleret, så man kunne arbejde i ro og fred - dette koncept har arkitekterne rendyrket i årtier. Vi er i Oticon uenige heri, vi tror ikke det fremmer kreativiteten. Her er valgt radikalt anderledes, og vi har gode erfaringer med det.“

Kunne man ikke forestille sig, at der på langt sigt ville være brug for at fremme de elementer og faser i den kreative proces, som udspringer af ensomhed eller indadvendthed - af den enkeltes kreativitet? Står vi ikke overfor en slags antitese?

„Der er selvfølgelig tale om en pendulbevægelse fra et ekstrema til et andet, men udviklingen vil gå langt videre end idag, før den vender - der er blot taget hul på en særdeles dynamisk proces til sikring af den stadige markedstilpasning. Oticon vil tage sig helt anderledes ud om fem år.“

Har der på nuværende tidspunkt tegnet sig nye mønstre i arbejdsformerne - er den stadige nybrydning og fleksibilitet i arbejdssituationen en realitet, eller udkrystalliserer der sig efter en tid med de nye muligheder blot andre faste former?

„Vi har indtil nu ikke kunnet iagttage nogen stivnen i form eller bestemte mønstre. Det har været en fortsat fastholden af det foranderlige som en grundtilstand. Alle indgår jo løbende i to-tre arbejdssituationer samtidigt, hvilket sikrer en stadig dynamisk proces.“

Erfaringerne fra Oticon synes at afkræfte potentialet i fjernarbejdet og den dekoncentrerede arbejdsplads, hvor al kommunikation går via elektronik og arbejdsstedet mere eller mindre opløses, hvor vi kunne sidde i vores sommerbus - ja spredt over hele kloden - og udføre vort arbejde via netværksforbundne computere.

„I andre typer opgaver af mere administrativ karakter, ville der måske være mere belæg for *distant work*, men her, hvor der hele tiden er brug for dialog og markedstil-

pasning, har det ingen relevans. Vi har anskaffet EDB net-op for at give tid til den direkte dialog.

Vi har to gennemgående temaer. Det ene er en *lille magtdistance*: direktøren har ikke eget kontor, hans sekretær sidder et andet sted i huset, han skriver selv sine breve. I forhold til vores tyske, franske eller italienske selskaber ville dette være utænkeligt. Det andet gennemgående tema er en *meget lav struktureringsgrad* for opgaveløsninger. Den udspringer af hver enkelt arbejdsopgave og udvikles af de til hver enkelt opgave tilknyttede medarbejdere. Dette kræver og beforder hver enkelt medarbejders kreativitet og ansvarlighed. Virksomheden bygger på, at vi har dybt ansvarlige medarbejdere.“

I har således formået at etablere en situation, hvor hver enkelt medarbejders evner, værdighed og ansvarlighed omkring hans eller hendes arbejdssituation går i en art positiv samklang med virksomhedens samlede mål-sætning?

„Ja, der er jo en række generelle forudsætninger. Vi har konsekvent taget udgangspunkt i, at det er voksne mennesker, der ved og kan tage vare på, hvad der i den givne situation er vigtigt. Hvis mål og midler i virksomheden fremstår klart nok, så ved hver enkelt også, hvad der i situationen er vigtigt at give sig til.“

Hvis vi for et øjeblik drager en parallel til Japan: Der arbejder man typisk i kontorlandskaber og har en formaliseret jobrotation med „forfremmelser“ hvert andet år; så man gradvist bliver fortrolig med alle aspekter af firmaets aktiviteter. Man skaber herved en situation, der er meget „spagbetti“-agtig, men med et i forhold til dansk mentalitet meget lille individuelt identifikationsrum. Her har I omvendt givet hver enkelt medarbejder fri til at definere sit arbejdsrum.

„Ja, det er jo sådan, det fungerer udenfor, man træffer sine valg selv. Vi tror på, at mennesker fungerer bedst som *bele* mennesker - så må vi også skabe en virksomhed, der behandler mennesker som hele mennesker. Det er med til at skabe samhørighed.

Vi skifter jo ikke plads hver dag. Vi sidder sammen for at løse opgaver sammen - måske tre måneder i samme projektgruppe, hvorefter det kan vise sig passende at omro-

kere.²⁰⁹ Det er så let at gøre på grund af den måde, vi har indrettet os på. Vi har hver blot vores Rullemarie, en lille vogn med nogle få personlige ejendele og ringbind, som kan rulles ind under bordene. Der er ingen skuffer og reoler, der gradvist bugner og binder hver enkelt medarbejder til sit sted af en lang række rationelle og irrationelle grunde.

En gang, hvor vores direktør tog 14 dage til New York, satte en medarbejder sig dagen efter på den ledige plads. Alle var spændte på situationen, da han kom hjem. Men vores direktør konstaterede blot, at en anden var i gang, hvor han sidst havde siddet, og rullede sin Rullemarie til et andet sted. Efter den tid faldt omrokeringerne i firmaet let og naturligt. Vores struktur giver gradvist en langt større kontakthøjde og forståelse for hvem, der er god til hvad og hvorfor.“

Det kan ikke have været uden problemer at overlade ansvarligheden til medarbejderne - lederrollen må på Oticons nye præmisser blive en markant anden?

„Ja, i begyndelsen faldt det lidt svært overhovedet at forstå betydningen af eller funktionen i det at være leder. Vores rolle er i dag i høj grad at være konsulenter og inspiratorer.“

Jeg vil til slut gerne tale om arkitektarbejdet, om arkitekturen og tilbivelsesprocessen: Er der noget I ville have gjort anderledes, hvis...

„Ja, det vil der jo altid være, men mest ude i de små detaljer. Jeg kan generelt sige, at vi fra arkitektside nok ikke mødte den forståelse, vi havde ventet. Det er en fordom, at arkitekter er kreative mennesker. Jeg tror, de havde vanskeligheder med at forstå, hvad det var vi ville. Det var den store vedholdenhed fra direktør- og direktionsside, der gjorde, at det kunne lade sig gøre. Men det krævede, at vi blev ved og ved og ved. Man kan ikke sige, at konceptet blev videreudviklet af arkitekterne.“

Men I er så beller ikke fra Oticons side gået ud at spørge inden: hvilken arkitekt kan gå ind i vores særlige behov? - hvilket arkitektfirma kan så at sige resonere på det, vi vil?

„Nej, det foregik nok lidt for tilfældigt. Vi endte med en god konstellation, med ét firma til det praktiske, og et an-

det firma til det mere kreative.²¹⁰ Generelt om arkitektur-ens rolle synes jeg, at vores motto passer fint: *Cogitate incognita*, tænk det utænkelige, som det står indgraveret i søjlen nede i receptionen. Ligeledes med glasrøret, som du ser derovre. Det visualiserer det papirløse kontor og symboliserer hele vores koncept.

Materialevalget er vigtigt. For eksempel understreger brugen af glasbyggestenene i de få skillevejge, vi har, at det er en transparent organisation. Det har selvfølgelig også betydning for dagslysforsyningen i så dybt et hus som dette, men det fungerer godt, bedre end almindeligt glas, der uomgængeligt ville medføre gardiner, før eller siden. Det var også vigtigt, at vi fik lavet en rigtig god trappe, der sammenkæder vores tre etager - vigtigt at elevatoren kun bliver brugt under omrokeringer. Vigtigt, at alt i indretningen bærer og stimulerer den fortsatte kommunikation. Det er vigtigt at tænke og forstå arkitekturen indefra og ud.“

Har du nogle gode råd til andre, der står overfor overvejelser i retning af, hvad I har gjort?

„Det er som udgangspunkt vigtigt først at afklare, hvordan man som organisation vil fungere, og dernæst at afklare, hvilke strukturer, der understøtter dette. Virkeligheden er jo ofte en anden med mere bundne faktorer.“

Vi talte tidligere om pendulbevægelsen - vil du fortælle lidt om, hvor du tror, pendulet er på vej ud?

„Vi er på vej ud til en situation, hvor de produkter, vi arbejder med nu er væsentligt mere vidensintensive. I en ny generation høreapparater, som dem vi arbejder med nu, er det ikke nok med dygtige ingeniører. Det kræver ergonomisk viden, viden om undervisning, om salgssituationen og om markedet. Det er i det hele taget en helt anden problemstilling, der står forude: Et krav om at gøre tingene systemmæssigt frem for projektmæssigt.²¹¹

Pendulet svinger måske tilbage igen, men jeg tror aldrig, at vi kommer tilbage til enkeltmandskontoret. Faktisk har vi nu fire studieceller, hvis der opstår behov for en beskyttet arbejdsituation, men det er ufatteligt sjældent, de bliver brugt.²¹²

Udefra set har Oticon indrettet sig med respekt for den gamle bryggerihal.²¹³ Der er ikke mange antydninger af

den moderne virksomhed, som ligger bagved. Men allerede receptionens gæstebog er en computerskærm med tastatur, og når man først er inde, er man ikke i tvivl om, at her foregår noget meget nutidigt.

En stor spindeltrappe, der forbinder de tre etager, er blevet et centralt og indbydende møbel i det, man i Oticon kalder „et design for dialog.“²¹⁴ Et godt mødested, indlysende i forhold til ønsket om den optimale kontaktflade, den løbende dialog og ønsket om at synliggøre mennesker i deres bevægelse rundt i huset. Op gennem trappens midte er spændt en lysskulptur af lavvoltsarmaturer, hvor refleksionskærmene er udformet som stiliserede fugle - en god idé, der dog svækkes af den kraftige grundbelysning. Materiale- og farvevalget har gennemgående et lidt køligt præg, hvilket understreges af glasblokkene, der går igen i mange situationer - blandt andet i de få aflukkede møderum, man har. Værkstederne, der delvist er holdt uden for forsøgene, er apert med de samme materialer for også ad denne vej at illustrere Oticons flade pyramidestruktur.

I virkeliggørelsen af Oticons vision om den multifleksible arbejdsplads står delenes bevægelighed selvfølgelig helt centralt. Alle møbler må hurtigt og enkelt kunne flyttes og grupperes i nye kombinationer. De fleste borde stod, da jeg besøgte Oticon, lidt koket på skrå, uden klarhed og ro, uden at man umiddelbart kunne aflæse det indlysende heri. Hævet over enhver tvivl var det arbejdspraktiske fremfor æstetiske parametre, som gjorde udslaget. Te- og kaffebuffeter til dagligdagens uformelle småmøder var stuvet ind mellem de faste kerner på etagerens midte, men disse sorte knækkede vinkler er iscenesættelsesattituder og formopvisninger uden genklang i Oticon. Resultatet var en underlig rodebutik, hvor møbleringen stort set kun forholdt sig til bygningens arkitektur som hindring. Man kunne forestille sig, at der til virkeliggørelsen af Oticons arbejdsrum hørte nogle helt anderledes møbler, som kunne indgå i et stort antal kombinationer uden at være i strid med deres sted eller deres eget væsen.

Oticons oversættelse af lighed med ensked - alle har ens borde og stole - virker som en forsimplet løsning, der ikke harmonerer med Oticons produkter eller formulerede menneskesyn.²¹⁵ En af Oticons udviklings succeser er net-

op „bag øret“-høreapparatet *MultiFocus*, hvis særkende er, at det præcist justerer sig ind i forhold til både individets ørekarakteristika og det givne akustiske rums karakteristika.

Oticons bygningsmæssige ramme har fra sin tid som bryggerihal kraftige facetterede søjler til at bære den tunge last. Søjlerne er blevet marmorerede med en violet tone i en næsten vellykket version af den ædle malekunst, måske for at de ikke skulle være kedelige. Søjlerne har mange steder fået en særlig dekorativ belysning, der på underlig vis svækker søjlernes visuelle bærekraft. Tilsvarende er lysarmaturer indlagt som loftbjælker, så lyssætningen slås med og opløser rummets struktur.

Rumbelysningen er lavet efter alle kunstens regler, med uplights, downlights, indbygget lys og wallwash lys - alt sammen til ære for computerskærmene og fleksibiliteten. Der er tilstræbt et jævnt og rigeligt lys overalt, så man frit kan flytte rundt på arealet.²¹⁶ Belysningen er i Oticons tilfælde løst som et kvantificeret problemsæt, så mange lux pr. m² og så få refleksionsproblemer i computerskærmene



MultiFocus er en ny generation børeapparater, som tilpasser sig både den børende og det øjeblikkelige akustiske rum

som muligt. Der skal meget lys til, hvis man vil undgå individuelle bordlamper, og lyset i Oticons arbejdsarealer er endt som en karakterløs *pink noise*-agtig lysgrød, der lider af mangel på intimitet og af misfarvninger fra de mange forskellige lyskilder. Øjet levnes ikke en chance for at korrigere for lyskildernes forskellige farvetemperaturer, så rødlige, rød-blå, grønne og grøn-blå skygger flagrer hen over vægfladerne. Man har ingen reflekser i skærmene, men er det prisen værd?

Med lyset kan man artikulere og modellere rum - med lyset kan man definere immaterielle rum i rummet. Havde man således ikke valgt fra starten at totaloplyse det hele, men havde inddraget lyssætningen som centralt element i den fleksible møblering, kunne man have artikulert rum i rummet helt uden besværlige skille vægge.

I det oprindelige oplæg figurerede „de tusinde birke-træer“ placeret i baljer på hjul, så rumdannelsen til stadighed kunne modsvare de skiftende behov.²¹⁷ Men i den endelige udførelse er der ingen mobile birke-træer, ingen følelse af at arbejde i en lysning i skoven, ingen lette skærmvægge - kun nogle få stuebirke i hvide selvvandende potter, hvor de ikke står i vejen. Ellers er det overladt til computerskærmene med deres uregerlige kabelspaghetti at definere rum i rummet. Computerskærme baseret på billedrør er ikke nogen skønhedsåbenbaring. Derfor stilles de ofte, hvor man kan komme af sted med det, i et hjørne, eller op ad en væg. Men i et åbent koterlandskab som Oticons bliver billedet præget af disse næsten forklædte billedrør, hvis gestik afvisende rækker tunge ud i lokalet, flyder over med kabler, porte, stik og bøsninger - og eksponerer et fundamentalt problem ved den elektroniske arbejdsplads: at den største opmærksomhed hidtil har været brugt på at udvikle programmet. De helt flade LCD-skærme er stadig så dyre, at man ikke bare køber 160 af dem. Men de er langt sundere for det menneske, der dagligt arbejder ved dem, og Oticon ville blive et andet sted, hvis skærmen kun var noget, man tog frem, når man havde brug for den.

Den Oticon-vision, som tager så markant stilling til sine mennesker, sin arbejdsform og sin kulturelle forankring er således ikke i sin indretning og arkitektoniske udførelse blevet noget organisk hele. En række enkeltfaktorer er løst

næsten bogstavtro overfor konceptet, men indretningen relaterer kun på et overfladisk plan Oticons samlede vision. Hvor Sten Davidsen indledende karakteriserede Oticon som antropocentrisk, er den konkrete løsning snarere *teknocentrisk*.

Ovenstående noget kritiske læsning af Oticons arkitektmæssige ramme er ikke gjort for at bebrejde nogen noget. Et så radikalt nyt koncept som Oticons vil fordrer et regulært udviklingsarbejde, hvor erfaringerne fra etablerede situationer som den i Oticon får lov at virke tilbage på nye forsøg. Der behøves radikal nytænkning af rådgivningsprocessen for at skabe rammer, der reelt modsvarer et virksomhedskoncept som Oticons - måske en proces, der i sig selv havde spaghetti-organisationens karakter. Det vil forudsætte en stærk systemisk forståelse af, hvordan virksomhedens indre dynamik understøttes af dens formverden. Det vil fordrer tillid til, at der af situationen overhovedet kan udvikles en formverden, og det vil fordrer *tid* til at udvikle et responderende designkoncept - mere tid, end man gav sig med Oticon-projektet. Da Sten Davidsen trekvart år før udflytningen blev ansat til at lede arbejdet med etableringen af de nye forhold, var konceptet for udflytningen endnu kun nogle få løse A4-sider, og de fysiske rammer var endnu ikke fundet.²¹⁸

Oticon-visionens arbejdsrum fortjente en løsning, hvor teknik, lys og møblering i højere grad korresponderede med konceptet. Hvad den arkitektoniske ramme angår, mangler vi stadig at tænke det utænkelige.

Men Oticon har taget nogle reelle skridt i retningen af at åbne sit arbejdsrum for det *menneske*, der går på arbejde - skridt, der er spændende, også fordi de ikke blot automatisk kan overføres til andre lande, men er udformet i forhold til en række særlige danske arbejdsideal. Man har direkte satset på at gøre det danske særpræg til en styrke.²¹⁹

Men spørgsmålet står tilbage, om der i en virksomhed som Oticon - der stort set må basere sig på eksportmarkedet og til stadighed er hvirvlet i markedsmekanismernes globale matadorspil - bliver plads til en Suzanne Brøgger, der beder om „ret til at have et tempo, hvor man har sin krop med, sin underbevidsthed, sine drømme, sådan at man virkelig lever i en livsfylde hele tiden.“²²⁰



L.S. Lowry (1887-1976): *Landscape in Wigan*, oliemaleri (1925)

ARBEJDETS ABC

Med den fare for overforenkling, som ligger i at kategorisere en størrelse, der vedkommer stort set alle mennesker her på Jorden, har jeg i det følgende søgt at uddifferentiere tre arketyperne arbejdsattituder, A, B og C.²²¹ Disse tre lever side om side, men forstår eller accepterer kun dårligt hinanden. Det er mit indtryk, at langt de fleste umiddelbart ville kunne placere sig i én af de tre kategorier som den vigtigste. I den udstrækning, vi oplever vores arbejdssituation tilhøre flere kategorier på én gang, vil det ofte indicere en indre konflikt. Bliver vi direkte placeret i arbejds-situationer med forventningssæt fra en kategori, vi ikke harmonerer med, oplever vi os dybt fejlplacerede og frustrerede. De tre arbejdsattituder kan karakteriseres sådan:

- A: Arbejdet er for A-mennesket en pligt, nødvendiggjort af eksterne forventningssæt og forsørgerpligt. Arbejdets mål er penge til livets opretholdelse, flest mulige på kortest mulig tid og med den mindst mulige indsats. Arbejde og fritid er nøje adskilt. Livet leves fritiden. Modus A er i kraft af den kulturelle prægning en relativt stabil tilstand.
- B: Arbejdet er for B-mennesket en tilstand af selvudfoldelse og jeg-udtryk. Her bliver den skarpe opdeling imellem arbejde og fritid en absurditet. Lønnen ligger i glæden ved selve præstationen og omgivelsernes anerkendelse af denne. Modus B er en dynamisk-ustabil tilstand.
- C: Arbejdet er for C-mennesket som et kald, nødvendiggjort af eksistentielle motiver af intern dynamik. Det skabendes kilde ligger udenfor, og C repræsenterer i forhold til B en ego-transcendens. C lader det skabendes kræfter fokusere og udtrykke igennem sig. Hævet over resultatet bliver vejen målet. Modus C repræsenterer en dybt økologisk arbejdsform.

A-mennesket er samfundets slidere, de har udført store dele af det arbejde, vort moderne samfunds rigdom bygger

på. Den tidlige arbejderklassesolidaritet havde i sin idealisme en kollektiv inklination imod C, men måtte først acceptere, siden cementere A-mennesket som institution. A-menneskets lønmodtagerbevidsthed har ekkoer af feudalsamfundet, og ansvaret er solidt placeret hos arbejdsgiveren. A er således i stand til at acceptere sig selv gøre noget, fordi han eller hun har fået besked på det og får sine penge for det, selv hvor samvittigheden taler imod. Ellers ville en anden (med A-mentalitet) jo blot blive sat i stedet.

A-mennesket er gennem et massivt kulturelt tryk fastholdt i sin opfattelse af arbejdet som et nødvendigt onde, hvor fritiden og pausen er *livsrummet*, og arbejdet forudsætningen herfor. I dagens situation er A-mennesket påført et værdisæt, hvor behovsindustrien er dynamikken og A-kollektivet det konserverende. Modus A er fremmedgørelsens fremmeste tilhørssted. Men trods sine livsfornægtende betingelser går A-mennesket gennem verden med en forbandet evne til tilfredshed.

B-mennesket tænker ikke så meget på lønnen, belønningen ligger allerede for en stor del i at kunne udtrykke sig selv igennem arbejdet. Løn har det med at komme under alle omstændigheder. Af lige så stor betydning som aflønningen er omverdenens opmærksomhed på og anerkendelse af B-menneskets udtryk igennem sit arbejde. Arbejdspræstationen er en nødvendighed for selvforståelsen. I modus B er arbejdet sjovt, spændende og udfordrende. Lære- og arbejdsproces bliver en og samme sag. Legen er en del af arbejdet (i A-menneskets øjne en alt for stor del, de skulle slet ikke have lov til at té sig sådan og så ovenikøbet få penge for det).

B-mennesket er samfundets dynamik og forandringspotentiale. Fra B-menneskene flyder en stadig strøm af ideer. B-menneskene ligner umiddelbart samfundets forkælede sommerfugle, der flyver fra blomst til blomst i solskinnen og til stadighed suger sød nektar. Men i modus B findes ingen ro og forløsning, intet blivende sted. Den stadige drift mod *selv*-udtrykket driver uophørligt B-men-

nesket videre, udstyret med en guddommelig utilfredshed.

C-mennesket har et kald. Det har vi måske alle, men C-mennesket kender sit kald. C-mennesket bruger måske ikke lige netop ordet kald, men er fortrolig med sit kald og véd, at han eller hun gennem sin livssituation er præcist forankret det rette sted i universet. Det kan være en højt estimeret placering, men det vil lige så ofte være en ydmyg position. I C er lønnen arbejdet, betalingen i form af penge en abstraktion, en for overlevelse i dette samfund nødvendig abstraktion. Tidligere var dette at være kaldet til noget en udbredt størrelse i vores kultur. Igennem kaldet opnås en psykisk ro i arbejdets bevidsthedsrum, som mange moderne mennesker har mistet og søger.

C-mennesket rummer en eksistentiel dimension i sit liv, som afklares og fastholdes gennem intuition og stadig refleksion. Det giver ingen mening at sige, at A-mennesket ikke har eksistentielle værdier; men disse er typisk ureflekterede, henslumrende og af ikke-bevidst karakter. Hvor A-mennesket således demonstrerer eksistentiel indifferens, drives B-mennesket af eksistentiel tvivl, mens C-mennesket hviler rodfæstet i eksistentiel vished.

Mytologisk set opstår A-mennesket med uddrivelsen af Paradis. Syndefaldet indebærer en dualistisk skelneevne mellem jeg og arbejde - en smertelig opmærksomhed på arbejdet, som tenderer mod at gøre arbejdet til en forbandelse. C-menneskets arbejdsattitude ligger *før* syndefaldet og har direkte anknytning til paradisiske tilstande. Taoisten og zen-buddhisten ville sige, at i modus C bliver arbejdet ikke-arbejde. Hvor også B-menneskets bevidsthedsform og opfattelse af sin omverden må karakteriseres som dualistisk, med en fundamental opdeling i jeg/omverden, mig/mit skaberværk, kan C-mennesket karakteriseres ved en *synkronistisk* bevidsthedsform, som indebærer en åbning mod det ubevidste. C må derfor betragte det „rationelle“ som et smerteligt indskrænket perspektiv - som værende dybt irrationelt.

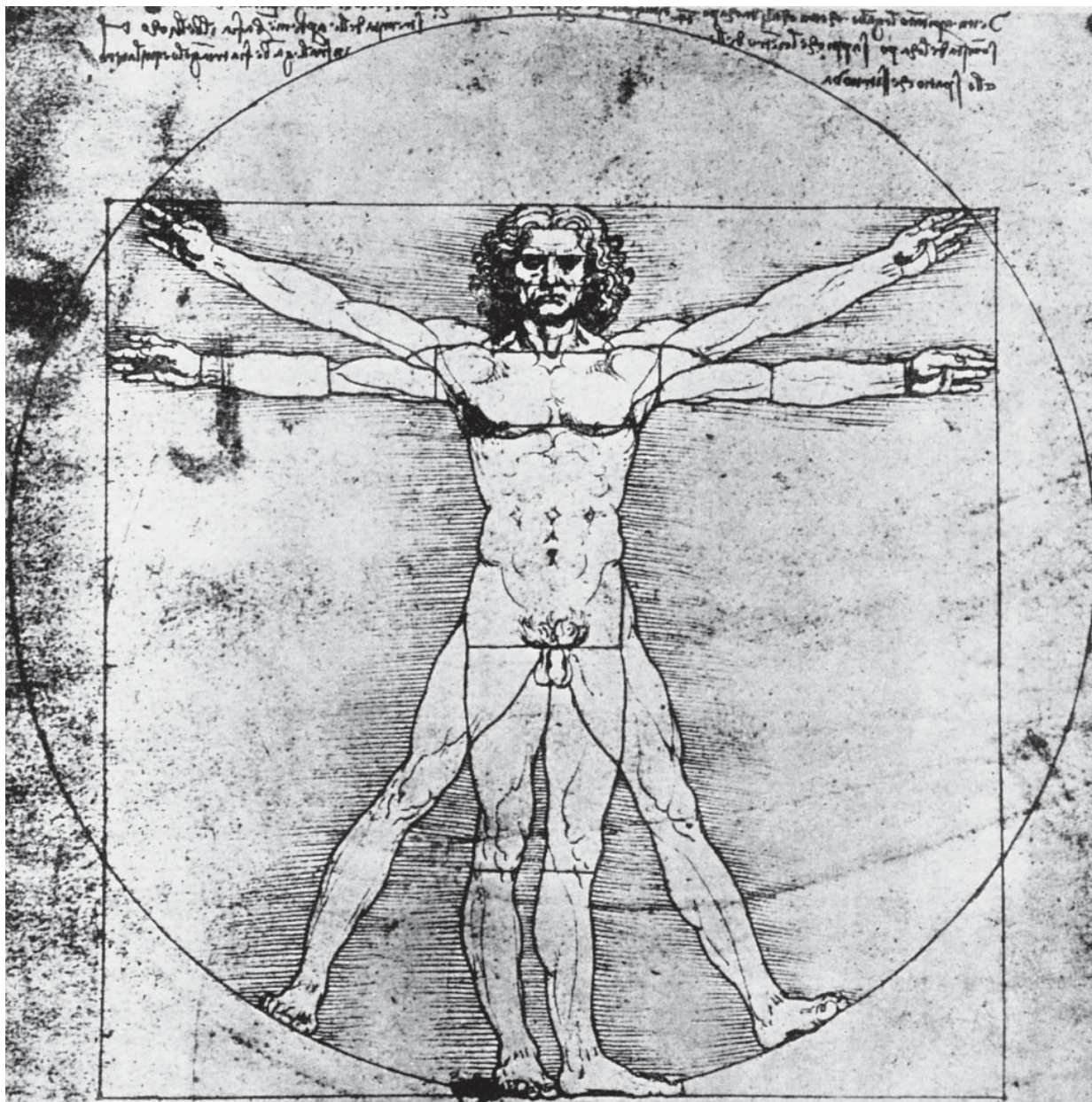
Albert Dams skilderi, *Gartner* fra romanen *Syv Skilde-*

Arbejdets Rum

rier,²²² følger en gartner gennem en lang række livs- og arbejdsituationer. Set i ABC-perspektiv kan man læse fortællingen som en stadig bestræbelse på, gennem A- og B-situationer, at nå frem til barndommens tabte C. De følgende citater er alle fra fortællingen *Gartner*:

„Der var en veloplært og dygtig ung gartner,²²³ indleder Albert Dam fortællingen. Et tilsyneladende velafrettet, vel-disciplineret A-menneske. „Folk syntes godt om den unge mand der kunde sit fag, var klædt på i fritiden og satte respekt om sig ved sin redelige færd. De roste ham meget, selv var han ikke tilfreds.“²²⁴ Han havde som barn sneget sig ind i faderens bagbutik og set „sin fader række varer over disken som andre havde lavet, når han blev voksen vilde han række folk det han selv havde frembragt. Han puttede sig dengang mellem kasserne og gemte sig bag sækkene og hørte faderens tonefald der bøjede sig efter folk på den anden side af disken, når han blev stor, vilde han bringe sine egne meninger frem på begge sider af disken.“²²⁵ Ud af sådanne oplevelser, uden nogen støtte udefra, fremstår af indre tilskyndelse en klar fornemmelse af hans mål og retning i tilværelsen. Men uddannelse, opdragelse og hele samfundets organisation tvinger ham ind under A-betingelserne. Mens han for omverdenen fremstår som en ung og lovende, dygtig gartner, der måtte prise sig lykkelig for sit livs lod, oplever han sig selv som afsporet og utilfredsstillet.

Senere bliver han igen, gennem mødet med kærligheden, mindet om sit livs retning. „Han var løftet op over sig selv,²²⁶ og bliver, således mindet om sin tabte natur, kaldet ud i sit livs strøm. „Han var født alene for at gå sådan med hende og hendes øjnes glans var hans eget syn, hendes lyse hår fyldte ham med en fremtid og byens travlhed legede i flimrende bevægelse, aftenens morskab gled uænsset forbi.“²²⁷ Hånd i hånd strejfedes de over markerne, og sad på skeldigerne, „og hvor skulde han ellers være, deres hænder lå sammen og de simple markblomsters skære farver sitrede som de forlegne træk om hendes pigemund. I sin iver samlede han markblomsterne og ordnede dem til skønsomme buketter, han bandt agrenes kornaks imellem for at give dem blød duften, uden hensyn til normal arbejdstid strejfedes han vidt om og fandt de sjældne vækster



Leonardo da Vinci (1452-1519): studie af menneskets proportioner ifølge Vitruvius, som indskriveligt i både cirkel og kvadrat. De var begge optaget af harmonien mellem menneskekroppens struktur og universets „mest perfekte“ geometriske former

med mange nye farver.²²⁸ Gartneren er, vækket af kærligheden, igen på sporet. Han arbejder af kærlighed, i kærlighed, med kærlighed, og er nærmere sin C-modus end nogensinde.

„Folk tog glade imod hans ny buketter og roste ham meget fordi han viste dem skønheden i de vilde markblomster som ellers ikke var regnet. Efterhånden fandt de dog at hans buketter dryssede slemt i stuerne, var uanselige og flygtige, visnede hurtigt, og de vendte sig fra dem.“²²⁹ Måske lod gartneren sig aflede fra sin kærligheds retning af den megen ros og opmærksomhed. Overfor samfundets massive prægning og manglende lydhørhed overfor hvad *han* bevæger sig imod, formår han ikke at fastholde den gennem kærligheden genfundne vej. Han resignerer og giver sig for en tid ind under A-menneskets enkle betingelser, „de otte timers arbejdsdag om vinteren og de ni om sommeren, han gjorde sin pligt og krævede sin ret, han holdt nøje regnskab med de halve timer fra eller til forår og efterår, han tog pligtskyldigt sin aftenvagt ved fyret og sin helligdagsvagt for blomstersalget, og han var ikke tilfreds.“²³⁰

Kærligheden bar frugt. „Hun lå i sin vugge hjælpeløs og krævende og han vidste næppe hvordan hun var kommet.“²³¹ Beskytter- og forsørgerfølelserne åbner igen hans øjne, „og hendes mor fik ny kostelig værdi, han måtte lave blomster med samme fylde.“²³² Gartnerens liv er igen samlende, hans arbejde finder igen næring i sit livs retning. „Med damp, hed som hans bevægelse over vuggens under, fik han sine latyrus til straks at springe ud med farver så skære som vuggens smil.“²³³

Gartneren kultiverer og fremelsker, han skaber spænding i sit fag. Han afsøger stadig nye udfordringer og udtryksmuligheder og finder sig pludselig i en situation, hvor der bliver reageret på hans kreationer. Hans kultiveringstrang tugter naturen og dens umiddelbare udtryk, hvorved hans arbejdsattitude rykker imod B-menneskets. Således mister han igen den klarhed og renfærdighed, der var vækket af barnet i vuggen. Selv kærligheden, der i en periode havde mindet ham om hans C-modus, synes nu - stivnet til institutionel form - at holde ham fast. Forsørgelses- og familieforpligtigelsens ydre perspektiv bliver en del af kaldets fornægtelse.

„Lydig overfor sit væsens indre lov“ vender gartneren sig dog igen fra at søge sit udtryk gennem stadigt mere kunstfærdigt drevne kulturbloster imod det enkle og uprætentiose, imod planternes egen natur. „Dag efter dag og år efter år uden nogen afslutning og han havde ikke glemt sin blanke ungdoms aparte buketter, når purløgene blev for gamle var de kønne blomster, når artiskokkerne brød igenem, var blomsterkronen dominerende.“²³⁴

„Da han som barn strejfede om over bymarken, kom han undertiden til en lille kratbevokset kløft, han kunne sidde stille i den stille kløft, krattet havde blade og grene af forvredet form, røde, sorte og hvide mærkelige bær, at spise af de bær vilde være helligbrøde og de mystiske grene og blade måtte ikke røres, engang vilde han avle frugter og bær af samme hemmelighedsfulde værdi.“²³⁵ C-driften i gartneren ligger som en fortsat understrøm, som stadigt stærkere dukker op og ikke lader sig rationalisere bort. Den lader sig ikke stille tilfreds med hans ellers udefra set ubestridte succes som gartner.

„Hans vogne og statens baner bugnede af hans produkter og mættede mange, gennem stæder, byer og landsbyer ud til de mest afsides bosteder flød strømmen af hans varer, og folk tog mod hans afgrøder med lige stor appetit. Hans land roste ham meget fordi han så stærkt hjalp til at højne levestandarden, og han følte sin tilfredshed med at nogle af hans evner blev taget i udstrakt brug. Efterhånden sank folks appetit efter de rigelige fødemidler, der var grænser for, hvad de kunne fortære og der var andre til at levere masseproduktion af gængse varer. Selv var han heller ikke tilfreds, hans virke var ikke det særlige han skyldte efter livets særlige gaver til ham, det hastede, han havde begrænset tid tilbage og den gik med ydre ting, det han rummede og længtes efter blev ikke taget i brug.“²³⁶

Gartneren drives videre, videre, videre. Alle naturkræfterne lades ind i hans nye immaterielle væksthuse, frit i regn og blæst. Hans indre og ydre arbejde er tættere forbundet end nogensinde før. „Han medtog et begrænset antal frø og planter og sit livs ubegrænsede indtryk, solen og snevejret i hans barndomsøjne, sin barndoms henførelse og sin manddoms målbevidste arbejdsstrang. I dette indelukke af tilfældighedernes løse slyng og hans egen faste skæbne

gik han oprejst og lod luftstrømme så sine frø i render og kamme efter mulighedernes krav, han lod elektriske strømme sætte sine planter i grøfter og på terrasser efter omstændighedernes magt.“²³⁷

Det skabendes kraft ligger ud over ham og fokuseres gennem ham, i øjeblikket. „Han indfangede markernes udstrakte åndedrag og havets stædige bølgerullen, bækkes og søers bløde rislen, og han passede afgrøderne med landsbyens tunge redelighed, byens varme og vid. Af den frit indelukkede jord drog hans fortættede erfaring dunkle kræfter til underfundigt kryderi af hans frugter.“²³⁸ Han inddrog fuldt ud naturens skaberkraft og fremelskede afgrøder med særlige egenskaber. „Hans sind dulmedes, hans dulgte kræfter var nådigt taget i brug og hans organismes strømme randt frit som da han lå i sin moders bug og livets kilder gled frit ind og ud af krop og sind.“²³⁹

Men gartneren drives videre endnu. Mod sit livs slutning når han endelig frem til, eller rettere sagt *igennem* til, sin barndoms dalsænkning: et lille stykke endnu ukultiveret landskab imellem de dyrkede marker. Her lader han sine sidste frø så med tilfældighedens orden. „Kravlende på hænder og knæ gravede han med sine forsætter efter kente og igen glemte spor, han rev med sine ønsker over skjulte og igen frilagte stier, de stubbe han ikke magtede, lod han stå til at støtte sine krav om han tilsidst skulde nå at give udtryk for sit eget inderste.“²⁴⁰

„Blomster af uvirkelighed og sandhed voksede til, frugter modnedes med tropisk kraft og kryderi, eller blot med en morgens henådede friskhed eller en aftens dulmende kølighed. Hans produkter nåede folk som en pågående kalden af en sluknende vilje og de kunde tage mod hans gaver eller lade dem ligge som deres sind var opladt til eller lukket for livets lavkomik og højstemte alvor.“ Sluttelig, uforstyrret af kundens og publikums forventninger, ude over egne ønsker om at tilføje det fuldkomne noget, når han dertil, hvor hans virke bliver *det særlige han skyldte efter livets særlige gaver til ham*. „Hans blomster havde en døendes åndeløse ømhed som en endelig afsked, hans frugter smagte som indtrængende hviskende tanker.“²⁴¹ „Han døde i den endelige tilfredshed slidt op til sidste rest og hans brugte krop lå hen som et insekts tomme hylster.“²⁴²

Arbejdets Rum

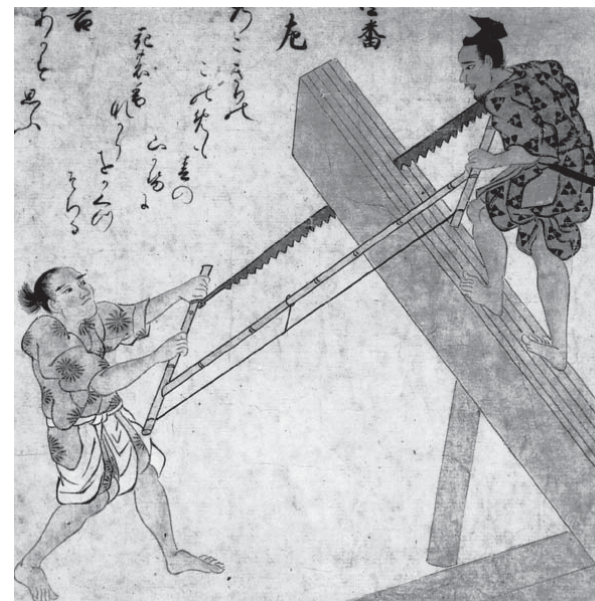
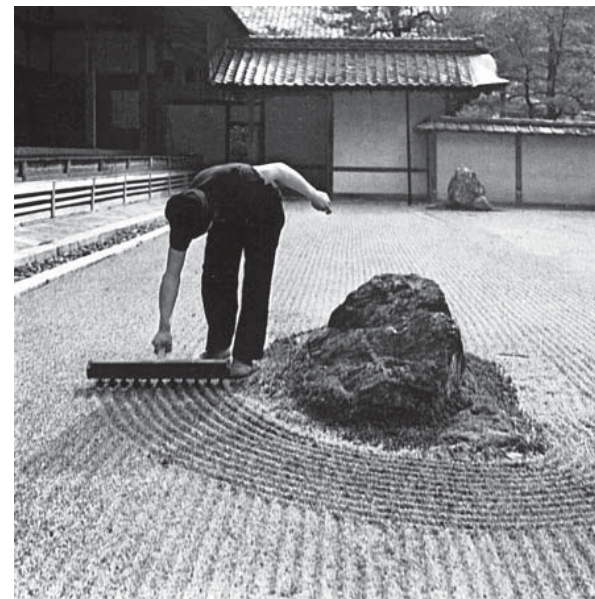
Det enkelte menneske vil i løbet af livet kunne opleve at skifte kategori. Som i Albert Dams fortælling modsvarer udviklingen fra A over B til C naturligt personlige udviklingsprocesser. Opdagelsen af dette, at kunne udtrykke sig selv gennem sit arbejde, bliver for A-mennesket en uimodståelig drift videre og krumtappen i vedkendelsen af A-situationens fængsel. Fordybet indsigt i kreativitetens udspring bliver for B-mennesket redskabet til udfrielsen fra den stadige søgen efter nye udtryk. Hvor disse skift typisk vil ske i spring udløst af en særlig situation, oplevelse eller glimtvis intuition, vil forandringen i den konkrete arbejds-situation kunne strække sig over en rum tid og være af en stressfremkaldende karakter. Ofte ligger der arbejdsmæssig fejlplacering bag udbrud af alvorlige sygdomme. Muligheden for helbredelse kan afhænge af vilje og evne til en attitudemæssig reorientering.

Skiftene den anden vej, fra C til B, fra B til A og fra C til A forekommer omvendt at være svære at forene med en naturlig menneskelig udvikling, hvorfor de ofte vil have tvangens karakter og afstedkomme en voldsom underliggende utilfredshed. Albert Dam antyder med sine *Syv skilderier*, at der på flere niveauer er tale om en cyklisk bevægelse, fra C til C.²⁴³ I løbet af opvæksten bliver alle C-inklinationer presset ud af barnet til fordel for et anderledes rationelt, jeg-centreret og styrbart værdisystem. Dette finder systematisk sted i en kultur, hvis største kultiske fest - bortset fra landskampe og den slags - hver jul lovsynger menneskebarnet og fejrer mysteriet om dets genfødsel på ny, afsyngende salmer med strofer som *at blive barn påny*.

Når det lille barn legende går på opdagelse i omverdenen, rækker det også af egen tilskyndelse ud efter selvudtrykket - og smager selv på frugterne af Kundskabens Træ på godt og ondt. Kunne der i C-B-A-B-C-bevægelsen ligge et billede på en meningsfuld livsdynamik? Kunne vi blive bedre til at yde hinanden erkendelsesmæssige muligheder gennem arbejdet? Langt de fleste af vore arbejdsopgaver ville umiddelbart kunne løses i både A-, B- og C-modus. Kunne samfundet og virksomhederne indse fordelene i at udvikle psykiske arbejdsrum, der tilbyder det enkelte menneske muligheden for frit at bevæge sig mellem A, B og C?



Arbejdet har en central placering i det japanske zen-tempels hverdag. Øverst th. bliver grushaven ved Ryoan-ji revet



Japanske håndværkere i afbildninger fra begyndelsen af 14. årh. (ø. tv.) og ca. 1500 (n. th.)

De opvækstbetingelser, vi som forældre, skole og samfund yder, kunne være mere lydøre overfor det enkelte barns indre tilskyndelse. Som en naturlig del af et højtudviklet samfund kunne vi fordrer, at hver enkelt arbejdsituation yder den enkelte optimale muligheder for at arbejde med sig selv. Men dette forudsætter en åbenhed overfor og vilje til at etablere et psykisk arbejdsklima, der bygger på en solid forståelse af, at den måde, hvorpå et arbejde organiseres, samtidig definerer et betingelsæt for udfoldelsen af hver enkelt medarbejders bevidsthedsmæssige arbejdsrum. Vi vil da kunne erfare en række gennemgående mønstre i de enkelte medarbejders eksistentielle konstitutioner, men disse vil uvilkårligt være rodfæstet i og farvet af den enkeltes individualitet, biografi og særlige talenter.

Vi ser idag unge mennesker i konflikt ved deres første møde med arbejdsmarkedet. „De vil ikke bestille noget,“ klager de garvede, der uden overhovedet at tænke over hvorfor, som det selvfølgeligste har defineret de rigide A-betingelser for arbejdets udførelse. „Det skal være meningsfuldt,“ replicerer den unge, der på forunderlig vis har en rest af sin livskraft og pejling af sin retning og vision om livet intakt. „De er forkælede unger og vil kun spille guitar,“ vrisser de garvede, der selv har levet med A-holdets systematiske underkendelsesritualer, og derfor føler sig berettigede til at sende bolden videre til næste generation - arbejde må gerne gøre lidt ondt, særlig i psyken.

A-holdets gruppeidentifikation tåler ikke det særlige eller det afvigende manifesteret i egne rækker, og slår ned heroverfor med hård hånd. A-holdet har stærke konserverende kræfter i sig. Der skal ikke røkkes ved hævdvundne principper, herunder A's ret til begrænset ansvarlighed. Går noget galt, er det systemets fejl. A har bare gjort, hvad der blev sagt. A-menneskets samvittighed har måttet rumme at skulle lave krudt og kugler, slå ihjel og deltage i psykologiske og økologiske småforbrydelser - og har følgelig været nødsaget til at opbygge tykke lag af selvretfærdig beskyttelse imod egen indre etik.

Stærke kræfter virker sammen om at præge og cementere A-arbejdsrummet. Gennem tiderne synes alle kræfter i samfundet som rygmarvsreaktion at have nedkæmpet alle tendenser til B- og C-afvigelser: kirke og domstol, stats-

administration og militær, regering og fagforening, arbejdsgiver, skole og familie. Kunstnerne måtte dog glorificere magten, malerne skabe magtens ikoner, arkitekterne stå for magtens iscenesættelse, ligesom dansere og musikere måtte divertere magtens egne. Munke og nonner fik lov til at gå i kloster, hvor de på tilsvarende ufarlig vis udførte meget nyttigt arbejde. Men ligesom slave- og feudalsamfundets stabilitet byggede på magten over A-mennesket, bygges samfundets stabilitet idag på en måske mere diskret, men mindst lige så massiv styring af arbejdskraften. Stillet overfor B- og C-attituder føler samfundets magtpositioner sig truet. Dog er iværksætteren, foretagsomhedens „bevis“ for, at enhver er sin egen lykkes smed, en undtagelse, hvor samfundet inden for snævert definerede økonomisk rammer accepterer og tilskynder til et vist mål af B-udfoldelse.

Men set i lyset af de seneste årtiers udvikling er B-menneskets øvrige potentiale i opstigen og A-menneskets potentiale for nedadgående. I takt med mekanisering, automatisering og den hastige informationsteknologiske udvikling fremstår en lang række arbejdsituationer med behov for rendyrkede B-træk. Samfundet er derfor, omend stadig famlende, i færd med at etablere sin stabilitet også gennem kontrol af B-mennesket. Hvor modus A i det før-sekulariserede samfund havde en åbning mod C, forskubber samfundets prægning af A-holdet sig således i disse år i retning af B-mennesket - i „naturlig“ forlængelse af den informationsteknologiske udvikling.

Historisk set må B-mennesket formodes at være det yngste. Det personlige selvudtryk fremkomst hænger sammen med nybrud i den vestlige verdens kulturelle klima efter renæssancen. Kunsten og det kunstneriske udtryk rækker således længere tilbage i tiden end den individuelle kunstner. Mange vil idag umiddelbart forbinde kunstnerisk skabelse med modus B. Men ikke enhver selvudfoldelse er kunst. Omvendt synes en stor del af hvad der almindeligvis regnes for kunst at være skabt i en tilstand med genklang i modus C.

Meget af det arbejde, der udføres i hjemmene og haverne, havde tidligere C-karakter. Moderne værdinormer synes at fortabe dette perspektiv. Bonden er blevet bedriftsbestyrer, landsbysnedkeren er kommet på vindues-

fabrik. Det indre landskabs meditative karakter er nedbrudt af akkordens ydre målestok. Havearbejdet er fra en indre dialog og nødvendighed blevet en præstation på villavejen - et objekt for selvudtrykket. Moderne kvindebevidsthed har taget kvælertag på den klassisk husmoderlige selvforståelse og trukket en nøgtern A-definition ned over rollen som hjemmegående (m/k). I A-modus fremstår han eller hun ulønnet, ufri og usynlig - med grundlæggende utilfredsstillende livs- og ansættelsesvilkår. Dette syndefald vil kun uddybes ved sin yderste konsekvens: den lønnede husholdning. Sine mål uførtalt indebærer denne udvikling et stort kulturelt tab. Opretholdelsen og videreførelsen af essentielle kulturelle værdier hviler tungt på aktiviteter i C-modus.

Nu bringer TV-kokken med sin legende og improviserende attitude B-menneskets frigørende impuls til forløsning af A-slaven hjemme ved komfuret. Moderne livsforståelse forbruger sådanne punktvis selvrealiseringer, der i sit indsnævrede perspektiv rummer en latent uforløsthed. For én ting er som kokkene på TV at „lege“ med maden og måltidet. Det virkelig svære ligger i at rydde af og vaske op i B-modus.

Det moderne menneskes voksende ego oplever sig fængslet under de snærende A-betingelser. Følgelig bliver det en stadig større overvindelse at tjene og betjene. Det indre arbejdsrum konflikter genererer en voldsom psykologisk støj: modvillighed, ugidelighed, ligegyldighed og gøren ting mod bedre vidende. Kan man ikke undslippe kan man i det mindste gennem den lille modstands chikane præge situationen negativt. Alt for mange mennesker vantrives i deres job: buschaufføren, kassedamen, lægen, ekspedienten på skattekontoret, sygeplejersken, juristen, håndværkeren eller arkitekten. Vi støder ind i fænomenet næsten hver dag. Stillet overfor A-menneskets voksende selvudtrykstrang er det traditionelle A-arbejdsrum i fundamental krise.

Jobs i pleje- og servicesektoren, som det moderne samfund definerer rigtigt i A-betingelser, ville fungere langt bedre, hvis arbejdet blev redefineret med åbenhed overfor mennesker med B- og C-arbejdsattituder. De formår, som situationen er idag, bedre end A-mennesket at møde *det*

Arbejdets Rum

andet menneske. Sådan ville værdigheden kunne genskabes omkring en lang række idag rent ud sagt forfærdelige arbejdssituationer. Plejehjem ville igen kunne pleje, hospitaler kunne igen sætte mennesket i centrum og vores servicesektor kunne igen blive til alles glæde. Både B- og C-mennesker er i stand til og indstillede på at yde et stort arbejde af høj kvalitet. De formår at tilpasse sig komplekse arbejdssituationer med høj effektivitet, de evner at involvere sig som mennesker, men de vantrives i A-betingelsernes systematiske underkendelsesritualer.

Selv samfundets arbejdsløse fastholdes i et præcist A-greb. Den arbejdsløse må iklæde sig et meget præcist norm- og værdisæt som fuldtidsarbejdssøgende, *hjælpeløs* arbejdsløs. Hele hjælpe- og støttesystemet er bygget op som en cementering af et yderst snævert og konventionelt arbejdsbegreb. Set i ABC-perspektiv kunne arbejdsløsheds-situationen for det enkelte menneske indebære en oplagt evalueringssituation. Men kun få synes at kunne mobilisere kræfterne til radikale skridt videre i (arbejds-)livet. Det store frisættende potentiale, der kunne ligge i, at en kultur har råd til at holde en anelig del af den voksne befolkning arbejds*fri*, forbliver i den nuværende håndtering af situationen et næsten uoverstigeligt problem for både samfundet og den arbejdsløse.

I den økologiske udfordrings perspektiv er arbejdets problem ganske enkelt det, at der arbejdes for meget med det forkerte. Dette kunne karakteriseres som en strukturel arbejds*rigelighed*. For meget af det arbejde, der rent faktisk udføres, vrister mennesket ud af sin indfoldethed i naturen. Både A-mennesket og B-mennesket har et uafklaret forhold imellem deres behov og begær. De må til stadighed smage på frugterne af Kundskabens Træ og afprøve nyt uden tanke for konsekvenserne. I det moderne samfund lader de sig derfor påføre en lang række ressourcekrævende behovssubstitutter. I hele situationens uklarhed forbliver selv det eksponentielt accelererende forbrug fundamentalt set utilfredsstillende - en *næsten*-behovsopfyldelse, der kun kan dulmes med yderligere forbrug. Kun C-mennesket hviler i sin cykliske arbejdssituation og repræsenterer på denne måde en dybt økologisk bevidsthedsform og arbejdsmåde.



Moderne bellighed ved foden af japanernes bellige bjerg, Fuji-san

DEN JAPANSKE ABC

Hensigten med det følgende har ikke været at oplægge noget diametralt Øst-Vest billede. Et sådant finder kun sin bekræftelse på et ydre, overfladisk plan. Underliggende synes det at være samme dynamik og bestræbelse, der bevæger mennesket i Øst og i Vest - samme eksistentielle spørgsmål - blot i særdeles forskelligartede kulturelle iklædninger.

Når jeg har givet en ABC-læsning af det japanske arbejdsrum sin egen plads i denne sammenhæng, har det tre grunde. For det første etablerer det et forbindende perspektiv for de japanske case-studier og præciserer dermed denne afhandlings grundlæggende spørgsmål om forholdet mellem det ydre og det indre arbejdsrum. For det andet ligger der i læsningen af det sublimerede jeg-udtryks dynamik en nøgle til forståelse af, hvordan en kulturs arkitekturens symboler gennem tiderne har fungeret som kropsliggørelse og fokus af disse sublimerede egoer - og stadig i et samfund som det japanske kan opretholde sin kraft og betydning. For det tredje tror jeg, at en sådan læsning kan være med til at klargøre, hvor vi kan og hvor vi *ikke* skal søge inspiration fra japanske arbejdsforhold.

Under indtryk af det økonomiske mirakel i Japan har mange virksomheder i Vesten flirtet med japansk inspirerede managementsystemer. Men yderst lidt om overhovedet noget fra disse store virksomheder kan overføres direkte. Stillede man et menneske med typisk dansk opvækst under det typiske japanske A-arbejdsvilkår, ville det måske i en periode kunne glæde sig ved forandringen. Men snart ville livsrummets indsnævrelse, dets mangel på personligt møde og individuelt udtryksrum drive ham eller hende mod psykisk sammenbrud. Spørgsmålet er dernæst tilsvarende, hvor længe japaneren lader sig stille tilfreds dermed?

Under vore dialoger om det eksistentielle arbejde karakteriserede Günter Nitschke konsekvent den japanske A-modus som *hypnosen*.²⁴⁴ Denne japanske hypnose er en på én gang voldsom og sublim prægning, hvori alle kultur-

livets størrelser indvirker. Efter mange års bestræbelser på gennem undervisning ved japanske universiteter at bidrage til at frisætte sine studerende og gennem studiesituationen give dem en chance for at komme i berøring med B- og C-elementer i deres liv, havde Nitschke resigneret og havde næsten givet op. Hypnosen var for stærk - for ubrydelig. Den kulturelle prægning fastholder alle disse mennesker i tilbageholdt livsudfoldelse - langt fra at leve, endsigse realisere eller forløse *deres* liv. Japan er en myretue af flittige arbejdsmyrer, der refleksagtigt pertentligt udfører deres arbejde yderst korrekt mange timer om dagen, mange dage om ugen, mange uger om året, mange år i træk - og betegner sig lykkelige derved, hvis nogen spørger. Det er det letteste, når ikke der er noget valg. Livet er arbejde, valget står mellem „ja“ og „ja ja.“ Man har ikke noget valg og tager heller ikke noget valg - i hvertfald indtil for nylig.

Den japanske hypnose er måske særlig stærk i Japan, men den har sine parallelformer i alle samfund. Den særlige, ganske raffinerede, senlutheranske version, som udspiller sig i en dansk virkelighed, er blot vanskeligere at se netop fra en dansk virkeligheds udsigtspunkt. Således er den interkulturelle dialog en gave til menneskeheden. Den formår at relativere størrelser, der er *for tæt på* til i egen kontekst at kunne fremstå i forståelsens perspektiv.

Men hvad skal der blive af alle medlemmerne af den store myretue i næste årtusinde eller bare næste årti i et land, der er tryllebundet af robotten og synes at sætte en ære i at sætte robotter til at udføre alt, hvad der overhovedet er muligt. Selvom alle scenarier for fremtiden må pege på nødvendigheden af det modsatte, er det japanske opdragelses- og uddannelsessystem stadig gearret til at lave gode robotter ud af også sine små japanere. Det producerer velafrettede *workaholics* og ikke de voksne, reflekterende mennesker, som kan give det stadig mere komplekse maskineri dét nødvendige, kreative modspil, som vores fremtids livsrum afhænger af. „Vi arbejder hårdt, men vi ved ikke, hvad vi arbejder for,“ siger den moderne

japanske forfatter Hitoshi Kato og karakteriserer meningsløsheden som hverdagens følgesvend.²⁴⁵ Der synes, målt med nordeuropæisk skala, at være forbløffende ringe diskussion om eller korrektion af udviklingen. Ingen synes at have eller søge overblik, ingen stiller unødige spørgsmål, alle yder omhyggeligt og tillidsfuldt deres lille bidrag til, at hjulene kører optimalt. Fortsættelse, vækst og udvikling af noget højere end én selv, noget udenfor én selv - jo mere jo bedre - forbliver underforståede og helt ureflekterede mål. Demokratiet, der i sin vestlige tradition systematiserer og raffinerer uenigheden gennem sin dialektiske diskurs, fungerer slet ikke tilsvarende med japanere i rollerne. Men spørgsmålene om, hvad man som menneske og samfund overhovedet vil med alle disse møjsommeligt oparbejdede bjerge af *yen*, har stadig kun spæde ansatser. Dette er dog alt for vigtige spørgsmål at overlade til behovsindustriens spekulation i japanerens „tilfredsstillelse.“

Europas udvikling frem til et højindustrialiseret informationsamfund strakte sig over flere århundreder. Renæssancetidens nybrud i hele forståelsen af menneskets plads i universet foregreb den industrielle revolution, og selvom Europa anno 1998 er et fuldstændig andet end 1600-tallets Europa, er hele denne transformation forløbet med en vis resonans i den kulturelle grundtone. Den tilsvarende proces har i Japan været stærkt komprimeret og har først accelereret for alvor efter 2. verdenskrig. Med genåbningen af Japan i 1868 efter mere end to et halvt århundredes isolation stod med ét en fuldstændig anden virkelighed for døren, og japanerne rakte naturligt ud efter de appellerende teknologiske frugter uden nødvendigvis at søge eller at behøve at fatte deres kulturelle sammenhæng. Det samfund, som den teknologiske udvikling beforder, er i Japan mindre rodfæstet i de kulturelle forudsætninger end i vores del af verden.

Det moderne Japan er således et babelsk univers, hvor elementer af vidt forskellig oprindelse eksisterer side om side uden synderlig integritet. De mange løsdele i tilværel-

Arbejdets Rum

sen sammenspindes forsøgsvis af den japanske bestræbel- se på opretholdelsen af *wa* - en tilstand af harmoni, eller rettere en tilstand, hvor en harmonisk overflade søges op- retholdt - så selv reelt tilstedeværende modsætninger ud- glattes eller fortrænges og uenighed så vidt muligt ikke ma- nifesteres. Ingen opgave synes for uoverkommelig for *wa*- bestræbelserne. Det ligger i disse bestræbelsers respon- derende natur, at det er det enkelte menneske, der er limen og det føjelige overfor både gruppen, teknologien og om- givelserne - med en meget lille korrektiv feedback til følge.

I sådanne universer fremstår meget lidt i tilværelsen som selvberørende, fristillet eller i sig selv betydende. Livet ud- spinder sig for mange i en slags pligttopfyldende søvn- gængertilstand med eksistensen på *stand by* og autopilo- ten med på arbejde. Målt med danske alen er det japanske A-menneskes bytteforhold pauvert. Han eller hun har næ- sten ingen fritid og ofte lang vej til arbejde. Det giver sam- men med diminutive boliger dårlige betingelser for familie- livets udfoldelse. Tårnhøje basale leve- og boligomkostnin- ger udhuler lønnens realværdi, betalingen til universiteter og hospitaler tvinger til stor opsparring. Det sociale system er kun langsomt under opbygning, og familien står stadig centralt i det sociale sikkerhedsnet, selvom tre-genera- tionsfamilien er under afløsning af kernefamilien. Stadig regnes det for børnenes ansvar at sørge for forældrene på deres gamle dage - hvilket med konfucianismens ordens- sans først og fremmest vil sige den ældste søns ansvar. Opretholdelsen af et psykisk afhængighedsforhold for næ- ste generation bliver dermed en vigtig del af aldersforsik- ringen, og stærke kræfter søger derfor at fastholde det traditionelle japanske opdragelsesmønster.

Kan man sige, at vores opdragelseskultur i det nordlige Europa er præget af et massivt, kollektivt faderkompleks²⁴⁶ med præstationspres og tidlig friskærelse af individuali- teten, så ligger der til grund for den japanske identitet et svulmende moderkompleks. Det japanske barn sover ved mors barm og hænger på mors hofte selv længe efter, at det selv ville kunne gå. Barnet er aldrig alene, mor er der, vier sit liv til barnet og undgår således at udleve sit eget, lidt besværlige, individuelle liv. Forældrene begynder at titulere hinanden „mor“ og „far“ - og hun slipper hermed



Picnic-udflugt til Tadao Andos Himeji Centre for Childrens Culture (1990), som ligger flot placeret i landskabet, men ikke har meget at byde på for børn



Til venstre børnehave i lyseblåt tøj og gule hatte på tempelbesøg i Hagi. Til højre bar skolebørn tegnetime ved et buddhistisk tempel i Kyoto. Man bar uniformer i børnehaven, uniformer i folkeskolen, uniformer i gymnasiet, uniformer på arbejdspladsen. Uniformer er en del af den japanske trykhedsbobles visbed om, at man er en del af noget

for at tumle med de besværlige situationer forbundet med at være mand og kvinde. Moderen vinder mere kærlighed fra barnet end fra manden, der for det meste går i byen med kollegerne for at „holde møde“ - og mest er hjemme fra sit arbejde for at sove og få rent tøj til en ny arbejdsdag. Det japanske barn bliver således gennem sine første leveårs moderlige univers indvævet i blide mødrende afhængigheds- og tilhørsforhold. Hvor det danske barn tidligt får egen seng og eget værelse og til stadighed stimuleres til selv-udtrykket og jeg-præstationen - og belønnes herfor - formår den japanske opdragelse at afbøje og afvænne sådanne spirer. Skrifte tegnet for kærlighed, *suki*, er betegnelsen sammensat af tegnene for mor og for barn.²⁴⁷ Med en tradition for arrangerede ægteskaber, er kærlighed ikke først og fremmest en Amor & Psyke eller Mars-Venus relation udspringende af mødet mellem kønnene.

Af en sådan opvækst modelleres en psyke, der for enhver pris søger *gruppen* og *konfliktløsbeden*. Behovet for at være ved moderen, at gøre hende glad og leve hendes sublimerede liv bliver overført på skolen, på tilhørsforholdet til klassen og senere til den berømte loyalitet overfor firmaet. Hvor faderkomplekset stimulerer jeg-præstationen, så fremelsker moderkomplekset lydørheden, den loyale medvirken og deltagelse, offerviljen og jeg-fornægtelsen. I dette bevidsthedsrum fortrænges selv åbenlyse konflikter. Kunne man bare arbejde uden betaling derfor, gjorde man det gerne. Er man nødt til at demonstrere, gør man det helst på en søndag, så man ikke skader helheden. Når fagbevægelsen aldrig blev noget kraftfuldt samlingspunkt i den japanske industrialiseringsproces, er det således også fordi klassekampstænkningen modsiger noget grundlæggende i den japanske identifikation. Reference-rammen er gruppen som helhed - ikke jeget i gruppen eller en jeg-præciserende kategori indenfor systemet. I det japanske hierarki er identifikationen primært lodret og omfatter derfor hele virksomheden (eller afdelingen) - og ikke blot lønmodtagerne, smedene, lærlingene eller de organiserede. Dette medfører på alle niveauer et *medansvar*; som vi i Vesten udskiller som et *ansvar*; som vi personligt påtager os eller skyder fra os - opad i systemet. Trods alderen kender man tilsyneladende - det er moder-

skabets sande test. Men hvor puberteten i Vesten er en yderst synlig, grænsesøgende og turbulent personlig transformationsproces - gennem opvågningen til og afprøven af nye identiteter - så lykkes det for den japanske opdragelse at stække puberteten til en på overfladen usynlig proces.²⁴⁸ Bestræbelser på at opretholde en konflikt- og modsigelsesfri overflade i fællesskabet legitimerer for den enkelte selvudtrykkets sublimering. „Sandheden“ bliver, ligesom det moralsk-etiske kompleks, en mere gummiagtigt formløs størrelse end under de skarptskårne vestlige bevidsthedsformer - den bliver udtalt kontekstafhængig. Men hermed være udtrykkeligt ikke sagt, at Vesten er mere moralsk eller etisk.

Japan synes endnu ikke som Nordeuropa at have oplevet det definitive syndefald, der brutalt vristede det enkelte menneske fra sin næste, sin natur og sin Gud. I Japan findes der - så vidt jeg er orienteret - mytologisk set ikke noget, der bare minder om uddrivelsen fra Paradis.²⁴⁹ Dialektisk tænkning, endsigende dualistisk tænkning, har trange kår. Den komplementære tænkning, som - afledt af den dynamiske relation mellem yin og yang - bærer den tidlige kinesiske filosofi, synes aldrig at have fået samme klarhed i Japan. „Særkendet ved japansk tænkemåde ligger i dens fuldstændige mangel på komplementære alternativer,“ skriver H. Yukawa i et essay om den japanske bevidsthed.²⁵⁰ Det er ikke sikkert, at udsagnet holder vand i alle detaljer, men også den zen-buddhistiske filosofi, der repræsenterer noget af det mest skarptskårne i den japanske tænkning, udviser store anstrengelser for at transcenderer den dualistiske modsætning. Zen-folk bider hellere tungen af sig end at lade sig fange i et dualistisk udsagn. Japanerens jeg-bevidsthed er da også langt mindre udfoldet på det personlige plan, og selvforståelsen hviler i langt højere grad på gruppen, familien, arbejdsammenhængen og den formelle identitet.

Man kunne umiddelbart formode, at sådanne uselviske, gruppeorienterede mennesker ville opbygge et harmonisk, musisk samfund, der aktivt advokerede fred og høje humanitære mål i verden. Men tværtimod synes det som om, hvis vi taler i systemiske termer,²⁵¹ at jo mere et (samfunds-) system undertrykker de individuelle udtryksmuligheder, jo

mere lader individet sit behov for selvhævdelse transformere højere op i hierarkiet. Dette sublimerede japanske ego kommer således til udtryk gennem stolthed over og vedkenden sig sin familie, sin fødeegn, sin virksomhed, sit universitet og sin nationalitet. Feudalismen, fascismen og konfucianismen indbyder på hver deres måde til en sådan sublimering. Alle tre spiller på *den store arkitektur*; prisen for sublimeringen er deltagelsen og delagtiggørelsen i *det store symbol*, og arkitekturen har gennem århundrederne været blandt de vigtigste symboler i alle de store kulturer.

Hitler bød sine tyskere mange strabadser i opbyggelsen af Det Tredje Rige. Hans vision trængte uimodståeligt ind i alle kroge af børneværelset, soveværelset og klasseværelset - han synes instinktivt at have vidst, at folkets sublimerede kræfter måtte kanaliseres. Hertil behøvede han storladne arkitektoniske iscenesættelser. Det Tredje Riges „fuldkomnethed“ fandt det perfekte spejlbillede i Albert Speers (1905-81) manierede klassicistiske arkitektur, som iscenesættelse af de kollektive national-socialistiske orgasmer. Magt - over andre - har til alle tider søgt mægtige udtryk.

Denne af kulturens magtmønstre påtvungne selvudtryks-sublimering er rygraden i alle samfunds kontrol med A-mennesket. Men den synes i Edo-periodens (1603-1868)²⁵² udfoldelse af neokonfucianismen i Japan at have nået det yderste af, hvad menneskeheden har præsteret i den retning. Edo-kulturen fremviser i alle samfundets forhold samme systematiske indsnævring af det personlige livsrum, her skal blot nævnes et enkelt karakteristisk eksempel: I de smalle bygader med husene liggende tæt, skulder ved skulder, var man ikke blot ansvarlig for hele sin egen families rette adfærd. Man var også ansvarlig for, hvad ens to nabo-familier og tre genbofamilier foretog sig. Afstraffelse for eventuelle overtrædelser ramte alle familier kollektivt - og skam-kulturen gjorde sit til, at man ikke kastede familiens ære i grams. Japan har stadig idag en meget lav kriminalitet, men prisen har med det vesterlandske menneskes alen været høj: elimineringen af det individuelle råderum.²⁵³

Under mine ophold i Japan har jeg ofte reflekteret over den tanke, at summen af ego-energiene (i systemisk forståelse lig med menneskenes selvopretholdelsesdrift) er konstant, uanset hvordan disse selv-udtryk fordelte sig mel-



Mødre og børn til sakura, kirsebærblomstring, i Kyotos botaniske have

lem det umiddelbart personlige udtryk og det sublimerede ego-udtryk overført til nationalitets-, familie- og firmaidentitet.²⁵⁴ Jo mere rummet for det personlige udtryk var indskrænket, jo stærkere var den formale selvidentifikation. Dette forklarer det tilsyneladende paradoksale forhold, at et land som Danmark, der giver sine børn en ekstremt individuel og præstationsorienteret - *faderkompleks*orienteret - opdragelse, har kunnet opbygge en konsensus omkring et velfærdssamfund med stor omfordeling og et omfattende - *moderligt* - socialt sikkerhedsnet, ligesom Danmark ude i verden optræder med harmoniserende kraft og taler retfærdighedens, miljøets og u-landenes sag. Omvendt opstår der tilsyneladende af den grundlæggende *moderlighed* og træning i sublimering af jeg-udtrykket i den japanske opdragelse en hård, *Zeus-faderlig* samfundsstruktur²⁵⁵

- uden nåde, uden medynk, rummelighed eller tilgivelse overfor det anderledes - med voldsomt konkurrenceprægede firmaer og uddannelsesinstitutioner og en vis kynisme i de nationale interesser, som det kun *næsten* lykkes at pakke ind i smukke motiver og vendinger.

Fred og fordragelighed højere oppe i systemet er således - hvis denne tankerække føres igennem - afhængig af, at en eventuel ufred kan komme til udtryk på et så lavt og direkte niveau, at den kan være en kreativ kraft. Først fri af disse sublimerede energiophobninger fra lavere niveauer kan et system søge reel harmonisering. Fænomener som Franco, nationalisme, japansk firmaånd og fransk atomforsvar, for blot at nævne et par eksempler, kører på samme brændstof som fundamentalismen: den sublimerede energi. Arkitekten kan gennem arkitekturen gå ind på og under-

støtte denne funktion, at sublimerer og kanalisere ego-kompleksens energier - eller søge at skabe et arkitektonisk betingelsessæt, der yder mennesket rum til at mødes og komme til udtryk i umiddelbare, åbne sociale felter. Men få arkitekter eller bygherrer gør sig dette fuldt ud klart, og arkitekturens resulterende form er i den henseende mest resultatet af (næsten) ubevidste processer. Få byggeopgaver bliver direkte præciserede hvad angår magtfuldhed og symbolværdi. Der antydes i kodificerede vendinger og kommunikerer måske i lige så høj grad gennem iscenesættelsen af byggemøder og oplevelsen af bygherrens selvopfattelse. Arkitektens opgave er ikke fri kunst. Han (m/k) responderer definerede felter med stærke udtalte og ikke mindst uudtalte forventningssæt - fra bygherren, opgaven, faget og fra samfundet generelt. Det er ikke noget tilfælde,



Optræden i Harajuku, Tokyos søndags-rock-eldorado, hvor forbilledernes gestik og koreografi er indøvet til mindste detalje

Shinto-festival i Kanda, en af Tokyos centrale bydele, hvor store fartøjer bæres rundt i byens gader under stor festivitas

at danske arkitekter i udlandet gennemgående bygger langt større og mere imponant end på hjemmefronten. For eksempel er Johan Otto von Spreckelsens (1929-87) triumfbue i Paris, *Arche de la Défense* (1989), et overraskende udsagn fra en arkitekt, der igennem en menneskealder har findyrket en ydmyg respekt for og forfinelse af byggetraditionen i sin undervisning og i sine projekter.²⁵⁶ Det er mindre overraskende, at Mitterand som præsident og bygherre var med til at udpege netop dét projekt.

Når vi bygger, projekterer, iværksætter eller blot beundrer arkitektur, reflekterer vi sjældent dybere over denne arkitekturens afspejling og fiksering af kulturelle (magt-) relationer. Sådanne arkitekturkvaliteter er svære at begrebsliggøre, de passer dårligt ind i en årsag-virkningslogik og entydige felter af ondt og godt. Selv noget umiddelbart

håndgribeligt som skala og størrelsesorden har kun indirekte betydning - og beror snarere på artikulationskompleksiteten (det vandalsikrede toilet vs. en arabisk medina). Moderne byggeprocessers stadig voksende antal specifikke fordringer af byggeteknisk, lovgivningsmæssig og brugspraktisk art, driver både arkitektens, bygherrens, brugerens og samfundets opmærksomhed bort fra mindre konkrete, kulturelt betonede fordringer. Sådanne relationer, hvor byggetradition og kulturelle adfærdsmønstre mødes med politiske strukturer som næsten ubevidste understrømme i opgavens umiddelbart meget konkrete natur, er umiddelbar svære at præcisere. Vi er som formgivere kun næsten klare over vores medvirken - eller karakteren af vores medvirken. Men et stort udsagn som *Menneskehedens Triumfbue* forudsætter en fælles bestræbelse på at magte - og en

(sandsynligvis umanifest) konsensus om det store udtrykksberettigelse den i pågældende situation. I kapitlet *Shin Takamatsus Hinaya* vil vi se, hvordan en arkitekt som Takamatsu i samklang med sin opgave og sin kulturelle kontekst har findyrket det sublimerende arkitekturudtryk.

Efterkrigsgenerationens japanere lagde en kolossal indsats i opbygningen af et nyt Japan uden at stille spørgsmål. De bar offerrollen med værdighed og stillede ikke spørgsmål ved deres egen situation - netop for samfundets, fremtidens, familiens og særlig børnebørnenes skyld. De voksede op i en tid med en respekt for det gamle, som kan være svær at genfinde i det moderne Japan. Idag hører man stadig oftere klagesangen over sædernes forfald - mange klassiske dyder og skikke smuldrer, virksomheder fyrer mennesker, som man tidligere ville have holdt hånden over -



I en riskultur som den japanske har fællesskabets værdier nødvendigvis stået centralt. Risdyrkingen har traditionelt været meget arbejdsintensiv og muliggjorde allerede i det før-industrielle samfund en stor befolkningstæthed. Idag er risdyrkingen, som man længe troede ikke kunne moderniseres, gennemmekaniseret og drives stort set af deltidslandmænd

Arbejdets Rum

den ulastelige facade krakelerer. Det gamle Japan har stort set måttet lade livet for det nye, og de små overlevelsens-enklaver fra „det gode gamle Japan“ viser sig stadig sværere og mere bekosteligt at opretholde. Japanere er i det nye Japan begyndt at stille fordringer til tilværelsen. Den ældre generation står uforstående overfor, hvordan deres børn kan være blevet, som de er. Hvorfor fører de ikke blot tilfredse livet og samfundet videre, som det *var*?²⁵⁷ Det japanske Paradis er således idag ikke, hvad det har været. Syndefaldsmyte eller ikke, så synes Japan idag via en lang, tågehyllet vej at være kommet dertil, hvor mange uafvildende har suttet på frugterne af Kundskabens Træ. Skelneevnen, materialismen og smagen for et eget liv træder gradvist frem i det moderne Japan.

Særlig synes idag mange kvinder at have styrke til at mod-

sætte sig forventningspresset om at gifte sig og dermed stifte hjem. For da klapper fælden. Hun må efter første barn forlade arbejdsmarkedet. Hun må måske stadig passe mandens forældre og har måske ikke selv valgt sin ægtemand.²⁵⁸ Heroverfor står friheden som ugift forjættende, omend lidt faretruende - stadig på vej i sit eget liv, tidvist hævet en håndsbredde eller to over hypnosens. Tidligere skulle man helst være „afsat“ inden man fyldte 24, men de store byer synes idag at have masser af unge japanerinder, der har mere end god tid med at finde den helt rigtige. Disse ugifte kvinder repræsenterer en kolossal købekraft. „Enlige kvinder, der flyder rundt i den kolossale informationslette, Tokyo, er dem, der mest nyder det urbane liv,“ skriver arkitekten Toyo Ito (f. 1941).²⁵⁹ Han skabte til en udstilling i 1985 en *Pao*, en teltagtig minimal transpa-

rent opholds-gestalt for disse moderne Tokyo-*nomader*, for hvem hjemmet var *Tokyo*, dagligstuen var *cafeen*, spisestuen var *en restaurant*, klædeskabet var *en butik* og haven var *en sportsklub*.²⁶⁰ Dette nye menneske således både præger det moderne Tokyo og bliver formet deraf. B-menneskets drøm om et eget liv er definitivt vakt, og dens mulige udfoldelse er en rød tråd gennem det moderne Japan.

Den drøm finder idag ofte form i den amerikanske drøm. Vesten og den vestlige indflydelse er i Japan i høj grad lig med amerikansk indflydelse. Den europæiske kultur har indtil for nylig haft for meget af det, man søgte bort fra i sin egen tradition - for meget kulturelt arvegods. Men drømmen om livet i selvudfoldelse søger næring og kraft i alle retninger - drømmen om livet som på film. Med den identitetsudviskende japanske opdragelse som ballast er det dog



Skolebørn får en lur på vej hjem fra skole



Manga, tegneserier, laves til alle aldersklasser i Japan, som ifølge statistikken er et af de mest boglæsende lande i verden.

sin sag at stå helt på egne ben ret længe ad gangen. Når drømmen afprøves, sker det derfor typisk i særlige iscenesættelser, der lægger op til flatterende rollespil²⁶¹ - eller med hjælp af et eller andet produkt. Faktisk er det kun den voldsomt kværnende japanske reklameindustri, der for alvor synes at have styr på, hvordan man kommer drømmens opfyldelse nærmere. Analyserede man de japanske TV-reklamer, som er klippet ind i alle de spændende programmers højdepunkter, ville en meget stor del af disse reklamer kunne ses i dette perspektiv: som krykker for et øjeblik dyrekøbt selvedfoldelse. Måske med undtagelse af nudelsuppe sælges alt - biler, elektronik, kaffe, oplevelser, læskedrikke osv. - med vesterlændinge som frembærere. Denne systematiske spekulation i en fremspirende friheds-trang (A-menneskets B-inklination) rører ved voldsomme

kræfter lige under overfladen i det japanske samfund, og man undrer sig over, *hvor* skadelig denne kommercielle befåmning er, *hvor* vildledende og afledende den er. Ligger der et potentiale af reel frisættelse heri? Vil der ud af hele dette kommercielle inferno træde voksne japanere frem?

„I de senere årtier er det blevet almindeligt, når man taler om Japan, at affærdige idealet om personlig vækst som et udslag af vestlig etnocentrisme og gå ud fra, at japanere har deres egen specifikt japanske måde at manifestere sig på som enkeltindivider,“ skriver Karel van Wolferen i bogen *Den Japanske Gåde*: „Men der findes kriterier for personlig udvikling, som ikke er kulturelt bestemte. Ligesom rosenknoppen er forudbestemt til at blive en rose og tigerungen til at blive en tiger, er det opvoksende menneske bestemt til at blive et modent, velintegreret indi-

vid.“²⁶² Men hypnosens fastholder japaneren som rose i knop. Udfoldelsen til blomstrende rose forudsætter en målrettet deprogramming eller en særlig arbejdsituation, hvor der kan fastholdes et frirum for udfoldelse, som kun et fåtal idag har adgang til.

Japanerne er ofte, yderst klichéagtigt, blevet beskyldt for ikke at være kreative, men det japanske sprog har hele tre ord for kreativitet, *konomi*, *sakui* og *mitate*, hvilket indikerer en vis kulturel optagethed af kreativitetens natur.²⁶³ *Konomi* er valgets eller kombinationens kreativitet, måske bedst illustreret i japansk kultur gennem te-mesterens bestræbelse på at sammensætte alle de mange elementer i sin te-ceremoni i sublim harmoni, nøje afvejet i forhold til hinanden og tilpasset gæsten, årstiden og den særlige lejlighed. *Mitate* er den radikale redefinitions kreativitet, for



Skolebørn på udflugt afleverer lange kæder af foldede papirfugle ved et monument for atombombens ofre i mindeparken i Hiroshima

eksempel at lade en støvle finde ny anvendelse som røg-vender på skorstenen, eller at lade en stump kakkelovnsrør finde ny værdighed som blomstervase. *Sakui* er den rene gnistformede kreativitet, den virkelige nyskabelse. Den betragtes i Japan som yderst sjælden, og har i lange perioder været uønsket, upassende og fortrængt som mulighed. Der er for meget *sakui*, kan man høre - underforstået for meget personlig tilstedeværelse i et givet udtryk. Stadig idag frembæres og udfoldes kreativiteten ikke på samme måde som hos vesterlændingen - den stilles ikke til skue.

Med Tokugawa-regimets etablering i begyndelsen af 1600-tallet slog en neokonfucianisme markant stærkere igennem i det japanske samfunds ledelse og kom i løbet af den mere end 250 år lange Edo-periode (1603-1868) til at sætte et kraftigt præg på alle dele af japansk kultur. Denne udvikling modsvarede mennesker, der gradvist inkarnerede stærkere, med en mere definitiv identifikation med deres kropslige eksistens' realitet.²⁶⁴ Parallelt bliver konfucianismen mere sekulariseret. Hvor den storladne vision i den tidlige konfucianisme var at indordne alle menneskelige aktiviteter i én samlet form, og således med kejseren som bindeled til det guddommelige at afspejle Himlens love på Jorden, behøvede neokonfucianismen ikke sådanne retfærdiggørelser. Magtspyramidens selvforståelse beroede på dens egne indre relationer. Magt er magt - og uberoende af noget guddommeligt mandat - jo mere jo højere oppe i det hierarkisk stærkt differentierede univers. Kejseren blev i Edo-perioden ikke afsat, men var definitivt reduceret til pynt ved særlige lejligheder. Neokonfucianismen, som den udfoldede sig i årene efter år 1600, var en tusindårsdrøm, et systematisk forsøg på at tæmme al dynamik i samfundet og føre det ind i en stabil og uforanderlig tilstand. På baggrund af de forudgående næsten halvandet århundredes næsten konstante borgerkrigsagtige tilstande var der i Japan en vis grobund herfor. Men kulturlivet, der i årene før 1600 udviste stor dynamik og innovation, stivnede under det neokonfucianske paradigme i sin egen form.

Den klarhed og dybde - den intime, spirituelt forankrede relation mellem form og indhold - som Muromachi-perioden (1336-1568) dannede klangbund for, klingede ud. Den mangerettedhed og den polarisering mellem magtens stor-



Aldrig alene, her søndag eftermiddag i kirsebærblomstrings-tiden i en fodgængerovergang foran en park

ladne iscenesættelser og te-æstetikens subtile uendelighed i det små, som prægede Momoyama-perioden (1568-1603), blev afløst af konformitet. Kunstens mål blev reduceret til den omhyggelige videreførelse gennem tilegnelsen af de gamle mestre. Alle tanker, der var værd at tænke, var tænkt. Alt hvad der kunne skabes, var skabt og fandtes udfoldet i historien, tålmodigt ventende på at blive tilegnet af nye generationer. Kunstnerens vej blev en tilegnelses vej - en minutøs tilegnelse af de gamle mestre gennem stadig kopiering. Kunstneren var reduceret til dekoratør - kunstværkets opgave var i Edo-perioden at illustrere, befæste og glorificere det jordiske hierarki og at legitimere dette som den guddommelige hierarkiske orden.

Grænserne til omverdenen blev lukket - det perfekte behøver (eller tåler) intet udefra. Derfor blev for eksempel kristendommen, der sammen med mange andre impulser var kommet med de handelsrejsende til Japan i de forudgående år, med sit menneskesyn en trussel for samfundets ordenen, hvorfor kristne fra begyndelsen af 1600-tallet nidkært blev forfulgt.²⁶⁵ Buddhismen derimod blev en del af Edo-institutionen - en ganske ufarlig del, fristes man til at sige. Den kendte sin plads, og forstod at være pragmatisk og lydige på de rette steder. Alle templer blev indordnet et omfattende hierarkisk system, ligesom alle japanske familier blev knyttet til et bestemt tempel. Den folkebuddhisme, der udfoldede sig, blev en vigtig del af den kulturelle prægning. Der var tale om en glidende overgang, som kan være vanskelig at tidsfæste præcist, men fra at buddhismen handlede om livets store problemer, kom den i høj grad til at varetage den konfucianske respekt for forfædrene. Denne defokusering af buddhismen er fortsat uddybet også efter Edo-perioden, hvor shinto-religionen fik patent på varetagelsen af livets rituelle forhold. Idag er det således en almindelig opfattelse, at buddhistpræstens arbejde er at afholde begravelser og fremsige sutraer for de døde - og derved guide sjælene videre.

Arbejdsdelingen er præcis, fortæller Susan Eco Noble, præst ved det shingon-buddhistiske tempel Daifuku-ji nær Nara. Hun kunne ikke besøge mennesker fra hendes menighed i præstedragt, hvis de lå på hospitalet. Det ville være for provokerende og trække døden nærmere - for

nær.²⁶⁶ Dødsangsten er levende alle steder. Og modsat hvad mange kristne antager om mennesker, der lever med forestillingen om genfødsel, så synes overbevisningen herom ikke at gøre døden lettere at leve med. Sjælene fra de hengangne står jo bogstaveligt på hylden på det lille hjemmealter og følger med. Med tidvis professionel assistance fra buddhistiske præster får de afdøde deres nøje tilmålte, gradvist nedtrappende rituelle opmærksomhed i de første 50 år efter døden.²⁶⁷ Særlige døde kan afstedkomme regelmæssige ceremonier flere hundrede år senere.²⁶⁸

Måske det er et resultat af Meiji-restaureringen i 1868, hvor *shintō* fik en meget stærkere placering som den formelle statsreligion, at buddhismen i sit folkelige virke blev endeligt reduceret til bedemandsforretning. Buddhismen har ikke altid været dér, den har tidligere forholdt sig direkte til livet og livets spørgsmål.²⁶⁹ I case-studiet om Shinju-an vil vi møde Zen-præsten Ikkyū Sojun (1391-1481) som en markant eksponent for en levende buddhisme.

Med den kristne Gud som det entydigt gode, holdt op mod det gennemført onde, ligger der latent en knivskarp sondring mellem det rigtige og det forkerte i alle livets forhold, som på den ene side rummede kim til den videnskabelige tradition, og på den anden side - i naturlig konsekvens af Ordets sande efterlevelse - frembød en række mindre fredelige fænomener som korstog, inkvisition og heksebrænding. I det teologisk-kristne univers ligger således en iboende tendens til eksklusivitet. Her viser den østlige tankegang sig kvalitativt forskellig. Det skaber ingen uoverstigelig modsætning i buddhistens eller taoistens verdensbillede at skulle rumme eksistensen af andre, sideordnede veje. Han eller hun flyder omvendt ikke blot rundt imellem alle mulighederne, men definerer sin lokale sandhed, der både omspænder den store guddommelige sandhed og den personlige situation.

Buddhismen nåede til Japan omtrent samtidig med, at kristendommen nåede Danmark, og buddhismen blev i Japan samme formative kraft i opbygningen af et større, mere komplekst samfund, som kristendommen udgjorde i Danmark. Men hvor kristendommen erklærede Thor og Odin frontal kamp og i løbet af et par århundreder fuldstændigt overtog scenen, så har Japan stadig idag sin *shin-*

toisme,²⁷⁰ sin før-buddhistiske religion, i behold. Buddhismen har qua sin formløshed smidigt ladet sin essens forme efter de forskellige situationer. Den har i sin vandring gennem Østens kulturer indvirket, samvirket og til stadighed taget form efter den kulturelle kontekst. Synkretismen er stærk i det østlige univers, tendensen til at indordne og sammenfatte. I det religiøse og filosofiske univers fremstår intet præcist afgrænset som i vores vestlige tradition. I Edo-regimets neokonfucianske selvforståelse måtte den selvberørende kristendom med dens uføjelighed, ubøjelighed og manglende uunderdanighed derfor udryddes.²⁷¹ Synkretismen giver sig også udslag i, at japanerne idag helt uden problemer er både shintoister og buddhister samtidig. Man gifter sig helst både shintoistisk og kristent, er dybt indspundet i den konfucianske etik og handler som et yderst pragmatisk materialistisk folkefærd.

Man kunne i årene forud for Edo-perioden, hvor kulturlivet havde en vis legende dynamik, tale om ansatser til B-mennesket. Dels udløst af mødet med europæisk kultur via 1500-tallets og det tidlige 1600-tals mange portugisiske, spanske og hollandske handelsrejsende, dels friset af det forhold, at Japan forud for Edo-perioden havde oplevet halvandet hundrede års næsten uafbrudt borgerkrig med deraf følgende vakkende infrastruktur. B-inklinationen kan igen spores i moderne tid og synes således, sin indre dynamik til trods, i Japan intimt forbundet med vestlig indflydelse. Hvor B-arbejdsrummet idag stadig kun er realiseret af yderst få, synes B-drømmens voksende omfang at indvarsle store fremtidige forandringer i det japanske samfund.

Slet ikke alt i årene forud for Edo-perioden rummede denne B-inklination. For eksempel lå der i zen-æstetikken dét erklærede mål via kreativiteten og det kunstneriske udtryk at lade *Buddha-naturen* komme til udtryk - ikke den individuelle kunstner.²⁷² Denne attitude er så udtalt C-menneskets. I den japanske middelalder var alle tilværelsens arbejdsituationer indfældet i en forståelsesramme som forskellige *veje*, der i lægmandssituationen spejlede klostertilværelsens bestræbelse og tilrettelæggelse. Konkret og spirituelt arbejde blev mere eller mindre fuldstændigt samarbejdet i en proces, hvori alle aspekter af hverdags- og arbejds livet var inddraget. Man havde en le-

vende tradition for, at arbejdsopgaven, tilrettelagt og udført på rette vis, dannede åndelige veje, hvor det konkrete og det eksistentielle arbejde smeltede sammen. Denne bevidsthed om arbejds situationens potentiale synes i japansk middelalder at have gennemtrængt al aktivitet. Talrige størrelser med suffikset *-do* - som for eksempel *kendo*, *kyudo*, *sado*, *kodo* og *shodo*, henholdsvis sværdets, buens, teens, røgelsens og penslens vej - vidner derom.²⁷³ Herigennem blev *arbejds mæssige bevidsthedsrum* med stærke eksistentielle træk defineret. Med denne filosofisk-spirituelle dimension havde det almindelige arbejdsrum således i den japanske middelalder en stærk C-inklination.²⁷⁴

Denne organisering af et menneskes samlede aktivitet i en (åndelig) vej har stærkest overlevet til idag indenfor to områder, dels i forskellige kamp-traditioner og dels i en række kunstneriske discipliner. Rudimenter af sådanne arbejdsbegreber er stadig fremtrædende i nutidens japanske A-arbejdsrum, men idag oftest i gold, uforløsende form. Neokonfucianismen overtog disse „veje“ og videreførte traditionen for skoling og selvdisciplinering. Men den fokuserede på den ydre form - pligten, disciplineringen og den ubetingede lydighed overfor sin overordnede - og fortrængte således det frigørende potentiale fra tidligere eksistentielle arbejdsrum.

Bushido, krigerens vej, er et godt eksempel på en sådan konstruktion. Den konfucianske kriger måtte på sin vej mod forfinelsen af krigeres æstetik ligeligt kæmpe med sværdet i krigstid og med penslen i fredstid, ligeligt træne bogstavets og sværdets kunst. *Bushido*-traditionen var neokonfucianismens A-gørelse af C-traditionen - den taoistisk-zenbuddhistiske vejs bestræbelse på transcens og sjællig udfrielse var definitivt afløst af mål i og af denne verden.²⁷⁵ Disse mål var i høj grad systemets opretholdelse, og krigerens vej følgelig præget af begreber som fuldstændig loyalitet og blind lydighed. *Bushido*-systemet blev en praktisk-social konstruktion af central betydning for samfundets stabilitet, hvis ånd har præget Japan og det japanske arbejdsrum helt frem til idag.

I bogen *The Japanese Art of War*; der belyser den fremadskridende formalisering af *bushido*, skriver Thomas Cleary, at etableringen af *bushido*-institutionen i tidlig Edo ud-

gjorde en relativt harmløs kanalisering af overskydende aggression og ambition fra den forudgåede *sengoku jidai*, de krigende staters periode (1467-1568). Han konstaterer videre, at de forskellige krigs-kunster eller kampsportsgrene som *aikido*, *taekwondo*, *tai chi*, *karate* osv. til dels har en tilsvarende funktion i det moderne USA.²⁷⁶ Med Meiji-restaureringen i 1868 (hvor det feticherede samuraisværd blev afskaffet ved lov) ser han en dobbelt udvikling. På den ene side en fornyet interesse i det taoistiske udgangspunkt, der leder til mere fredelige, ubevæbnede *veje*, og på den anden side en mere „spartansk træning udviklet til at gøre den samlede tilværelse, krop og bevidsthed til et våben.“²⁷⁷ Bushido-myten nåede med kamikaze-piloten sin definitive karikatur. Med *kamikaze*, gudernes vind, nærmer vi os det sted, hvor mennesket manipulativt *agerer* gud.

Mere generelt rejser det spørgsmålet, hvordan man idag bruger disse Østens redskaber? De stammer alle oprindeligt fra situationer, hvor de var våben i en indre, eksistentiel kamp, og slagmarken var én selv. Men brugt i flæng, eklektisk-ekstrovert, uden fornøden selvdisciplin og filosofisk dybde - udnyttet til virksomhedseffektiviseringer i et simpelt perspektiv, til almindelig adspredelse eller overlevelse i samfundet - står vi tilbage med et stort etisk spørgsmål.

„En af de former for japansk kultur, der virker stærkt påvirket af bushido-zen og fortjener kritisk vurdering i samtidens Vesten, er den jigoku- („helvedes-“) form for træning, der anvendes i japansk uddannelse og personaleuddannelse,“ skriver Cleary.²⁷⁸ Den systematiske overskridelse, for ikke at sige nedbrydelse af den personlige grænse og integritet, synes at ligge latent i mange arbejdsrum. Anvendelsen af korporlig afstraffelse synes stadig i mange situationer at blive betragtet som en naturlig og nødvendig del af god opdragelse og ledelse af en arbejdsplads. Der er tilsyneladende en udbredt accept af, at det er sådan - så megen skam over at det finder sted, og så lille opbakning til at sige fra i de konflikt-fortrængende bevidsthedssfærer, at det forbliver ved en passiv modtagelse af ydmygelsen.²⁷⁹ Af kvinder, der diskuterede børneopdragelse i forbindelse med, at nogle 13-14-årige drenge var blevet taget i at ryge udenfor skolen, blev jeg spurgt, om jeg ikke også fandt, at korporlig afstraffelse var nødvendig for en god opdragelse

- ikke overdrevet, men regelmæssigt? Jeg kunne kun svare, at jeg ikke troede, at det under nogen omstændigheder kunne føre til nogetsomhelst godt og at det iøvrigt dér, hvor jeg kom fra, var forbudt. Skolen sendte senere brev hjem med henstilling om, at drengene ikke behøvede at have deres værelser opvarmet. Det var sundt at læse lektier på et koldt kammer.²⁸⁰ Der er en hårdhed overfor den, der træder udenfor, der ligger langt fra dansk pædagogik.

Nu kan det være svært at gradbøje krigens grusomheder. Men læser man en bog som *Bushido-Ridderne*, om japanernes adfærd i de japanske krigsfangelejr under 2. verdenskrig, er det svært at lade være. Dyrisk er ikke det rette ord, ingen dyr evner at være så bevidst bestialske overfor hinanden. Den i fredstider systematiske udvaskning af noget selvstændigt menneskeligt stædet synes i krigssituationen at fjerne alle hæmninger for, hvilke nederdrægtigheder, man kan drives til at påføre sin fjende. Af ovennævnte bogs bagsidetekst fremgår det, at „i tyske og italienske krigsfangelejr døde 4% af alle fanger, i japanske lejre 27%.“²⁸¹ Vi er langt fra en kristen kulturs aksiom om at gøre mod sin næste, hvad man ønsker sin næste gøre mod en selv. Vi er langt fra at elske det andet menneske, som man elsker sig selv - og måske alligevel ikke. Lige så lidt som man yder andre livsrum, yder man sig selv livsrum.

Læser man den gamle kinesiske visdomsbog *I Ching*, Forvandlingens Bog, fremgår det af kommentaren til hexagram 61, *Chung Fu*, indre sandhed, at det antikke Kinas retspraksis hvilede på det princip, at når man skulle bedømme menneskenes fejl, måtte man „trænge ind i deres indre med forståelse, og derved nå til en kærlig vurdering af omstændighederne. Dyb forståelse, der forstod at undskylde, gjaldt som højeste retfærdighed.“²⁸² Det ædle menneske viste sin storhed netop ved ikke at straffe. Trods sine erklærede idealer om at genskabe samfundets orden i ledet af de tidlige kinesiske dynastier,²⁸³ så var den neokonfucianisme, som i Edo-periodens Japan fik råderum som herskende ideologi, tilsyneladende ikke plaget af den slags etiske overvejelser.

Tokugawa-styret var stærkt centraliseret, men havde omkring 250 *daimyo*²⁸⁴ til at varetage styret i de enkelte len, kaldet *ban*.²⁸⁵ Hver af disse *daimyo* måtte etablere en

ekstra residens i *Edo* (Tokyo), som fra 1603 blev Japans nye hovedstad. Hvert år måtte alle 250 *daimyo* vandre mellem Edo og deres hjemprovins - turen mellem Edo og det sydlige Kyushu tog op mod to måneder.²⁸⁶ Dette system af dobbelt tjeneste, kaldet *sankin kotai*, holdt den regionale magt i stadigt opbrud mellem arbejdet i provinserne med at opretholde ro og orden og at opkræve skat, og tilværelsen i Edo, hvor man stod til direkte tjeneste for Tokugawa-shogunatet.²⁸⁷ Konspiratoriske tiltag havde derfor svære kår - også fordi kvinder og børn ikke rejste med, men gidselagtigt måtte forblive i Edo-residensen.²⁸⁸

Disse *daimyo* blev til stadighed pålagt store anlægsudgifter, både i provinserne og i de officielle residenser i Edo. En lang række militære anlæg blev nedlagt, infrastruktur og vejforbindelser blev udbygget og der forestod en omfattende genopførelse af de tusindvis af templer og klostre, der i borgerkrigsårene var forfaldet eller brændt af. Alle pengeskasser blev systematisk drænet af den til stadighed påtvungne opførelse af *repræsentativ arkitektur*: prangende paladser, parker og haveanlæg, overdådige indgangsportaler og modtagelsesfaciliteter - alt nøje modsvarende den hierarkiske indplacering. For at holde trit med disse fordringer - og dermed regne med også fremover at kunne varetage positionen som *daimyo* i pågældende område - måtte de enkelte *daimyo* typisk brandskatte deres områder. Mange opbyggede endog stor økonomisk gæld til handelsklassen, som - selvom den statusmæssigt figurede lavere end både bønder og håndværkere - reelt fik stadig voksende betydning. For Tokugawa-shogunatet var byggeopgaver og kodificeringen af deres arkitektoniske udtryk således et stærkt våben i etableringen af landets stabilitet.²⁸⁹

De enkelte lensfyrsters repræsentative anlægsarbejder var så omfattende, at de umuligt ville kunne afse ressourcer til at etablere oprørsstyrker ude i provinserne. For nok figurerer Edo-periodens godt to et halvt århundrede som Japans længste fredstid, men magtens bygninger vrimler med faldlemme, knirkende terrassebrædder, hemmelige korridorer, skjulte vagtrum og afskåmne tokonoma-stolper, så en eventuelt indtrængende fjende ikke kunne søge beskyttelse, og taler sit tydelige sprog om en knuget fred. Selv de storstilede gennemgeometriserede byplaner efter T'ang-



Gymnasieelever lærer om te-ceremonien ved zen-templet Jiko-in, opført af te-mesteren Katagiri Sekisbu (1605-73) som sit retrætested i 1663

Arbejdets Rum

kinesisk forbillede, som i sin tid hovedstæder som Kyoto og Nara var blevet opført efter, blev opgivet til fordel for mere uoverskuelige bystrukturer, der var lettere at forsvare.²⁹⁰ De kosmologiske principper, som geomantikken indebar,²⁹¹ blev om ikke fuldstændig opgivet, så stærkt suppleret af strategiske og realpolitiske hensyn.

Med hvert nyt dynasti blev der i den symboladede japanske kultursfære inddraget nye udtryk for at manifestere sig og legitimere sin eksistensberettigelse. Dette gjaldt også Momoyama-herskerne, der - ikke mindst på baggrund af den forudgående Muromachi-periodes (1336-1568) brug af kraftfuldt-stilfærdige underspillede arkitekturbilleder - bragte magtens æstetik en frivol grandiositet med en næsten umådeholden brug af farve, dekoration og ornament. Denne tendens fandt sin fortsættelse i den efterfølgende Edo-periodes Ming-kinesisk inspirerede udtryk. Men disse storladne udtryksformer var forbeholdt helt særlige anledninger - som for eksempel Tokugawa-slægtens mausoleer i Nikko. Et andet karakteristisk træk ved Edo-periodens arkitektoniske udtryk er anvendelsen af højere tagrejsninger. Samme bygning kunne herved fremtræde mere imponant og knejsende.

Fra slutningen af 1500-tallet og nogle år ind i Edo-perioden var en ny arkitektur, *sukiya*-arkitekturen, under udfoldelse. *Sukiya*-arkitekturen var en naturlig udvikling videre, hvor erfaringerne fra te-ceremoniens små eksperimentelle rum fandt anvendelse ved større bygningstyper - først og fremmest ved ikke-repræsentative boliger.²⁹² *Sukiya*-arkitekturen søgte at realisere egenskaber som *mu-i*, uden rang, og *mu-bo*, uden regel - egenskaber som i Edo-formalismens hierarkisering af det kunstneriske udtryk må forstås som værende dybt kontroversielle.²⁹³ *Sukiya*-arkitekturen mistede da også i løbet af 1600-tallet kraft og retning. Ingen synes i længden menneskeligt set at kunne fastholde *sukiya*-arkitekturens vision i Edo-periodens kulturelle klima, hvor alle detaljer i det arkitektoniske udtryk blev gradbøjet for at placere bygningen, dens funktion og ejermand i det rigide hierarki.

Tokugawa-Japan var gennemgående styret af praktisk-rationelle principper. Men efter Tokyos brand i 1657 udstedtes retningslinjer, hvorefter kun huse af særlig rang og

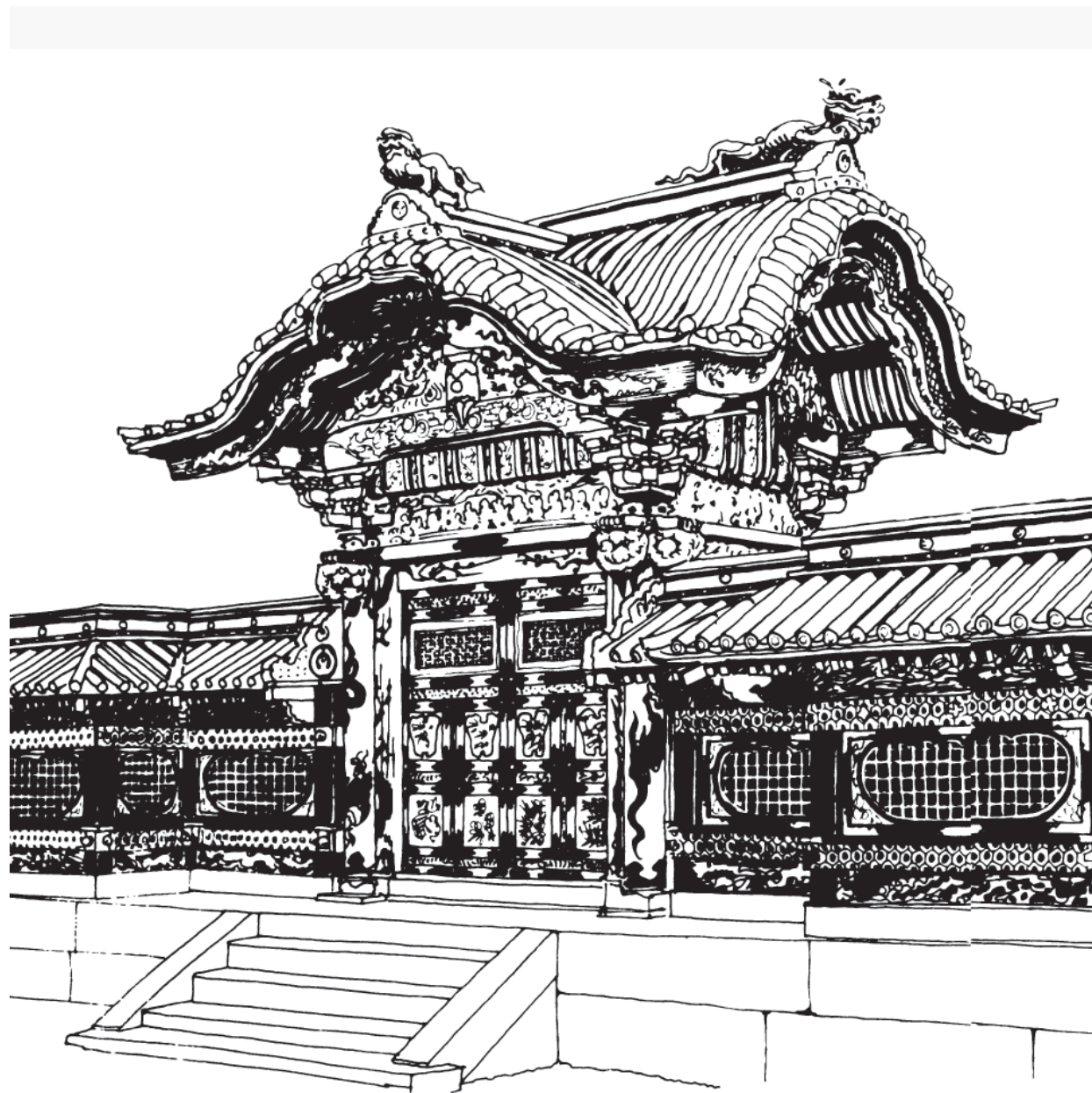


Portal til Sbisen-do i den *sukiya*-stil, som udviklede sig af te-æstetikken. Isbikawa Jozan (1583-1672) byggede i 1641 Sbisen-do som sit retrætested, se note 307

betydning måtte være forsynet med tegtag, selvom byprospekter fra tiden forud for den store brand sandsynliggør, at tegl tidligere havde været det almindeligst forekommende (omend ikke altdominerende) tagdækningsmateriale.²⁹⁴ At hierarkiseringen af bygningsudtrykket således var vigtigere end byens brandsikring var i realiteten samtidig en accept af, at Tokyo, der hurtigt udviklede sig til verdens største by,²⁹⁵ igen og igen ville blive ramt af omfattende brande. Det neokonfucianske magthierarki var på én gang mål og middel. Hvert billede, hver park og hver bygning, der skabtes i overensstemmelse med den hierarkisk kodificerede æstetik var med til at udbygge systemets fundament og greb om samfundet. Alt og alle indordnedes det stærkt differentierede hierarki, med minutiøst afstukne retningslinjer for passende adfærd. Den arkitektoniske iscenesættelse blev den gennemkultiverede regulator og organisator heraf - som en sublimeringskunst.

På den baggrund bliver det moderne Japans ekstreme modvilje mod at bygge inden for en kontekst mere forståelig. Den umiddelbare læsning af japansk bydannelse fra dette århundrede er *kakafonisk rod* - en eklatant manglende *evne* til at forholde sig til den urbane kontekst eller skabe bymæssige helheder ud af en bys enkelte bestanddele. Dette strider dog fundamentalt mod den harmoni- og gruppesøgende personlighedsstrukturens egenskaber, ligesom det strider mod den traditionelle byggeskikks forfinede balance mellem kollektive strukturelle parametre og individuelle artikulationer. Det synes således i lige så høj grad at bunde i en dyb *uvilje* mod moderne indordnen - en stærk afstandtagen til Edo-periodens total-regulering af alle livets forhold. Men en sådan afstandtagen formuleres sjældent klart i et univers, der afstår fra at håndtere modsigelsen åbent.²⁹⁶

I det moderne Danmark gøres en forms berettigelse ofte ensbetydende med dens forståelighed. Den, der sætter regler, har i Grundtvigs fædreland en kulturel forpligtigelse til at sætte dem i et forståelsens lys. Sådan er det ikke i det neokonfucianske bevidsthedsunivers. Der er en regel en regel. Man behøver ikke at forstå den for at overholde den. I Japan er moral og etik - snarere end et generelt kodeks eller mønster, som man forventes at kunne applikere på



Karamon ved Nikko Tosbugu, en sbinto-belligdom for Tokugawa-familien. Nikko-belligdommene blev indviet i 1617. Ovenstående karamon, portal i kinesisk stil, stammer dog fra den store udbygning af Nikko i 1636, se note 308



Selverbværende ugifte kvinder repræsenterer i dagens Japan en stor købekraft



Personaleudflugt i gule dragter og hatte til Meiji Jingu, et af den japanske nationalismes vigtige symboler

livets situationer, efterhånden som de dukker op - en sum af specifikke reaktioner på specifikke situationer. Kung-futse (557-479 f.Kr.) skrev ikke, at man ikke måtte smide øldåser på Fuji-san, japanernes hellige bjerg, så ... Dette giver vanskeligheder i en tidsalder, hvor samfundets ydre former er under stadig transformation.

Dyrkelsen af det brutale arkitekturudtryk er vidt udbredt i det moderne Japan og drives ofte til det yderste i et bredt spekter af udtryk: Fra lovsyngelsen af det mekanisk primitive og vildt utæmmelige i dampmaskinestemplets vedholdende kværnen, over Schwartzenegger-opulent oppumpede bygningsdeles utvetydige sprog, til mere indspændte kraftopbud i polerede granitter, ulasteligt utilnærmelige spejlglasfacader og abnorme detaljer i rustfri stål.²⁹⁷ Riichi Miyake skriver om arkitekten Shin Takamatsu, der vil blive nærmere belyst i case-studiet om *Hinaya*, at „architecture is for him a kind of violence as well as pleasure itself.“²⁹⁸ Måske man kan sige: jo større realmagt, jo mere dyrkelse af den diskrete kontrols underspillede udtryk. De mere direkte, umiddelbart imponerende kraftudtryk synes primært at bunde i kommerciel opmærksomhedsskabelse. En under spilletheds mester, arkitekten Tadao Ando (f. 1941), siger i et interview direkte, at arkitektur er voldelig i den udtrækning, den rummer intention. „The expressive act of architecture, that is, the fact that there is intention in architecture, constitutes an act of violence committed against others,“ siger Ando og understreger, at han ser det som et positivt træk.²⁹⁹ Hans bygninger står skarpt og utvetydigt i stedstøbt beton - lydige overfor deres skabers mesterlige streg, men noget ubøjelige overfor det liv, der efter opførelsen måtte fylde dem.³⁰⁰

I forståelsen af sin egen tradition er den moderne japaner stadig underlagt Edo-periodens neokonfucianisme som filter og forståelsesararat. Det frisættende og kreative i de forudgående perioders kulturstrømninger ses derfor ikke klart, og disse vitale udtryk sidestilles ureflekteret med Edo-periodens kultivering af en stereotyp formverden.³⁰¹ Den udefra kommende kan bedre end japaneren selv gå direkte til de vitale steder i det kulturhistoriske forløb, fokusere ind lidt fra siden og beskæftige sig med eksempelvis te-ceremonien i dens formative periode, hvor ideerne

fremstår klart og direkte, og hvor form og indhold stadig har et levende, gennemlyst forhold til hinanden - fri af te-skoledannelsernes gennem årene stadig tykkere lag af konfuciansk fernis. Te-ceremonien har siden 1500-tallet haft en central placering i japansk kultur. Men dens budskab og fordring overfor mennesket har ændret karakter - fra at vægte det intuitive og spontane, det levende og eksistentielle, til det bekvemt gennemritualiserede, moraliserende og samfundsbevarende.³⁰² Shin'ichi Hisamatsu skriver i sin bog, *Zen and the Fine Arts*, at hvor te-ceremonien fra sen Muromachi til tidlig Edo (ca. 1500 til 1650) også set fra et globalt kulturelt standpunkt kunne siges at indtage en unik og original position, så er „det, der idag er kendt som te-ceremoni, forfaldet til det rene tidsfordriv uden nogen kulturel værdi.“³⁰³ Japaneren må derfor, for at nå tilbage til sin levende kulturarv, gøre op med den fortsatte standardindlæring af historien og skrælle sig gennem århundreders lag af fortolkninger og skoledannelser.

Men retten til forståelsen er systemets - et af neokonfucianismen stadig gennemsyret system. Her blot et enkelt eksempel fra en artikel, der i forhold til den japanske indsats i 2. verdenskrig rejser spørgsmålene: „Er japanerne verdensmestre i systematisk historieforfalskning, eller er de blot ofre for et gigantisk selvbedrag?“ og videre: „hvem er forfatter til de lærebøger, som omverdenen beskylder for at være manipulerende, fordi de undertrykker de kompromitterende kendsgerninger?“ Professor Junji Bunno må, stillet disse spørgsmål, vedkende sig, at han er en af dem, der skriver disse lærebøger: „Men det er meget svært at lave dem om! De skal godkendes af undervisningsministeriet. Vi ærer og respekterer jo vore forfædre. Og der er meget strikse regler, der skal overholdes. Reglerne er sådan, at de nye bøger ikke må være indholdsmæssigt forskellige fra de gamle.“³⁰⁴ Det synes således næsten håbløst at gå i åben dialog med den neokonfucianske selvforståelse.

Udviklingen i dette århundrede synes generelt at pege på, at det japanske menneske for at vinde sin frihed må træde helt ud af sin traditions former. Derfor forsvinder i disse år også de sidste rester af den traditionelle japanske by. Den situation, vi kender fra Danmark, hvor man med glæde bruger gamle huse på nye måder - hvilket er en

forudsætning for den udstrakte vedligeholdelse af vore gamle bydele - er sjælden i Japan. Her forbindes gamle huse entydigt med traditionel levevis. Sammenkædningen af form og adfærd er så definitiv og den kulturelle prægning så stærk, at det japanske menneske, placeret i sin traditionelle form, føler at måtte give op overfor formens diktatur - og påtage sig den til formen passende adfærd.³⁰⁵

Hvor A-menneskets manglende eller tilbageholdte selvudtryk som før omtalt bygger på en sublimering, ligger der forud for C-mennesket en ego-transcendens. Hisamatsu skriver, at det, der karakteriserer zen-æstetikken er, at den manifesterer *the Formless Self* eller *the Selfless Self*, to synonyme for en alt gennemtrængende og i alt tilstedeværende Buddha-natur. Han sammenligner zen-æstetikken med en ekspressionisme, der [via C-mennesket] lader denne Buddha-natur komme til udtryk.³⁰⁶ Gennem århundrederne er de centrale værker i japansk kulturhistorie indenfor både billedkunst, havekunst, arkitektur, no-teater osv. blevet til i bevidsthedsrum af klart C-tilsnit. Dette kunstneriske udtryk blev hermed til som en slags biprodukt af det eksistentielle arbejde - i et arbejdsrum, der som overordnet mål havde udfrielsen fra den menneskelige lidelse gennem den endegyldige transcendens af den dualistiske forblindelse. Der ligger således i Østen en lang tradition for sprogliggørelse og systematisering af *det eksistentielle arbejdes natur*.

Dette arbejdsrum kan af den enkelte vælges som en del af en personlig proces - men det kan ikke kollektivt påføres en arbejdsplads som del af en virksomhedsstrategi, kun muliggøres. Dels ville det være i modstrid med C-menneskets indre logik - den ydre påtvingelse vil blot definere et nyt sæt A-værdier. Dels ville dette arbejdsrum umiddelbare livs- og råderum opleves uhyre snævert for den, der ikke selv af egen tilskyndelse var trådt ind i det. Skulle jeg alligevel pege på et område, hvor vi kunne høste erfaringer af stor værdi for de hjemlige arbejdsforhold, ligger det netop i denne taoistisk-zen-buddhistiske tradition for det eksistentielle arbejdsrum - og ikke i de store japanske virksomheders management-systemer, med deres både for japanere og nordboer helt uanstændige og tidsvarende psykiske arbejdsrum.



Butiksfacade i Roppongi, Tokyo. I bobleøkonomiens virkelighed bliver arkitekturen let reduceret til bærer af kommercielle signaler

NOTER

1 James I. Robert Fludd præsenterede sin hukommelsesmodel mest indgående i værket *Utriusque Cosmi, Maioris et Minoris, metaphysica, physica atque technica Historia*, hvoraf første del af volume I udkom i 1617. Første del af volume II, hvorfra illustrationen stammer, udkom i 1619. Heri skelner Fludd i sin hukommelseskunst mellem *ars rotunda* og *ars quadrata*, en rund kunst og en kvadratisk kunst, og disse to former udgør ifølge Fludd tilsammen de mulige hukommelsesformer.

Yates, F.A.: *The Art of Memory*, (1966) Penguin Books Ltd. Harmondsworth, England 1969, pp. 310-11 og 316.

Godwin, J.: *Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*, Thames and Hudson, London 1979, pp. 70 og 93.

Tad Mann skriver i bogen *Sacred Architecture*, at Fludds „runde kunst bruger hukommelsesformer, der ikke eksisterer i den fysiske verden - som ånder, sjæle og billeder af guder og gudinder, engle osv. - i et astrologisk cirkulært mønster. Denne kunst bruger magiske diagrammer, talismaner og mandalaer, altsammen besjælet af himmellegemernes indflydelse. Den kvadratiske kunst [derimod] bruger fysiske hukommelsesbilleder som mennesker, dyr, bygninger, rum, statuer og lignende.“ Mann, A.T.: *Sacred Architecture*, Element Books, Dorset UK, Rockport USA & Brisbane 1993, p. 168.

Fludd søgte i sine himlens teatre at skabe former, der evnede at integrere det runde

og det kvadratiske.

Ibid., p. 169.

Relationen mellem det indre og det ydre arbejdsrum - som beskrevet øverst p. 7 - der ligger til grund for afhandlingen *Arbejdets rum*, kan lignedes med relationen mellem Fludds runde og kvadratiske kunst. Jeg har med *Arbejdets Rum* gerne villet yde et bidrag til integrationen mellem det indre og det ydre arbejdsrum.

2 Selvom det her foreliggende kun udgør en del af det materiale, som har været undersøgt i løbet af arbejdsprocessen (se kapitlet *Vejen til Arbejdets Rum*, p. 21 ff.), så står den korte problemformulering, som den blev formuleret forud for projektets godkendelse i oktober 1992, stadig central for *Arbejdets Rum*. I ansøgningen, dateret 08.11.1992 og stilet til Arbejds miljøfondet og Forskerakademiet, hed det:

ARBEJDETS RUM

Arkitekturens betydning for et godt arbejdsmiljø.

En perspektivering af arkitektmæssige valgs indvirkning på arbejdsmiljøproblemer af psykologisk, økologisk og æstetisk art.

Fremtidens virksomhed må i høj grad forholde sig bevidst til sin økonomiske og økologiske indplacering, sin produktions- og produktforståelse, sit menneskesyn, sit etiske og kulturelle ansvar. Dette fordrer en fornyet forståelsesramme for virksomhedsarkitektur.

Projektet „Arbejdets Rum“ vil gennem en analyse af en række eksempler på vellykket virksomhedsarkitektur belyse hvordan

grundlæggende arkitektmæssige valg har vidtgående potentielt positive indvirkninger på arbejdsmiljømæssige forhold.

Fokus vil ligge på virksomhedsarkitekturens tilblivelsesproces, med vægt på bygherre-arkitekt processens forløb og betydning for forholdene i de undersøgte virksomheder, og vægt på arkitektfagets indsats, der i dag kan fremstå på et noget tilfældigt og ufuldstændigt grundlag i forhold virksomhedernes situation. Virksomhederne til grund for undersøgelsen vil blive nøje udvalgt med det sigte at dække de mest fremsynede tiltag i Danmark og udlandet. Case-studier vil derfor være centrale i dette projekt. Danske virksomhedsforhold vil stå centralt. Svenske, tyske og japanske eksempler vil blive inddraget, hvor de naturligt perspektiverer og beriger den danske situation.

På basis af de behandlede virksomheder vil blive draget en række konklusioner og retningslinjer omkring arkitekturens potentiale i udviklingen af bedre arbejdsmiljø. Den endelige bearbejdning af resultaterne vil sigte imod en inspirerende, stimulerende og debatskabende bog for kommende bygherrer og arkitekter om virksomhedsarkitektur og virksomhedskultivering.

3 Forholdet mellem det særlige og det almene - og spørgsmålet om, hvad man kan og ikke kan udlede af det kvalitative case-studie - bliver nærmere belyst kapitlet *Vejen til Arbejdets Rum*, p. 21 ff.

4 Udviklingen af den systemiske beskrivelsesramme repræsenterer en bred proces,

hvori et stort antal individer, grupper og institutioner over hele kloden deltager. Gradvist tegner konturerne sig af en kongruent forståelsesramme for en ny økologi, en ny økonomi, en ny psykologi og måske med årene en ny arkitekturopfattelse.

Capra præsenterede i 1975 suggestivt denne vision i bogen *The Tao of Physics*, der i høj grad byggede på parallel-aflæsninger mellem verdensopfattelse og iagttagelsessituation i moderne fysik og østlig mystik af primært taoistisk oprindelse. Dette greb vakte umiddelbar begejstring - sådan måtte det være - men er siden kommet til at stå i et mere suspekt lys. Komplementaritetsbegrebet i kvantefysikken og taoismen er om ikke helt forskellige, så heller ikke umiddelbart sammenfaldende.

Capra, F.: *The Tao of Physics*, Shambhala, Berkeley 1975.

I bogen *The Turning Point* fra 1982 opererer Capra på et mere solidt fundament. Han analyserer det videnskabelige paradigme indenfor fysikken og en lang række fag- og vidensområder og påviser, hvordan vores verdens- og livsforståelse og vores humanistiske videnskabsgrene gennem de sidste 300 år har taget form efter det klassisk naturvidenskabelige verdensbillede. Relativitetsteorien og kvantefysikken har imidlertid i dette århundrede dannet afsæt for et fundamentalt paradigmeskifte. Den klassiske naturvidenskab og den deraf afledte systematik, reduktionismen, åbenbarer i lyset heraf fundamentale pro-

blemer. Hele fagområdets selvforståelse og hævdevundne forskningsidealer viser sig at være knapt så solidt og uomtvisteligt funderet som hidtil antaget og åbenbarer stadig tydeligere deres utilstrækkelighed overfor at skulle håndtere vore dages komplekse problemstillinger.

Capra opridser i *The Turning Point* en række generelle retningslinjer for opbygningen af en systemisk beskrivelse. Heri håndteres levende systemer i en dynamisk forståelsesramme, hvori de må forstås ikke i deres statiske tilstand, men i deres stadige vekselvirkning med omgivelserne og i forhold til deres indre dynamik. Her henter Capra i høj grad inspiration fra den nye biologi og en skikkelse som antropologen Gregory Bateson.

Capra, F.: *The Turning Point. Science, Society, and the Rising Culture*, Wildwood House, London 1982, pp. 285 ff.

I 1984 udkom bogen *Green Politics*, hvor Capra i samarbejde med Carlene Spretnak tog skridtet videre og inddrog den konkrete politiske dimension, i den paradigmatisk diskussion - i høj grad gennem en analyse af det tyske øko-parti, *Die Grünen*, og det økologisk funderede alternativ, som de repræsenterede.

Capra, F. & Spretnak, C.: *Green Politics. The Global Promise*, Hutchinson & Co., London 1984.

Capra grundlagde i 1984 *Elmwood Institute*, en uddannelsesinstitution med det formål at opbygge økologisk indsigt. Herfra udgav man med Capra som medforfatter i 1993 bogen *EcoManagement*, med det mål at inspirere virksomheder til at drive virksomhed efter dybdeøkologiske parametre.

Callenbach, E. et al.: *EcoManagement. The*

Elmwood Guide to Ecological Auditing and Sustainable Business, Berrett-Koehler Publishers, San Francisco 1993, p. xi. Bogen opstiller i kapitlet *The Company as a Living System* systemiske modeller for en virksomhed - *Simplified Metabolic Chart of a Prototypical Company*. Her er forskellige stof-, energi-, vand-, ressource- og pengestrømme tegnet ind i forhold til samme system, og det omgivende er differentieret ud i samfundet og det omgivende miljø. Men selvom det indledende siges, at man med bogen vil „kortlægge en kulturel og konceptuel forståelsesramme, nødvendig for at kunne foretage en økologisk evaluering [af en virksomhed],“ så er selve den grafiske udformning af den systemiske model for en virksomhed ikke stort mere end en række enkeltkredsløb, der er lagt ned over samme system, og den kulturelle dimension er noget spagfærdigt repræsenteret.

Ibid., pp. xi og 94 (91-105).

Efter *Green Politics* lavede Capra i samarbejde med David Steindl-Rast bogen *Belonging to the Universe*.

Af Capras bøger findes de to førstnævnte oversat til dansk (heraf *Vendepunktet* i en 100 sider forkortet udgave):

Capra, F.: *Fysikkens Tao*, Borgens forlag, København 1980.

Capra, F.: *Vendepunktet. Videnskaben, samfundet og det nye verdensbillede*, Borgens forlag, København 1986.

5 Capra, F.: *The Turning Point. Science, Society, and the Rising Culture*, Wildwood House, London 1982, p. 288.

Paradigmeskiftets gennembrud og indvirkningen på samfundsprocesserne sker ikke i et nu. Tværtimod er der på forskellige områder en meget forskelligartet tidsdimen-

sion i det nyes fremkomst og gennembrud. Overgangssituationen med dens dobbelthed i reference- og værdisystem kunne aflæses som en fundamental konflikt, og bliver det hyppigt. Men for Capra er det vigtigt ikke at producere absolutte før-efter manifeste og ufrugtbare fronter, det er ham magtpåliggende at formulere paradigmeskiftet i evolutionære termer. Enten-eller tænkningen og den dialektiske præcision, som vore politiske systemer, sprog og tænkning har kultiveret så vidt, er i Capras forståelse også arvegods med resonanser i den klassiske mekanik.

Selve bogtitlen *The Turning Point* refererer til *Fu*: Tilbagevenden, vendepunktet, en af 64 arketypiske transformationstilstande fra den gamle kinesiske visdomsbog *I Ching, forvandlingernes bog*, hvis nuværende form tilskrives Kungfutsse (557-479 f.Kr.). *Fu* er knyttet til vintersolhverv, hvor „udgang og indgang [er] uden fejl,“ og beskriver en faseovergang, hvor det nye og det gamle griber naturligt ind i og afløser hinanden.

Windeleff, J. (overs.): *I Ching, Forvandlingernes bog*, (Richard Wilhelms udgave) Strubes Forlag, København 1981, pp. 107-10.

6 I kapitlet *The Systems View of Life* trækker Capra principperne for det systemiske referencesystem klart op.

Capra, F.: *The Turning Point. Science, Society, and the Rising Culture*, Wildwood House, London 1982, pp. 285 ff.

Modelskitzen p. 8 illustrerer udgangspunktet i det systemiske referencesystem, som Capra skitserer. Hvor klassiske beskrivelsesformer tenderer mod at isolere systemet, fokusere på systemets egenform og beskrive det i statiske vendinger, så

søger den systemiske tilgang at forstå sit system gennem dets indre processer (dets selvorganiserende princip) og dets vekselvirkninger med omgivelserne (dets indlejring i større systemer).

Den systemiske model definerer en indplacering i en dynamisk verden og en åbenhed for livsprocesserne. Samme systemiske model kan principielt anvendes af endog særdeles forskelligartede vidensområder og udtryksmåder.

Selvom en by eller en bygning betragtes som et levende system i mange henseender er et frugtbart perspektiv, så skal forståelsesbillederne fra den organiske livsverden ikke tages bogstaveligt på alle niveauer. F.eks. ligger regenerationsevnen ikke i det enkelte vinduespartis evne til at vaske sig selv eller male sig med passende intervaller - på dette niveau er der ikke tale om selvorganiserende systemer. Vedligeholdelse og rengøring udspringer af det liv, bygningen rummer - nogle gange støttet af eller påbudt af omgivelserne. Og selvom vi med elektronik og automatisk styring af varme, lys, ventilation osv. kan tilnærme vores bygninger bioanaloge vekselvirkninger med omgivelserne, så bliver sådanne kredsløb og systemer ikke selvopretholdende herved, men forbliver dele af et system, hvori mennesket og dets former indgår.

7 *Ibid.*, p. 303 ff.

8 *Ibid.*, p. 326.

9 I vores kultursfære har det gennem århundrederne i høj grad været astrologer, der studerede cykliske relationer. Astrologien bygger grundlæggende på dette at kunne sammenholde erfaringer i verden med cykliske mønstre.

Astrologien er ofte erklæret for uveder-

hæftig og uvidenskabelig, og den er da heller ikke i klassisk forstand nogen eksakt videnskab. Selvom mange af de sammenhænge og forhold, som astrologien beskæftiger sig med, fortoner sig i det klassisk videnskabelige verdensbillede, så findes der en række fænomener og eksperimenter, der uden at sige noget, om *hvordan* astrologien virker, gør det indlysende, at astrologien forholder sig til konkret iagttagelige mønstre - og gør astrologien som sådan uafviselig på videnskabelig grund.

Den franske statistiker Michel Gauquelin satte sig for at bevise, at astrologi var et falsum. På den baggrund fik et af hans eksperimenter et meget anderledes udfald. Han påviste, at en gruppe mennesker - udvalgt på baggrund af store sportspræstationer, høje stillinger, markant karriere osv. - havde en markant koncentration af planeter nær fødselshoroskopets hovedakser (horisont og meridian ved fødselsøjeblikket), se figur th.

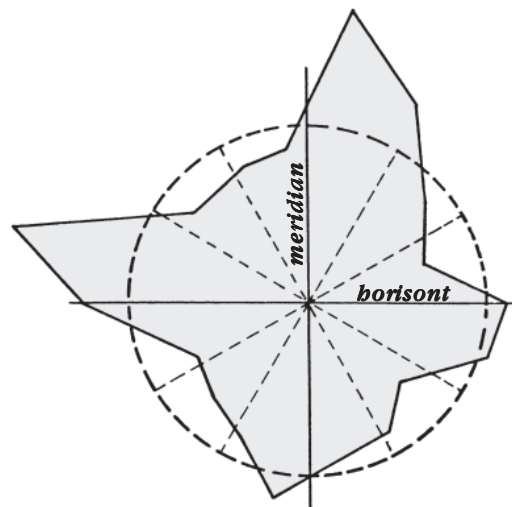
Hand, R.: *Horoscope Symbols*, Schiffer Publishing Ltd., Atglen PA 1981, pp. 245-46 og 261.

Astrologen John Addey, der har arbejdet meget med bølgeteori indenfor astrologien, har tilsvarende påvist korrespondens mellem kulturelle mønstre og planetmønstre.

Ibid., pp. 132 og 134.

Jansky, R.C.: *Astrology, Nutrition & Health*, Para Research, Rockport, Massachusetts 1977, pp. 15-16.

I forbindelse med studier af hormoner i forhold til den kvindelige cyklus opdagede Maki Takata i 1938, at udfældningshastigheden af et protein (albumin) udviste variationer. Indtil da havde man an-



Gauquelins kurve over planeters placering i en gruppe berømte menneskers horoskoper.

Hvor det forventede resultat, set i forhold til antagelsen om at astrologien var et falsum, ville være en jævn (tilfældig) fordeling af planeter, så fandt Gauquelin udsving på mere end en faktor to mellem de højeste og laveste koncentrationer.

Han styrkede dermed den almindeligt forekommende astrologisk antagelse, at planeter nær fødselshoroskopets hovedakser havde markant signifikans for menneskers livsforløb og erhvervsvalg.

taget for givet, at identiske kemiske processer under identiske temperatur-, lys- og trykforhold osv. ville forløbe nøjagtigt ens. Takata tilskrev først variationerne den kvindelige menstruationscyklus, men opdagede så, at han kunne iagttage samme variationsmønster i blod fra mænd. Takata undersøgte først alle mulige grunde til de cykliske variationer, man kunne iagttage, siden de umulige, og han fandt til sidst, at albuminens udfældningshastighed varierede med tiden på dagen, med tiden på året, med en elleveårig solpletcyklus og med eklipsere og magnetiske storme i Jordens ionosfære.

Proteinet, som er et af livsprocessernes grundlæggende byggestene, synes således at afspejle cykliske mønstre i rummet.

Ibid., pp. 10-11.

10 Capra, F.: *Vendepunktet. Videnskaben, samfundet og det nye verdensbillede*, Borgens forlag, København 1986, pp. 244-45.

11 *Ibid.*, pp. 237-38.

Capras Jantsch-citat er fra: Jantsch, E.: *The Self-Organizing Universe*, Macmillan, New York, p. 308.

12 Capra, F.: *Vendepunktet. Videnskaben, samfundet og det nye verdensbillede*, Borgens forlag, København 1986, p. 237.

13 Forståelsen i polære felter er grundliggende for så godt som al moderne astrologisk tænkning. Se f.eks. Robert Hands essay „Symbols of the Father Complex,“ som jeg vender tilbage til i kapitlet *Den japanske ABC*.

Hand, R.: *Essays on Astrology*, Para Research, Rockport Massachusetts 1982, pp. 103-14.

14 Et af de få forsøg, der er gjort, stammer fra

Hälsouniversitetet i Linköping. Elisabeth Hamrin har her lavet en forundersøgelse af arbejdet ved Vidarkliniken i Järna syd for Stockholm, hvor op mod halvdelen af patienterne er kræftsyrge og behandlingen følger den antroposofiske lægekunst.

For overhovedet at kunne nærme sig spørgsmålet, definerede man undersøgelsen antropologisk, som et studie af en plejekultur, fortæller Vidarklinikens leder, Rüdiger Neuschütz, i en række samtaler 01.07. 1993, 10.06. 1994 og 02.05. 1996. Endnu findes kun forundersøgelsen publiceret:

Hamrin, E. et al.: *Prövning av olika metoder att utvärdera verksamheten vid Vidarkliniken i Järna. Et pilotstudie med inriktning på cancerpatienten*, Institutionen för omvårdnadsforskning, Hälsouniversitetet, Universitetet i Linköping 1990.

15 Birkelund, M.: „Brugererfaringer med alternativ kræftbehandling“ in Launsø, L., Skjerbæk, K. & Annette Tingstad (Eds.): *Livskraft og mennesker*, Akademisk forlag 1995, pp. 17-18.

16 *Ibid.*, p. 18.

17 Et uddrag af mine refleksioner over *Indoor Air '93*, herunder det citerede, findes i:

Hvass, J.: „Indoor Air-tanker“ in *Arkitekten* 15/1993, p. 558.

18 *Ibid.*, p. 557.

Konferencens samlede proceedings med mere end 1.000 bidrag findes offentliggjort i et 6-binds værk med ialt ca. 4.200 tætskrevne sider:

Jaakkola, J.J.K., Ilmarinen, R. & Olli Sepänen (Eds.): *Indoor Air '93. Proceedings of the 6th International Conference on Indoor Air Quality and Climate (vol. I-*

- VI), Indoor Air '93, Helsinki 1993.
- 19 SBS-syndrome er en forkortelse for *Sick Building Syndrome* - et begreb, der dækker over de af omfang og kompleksitet næsten uoverstigelige problemer med indeklimaet i moderne byggeskik. Epidemagtige udbredelser af allergier, hud-, øjen- og luftvejsirritationer har ført det dertil, at det ikke blot er belastende for den enkelte at arbejde i og belastende for samfundøkonomien, men også direkte økonomisk profitabelt for den enkelte virksomhed at søge at undgå.
- 20 Hal Levin gennemgår i *Indoor Air Bulletin* en række nyere forsøg med potteplanter indvirkning på indendørsklimaet. Ved det amerikanske rumfartsprogram NASA (National Aeronautics and Space Administration), som med sine små afsondrede rumkapsler har haft det totalt friskårne miljøes problematik tæt inde på livet, har man forsket en del i afgangninger, da de kunne forårsage kortslutninger i vitale elektroniske kredsløb. I den forbindelse udførte man en række forsøg med potteplanter evne til at afgasse organiske dampe. I forsøgsopstillingens små plexiglasbokse på 0,5 m³ viste enkelte planter i løbet af 24 timer en renselsesprocent på over 90. Senere forsøg synes at vise, at det i højere grad er jorden og dens mikroorganismer end planten selv, der har den rensende effekt. Noget andet er, at et luftskifte på 0,5 per time, som er almindeligt forekommende i vore bygninger blot ved deres medfødte utæthed, af sig selv ville afstedkomme en fortynding af langt større omfang. Kritikerne påpeger ligeledes, at planter også selv afgiver en række gasser.
- Levin, H.: „Can House Plants Solve IAQ Problems?“ in Levin, H. (Ed.) *Indoor Air Bulletin* vol. II, no. 2 feb. 1992, pp. 1-5. Hal Levin efterlyser afsluttende i artiklen feltstudier foretaget i virkeligheden, i overensstemmelse med virkelighedens betingelser.
- Ibid.*, p. 5.
- Dette ville bringe forskningsresultaterne bare lidt nærmere det, vi som arkitekter har brug for at vide for at kunne medvirke til bygninger med et bedre indendørsklima. Men ser man på den problemforståelse, som kommer til udtryk i et sådant tidsskrift, er det et åbent spørgsmål, om man reelt vil kunne nærme sig potteplanter betydning for det erfarede miljø. Under læsningen af nogle af forsøgsopstillingerne, ser man uvilkårligt kontorlandskaber for sig med snorlige rækker af kubiske bokse af jord uden planter i, med en lille forkromet blæser, der øger jordkubens *sink effect*, evne til at opsuge de uønskede afgangninger.
- At potteplanter kunne virke ind på luftfugtigheden og dermed duftmiljøet og graden af statisk elektricitet, at potteplanter æstetisk set kunne indvirke på miljøet, at de psykisk kunne forbindes med tryghedsoplevelse, eller at de trods den moderne bygnings definitive adskillelse af inde og ude symbolsk kunne forbinde dette afsondrede med et levende hele - sådanne problemstillinger har man som en videnskabelig dyd reduceret bort, inden man overhovedet startede.
- 21 Ødegården, O.: „Mer enn en dikter“ in *Byggekunst* 5/1992, p. 281.
- 22 Fra Rudolf Steiners selvbiografi *Mein Lebensgang*, forfattet i hans sidste leveår, gengivet i: Hemleben, J.: *Rudolf Steiner: Biografiske uddrag og billeddokumenter*, Sankt Ans-gars Forlag, København 1968, p. 32.
- 23 Som jeg vil komme lidt yderligere ind på i kapitlet *Vejen til Arbejdets Rum* (p. 21 ff.), så ligger dette helt på linje med fænomenologiens opgør med positivismen i dette århundrede. Hvis fænomenologien forstås først og fremmest som metode, skriver Jan Bengtsson, har den to grundliggende komponenter: „Den första komponenten är den fenomenologiska vändingen mot sakerna själva, den andra är kravet på följsamhet mot sakerna.“ Dette indebærer for fænomenologien en opmærksomhed på subjektet, skriver Bengtsson, for „vändingen mot sakerna är nämligen alltid förbunden med en samtidig vändning mot subjektet. De saker som vi skall inrikta oss på är alltid saker för någon, aldrig saker i sig själva.“
- Bengtsson, J.: „Arkitektur och fenomenologi.“ in *Nordisk Arkitekturforskning* 1/1994, p. 19.
- 24 En første omend tøvende og ufuldstændig formulering af *det kvalificerede subjekts metode* kan allerede spores i en prisopgave fra 1983: Hvass, J.: *Ungbo Konk. Besvarelse af Ungbos prisopgave: Ungdom og boligmiljø*, april 1983.
- Dette aspekt måtte dog vige pladsen for de mere realpolitiske aspekter i Ungbos omredigerede publicerede version af de præmierede besvarelser: Hvass, J.: „Mit næste livs Ungbo“ in Jonsen, B., Melhede, A. & Ole Hammer (Eds.): *Ungdom og Boligmiljø*, Landsforeningen Ungbo, København 1983, pp. 10-24.
- 25 Robert K. Yin, som i sin bog *Case Study Research* søger at opstille så systematiske retningslinjer for case-studiets gennemførelse, at det kan blive lige så velanskrevet som mere klassiske tilgange, påpeger, at case-studiet er at foretrække til undersøgelse af hændelser med nutidige komponenter, når det undersøgte ikke kan manipuleres - og han giver i sin bog en lang række retningslinjer for, hvordan *participant-observation* kan udføres, så tilstedeværelsen ikke virker forstyrrende ind i det undersøgte.
- Yin, R.K.: *Case Study Design, Design and Methods*, (1984) Sage Publications, Newbury Park CA, London & New Delhi, 2. rev. ed. 1989, pp. 19 og 92-94.
- Yins bog vil blive yderligere omtalt i kapitlet *Vejen til Arbejdets Rum* (p. 21 ff.) i forbindelse med en gennemgang af case-studiernes forberedelse og tilrettelæggelse.
- 26 Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 33.
- 27 Lebbeus Woods' illustrationer er dateret 1985 og blev vist under titlen *Idealstadt* på en udstilling ved Deutsches Architekturmuseum i Frankfurt i 1986. Se: Schwartz, H.-P.: „Lebbeus Woods“ in Klotz, H. et al.: *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Prestel Verlag, München 1986, pp. 472-77.
- Woods' projekter synes at gribe in i hinanden. Projektet *Centricity* (1986-87) er således en videre indtrængen i og afdækning af det univers, som *Idealstadt* frembyder. Lebbeus Woods tydeliggør det forhold, som kan iagttages i menneskets bygværker gennem tiderne, at vi bygger ud fra og udtrykker vores forståelse af universet, når vi bygger. Denne proces kan foregå på et mere eller mindre bevidst

niveau, ligesom denne forståelse kan være af mere eller mindre almen karakter, men dette ændrer ikke ved det forhold, at arkitekturhistorien kan læses som én lang række af måder, hvorpå mennesket har søgt at organisere og udtrykke sin forankring i universet.

Centricity er i Lebbeus Woods' egen beskrivelse heraf mættet med referencer til matematisk-geometriske, filosofiske og naturvidenskabelige forståelsesfragmenter, som tegner en nutidig verdensforståelse.

Woods, L.: *OneFiveFour*, Princeton Architectural Press, New York 1989, pp. 1-4.

28 Dette uddybes yderligere i kapitlet *Uddrivelsen fra Paradis*, p. 33 ff.

29 Selvom det, vi ønsker at beskrive, måtte ligge ud over eller for dualistiske kategoriseringer, så er det sprog, som vi har til rådighed til at karakterisere, dualistisk af struktur og indebærer et dualistisk referencesystem, hvori beskrivelsen af en given størrelse bundes i polære begrebspar som stort-småt, lyst-mørkt, uklart-klart, smukt-grimt, ru-glat osv.

Dette forhold belyses yderligere i forbindelse med en gennemgang af Shin'ichi Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika, se kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde* (pp. 305 ff.) samt Shinju-an note 256.

30 *Ma* og *mu*, mellemrum og intethed, er to helt centrale termer for den japanske kulturtraditions æstetiske filosofi med en lang række betydningsammenhænge, der karakteriserer tidlige og rumlige størrelser. Hele case-studiet om Shinju-an kan ses som en indkredsning af et formsprog og en formverden, som udspringer af denne intethed.

31 Eilert, H.: *Boundlessness. Studies in Karl Ludvig Reichelt's Missionary Thinking with Special Regard to the Buddhist-Christian Encounter*, Aros, Århus 1974, pp. 11-13 og 146.

Reichelt fortæller om sit besøg på Weishan-klosteret på Wu-shan, et af Kinas fem hellige bjerge, at han midt i en dyb skuffelse over ikke at have den ballast, der gjorde, at han kunne få reel kontakt med munkene, oplevede sit kald, og at efterlevelsen af dette kald - at komme disse munke imøde med kristendommen - forudsatte en helt ny modus for missionsarbejdet. Reichelt indså under opholdet ved Weishan, at Gud var i Kina, længe før missionærerne kom til Kina.

Reichelt, K.L.: „Trek fra begynergertiden“ in *Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddhistmission gennem 25 Aar*; G.E.C. Gads Forlag, København 1947, pp. 9, 12 og 13.

Mabayana-buddhismen, det store fartøjs buddhisme - til forskel fra *binayana*, det lille fartøj - er en betegnelse for den gren af buddhismen, som fra Indien kom til Kina og Tibet, og som nåede Vietnam, Indonesien og Japan.

Mabayana-buddhismen omfatter en lang række buddhistiske sekter, heriblandt Amida-buddhismen, den esoteriske buddhisme og zen-buddhismen. Et gennemgående karakteristikon er *bodhisattvaen*, en skikkelse, der har nået endelig oplysning, men som - til forskel fra *binayana*-buddhismens *arhat* - af medfølelse for medmennesket lader sig genføde i denne verden, indtil alle har nået oplysning.

32 Eilert, H.: *Boundlessness. Studies in Karl Ludvig Reichelt's Missionary Thinking with Special Regard to the Buddhist-*



Hvirvlende rivemønster fra Tofuku-ji Hojos sydhavn, anlagt af Mirei Sbigemori i 1939. Billedet er taget i 1984. Ti år efter var grusfladen revet i anderledes store, rolige spiraler

Christian Encounter, Aros, Århus 1974, p. 18.

33 Eilert gennemgår i sin disputats om Reichelt elementer af det fremherskende missionsparadigme omkring århundredskiftet.

Ibid., pp. 26 ff.

34 *Ibid.*, p. 13.

35 Reichelt anså den hjemlige model med kristne menigheder formet omkring kirkebygningen som fremmed for den kinesiske kultur. *Ching Fong Shan* måtte være et møde- og dialogsted for *Tao-yu*, venner i „vejen,“ for eksistentielt-spirituel søgende mennesker, der havde hengivet sig til det religiøse livs dybere strømme. Kina havde fra gammel tid en tradition, hvor *Tao-yu* vandrede mellem klostre og altid kunne finde en tids ophold.

Ibid., pp. 153 og 158.

Ching Fong Shan var indrettet til at kunne modtage sådanne vandrende, og i årene 1922-27 havde man ved *Ching Fong Shan* besøg af omkring 4.000 munke, som typisk blev der i en tredages periode, som traditionen var blandt vandrende munke og pilgrimme.

Reichelt, K.L.: "Trek fra begynnertiden" in *Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddhistmission gennem 25 Aar*, G.E.C. Gads Forlag. København 1947, pp. 18 og 19.

Reichelt var optaget af en *Christianity without church* - en tankegang, som han i buddhismen fandt meget genklang i. For ham var kirken først og fremmest et åndsfællesskab - en kirke som ikke er at forveksle med dens kulturbundne former. Reichelt så buddhismen i forandring, ligesom da den ved mødet med Kina havde måttet finde ny form, og han så kristendommen som en kraft, der kunne inspirere denne udvikling. Kristendommen måtte finde sin egen kinesiske form og udfolde sig indefra.

Eilert, H.: *Boundlessness. Studies in Karl Ludvig Reichelt's Missionary Thinking with Special Regard to the Buddhist-Christian Encounter*, Aros, Århus 1974, pp. 153-58.

36 *Ibid.*, pp. 14 og 103.

37 Det lykkedes at fortsætte arbejdet fra Hong Kong, og *Tao Fong Shan* blev i løbet af 30'erne en vigtig institution i det sydkinesiske åndsliv med en god reputa-

tion blandt buddhister. Arbejdet blev dog bremsat af anden verdenskrig, og i årene efter Den kinesiske Folkerepubliks dannelse i 1947 blev dialogspørgsmålet meget mod Reichelts ønsker nedtonet og *Tao Fong Shan* betragtet som repræsentant for den kinesiske lutheranske kirke. Reichelt forblev dog leder af *Tao Fong Shan* til sin død i 1952.

Ibid., pp. 14-15.

38 Reichelt havde en dobbelt loyalitet i sit arbejde, dels overfor det missionselskab, som han havde fået sin uddannelse af og som havde sendt ham ud, dels overfor det, som han personligt oplevede som sin mission i Kina, skriver Håkan Eilert. Så hvor Reichelt generelt i hjemlige (norske og skandinaviske) missionstidsskrifter afholdt sig fra sammenlignende spørgsmål, så stod han ikke tilbage for dette i korrespondance med ligesindede eller i et tidskrift som *The Chinese Recorder*.

Ibid., pp. 10 og 19.

Denne diplomatiske forsigtighed overfor de hjemlige missionsinstitutioner var ikke uden grund. Flere missionærer med tilsvarende bestræbelser på at finde nye veje for Kina-missionen og problemer med at

skulle repræsentere det gamle missionsparadigme var før Reichelt blevet opfordret til at trække sig.

Ibid., pp. 150 og 225 (note 45).

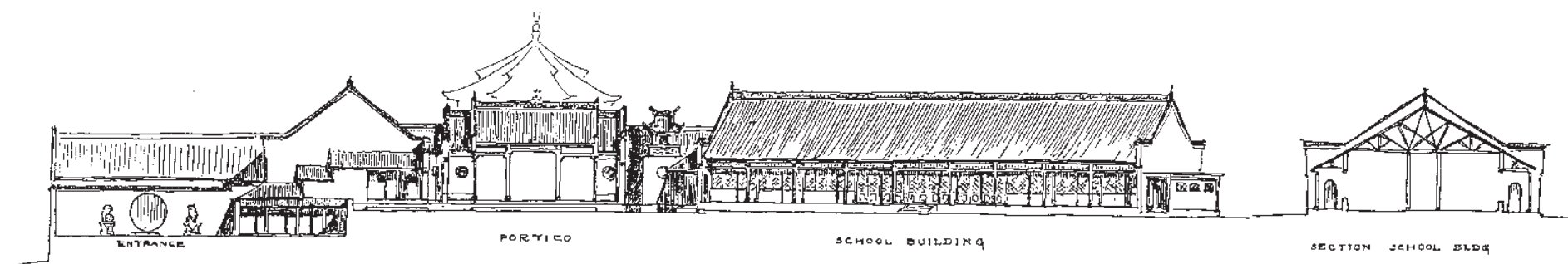
39 Eilert, H.: *I regnbågens tecken - dialoger, reflexioner, utmaningar*, Verbum, Stockholm 1989, pp. 164-65.

Eilert slutter med at citere den romersk-katolske teolog, Raimundo Panikkar, som siger, at „religionsmødet er intet mindre end 'the kairos of our time,' den nyskabende mulighed, hvor vidnesbyrd fra øst og vest flyder sammen i lovsang om en og samme Gud.“

Ibid., p. 165.

Dette opgør med den kristne selvforståelses absolutisme kan fra formens synspunkt opleves som en formlige gyldighed eller ligefrem et formnedbrydende. Men dette er ikke dialogens ærinde. Den relativisering, som dialogstillingen indebærer, er ikke nogen værdinilhilistisk postmoderne ligegyldighed.

Eilert taler om en „relativ Absoluthed“ og påpeger, at det er en relativisme, som er forbundet med Absoluthed: „Den relativisme, der er tale om i mødet med de andre religioner, er positiv, ja autentisk, da



Johannes Prip-Møller: sydfacade i projektforslag til *Tao Fong Shan*, Shtin, Hong Kong (1930)

der er tale om en bekræftelse af den religiøse sandheds pluralistiske og dialogiske karakter.“

Eilert, H.: *Kom sannbets stilla vind. Vandringar i Japans inre landskap. Del 2*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1993, pp. 204-06.

40 Eilert, H.: „*Träd stilla, gå djupt.*“ *Vandringar i Japans inre landskap*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1986, pp. 118-34.

Håkan Eilert var på det tidspunkt leder af et lille forskningsbibliotek i Kyoto med det formål at understøtte dialogen mellem buddhisme og kristendom.

41 *Ibid.*, pp. 118-119.

42 *Ibid.*, p. 119.

43 *Ibid.*, pp. 120 og 121.

44 I løbet af mit første ophold i Japan i 1984-85 boede jeg i lange perioder hos familien Eilert i Kyoto. Her havde jeg under aftenens opvask lejlighed til at drøfte oplevelser og tildragelser fra de daglige tempel- og havebesøg med Håkan Eilert - i samtaler, der ofte strakte sig langt ud på aftenen. Langsomt og indirekte, gennem Eilerts vidende og lyttende tilgang til og forståelse af den japanske kultur, blev dialogperspektivet levendegjort og be-

tydningsfuldt for mig.

45 Dette uddybes yderligere i kapitlet *Uddrivelsen fra Paradis*, p. 33.

46 Grænserne mellem det japanske kulturfundaments ismer er umulige at trække præcist op, men shintoismen har i det samlede japanske bagland en større tyngde, end det umiddelbart fremgår af her-værende case-studie om zen-templet Shinju-an med dets naturlige fokus på zen-buddhismen.

47 Jeg har i udarbejdelsen af case-studiet om Vidarkliniken søgt en tilsvarende tilgang - hvor jeg så at sige lod mig indlægge. Ved tre feltstudieophold ved Vidarkliniken, i 1993, 1994 og 1996, boede jeg første gang på et af Vidarklinikens patientrum, anden gang i Patienthotellet i direkte tilknytning til Vidarkliniken og tredje gang i en af naboinstitutionen Rudolf Steinerseminariets elevbygninger. Dette har givet en kontakt med stedet som livsrum og ramme for arbejde og dagligdag, og dermed et perspektiv tæt på relationen mellem liv og form, som ingen rent akademisk tilgang i sig selv formår.

48 Prip-Møller beskriver baggrunden for og indretningen af *Tao-Fong Shan* i kapitlet

„Logosvindens bjerg“ i en tekstsamling udgivet efter Prip-Møllers død:

Prip-Møller, J.: *Mine længsels land*, G.E.C. Gads Forlag, København 1945, pp. 69-79. Prip-Møller skriver om bygningerne, at de ikke har påtaget nogen bestemt egns udtryk, men rummer træk fra både Nord-, Midt- og Sydkina. *Ibid.*, p. 78.

49 I „Arkitekturens plads i verdensmissionen“ søger Prip-Møller på baggrund af sine erfaringer fra arbejdet i Kina at indkredse arkitekturens rolle og mulighedsfelt. Artiklen blev bragt i *Nordisk Missions Tidsskrift* i 1936, og findes ligeledes i en samling foredrag og artikler udgivet efter Prip-Møllers død.

Prip-Møller, J.: *Kina før og nu*, G.E.C. Gads Forlag, København 1944, p. 159-179.

I årene 1921-26 arbejdede Prip-Møller som arkitekt i Manchuriet, med udgangspunkt i byen Mukden. Han var udsendt af en kreds af danske arkitekter, som havde bundet sig for at betale for Prip-Møllers første tre år. Han løste i de år en række projekter for forskellige missionselskaber, men fra omkring 1925 spidsede situationen i Kina til, så ingen nye projekter blev

sat igang. Prip-Møller havde også svært ved at forlige sig med den rolle, de små missionssamfund forventede af ham.

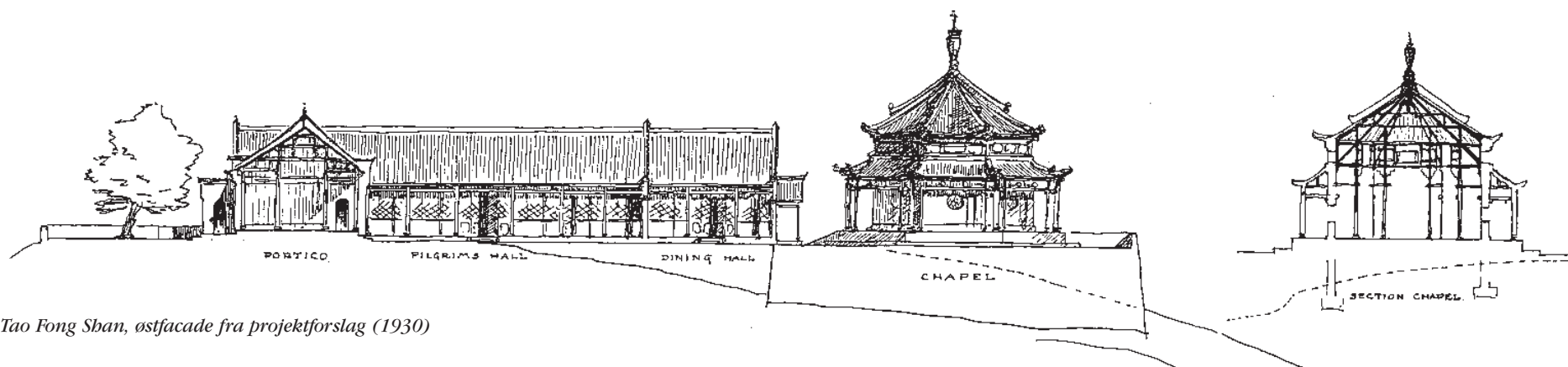
Tobias Faber har med artiklen „En dansk arkitekt i Kina“ lavet en omfattende skildring af Prip-Møllers virke.

Faber, T.: „En dansk arkitekt i Kina“ in *Architectura* 11 1989, pp. 13 ff.

Prip-Møller mødte første gang Reichelt i 1920, da han endnu var på vej til Kina, og gennem 20erne havde de løbende kontakt. Prip-Møller synes at have været meget inspireret af Reichelt. Efter Reichelt i 1927 måtte forlade Nanking gik Prip-Møller fra Danmark ind i arbejdet med at skaffe midler til et nyt sted. I 1929-30 tegnede Prip-Møller skitseprojekt til *Tao Fong Shan*. Han stod her måske for første gang nogensinde med en bygherre, han var på bølgelængde med, men han var på det tidspunkt så involveret i sit forskningsprojekt om buddhistiske klostre i Kina, at han ikke kunne opholde sig fast i Hong Kong.

Ibid., pp. 47 ff.

Antonette Prip-Møller, som blev gift med Johannes Prip-Møller i 1921, skriver om, hvordan Reichelt og hendes mand alle-



Tao Fong Shan, østfacade fra projektforslag (1930)

rede ved deres første møde i New York i 1920 fandt hinanden, i:

Prip-Møller, A.: „To Mænd mødes“ in *Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddhistmission gennem 25 Aar*; G.E.C. Gads Forlag. København 1947, pp. 67-68.

Reichelt fortæller om mødet med Prip-Møller og det arbejde, der udfoldede sig derefter, i:

Ibid., p. 16.

50 Prip-Møller, J.: *Kina før og nu*, G.E.C. Gads Forlag, København 1944, p. 162.

51 Prip-Møller skriver om arbejdet med *Tao Fong Shan*, at „det kristne indhold i baade forkyndelse og arbejde er her *fra begyndelsen bevidst* blevet ikklædt saadanne ydre former, som har passet med folkets religiøse indstilling, hvor denne har fundet sine højeste og dybeste udtryk, og de arkitektoniske rammer herom har derfor med en slags naturnødvendighed formet sig, saa at sige af sig selv og helt på basis af kinesisk tradition i saavel plan som opbygning.“

Ibid., pp. 178-79.

52 Prip-Møller, J.: *Chinese Buddhist Monasteries. Their Plan and its Functions as*

a Setting for Buddhist Monastic Life, (1937) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2. ed. 1967.

53 *Ibid.*, i forordet.

54 Prip-Møllers bog belyser en hel række forskellige buddhistiske templer i området langs Yangtze-floden. Men særlig *Hui Chü Ssu*-klosteret på *Pao Hua*-bjerg (Shan betyder bjerg på kinesisk) i Kiangsu-provinsen har Prip-Møller målt meget grundigt op og fotografisk skildret indgående. *Hui Chü Ssu*-klosteret er lü-buddhismens, eller lü-skolens (the legalistic school), vigtigste kloster i Yangtze-flodens nedre bassin. Mellem 600 og 800 mænd og kvinder blev her ordineret som munke og nonner ved den årlige indvielsesceremoni.

Prip-Møller, J.: *Chinese Buddhist Monasteries. Their Plan and its Functions as a Setting for Buddhist Monastic Life*, (1937) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2. ed. 1967, p. 1 samt „Biographical note.“

Førsteudgaven udkom i 1937 på G.E.C. Gads Forlag, København.

Lü-buddhismen er grundlagt i Kina af *Tao Hsüan* (595-667) som et opgør med buddhismens intellektualisering. Lü er en

kinesisk oversættelse af sanskrit: *vinaya*, disciplin, og lü-buddhismen foreskrev moral, disciplin og lydighed. Lü-buddhismen kaldes i Japan ritsu-buddhismen eller ritsu-skolen. Den blev introduceret i 759 og regnes således blandt de fem sekter, der betegnes Nara-buddhismen (efter Nara-perioden (645-794)). Ritsu fik aldrig samme centrale plads i japansk kulturliv som zen-buddhismen, Amida-buddhismen eller den esoteriske buddhisme, men sammenfaldende med den omsiggribende formalisering af det japanske samfund i begyndelsen af Edo-perioden (1603-1868) fik ritsu fornyet betydning - også i en række af de øvrige buddhistiske sekter. Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, pp. 89-90 og 229.

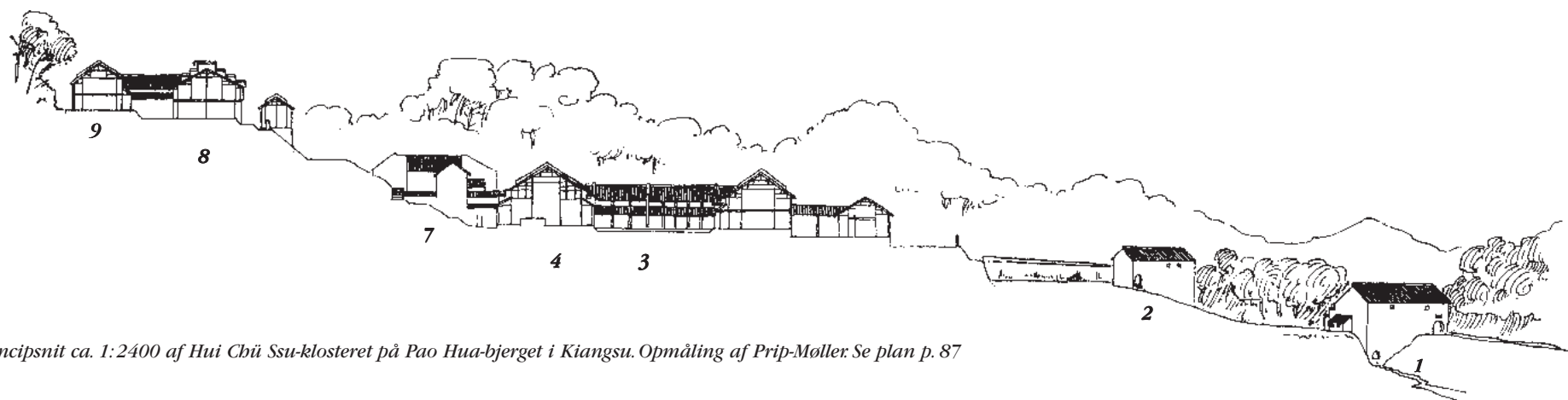
Den japanske palet af buddhistiske sekter er yderligere præsenteret i case-studiet om Shinju-an, note 14 og 15.

Der synes at have været buddhistiske heligdomme på *Pao Hua*-bjerg siden 500-tallet, men mod slutningen af 1500-tallet var forgængeren, templet *Chib Kung An*, ganske forfaldent. Men det nuværende *Hui Chü Ssu*-kloster er grundlagt i begyn-

delsen af Ming-perioden (1368-1644), og bortset fra tempelklokken, der er dateret 1387, er de ældste idag eksisterende dele fra 1605. De bygninger, der indrammer den store klostergård på Prip-Møllers fotografi p. 19, blev opført i 1643 (se plan og snit i klosteranlægget pp. 86-87). Store dele heraf brændte dog i 1734, men blev genopført indenfor få år efter.

Prip-Møller, J.: *Chinese Buddhist Monasteries. Their Plan and its Functions as a Setting for Buddhist Monastic Life*, (1937) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2. ed. 1967, pp. 273 ff. og 283.

Jeg har også medtaget disse billeder fra *Hui Chü Ssu* for at give en fornemmelse af, hvor forskelligartet det buddhistiske tempel i 1600-tallets Kina er i sit arkitektoniske udtryk i forhold til den japanske tempelarkitektur. Shinju-an, som vil blive behandlet i denne afhandlings andet case-studie, fik ligeledes sin nuværende form i begyndelsen af 1600-tallet. Den japanske arkitektur havde da gradvist gennem mere end et årtusind udviklet sine egne typer, baseret på træ som det konstruktive byggemateriale. Murede konstruktioner, som de kendes fra den kine-

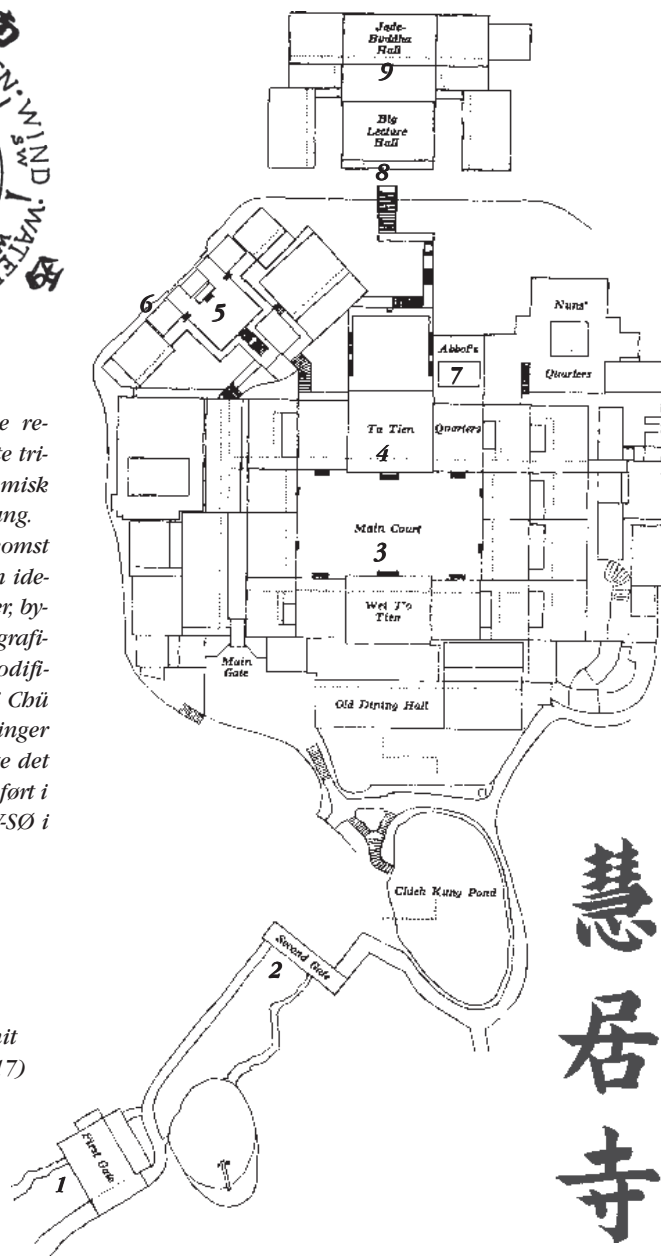


Principsnit ca. 1:2400 af *Hui Chü Ssu*-klosteret på *Pao Hua*-bjerg i Kiangsu. Opmåling af Prip-Møller. Se plan p. 87



Prip-Møllers kompasrose re-præsenterer med dens otte tri-grammer en cyklisk-dynamisk relation mellem yin og yang. En nord-sydakse med ankomst fra syd betragtes som den ideelle orientering for templer, byer paladser etc. Men topografiske forhold i bjergene modificerer ofte dette. Hvor Hui Chü Ssu-klosterets ældste bygninger er orienteret VØ, så måtte det større tempel, som blev opført i 1600-tallet, orienteres NV-SØ i den snævre bjergslugt.

- 1 første portal
- 2 anden portal
- 3 hovedgård (ill. p. 17)
- 4 hovedtempelhal
- 5 klosterets ældste afsnit
- 6 Wen Shu Tien (ill. p. 17)
- 7 abbedernes kvarter
- 8 Forelæsningshal
- 9 Jade-Buddhaens hal



Planrids ca. 1: 3200 af Hui Chü Ssu-klosteret på Pao Hua Shan i Kiangsu. Opmåling af Prip-Møller. Se principsnit p. 86

siske arkitektur, havde ingen chance for at blive stående i det jordskælvsplagede Japan.

- 55 Hvass, J.: *Virksomhedskultur og virksomhedskultivering*, ansøgning om kandidatstipendium ved Kunstakademiets Arkitektskole, september 1991, p. 13.
- 56 Den definition på *Arbejdets Rum*, som er gengivet p. 7, blev dog først formuleret i sin nuværende form i vinteren 1994-95.
- 57 Disse tre nordeuropæiske case-studier, som er opbygget omkring arkitektur af tre udtalte generalistarkitekter: Erik Asmusen, Günter Behnisch og Herman Hertzberger, vil kort blive præsenteret senere i dette kapitel.
- 58 Denne omstrukturering berøres yderligere i slutningen af dette kapitel.
- 59 „Forholdet mellem arkitektforskning og arkitektpraksis“ var det første af tre planlagte NORFA-kurser under fællesoverskriften „Grundproblemer i Arkitekturforskningen.“ Det blev afholdt i Bergen 01.-07.11. 1993.
- 60 Pallasmaa, J.: *Phenomenology of home - identity, intimacy and domicile*, upubliceret paper fra symposiet „Dwelling in Scandinavia“ ved Trondheim universitet (1992), rev. ed. 1993.
- 61 Teilhard de Chardin, P.: *Fænomenet Menneske*, (1955) Jespersen og Pio, København 1960, p. 25.
- 62 Pallasmaa, J.: *Architecture of the Seven Senses*, manuskript nov. 1993, p. 1. Samme tekst er siden udkommet i: Pallasmaa, J.: „An Architecture of the Seven Senses“ in *Architecture and Urbanism. Special Issue: Questions of Perception. Phenomenology of Architecture* July 1994, p. 29.
- 63 Med udgangspunkt i komplementaritets-

tanken hos Niels Bohr, J.W. Dannes erkendelseslære og en gennemgående distinktion i de russiske verber mellem *perfektivitet* og *imperfektivitet*, hvormed man sprogligt indikerer henholdsvis, om den talende er *iagttager af* eller *deltager i* det omtalte, arbejder Krumhardt i disse år med udviklingen af en synsvinkelteori, som præciserer disse to principielle iagttagelsessituationer.

Krumhardt, A.: „Kan man se det hele. Dannes erkendelseslære og synsvinkelteori“ in *Naturkampen* 43 1987, pp. 20-23.

„Ifølge komplementaritetstanken hos Bohr kræves kendskab til begge synsvinkler for at give en fuldstændig beskrivelse,“ skriver Anette Krumhardt: „De to hinanden udelukkende iagttagelsesomstændigheder i synsvinkelteorien må således betragtes som komplementære - og lige nødvendige for en dækkende virkelighedsopfattelse.“

Ibid., p. 23.

De klassisk naturvidenskabeligt afledte beskrivelsesidealer er i dette perspektiv rendyrket perfekte størrelser.

- 64 Den esoteriske buddhisme fandt sin form i Tibet, og under de beskyttende tagudhæng genfinder man i *taboto*-pagoden stupaens runde volumen, som det kendes fra Nepal og Tibet. *Taboto*en kom til Japan med den esoteriske buddhisme i begyndelsen af 800-tallet, og dens form er videreført stort set uændret frem til idag. Mangan-jis *taboto* (se ill. p. 22) er modeleret efter en *taboto* ved Ishiyama-dera, et shingon-buddhistisk tempel ved Otsu ved Biwa-søens sydlige ende. Ishiyama-deras *taboto* fra 1194 er idag den ældst bevarede shingon-buddhistiske *taboto*. Samtale med hr. Takano, vicedirektør for

- Mizusawa Komuten, 08.05. 1995.
Ishiyama-deras historie går tilbage til Nara-perioden (645-794), hvor det i 749 blev grundlagt som et kegon-buddhistisk tempel.
Usui, S.: *A Pilgrim's Guide to Forty-Six Temples*, Weatherhill, Tokyo & New York 1990, pp. 315-16.
- 65 „Mangan-ji tahoto“ in *Shinkenbiku* 10/ 1994, pp. 214-21.
Ovennævnte udgave af det japansksprogede arkitekturtidsskrift *Shinkenbiku* er et temanummer om *Mizusawa Komuten*, det byggefirma, som opførte Mangan-jis *taboto*. Det rummer bagest i tidsskriftet en præsentation af 26 projekter gennem tiderne, udført både i samarbejde med kendte nutidige arkitekter som Kisho Kurokawa (f. 1934) og Kazuhiro Ishii (f. 1944) og *uden* arkitekt. Denne præsentation, der går tilbage til firmaets grundlæggelse i 1914, viser en tyngde af enfamiliehuse, restaurant- og tehus-opgaver indenfor *sukiya*-arkitekturen - med en gradvis indarbejdelse af moderne byggeteknologi.
Ibid., pp. 231-59.
- 66 *Charter om Europæiske Byer for Bæredygtighed (Aalborg-charteret)*, Europæiske byers kampagne for bæredygtighed, Bruxelles 1994.
Den endelige ordlyd er offentliggjort sammen med lister over de byer, der har tilsluttet sig arbejdet, i:
Ahvenharju, S. et al.: *Towards Sustainable Cities & Towns. Report of the European Conference on Sustainable Cities & Towns held in Aalborg, Denmark, 24-27 May 1994*, European Commission, Directorate General XI, Bruxelles 1995.
Charterteksten findes tilgængelig på 20 forskellige sprog på web-adressen: http://ourworld.compuserve.com/homepages/European_Sustainable_Cities/charter.htm
- 67 Med tilføjelsen af et branchetillæg for arkitektbranchen var virksomhedscharakteret samtidig en glimrende platform for at formulere en forståelsesramme for arkitektur og et sæt retningslinjer for arkitektens og arkitekturens mulige rolle i en bæredygtig udvikling.
- 68 Yin, R.K.: *Case Study Design, Design and Methods*, (1984) Sage Publications, Newbury Park CA, London & New Delhi, 2. rev. ed. 1989, pp. 13. ff.
- 69 *Ibid.*, pp. 13 og 19.
- 70 *Ibid.*, p. 20.
- 71 Med *holistic* forstås case-studier, der primært sigter på belysningen af det undersøgte hovedsystem. Med *embedded*, indlejret, forstås omvendt case-studier, som inddrager og på forskellige niveauer fokuserer på subsystemer indenfor det samlede system.
Ibid., pp. 49-50.
De her foreliggende case-studier er, med deres valg af forskellige udgangspunkter for beskrivelse af samme system, udpræget *embedded* af natur. Og selvom jeg tidligt måtte indse, at opgaven at tilvejebringe de fuldstændige forudsætninger for en systemisk tilgang rakte ud over, hvad jeg kunne gøre indenfor rammerne af *Arbejdets Rum*, så har jeg igennem hele processen betragtet de undersøgte case-studier som systemiske enheder og har i forholdet mellem case-studiets enkelte dele fundet megen klarhed fra den systemiske models hierarkiske ordensforståelse. Yderligere har jeg - hvilket ligger på bølgelængde med det grundlæggende i

systemisk tankegang, men ligger ud over, hvad Yin fremhæver - lagt vægt på, hvordan case-studiet som system er *embedded* i det omgivende konkrete og kulturelle miljø.

Yin skelner mellem *single* og *multiple*, hvor *multiple* case-studier er opbygget af flere sideordnede systemer - en lidt uklarskelnen, idet de fleste *single* case-studier på underliggende niveauer rummer sideordnede elementer. *Arbejdets Rum* kunne således betragtes som ét *multiple* case-studie opbygget af det, jeg nu har defineret som afhandlingens case-studier. Disse er overvejende *single* case-studier af tilsnit, og jeg har tilstræbt, at hvert case-studie ud fra samme spørgende udgangspunkt havde form af i sig selv afsluttede enheder. Går man ind i hver af disse, optræder *multiple* aspekter, f. eks. i de case-studier, der omtales i det følgende, hvor *Herbert-Keller-Haus* modstilles *Wäckberlin-Haus* og *Centraal Bebeer* modstilles *Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid*.

Man kan også gå i den anden retning. I Rasmussen & Søndergaards undersøgelse af behandlingspraksis på det antroposofiske hospital *Vidarkliniken*, som også angiver at have Yin som udgangspunkt, har man valgt at betragte hver af de fire interviewede læger som individuelle case-studier. I betragtning af, at fokus ligger generelt på det alternative i den antroposofiske behandlingskultur, og på eksemplificeringen heraf i *Vidarklinikens* behandlingspraksis, virker en sådan definition lidt misvisende. Se: Rasmussen, H. & Søndergaard, M.: *Antroposofisk Sygdomsbehandling. Et studie vedrørende Behandlingspraksis på Vi-*

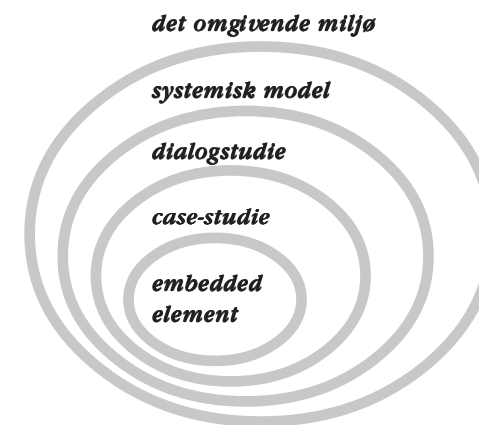


Diagram-fremstilling af forståelsesrammen for de enkelte dele i *Arbejdets Rum*

darkkliniken, Sverige, (et afsluttende speciale ved Institut for Samfundsfarmaci), Danmarks farmaceutiske Højskole, u. år, ca. 1993, p. 45.

Formale overvejelser af denne art kan indimellem næsten overskygge det primære i afklaringen af forholdet mellem subjekt og objekt i case-studierne. Jeg har overfor rækken af sådanne overvejelser hæftet mig ved Yins underliggende hensigt, at case-studiets definition og udførelse må være i nøje overensstemmelse med det undersøgte.

72 Case-studiets forberedelser er diskuteret ganske indgående i Yins kapitel 2, *Designing Single- and Multiple-Case Studies*: Yin, R.K.: *Case Study Design, Design and Methods*, (1984) Sage Publications, Newbury Park CA, London & New Delhi, 2. rev. ed. 1989, pp. 27-60.

73 *Ibid.*, pp. 13 og 30 ff.

74 Jeg opfatter i den forbindelse de foreliggende japanske case-studier som indlejret i et kulturhistorisk perspektiv, som er udsprunget af studier af japansk arkitektur og æstetik gennem en 15-årig periode. Se kapitlet *De japanske case-studier*, p. 29. Jeg indledte feltarbejdet i forbindelse med case-studierne i forsommeren 1994, 16 måneder efter at jeg formelt var startet som kandidatstipendiat. Herefter fulgte projektets markstudier i tæt følge frem til udgangen af 1995 - dog med en enkelt undtagelse: I maj 1996 gennemførte jeg, affødt af bearbejdningen af det allerede indsamlede materiale, et ekstra ophold ved Vidarkliniken.

75 Af de case-studier, som jeg har udført i forbindelse med *Arbejdes Rum*, var case-studiet om Vidarkliniken geografisk set det nærmestliggende. Jeg besluttede der-

for at lade det være rammen for mit første markarbejde. Hvor jeg ved hver af de øvrige case-studier har haft to undersøgelsesperioder, har jeg ved Vidarkliniken haft en tredje periode med feltstudier.

76 *Ibid.*, p. 61.

77 *Ibid.*, p. 30.

78 Den indledende korte formulering fra november 1992 findes gengivet i sin helhed i note 2.

79 Ud over litteratursøgninger og litteraturstudier lavede jeg forud for feltarbejdet en synopsis og en kortere tekst over hvert case-studie, som indkredsede, hvilke facetter og spørgsmål, der var vigtige at få belyst i feltarbejdet. Omend det var langt fra færdige tekster, så kan stukturen herfra stadig aflæses i de endelige case-studier.

80 *Ibid.*, p. 38.

81 *Ibid.*, p. 21.

82 *Ibid.*, p. 44.

83 *Ibid.*, pp. 13-14.

84 I løbet af 1992 havde jeg gennem tidskrift- og avisartikler lavet forregistreringer på op mod 200 arbejdssteder. Ved påbegyndelsen af udarbejdelsen af *Arbejdet's Rum* i februar 1993 havde jeg en bruttogrube på 8-10 projekter af 5-6 arkitekter, herimellem de endeligt udvalgte case-studier.

85 En række yderligere projekter var en overgang i betragtning som case-studier, heriblandt endnu et projekt af Günter Behnisch, Leybold AG i Alzenau nær Frankfurt (1987). Denne kombinerede højteknologiske udviklings- og produktionsvirksomhed repræsenterede en spændende løsning på en kompleks virksomhedsform, vi kan forvente at se flere af i årene fremover. Men først gjorde frygten for industriespionage mine undersøgelsesbetingelser

på stedet meget vanskelige, siden medførte nye ejerforhold en brug helt på tværs af bygningens intention.

Jeg havde forud defineret nogle kriterier for case-studierne, at jeg måtte have adgang til fri tilstedeværelse og til den dialog med ansatte og ledelse, som jeg skønnede nødvendig. Så på et tidspunkt måtte jeg tage konsekvensen heraf og vælge projektet fra som selvstændigt case-studie. Leybold AG har dog fået et selvstændigt kapitel i case-studiet om Günter Behnisch og Herbert-Keller-Haus.

Tilsvarende havde jeg planer om at modstille Vidarkliniken med ING-banken i Amsterdam (1987), tegnet af Ton Alberts. Men hér viste mulighederne for mine undersøgelser af bygningen sig tilsvarende meget begrænsede. Guidede rundvisninger under „beskyttede“ forhold var som udgangspunkt ikke tilstrækkeligt. Jeg ville have muligheder for langvarige ophold, fri tilstedeværelse og i princippet fri samtale med alle ansatte.

Men tilsvarende Leybold AG gjorde store fusioner omkring ING-banken (den hed ved opførelsen NMB-banken) Ton Alberts' lydøre arkitektoniske respons på byggeprogrammet til skamme. De velintegrede ledelsesafsnit stod i 1994 ubenyttede, da direktionen i forbindelse med en større bankfusion var flyttet bag blåtonede spejlglascoatede facader i Amsterdams højeste bygning.

Oticon var, med sit visionære oplæg til hvad en moderne dansk virksomhed kunne være, i en periode kandidat til et case-studie. Til forskel fra de øvrige europæiske case-studier ville det være blevet en analyse af, hvorfor og hvordan den etablerede arkitektoniske ramme ikke stod mål med

visionen. Dette radikale arbejdskoncept fortjener et målrettet udviklingsarbejde. I lyset af den arbejdsindsats, færdiggørelsen af de øvrige påbegyndte case-studier ville indebære, effektuerede jeg dog aldrig case-studiet om Oticon.

86 Indledende i kapitlet *Boblearkitektur* (p. 120 ff.) gives nogle taleksempler for byggepriser og grundpriser, som viser hvordan særlig japanske storbyforhold er helt usammenlignelige med danske forhold.

87 I begyndelsen af november 1997 lavede jeg en prognose. Den forudsagde på baggrund af den færdiggørelsestakt, som jeg det forudgående år havde kunnet iagttage, at den endelige færdiggørelse af alle udførte case-studier ville tage yderligere 1½-2 år og at omfanget ville overstige 1.000 sider. Jeg var for så vidt indstillet på at fortsætte processen til vejs ende, men en række formale og økonomisk-praktiske forhold gjorde det bydende nødvendigt af afslutte indenfor en væsentligt kortere tidshorizont.

88 I november 1997 var jeg midt i færdiggørelsen af case-studiet om Vidarkliniken, men manglede stadig den endelige bearbejdning af Behnisch og Hertzberger. De japanske case-studier derimod var i hovedtrækkene færdigbearbejdede. Når det blev de japanske case-studier, der endte med at forme hoveddelen af den herværende aflevering, var det således også fordi det var den aflevering, som overhovedet var mulig at gennemføre indenfor en kort tidshorizont.

89 Ud over at belyse Vidarklinikens tilblyvelsesproces og arbejdsrum, som det ligger i *Arbejdet's Rums* tilgang, fremstår der i dette case-studie et meget spændende materiale om arkitektur og sundhed, samt

om brug af farve i arkitektur. Jeg ser derfor frem til at færdiggøre dette som en selvstændig bog.

I undersøgelserne af Hertzbergers arkitektur er essensen Hertzbergers opfattelse af begrebet strukturalisme, og materialet inviterer til en artikel herom. Der er for ham tale om en sprogteoretisk størrelse af langt større kompleksitet og nærhed til livets udfoldelsesrum end den formalistiske formleg, som præger den hjemlige strukturalisme.

Case-studiet om Behnisch' arkitektur vil naturligt blive afsluttet i forbindelse med det konkurrenceprojekt, som tegnestuen for nylig vandt til Rigsarkivet i København.

90 Da jeg var seks år gammel, flyttede vi i 1963 ind i et hus, som min far havde tegnet. Det var båret af japansk inspiration og moduleret efter det japanske tatamirum, så jeg har ad den vej tidligt været i berøring med sukiya-arkitekturen og japansk rumdannelse.

Min optagethed af det østlige rum og billedrum blev for alvor vakt, da mine forældre ved hjemkomsten fra arkitektforeningens Japan-studierejse i 1968 forærede mig en kalligrafipensel fra et japansk tempel. Den pensel har gennem årene ført mig ind i mange universer - som den kinesiske tuschtradition og den tantriske billed- og symbolverden - ligesom den ledte direkte til både Kunstakademiet og til mit første år i Japan.

Da jeg i 1984 kom til Tokai-universitetet, var det første, jeg sikrede mig således, at jeg en dag ugentligt kunne komme og studere ved en *sumi-e* (tusch-billede) lærer. Var den japanske zen-haves udvikling inspireret af malekunstens rumlige kom-

positionsprincipper i Sydlig Sung (1127-1280), så lå der i penselstudiet en nøgle til at nærme sig zen-havens indre rum.

91 Denne oplevelse af at stå med en u håndterbar hoben fragmenterede oplevelser, iagttagelser og tildragelser uden hoved og hale synes mere at være reglen end undtagelsen for den japanske førstegangsbesøgende. Samtidig var en intuitiv fornemmelse af struktur og sammenhæng nærværende, men min første måned i Kyoto gav jeg mig lov til at sanse og opleve uden partout at skulle forstå - vel vidende, at jeg det følgende års tid ville kunne vende tilbage med et andet udgangspunkt. Af sådanne bevægelser mellem oplevelse og forståelse har der gradvist gennem årene udkrystalliseret sig et mønster, et skelet og et perspektiv.

I en mere end treårig proces forud for en udstilling på Dansk Arkitektur Center - Gammel Dok om japansk arkitektur: „Måneskin & Lysstofrør,“ efteråret 1990, havde jeg en løbende intens dialog med arkitekt Hans Lauritsen. Her tog det foreliggende perspektiv mere definitiv form.

I forbindelse med denne udstilling var jeg i 1989 igen et halvt år i Japan for at indsamle materiale til udstillingen, denne gang tilknyttet *Institute for East Asian Architecture and Urbanism*. Siden da har også dialogen med arkitekt Günter Nitschke været en vigtig faktor i opbygningen af det kulturhistoriske skelet.

Jeg oplever dog først med gennemførelsen af case-studiet om Shinju-an at have fået et mere definitivt greb om de spørgsmål om zen-æstetik og te-æstetik, som voksede ud af mit studieophold i 1984-85.

92 Dette perspektiv er i det foreliggende udfoldet fra case-studiernes lokale udsigts-

punkt. Case-studiet om Shinju-an danner udgangspunkt for en undersøgelse af zen-æstetikken, te-æstetikken og sukiya-arkitekturen i den formative fase fra ca. 1450 til 1650, og det er igennem de konkret behandlede eksempler og temaer søgt at skabe en forståelse for udviklingen netop i denne periode, hvor dynamikken og udviklingslinjerne i den japanske kultur er flere og mere komplekse end både forud og efterfølgende.

93 Det kinesiske samfunds etik- og moral-lære, konfucianismen, der fører sine rødder tilbage til Kinas legendariske periode i andet årtusinde f.Kr., har gennem tiderne defineret det rette forhold mellem Himlen, Jorden og mennesket. Neokonfucianismen, som man kunne karakterisere som en mere sekulariseret konfucianisme eller en konfucianisme, der modsvarer et mere sekulariseret menneske, fik form i Kina i løbet af det sydlige Sung-dynasti (1127-1280). Neokonfucianismen trænger gradvist ind i japansk kulturliv i perioden 1450-1650.

Momoyama-perioden (1568-1603) gav rum for en ny type magthavere, som bogstaveligt havde kæmpet sig vej til toppen. Med stabiliseringen af disse nye forhold blev neokonfucianismen en del af den herskende ideologi og det kunstneriske udtryk blev påtvunget en systemafstivende, livs- og vitalitetsfornægtende rolle. Modsat i Kina blev konfucianismen i Japan aldrig nogen selvstændig institution - men den lever i bedste velgående lige under det på overfladen liberale moderne Japan. Uden at sige for meget kan man sige, at de feudale træk, som i det moderne japanske samfund stadig er ganske stærke, har stærk genklang i den konfuci-



Do (udtales også michi), vej eller sti, kalligrafi af Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980)

anske individ- og samfundsopfattelse. Om man direkte kan sætte feudalisme lig med konfucianisme, er nok tvivlsomt, men at forestille sig en konfucianisme uden feudale træk synes næsten selvmodsigende - og ville i hvert fald fordre en lang og omfattende transformationsproces.

Konfucianismens og neokonfucianismens rolle i japansk kulturliv belyses yderligere i *Den Japanske ABC* og i case-studiet om Shinju-an.

94 Se note 106.

95 Havde jeg blot henvendt mig til Shinju-an fra Danmark, kunne jeg være helt sikker på ikke at få noget svar. Havde jeg blot banket på ved ankomsten, kunne jeg tage et afslag for så godt som givet. Gennemførelsen ville fordre introduktion og præsentation af min sag gennem nogen, som indenfor det lokale japanske system af forbindelser havde „ret“ til at ønske mig placeret i Shinju-an og menneskeligt set ville stå som garant for, hvad jeg måtte finde på at gøre. Dette belyses yderligere i case-studiets indledning, *Prolog - et lille stykke aftalekultur*, pp. 239 ff.

Jeg havde to ophold à tre måneder til rådighed i Japan til feltstudier, litteratursøgning, materialeindsamling mv. Derfor havde jeg for case-studiet om Shinju-ans vedkommende det mål for det første ophold i efteråret 1994 at få dette case-studie endeligt defineret - hvorefter den del af gennemførelsen, som selve opholdet i Shinju-an indebar, kunne placeres velforberejdet i den anden periode i forsommeren 1995. Omvendt søgte jeg at komme så langt som muligt med case-studiet om Hinaya allerede i første ophold, ligesom jeg placerede størstedelen af mine Tokyo-aktiviteter i første periode.

96 For begge de japanske case-studiers vedkommende har det været mig magtpåliggende ikke at lave historiske studier af noget historisk set afsluttet, selvom de delvist beskæftiger sig med forhold, der ligger tilbage i tid. I begge tilfælde er fortællingen udfoldet i forhold til nutiden - og begge case-studier tager udgangspunkt i hvad man kunne kalde en levende tradition, hvilket jeg gerne har villet fastholde ved ikke automatisk at placere det undersøgte i det afsluttedes perspektiv. Tilsvarende er subjektet - den, der forsøger at forstå - indplaceret i en nutid af nordeuropæisk observans.

97 Som jeg ser det, er Hisamatsus forfatterkab om zen-æstetikken noget af det eneste, der når ind til benet af, hvad zen-æstetik er. Jeg har derfor i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde* pp. 305 ff. lavet en introduktion til hans syv zen-æstetiske karakteristika.

Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980) tager udgangspunkt i formløshed og dermed begrebet *mu*, nothingness, intethed. Dette begreb er buddhismens krumtap, hvorom alle buddhistiske sekter mødes, deres yderst forskelligartede fremtræden til trods.

Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982.

Man kunne have nærmet sig det japanske rum med en anden central term, *ma*. Skriftegnet *ma* indgår i et væld af sammenhænge, hvor det betegner tidslige og rumlige afstande og intervaller. I overensstemmelse med Shinju-ans zen-univers har jeg dog i det foreliggende nærmet mig det japanske rum gennem *mu*. De to begreber, *ma* og *mu*, er intimt forbundne, men



Typisk kontorbusiscenesættelse fra 80ernes bobleøkonomi, her fra Shibuya, Tokyo

det har været uoverkommeligt at give begge perspektiver fuld plads, så sløjfen til *ma* er blot antydningssvis markeret.

98 Der er ikke udarbejdet egentlige billedkildenhenviisninger til denne udgave af *Arbejdets Rum*, som kun er trykt i 20 eksemplarer.

Det lånte billedmateriale udgøres først og fremmest af billeder af keramik og billedkunst, som det sjældent er muligt selv at foretage på tilfredsstillende vis ved de pågældende museumssamlinger. Der er stort set tale om billeder, som cirkulerer i standardværker om japansk kunst og æstetik.

Ligeledes har jeg i et par tilfælde inkluderet andres billedmateriale fra te-rum, hvor det har vist sig umuligt at kunne fotografere under tilfredsstillende vilkår. Mange steder er det forbudt, de fleste steder er det forbudt at bruge ordentligt udstyr, da indtægter fra postkort osv. er en vigtig del af det totalt privatiserede japanske kulturliv. Ved en henvendelse i 1989 til zen-templet Daitoku-ji, hvor Shinju-an er subtempel, om tilladelse til at fotografere 24x36 dias til en ikke-kommerciel udstilling, var svaret, at hvert eksteriørbillede kostede 100.000 ¥, mens et interiørfoto kunne fås for 40.000 ¥ (henholdsvis godt 5.000 og 2.000 d.kr. pr. billede). Én tilladelse har krævet destruktion af negativer efter udstillingens afholdelse (så er det heldigt, at man har optaget diapositiver), andre steder er det simpelthen ikke lykkedes trods ihærdigt forarbejde.

Portrættet af Yamada Sobin p. 303 er fotograferet af sinologen Else Glahn. Opvasken p. 49 er fotograferet af Anette Krumhardt. Billederne p. 218 er downloaded fra www.oh-yeah.com.

Model- og tegningsmaterialet af ShinTakamatsus arkitektur er stillet til rådighed fra tegnestuen, luftfotografiet over Kirin Plaza Osaka p. 169 dog med copyright ved Atsushi Nakamichi.

En række af de gengivne planer bygger på elektroniske viderebearbejdningsmateriale fra andre værker.

Der forestår således en rundede indhentning af tilladelse til gengivelse, inden det foreliggende materiale kan publiceres i sin helhed.

99 Se f.eks. note 201, 204 og 266 i case-studiet om Hinaya.

100 Man kan således møde samme forfatter stavet på flere måder, f.eks. Teiji Ito som Ito og Itoh.

Samme skelnen findes på japansk mellem kort og langt u.

101 Principielt finder jeg løsningen med streg over o som den rigtige. Men det volder computere og moderne trykkeprocesser store vanskeligheder at håndtere dette simple tegn. Løsningen med „oh“ er lydligt misvisende, og løsningen med „oo“ karambolerer med de situationer, hvor to o'er opstår af naturlig vej, som f.eks. kejser Gomizunoo (1596-1680), hvis navn opdelt på skrifttegn læses Go-mizu-no-o og derfor gør dobbelt o berettiget.

102 Fødsels- og dødsår er medtaget i den udstrækning, de er kendt. Frem til ca. 1600 er der nogen usikkerhed omkring en stor del af årstallene, typisk med angivelser, der svinger et enkelt år eller to. Trods denne usikkerhed - der udover fortolkningsforskelle i forhold til det ofte spredte og tilfældige kildemateriale bunder i drilske forskelle i angivelse af kalenderår og aldersangivelse - har jeg valgt at medtage disse årstal, da selv et omtrentligt årstal

giver et godt billede af en given skikkelses kulturhistoriske indplacering.

Indtil 1945 har man i Japan regnet et barn som værende ét år fra fødslen, ligesom det fyldte to år ved førstkommande nytårsdag. Et barn, der er født 31. december, ville således med traditionel japansk aldersangivelse være to år allerede dagen efter. Watanabe, E.: *Japan*, Skandinavisk Bogforlag, Odense 1961, p. 33.

103 Informationerne i appendiks I er samlet fra et stort antal kilder, men den del af diagrammet, som ligger forud for Rikyu, er delvist optegnet på basis af Nishibe. Nishibe, B.: „Zen Monks in the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, p. 31.

Navnelisten bygger tilsvarende på et meget stort antal kilder, men er, hvor det har været muligt, lavet i overensstemmelse med appendiksdelen i Miuras og Sasaki's *Zen Dust* og IRIZ-databasen ved Hanazono-universitetet i Kyoto.

Miura, I. & Sasaki, R.E.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966.

IRIZ (International Research Institute for Zen Buddhism) har en omfattende database under opbygning på web-adressen: <http://www.ijnet.or.jp/iriz/iriz/html/irizhome.htm>

Databasen findes tilgængelig på: *ZenBase CD 1*, IRIZ, (CD-rom database) Hanazono University, Kyoto 1995.

Bl.a. rummer IRIZ en zen-bibliografi fra 1975 og frem, som tager over, hvor Vessies bibliografi over zen-litteratur slipper - to bibliografier, som har været en stor hjælp i dette studie.

Vessie, P.A.: *Zen Buddhism. A Bibliogra-*

phy of Books and Articles in English, 1892-1975, University Microfilms International, Ann Arbor 1975.

104 Der findes således let divergerende angivelser for de fleste af overgangene mellem de japanske dynastiske perioder. For eksempel ses overgangen til Edo-perioden både fastsat som år 1600 (hvor Tokugawa Ieyasu vandt slaget ved Sekigahara), år 1603 (hvor Tokugawa-shogunatet officielt blev indstiftet) og år 1615 (hvor slaget om Osaka-borgen stod).

Disse er alle politiske definitioner, og ud fra et kulturhistorisk perspektiv ville det måske være rimeligt at placere denne overgang mellem Momoyama- og Edo-perioden endnu senere, idet de første år af Edo med rimelighed kan betragtes som en realisering af Momoyama-impulser. Men i samme perspektiv må overgangen til Edo-formalismen opfattes som en glidende bevægelse - som en udfoldelse af størrelser, der har rødder ikke bare i Momoyama-perioden, men endnu længere tilbage.

Jeg har derfor for Japans vedkommende benyttet de periodeangivelser, som angives i tidsskriftet *Chanoyu Quarterly* og som i de senere år har været medtaget i hvert nummer på bageste opslag.

De japanske dynastiske perioder rummer et stort antal underdelinger, af varighed fra få år til nogle få årtier. Disse er i den foreliggende tekst kun brugt i meget begrænset udstrækning, og appendiks III medtager kun de i teksten nævnte.

For de kinesiske dynastiers vedkommende er billedet langt mere komplekst end det japanske, og det er stort set umuligt at finde to identiske dynastiske lister. Jeg har derfor brugt Jørgen Klubiens danske



Treenigheden og de tolv apostle ordnet i relation til dyrekredsen i kuplen i Dormition-klosteret i Jerusalem, fra en tid før den definitive adskillelse mellem astrologi og kristendom

oversættelse af *Sui Ching, Historiens Bog* for at fastsætte de dynastiske skæringspunkter, men har her kun præsenteret et forenklet billede, idet Kina gennem flere perioder havde både tre og fem parallelle dynastier. For yderligere oplysninger, se: Klubien, J. (overs.): *Sui Ching, Historiens Bog. 1.-5. del*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1961, pp. 260 ff.

- 105** Kieler, E.: *Det bibelske menneskesyn. Ska-belse og nyskabelse i gamle testamente*, Katolsk Forlag 1983, p. 52.
- 106** Hvor kapitlerne *Den menneskelige udfor-dring* og *Arbejdets ABC* håndterer nutidi-ge problemstillinger i *Arbejdets Rum*, så er det foreliggende kapitel, *Uddrivelsen fra Paradis*, tænkt som et kort kulturhisto-risk rids af den kristne kultursfæres arbejdsrum. Det kan nødvendigvis kun blive til en fragmenteret fremstilling med nogle få karakteristiske nedslag i et emne og et udviklingsforløb så komplekst og mang-foldigt, at det inddrager store dele af den europæiske kulturhistorie. Det forelig-gende er således, med de tidligere skitse-rede tanker omkring dialogstudiet og det kvalificerede subjekt in mente, tænkt som nogle få anknypningspunkter til *Den Ja-panske ABC* og de japanske case-studier.
- 107** Det berømte udsagn stammer fra Marx' bog *Zur Kritik der Hegelschen Rechts-philosophie*. De sekvenser herfra, som belyser Marx' religionssyn, findes oversat til dansk i:
Witt-Hansen, J.: *Kristen og marxistisk sameksistens*, Hans Reitzel, København 1979, p. 18 (pp. 18-19).
- 108** Prægningen eller indvirkningen kan også iagttages den anden vej. Kirkens forståelse af sin sociale opgave i det moderne samfund synes i mange tilfælde at have taget

form af den marxistiske forståelse - nogle gange dertil, at det kristne fortøner sig.

- 109** Muschamp, H.: „Four Higher Worlds“ in *Cornell University College of Architec-ture, Art and Planning Newsletter*; efterår 1997, p. 6.
- 110** Antikrist er en „apokalyptisk skikkelse, der forklædt som lysets engel hen mod dommedag skal lede slutkampen mod Kristus og hans troende og skal blive besejret.“
Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksi-ikon*, vol. I, Nordisk forlag, København 1977, p. 153.
Antikrist optræder i Johannes' første brev: „Børn, det er de sidste tider. I har hørt, at Antikrist kommer, og der har allerede vist sig mange Antikrister. Deraf kan vi se, at det er de sidste tider nu. *De udgik fra os*, men de var ikke af vore.“ (min kursive-ring).
1. Joh. 2, 18-19 in *Det nye Testamente. Oversat af Anna Sophie og Paul Seidelin*, Det danske Bibelselskab, København 1974, p. 537.
- 111** Hand, R.: *Essays on Astrology*, Para Re-search, Rockport Massachusetts 1982, p. 163 (pp. 155 ff.).
Antikrist er i Hands perspektiv „ikke en person, men et system af ideer.“
Ibid., p. 157.
- 112** *Ibid.*, p. 150.
Robert Hand går videre i læsningen af dynamikken mellem Krist og Antikrist, set i forhold til forårspunktets langsomme baglæns bevægelse gennem fiskenes bil-lede (72 år pr. grad).
Forårspunktet når år 111 f.Kr. fiskenes billede i den knude, som binder de to fisk sammen. I udgangspunktet er de to fisk således forbundne.

I perioden fra 77 f.Kr. frem til år 371 e.Kr. bevæger forårspunktet sig gennem den lodrette fisk. Denne periode korresponderer med den tidlige kristendoms epoke, hvor den åndelige stræben var bærende. I år 381 e.Kr. erklærede kejser Theodosius den Store den katolske kirke for statsreligion i hele det romerske imperium. Kirken fik herefter en mere definitiv institutionel form og stærk placering i det verdslige samfund. De følgende århundreder blev den institutionaliserede kristendoms storhedstid.

Gradvist orienterer mennesket sig stærkere horisontalt, direkte imod jordelivet og det menneskeskabte, og stjernebilledets midte (år 1351) falder i begyndelsen af renæssancen med dens humanistiske gennembrud.

Forårspunktets kontakt med den første stjerne i den vandrette fisk i 1817 falder i de år, hvor de borgerlige revolutioner og det naturvidenskabelige verdensbillede vinder frem i Europa. Kapitalismen, den industrielle revolution folder sig ud og den marxistiske ideologi formuleres kort tid efter.

Med dens anseelige horisontale udstrækning vil forårspunktet forblive i den vandrette fisk frem til år 2813 e.Kr.

Ibid., pp. 151 ff.

113 Matt. 6, 11.

Den her gengivne ordlyd stammer fra den autoriserede udgave fra 1933.

Bibelen. Den gamle og den Nye Pagts Hellige Skrifter, Bibelselskabet for Danmark, København 1933.

I Seidelins nyere oversættelse lyder samme sætning mere prosaisk: „Giv os det brød, som vi har brug for i dag.“

Det nye Testamente. Oversat af Anna

Sophie og Paul Seidelin, Det danske Bibelselskab, København 1974.

114 Joh. 6, 35.

Hvor intet andet er angivet, er citater fra *Det nye Testamente* i det følgende hentet fra:

Det nye Testamente. Oversat af Anna Sophie og Paul Seidelin, Det danske Bibelselskab, København 1974.

115 Matt. 6, 10 in *Bibelen. Den gamle og den Nye Pagts Hellige Skrifter*, Bibelselskabet for Danmark, København 1933.

116 Larsen, E.: „Mellem Marx og Jesus“ (interview med Villy Sørensen) in *Information*, 21.-22.02. 1988.

Villy Sørensen har behandlet forholdet mellem den historiske Jesus, der forkyndte, og den Kristus, de kristne forkyndte om, særdeles indgående i bogen: Sørensen, V.: *Jesus og KRISTUS*, Gyldendal, København 1992.

117 Witt-Hansen, J.: *Kristen og marxistisk sameksistens*, Hans Reitzel, København 1979, p. 65.

Dette fremgår af Engels' reaktion på juristen og sociologen Anton Menger (1841-1906), „der søgte at vise, at Marx havde lånt sine økonomiske teorier fra de engelske utopister af den ricardoske skole“ - i en sekvens, hvor Menger undrede sig over, at der ikke opstod socialisme i kølvandet på Romerriget.

Ibid.

118 *Ibid.*, p. 65.

119 *Ibid.*, pp. 25-26.

120 Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, pp. 17-18.

Pagels skriver, at „de jødiske fællesskaber havde arvet deres seksuelle skikke fra deres nomade-forgængere, for hvem overlevelsen afhang af formeringen, både i



Plakat fra DDR, hvor statsmagt, militær, ideologi og familiemønster meget bogstaveligt definerer arbejdsrummet

- dyreholdet og blandt dem selv.“
Ibid., p. 43.
 Selv i ægteskabet, hvor to skulle blive ét, var det primære mål forplantning, ingen leg, ingen nydelse, ingen hengivelse. Sekuelle handlinger, der ikke ledte til forplantning, var efter jødisk skik fordømt. Slægtens (og racens) videreførelse og udbredelse var så vigtig, at en mand, der efter ti år ikke havde fået børn med sin hustru var forpligtiget til at lade sig skille eller tage en anden hustru.
Ibid., p. 44.
- 121** Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, p. 19.
 Aurealus Augustinus (354-430) fik kolossal betydning for den europæiske filosofi, teologi og kirke. Den tidlige kirkeinstitution tog i høj grad form af hans tanker. I værket *De civitate Dei*, Om Gudsstaten, formulerede Augustin tankerne om Gudsstaten, der omfattede alle riger og folk.
- 122** Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, p. 28.
- 123** Matt. 5, 28.
- 124** Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, pp. 24-25.
 Med henvisning til 1. Kor. 6, 15-20 og 7, 3.
- 125** Matt. 19, 24.
- 126** Matt. 6, 24-30.
- 127** Matt. 22, 21.
- 128** De nytestamentlige evangelier er alle nedskrevet væsenligt senere end Jesu liv. Det indtil for nylig ukendte Thomas-evangelium, som er nedskrevet kort tid efter Jesu liv, er i sammenligning med de fire evangelier mere skarptskåret, mindre udglattende og modificerende. Den kristne teologi, institution og menneskeopfattelse synes kun gradvist gennem de første århundreder at have fundet form.
- Elaine Pagels skriver da også, at sandsynligvis kun otte af Paulus' 13 breve stammer fra Paulus' egen hånd. De sidste fem er i både indhold og udtryksmåde meget anderledes. De „forkaster Paulus' mest radikale, asketiske synspunkter, og præsenterer i stedet en „civiliseret“ Paulus, som ... kun støtter en strengere version af traditionelt jødiske holdninger til ægteskab og familie.“
 Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, p. 60.
- 129** Bolen, J.S.: *De indre guder. En ny mandepsykologi*, Gyldendal, København 1992.
- Bolen, J.S.: *De indre gudinder. En ny kvindepsykologi*, (1984) Gyldendal, København 1991.
- 130** Windeleff, J. (overs.): *I Cbing, Forvandlingernes bog*, (Richard Wilhelms udgave) Strubens Forlag, København 1981, p. 22.
 Om dateringen og Kungfutse-tilskrivningen, se note 230.
- 131** Dette forhold kan iagttages både i Øst og Vest. Det ville have været grundigt behandlet i indledningen til case-studiet om Vidarkliniken i forbindelse med en gennemgang af det antroposofiske menneskesyn. I kapitlet *Den Japanske ABC* berøres det lidt yderligere, se note 264.
- 132** Dette tema tages op i kapitlet *Arbejdets ABC* i en læsning af Albert Dams skilderi „Gartner“ fra *Syv Skildrier*.
- 133** Benedikt Otzen påpeger, at ordet skabelsesberetning ville være mere korrekt oversat ved slægtsbog - man så dagene som en symbolsk skildring af led eller stadier i verdens tilblivelse. *Det gamle Testamente* er gennemtrængt af mytens totalanskuelse om, „at verden og mennesket er sat i *spændingen mellem kaos og kosmos*.“
- Urhistorien i 1. Mosebog „har et kosmisk, universalistisk sigte; den fortæller om hele menneskeheden opståen og om, hvorledes de første mennesker nedbrød deres forhold til skaberguden Jahve,“ skriver Benedikt Otzen.
 Otzen, B.: „Myter i Genesis“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev. ed. 1990, pp. 41, 69 og 36.
- 134** Med henvisning til religionsfænomenologen Mircea Eliade, der indgående har beskæftiget sig med urtidsmytens tid og rum, skriver Benedikt Otzen, at „det 'primitive' menneske, d.v.s. det menneske der oplever tilværelsen religiøst, har to tidsbegreber.“
 Disse tider er dels en „historisk tid,“ som lineært fremskridende indordner tilværelsens mange daglige bestanddele, dels en „hellig tid.“
 „Den hellige tid' er ... den mytiske urtid, som gennemskærer den profane tid. I skæringspunktet mellem den hellige og den profane tid ligger de kultiske højtider, hvor mennesket oplever tilværelsen religiøst,“ skriver Otzen.
 Otzen, B.: „Mytens Begreb“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev. ed. 1990, pp. 18 og 19.
 Hvor ovenstående distinktion i tidsopfattelse er essentiel for at forstå det religiøse menneskes indplacering i verden, er i mine øjne karakteristikkene det „primitive“ menneske om et menneske, der oplever verden religiøst - primitiv.
 Ligeledes synes begrænsningen af menneskets religiøse oplevelse af verden til skæringspunkterne mellem af disse to tidsopfattelser problematisk. Det menneske,
- der oplever tilværelsen religiøst, indordner samtidigt dagligdagens små situationer i begge tidsopfattelser - og ikke kun kultiske højtider som jul, påske og pinse eller nadveren.
- 135** 1. Mos. 1, 1-5 in *Bibelen. Den gamle og den Nye Pagts Hellige Skrifter*, (autoriseret udgave fra 1931), Bibelselskabet for Danmark, København 1933, p. 1.
 Også Johannes-evangeliet starter med en skabelsesberetning. Her er Guds Aand (Guds storm) Guds Ord: „Fra først af var Guds Ord, og Ordet var hos Gud, og Ordet selv var Gud.“
 Joh. 1, 1.
 På den baggrund virker den nye prøveoversættelse af *Det gamle Testamente* lidt tam. Den lyder: „I begyndelsen, da Gud skabte himmel og jord - jorden var dengang øde og tomhed, og der var mørke over urdybet, og Guds storm piskede hen over vandene - da sagde Gud: 'Der skal være lys!' Og der blev lys. Gud så, at lyset var godt, og Gud skilte lyset fra mørket. Og Gud kaldte lyset dag, men mørket kaldte han nat. Så blev det aften, og det blev morgen, første dag.“
 1. Mos 1, 1-5 in *Da Gud skabte. Første Mosebog 1 til Anden Mosebog 15. Det gamle Testamente i ny oversættelse*, Det danske Bibelselskab, København 1985, p. 11.
 Hvor intet andet er angivet, er citeret fra *Det gamle Testamente* i det følgende hentet fra denne nye oversættelse.
- 136** Seidelin, A.S.: *Anna Sophie Seidelin genfortæller Det gamle Testamente*, Sesam, København 1981, p. 11.
 Seidelins lille ord *Intet* til karakteristik af tilstanden før skabelsens begyndelse forbinder som en tryllestav kristendommen

- til buddhismen, hvor Intetheden står som den mystiske krumtap, som forbinder buddhismens mangfoldige fremtrædelsesformer. Som det vil fremgå af case-studiet om *Shinju-an*, så er *mu*, nothingness, et af buddhismens helt centrale begreber.
- 137** 1. Mos. 1, 27-31.
- 138** 1. Mos. 2, 1-4a.
- 139** Den ældste skabelsesberetning (1. Mos. 2, 4b-25) dateres omtrentligt til år 1.000-900 f.Kr. Den del af skabelsesberetningen med de syv dage, som indleder *Det gamle Testamente*, dateres til ca. 400 f.Kr. og er først skrevet (eller redigeret) efter det babylonske fangenskab.
- Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, p. 23.
- Selve de syv dage i skabelsen mener man idag hidrører fra et præsteligt lag i *Det gamle Testamente*, med det mål at legitimere sabbaten (hviledagen).
- Otzen, B.: „Myter i Genesis“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev.ed. 1990, p. 42.
- 140** 1. Mos. 2, 16-17.
- 141** 1. Mos. 2, 25.
- 142** 1. Mos. 3, 19.
- I den hebraiske tekst findes et ordspil mellem *adām*, menneske, og *ādāmās*, agerjord.
- Otzen, B.: „Myter i Genesis“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev.ed. 1990, p. 56.
- 143** *Ibid.*, pp. 62 og 67.
- Dog blev de første mennesker ganske gamle: Adam blev 930 år, Adam var 130 år, da han fik sin tredje søn, Set, og han levede derefter 800 år og fik sønner og døtre. Set blev 912 år, Metushelah blev 969 år. Noa var 600 da han gik om bord i Arken, for at undslippe syndfloden, og nåede at blive 950 år. Men på den tid kunne ikke alle regne med at blive så gamle. Forud for syndfloden sagde Herren: „Min livsånde skal ikke blive i mennesket for evigt; de er jo kun mennesker. Deres levetid skal være 120 år.“
1. Mos. 6, 3.
- 144** Otzen, B.: „Myter i Genesis“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev.ed. 1990, p. 62.
- 145** Kieler, E.: *Det bibelske menneskesyn. Skabelse og nyskabelse i gamle testamente*, Katolsk Forlag 1983, p. 56.
- 146** *Ibid.*, p. 63.
- 147** 1. Mos. 3, 5.
- 148** Som tidligere berørt i kapitlet *Dialogstudiets potentiale*, er det vigtigt at holde sig dette klart i mødet med et østligt forståelsesunivers, hvor det guddommelige opfattes som noget, der ligger før kundskabens træes dualisme.
- 149** Vizki, M.: *Kendte folks børn*, radiohørespil sendt i DR P1 17.01. 1994.
- Frederik Dessau vender tilsvarende perspektivet på syndefaldet om, han læser så at sige skabelsesberetningen fra den vandrete fisk og erklærer Eva for *modig*. Eva er gået over i historien som den ulydige pige, „men er det ikke takket være Evas nysgerrighed, at vi blev mennesker med bevidsthed og identitet og gik fra den vegeterende Paradis-tilstand ud i en menneskelig verden. Hvad deraf fulgte - at verden blev som den er - kan man ikke bebrejde Eva. Det må Adam og hans efterfølgere vist have størstedelen af ansvaret for, hvis man altså mener, at ansvaret følger magten.“
- Dessau, F.: *Dyret i junglen*, radioudsendelse om arbejde, sendt i DR P1 16.04. 1997.
- 150** Thomas 22 in *Thomasevangeliet ved Søren Giversen*, Gyldendal, København 1990, p. 36.
- 151** Rousseau-citater findes i: Stigen, A.: *Arbejd og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973, p. 20.
- 152** Rousseau-citater findes i: *Ibid.*, pp. 20-21.
- 153** 1. Mos. 6, 6-7.
- 154** 1. Mos. 11, 3-5.
- 155** Steiner, R.: *Om livets mening. To foredrag holdt i København d. 23. og 24. maj 1912*, Antroposofisk Forlag, København 1964, p. 46.
- Ifølge den esoteriske kristendom tog Kristus-impulsen bolig i Jesus fra Nazareth tre år før korsfæstelsen på Golgatha.
- Rudolf Steiner var generalsekretær for det tyske teosofiske samfund fra 1906 til hans endelige brud med det internationale teosofiske samfund i 1913. Bruddet skete netop på grund af Steiners fastholden Kristi centrale betydning, hvor de engelske teosoffer var mere sværmerisk orienteret mod det indiske - fokuseret omkring den dengang helt unge Krishnamurti (1897-1986).
- 156** Thomas 53 in *Thomasevangeliet ved Søren Giversen*, Gyldendal, København 1990, p. 67.
- 157** Thomas 67 in *ibid.*, p. 81.
- 158** Matt. 25, 14-30.
- 159** Matt. 20, 1-16.
- 160** Thomas 95 in *Thomasevangeliet ved Søren Giversen*, Gyldendal, København 1990, p. 109.
- 161** Braunfels, W.: *Monasteries of Western Europe, The Architecture of the Orders*, (1972) Thames and Hudson, London, rev. ed. 1993, p. 7.
- 162** *Ibid.*, pp. 7-8.
- 163** Lindhardt, J. in Lindhardt, J. & Uhrskov, A.: *Fra Adam til robot. Arbejdet - historisk og aktuelt*, Gyldendal 1997, p. 23.
- Klostertanken er ikke enestående for kristendommen, men genfindes i religioner med udspring i Indien, hovedsagelig hinduismen og buddhismen.
- Klostertanken trivedes også i Galilæa. Allerede i det første århundrede f.Kr. havde essenerne trukket sig tilbage fra det „besmittede“ jødiske fællesskab for at danne „rene“ fællesskaber, hvor man gav afkald på privat ejendomsret og levede i cølibat og renfærdighed i klostresamfund etableret i ørkenhuler.
- Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989, p. 35.
- 164** Braunfels, W.: *Monasteries of Western Europe, The Architecture of the Orders*, (1972) Thames and Hudson, London, rev. ed. 1993, p. 7.
- 165** Lindhardt, J. in Lindhardt, J. & Uhrskov, A.: *Fra Adam til robot. Arbejdet - historisk og aktuelt*, Gyldendal 1997, pp. 25-26.
- 166** Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*, Løgumkloster 1973, p. 29.
- 167** Haaning, A.: *Den kristne mystik. Grundtræk af den indre vej i vestlig tradition*, C.A. Reitzels Forlag, København 1993, p. 49.
- 168** *Ibid.*, p. 57.
- 169** *Ibid.*
- 170** Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*, Løgumkloster 1973, pp. 29-30.
- 171** *Ibid.*, p. 30.
- 172** Braunfels, W.: *Monasteries of Western Europe, The Architecture of the Orders*, (1972) Thames and Hudson, London, rev. ed. 1993, p. 7.

ed. 1993, p. 61.

Braunfels baserer sig på Kenneth J. Conrants Cluny-rekonstruktioner.

173 Braunfels gennemgår Clunys historie og arkitektur i:

Ibid., pp. 47-66.

174 Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*; Løgumkloster 1973, pp. 31-32.

Cistercienserordenen har sit navn efter det sted, *Citeaux* (latin: *Cistercium*) syd for Dijon, hvor en lille gruppe i 1098 slog sig ned for at starte forfra i en øde egn med skove og sumpet jord - efter for-gæves at have søgt at vende forfaldet i de benediktinske klostre.

Denne lille gruppe kæmpede hård for den blotte overlevelse, indtil i 1112 en gruppe på omkring 30 adelsmænd søgte optagelse i klosteret i Citeaux. Derefter tog udviklingen eksplosiv fart. Med udgangen af 1000-tallet havde cistercienserordenen mere end 500 klostre.

Ibid., p. 32.

175 Cistercienserne har haft en uvurderlig betydning for udviklingen og udbredelsen af viden indenfor både landbrug og håndværk. Man mødtes hvert femte år fra cistercienserklostre i hele Europa, mere end 300 i alt, og disse samlings har givet samtidig været anledning til omfattende udvekslinger af fremstillingsteknikker, dyrkningserfaringer, udvekslinger af stiklinger og frø osv. Cistercienserklostrene blev ofte lokaliseret ved steder, hvor vandmøller kunne trække blæsebælge, og der samtidig var betingelser for jernproduktion (myrmalm). Cistercienserne stod således i den tidlige middelalder for langt den overvejende del af den engelske jernproduktion.

Serkelson, S.: „Rotad kultur. Våra kultur-

växters historia och framtid,“ et foredrag ved konferencen *Odling till det bättra*, (om biodynamisk landbrug) Järna, 07.06. 1994.

Den oprindelige landkultivering og landbrugsdrift er idag stort set afløst af arbejde inden for undervisning og sjælesorg.

176 Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*; Løgumkloster 1973, p. 19.

177 Lindhardt, J. in Lindhardt, J. & Uhrskov, A.: *Fra Adam til robot. Arbejdet - historisk og aktuelt*, Gyldendal 1997, p. 31.

178 Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*; Løgumkloster 1973, p. 20.

179 Bartholdy gennemgår cistercienserklosterets hverdag i: *Ibid.*, pp. 13 ff.

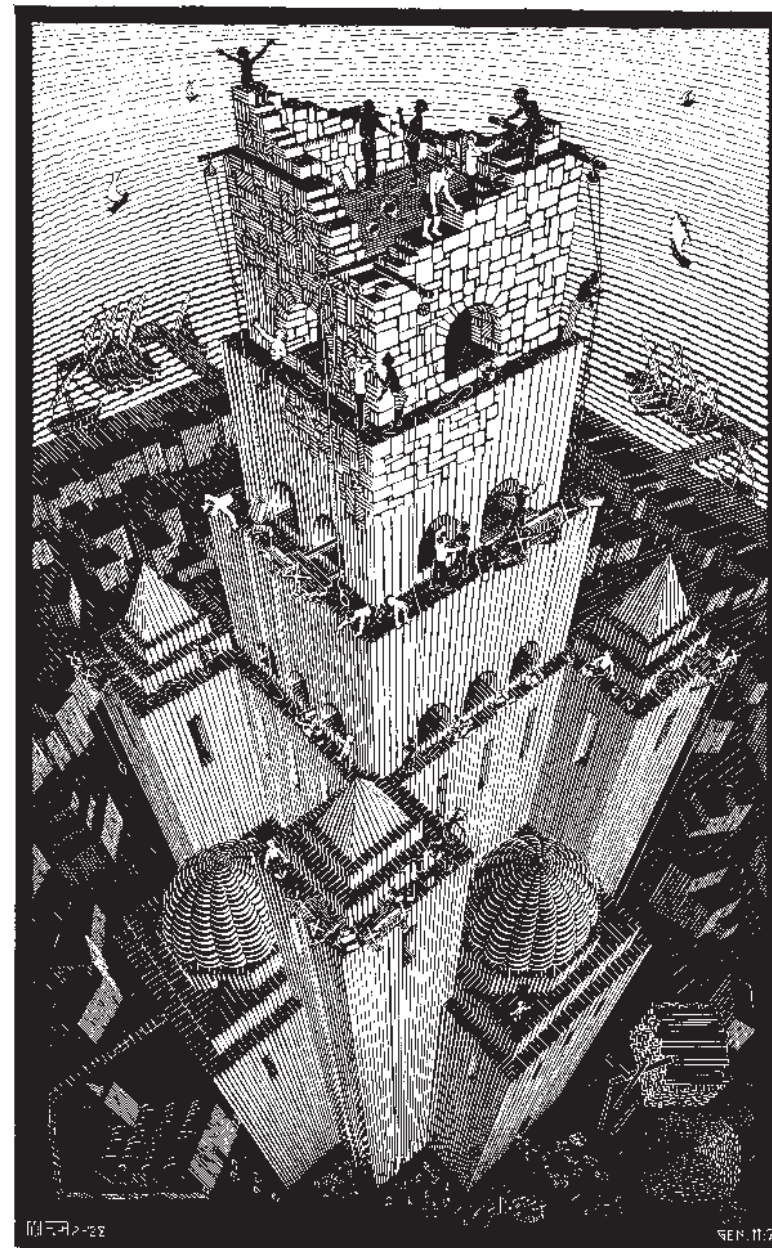
180 *Ibid.*, pp. 19-20.

181 Stigen, A.: *Arbeid og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973, p. 21.

182 De to Hegel-citater fra *Philosophie der Geschichte* er gengivet i: Stigen, A.: *Arbeid og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973, pp. 22-23.

183 „Menneskets trang til herskermani bliver også begrænset af tanken om *forvalterskab*. Alt det skabte ses i 1. Mos. 1 som en gave, og mennesket har et ansvar for, hvordan denne gave forvaltes,“ skriver Johannes Nissen og understreger, at „Menneskets [billedlige] lighed med Gud betyder, at det skal være herre over jorden *på samme måde som Gud*. Og Gud hersker ikke på nogen brutal og hensynsløs måde. Tværtimod præges dette herredømme af kærlighed og omsorg.“

Nissen, J.: *Arbejdets ansigter: Bibelske og aktuelle perspektiver på arbejde og fritid*, Føltveds Forlag, København, 1996, p. 27 (pp. 25-27).



M.C. Escher: *Babelstårmet, træsnit (1928)*

184 Stigen, A.: *Arbeid og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973, pp. 22 og 23.

Anfinn Stigen påpeger, at Francis Bacon (1561-1626) „var den første fortalere for det synspunkt, at naturen skal erobres og at mennesket kun kan blive herre over den gennem møjsommeligt arbejde.“

Ibid.

185 *Ibid.*, p. 24.

186 Marx og Engels i *Det kommunistiske manifest*, (1848) gengivet i:

Stigen, A.: *Arbeid og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973, p. 26.

187 Dessau, F.: *Dyret i junglen*, radioudsendelse om arbejde, sendt i DR P1 16.04. 1997.

188 Tolkningen af træet i Giovanni da Modenas fresko som „Kundskabens Træ“ optræder i bogen *Man and bis Symbols* og virker med slangen ved træets fod umiddelbart oplagt. Men i det store ikonografiske værk, *Leksikon der Christlichen Ikonographie*, hvorfra billedtekstens øvrige oplysninger stammer, er motivet blot kategoriseret som et *Baumkreuz*, trækors.

Jung, C.G. et al.: *Man and bis Symbols*, Aldus Books, London 1964, p. 80.

Kirschbaum, E. et al.: *Leksikon der Christlichen Ikonographie. Vol. II: Allgemeine Ikonographie Fabelwesen bis Kynokephalen*, Herder, Rom, Freiburg, Basel & Wien 1970, p. 596.

189 I årene 1791-92 blev der på privat initiativ, og med velvillig støtte fra regeringen, oprettet et valkeværk samt en klæde- og gulvtæppefabrik ved Usserød. Virksomheden havde ikke nogen let fødsel og måtte i de første år gennem mange kriser, men den findes endnu og drives som statsejet militær klædefabrik. Under krigen mod

England oplevede fabrikken i årene 1807-14 dog en højkonjunktur, og mod slutningen af krigen havde man 14 skrubbe- og kartemaskiner, 20 sluppe- og spindemaskiner, 27 væve og 9 overskærerdiske.

Kjersgaard, E.: *Arbejdspladser i kunsten*, Dansk Arbejdsgiverforening, København 1971, pp. 30-31.

„Det forlyder,“ beretter Kjersgaard: „at Usserøds og Brønsholmsdals vidtløftige maskinspinderi gjorde det uundgåeligt nødvendigt at modtage ved værkerne mange plejebørn såvel fra fattigvæsenet i København som fra distrikterne på landet. Af sådanne børn var der i maj 1812 163, hvilket antal dog ikke var tilstrækkeligt, når alle maskiner var i gang. Af børnene tilhørte 51 arbejderne, 41 var bønderbørn og 71 plejebørn. De fleste af bønderbørnene forlod fabrikken om sommeren (for at deltage i arbejdet på gårdene); havde man nu ikke plejebørn, måtte værket drift til den tid næsten standse. Plejebørnene var indlagt og sat i kost omkring hos arbejderne; men med måden, hvorpå de behandlede af plejeforældrene, var bestyrelsen ikke tilfreds. For at afhjælpe dette og for at tilbørlig kunne sørge såvel for børnenes sundhed som for deres opdragelse, bød en kongelig resolution, at der skulle opføres en særegen bygning ved værket for 80 børn.“

Ibid.

190 Første del af teksten i dette kapitel har tidligere være offentliggjort som kronik i Information. I forhold hertil er særlig afsnittet om Oticon udvidet, mens kronikkens korte introduktion af tre arketypiske arbejdsattituder er udeladt, idet den præsenteres i det følgende kapitel, *Arbejdets ABC*, pp. 47 ff.



Skydeskive med kartemaskine-motiv fra Det kongelige Danske Skydeselskab. Sådanne kartemaskiner blev i høj grad drevet med børn som arbejdskraft, se note 189

Hvass, J.: „Arbejdets Alkymi“ (kronik) in *Information* 13.04. 1996.

191 Konfliktsituationer er ikke i sig selv et onde - i systemisk tankegang er fænomener og situationer som krise, konflikt og sygdom tværtimod en chance for, indenfor systemet, at integrere på et højere niveau. Omvendt er krise, konflikt og sygdom ikke nogen betingelse. Systemet kan også integrere på højere niveauer gennem langt mere subtile fluktuationer med omgivelserne, og systemisk set kan sundhed opfattes som en evne til at gennemleve udviklingsprocesser, uden at systemets stabilitet er truet.

Konflikten bliver først problematisk, hvis den bliver et statisk repetitivt mønster - hvis man efter gentagne fyringer på baggrund af stort set identiske årsager blot reproducerer samme konflikt på en ny arbejdsplads, eller hvis man efter tre skilsmisser i træk bevidstløst placerer sig i en ny potentiel skilsmisse.

192 De tre nordeuropæiske case-studier, som er udført i forbindelse med *Arbejdets Rum*, men ikke medtaget i den foreliggende aflevering, var alle eksempler på dette. Arkitekterne Günter Behnisch, Erik Asmussen og Herman Hertzberger er i deres tilgang til arkitektur alle lydhøre overfor sådanne fordringer, og deres arkitektur tager så at sige form af den pågældende virksomheds natur, idet den udtrykker den og resulterer i et udfoldelsesrum i overensstemmelse med dens væsen.

Dette kan umiddelbart lyde opgivende overfor det kunstneriske aspekt af arkitekturen, men det er langt fra tilfældet. Tværtimod formår alle tre arkitekter at føre deres opgaver til konsekvente arkitekto-

niske udtryk af stor dybde *uden* på nogen måde at måtte give køb på arkitekturens evne til at relatere den virksomhed, den er skabt for.

193 Disse *kolam*-mønstre er nært beslægtede med hinduismens *yantra* (som i buddhismen kaldes *mandala*), og man møder derfor først og fremmest *kolam* i Indiens sydligste delstat, Tamil Nadu.

Først udlægges prikkerne, dernæst de bølgende ornamentlinjer, som enten omslynger eller forbinder prikkerne. Variationsmulighederne er uendelige, og man lægger ikke det samme *kolam*-mønster to dage i træk.

„I almindelighed vælger kvinden et mønster der passer til hendes sindstilstand,“ skriver Fagerberg & Skriver i deres bog om *kolam*: „Man siger ligefrem, at *kolam* betyder stemning, og at mønstrene udtrykker hvilket humør familien er i.“ Fagerberg, K. & Skriver, M.: *Mønstre, sammenbæng og gentagelse. En bog om kolam-ritualet, kvindernes kunst i Sydindien*, Eks-Skolens Forlag, København 1984, p. 14.

194 I zen-klosterets virkelighed er det daglige manuelle arbejde tilrettelagt som en stadig træning i *onepointedness*. Dette belyses i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, pp. 287 ff.

195 Misforstå mig ikke - det ville i mine øjne være en katastrofe konkret at værdisætte arbejdet i hjemmene, kulturarbejdet osv. ligesom vi er ved at have værdisat hele vores omgivende natur fremfor at indse økonomiens begrænsninger overfor sådanne vitale problemer. Skulle arketypisk maskulint og feminint arbejde lønnes ens, måtte det hellere ske ved at adskille lønnen fra præstationen.

Den ville også vinde ved at blive oplevet *indefra* - som det den var og ikke som den handelsvare, den kan omsættes til.

196 Possing, B. & Richard, A.B.: „Det er svært at dø i familien. En samtale med Suzanne Brøgger“ in *Nyt Forum for Kvindeforskning* maj 1992, p. 9.

197 *Ibid.*

198 Alkymisterne var middelalderens kemikere. De søgte efter *quinta essentia*, de vises sten, hvormed man kunne opnå et langt liv og lave guld ud af simpelt metal. Men det var kun det ydre billede på en indre transformation.

Med arbejdets alkymi forstår jeg, sagt i en kristen kulturs sprog, at forløse ens dåbsgaver i verden - eller som gartneren fra Albert Dams historicyklus fra 1962, *Syv skilderier*, udtrykker det, at nå dertil: hvor hans virke bliver det særlige han skyldte efter livets særlige gaver til ham. Se p. 57 ved note 236.

Dette sted synes at repræsentere en belønning, som ingen løn kan kompensere for. Albert Dams gartner er hovedperson i det følgende kapitel, *Arbejdets ABC*.

199 Udtrykket *et kald* udspringer af, hvad det enkelte menneske er kaldet til, og indebærer udtrykkeligt ikke nogen bestemt kanoniseret teologi af synspunkter, trosætninger eller ideologisk indoktrinering.

200 Jeg har i en af mine tidlige oplevelser af at starte på et arbejde været udsat for direkte psykopatiske tilfælde, der krævede opbydelsen af al den hjemmefra medbragte selvtillid for at holde de daglige chikanerier på urørlig afstand, hvor kun løgn og bagtalelse overfor mester i sidste ende sikrede roen på arbejdspladsen og min fyring. Sådanne dvaletilstande af dyb uopmærksomhed, om hvad vi gør og

hvorfor vi gør det, vil ikke forstyrres af andre attituder, og enhver oplevelse af trussel mod status quo nedgøres, bekæmpes eller latterliggøres. Og havde mine to plageånder trods den primitive artikulering i virkeligheden ikke ret: hvad skulle en studentikos flipper som mig i det lille landsbysnedkeri.

Mit første møde med det „rigtige“ arbejdsliv var på et forskallings- og armeringskursus på en specialarbejderskole. Jeg havde i min naivitet forestillet mig noget, der havde et strejf af højskole i arbejderbevægelsens regi, hvor arbejdsånden var bærende, og der udsynsmæssigt var højt til loftet. Men dén lærer - mage til psykopat skal man lede længe efter. Fra første time udså han sig et offer - og var derefter så modbydelig, så infam, så nedgørende, at vedkommende allerede efter en god uges tilsvining måtte give op. Ingen turde, ingen kunne reagere. Samme morgen han med tilfreds beklagelse kunne konstatere, at offer ét var udeblevet, faldt loddet på den næste: latterliggørelse ved tavlen, stammede han ikke i forvejen, kunne han komme til det, var det i forvejen svært at holde styr på de mange godstykkelser i regnetimerne blev det ikke lettere af at blive nedstirret eller chikaneret ved tavlen og udsat for et forventningspres om at være umulig, uduelig og værdig til spot. Hans kæbe var spids og stålsat, ordene hvislede mellem tænderne, stemmen skurrede uden klang i noget menneske, og én efter én blev holdet mindre og mindre i løbet af de måneder, jeg deltog. Regnekunsten var hans overlevelse, her havde han gennem tiderne gjort sig uundværlig som sjakbajs ved at kunne regne akkorder og klare de svære

opgaver som trappeforskallinger osv. Han var ikke lille, men tydeligvis ikke helt så stor og stærk, som han hele livet havde ønsket sig at være. Kun her ved tavlen kunne han føle sig stor.

Idag er jeg flov over, at det kunne ske - at jeg ikke greb ind. Men hele stemningen var feudal. De andre, som allesammen kom fra byggearbejdspladser, havde tidlig lært at dukke sig og at lade være med at se, hvad der skete - for ikke at øge risikoen for at blive den næste.

Hvert nyt offer lod, ligesom omgivelserne, som ingenting - og mente måske at kunne klare mosten. Pausernes evindelige kortspil gjorde sit til, at problemet, som vi alle må have lidt under, aldrig blev drøftet. Den slags psykisk terror på arbejdspladsen skulle være lige så utilladelig som sexchikane, rapserier og fysisk vold.

201 Lars Kolind er citeret i:

Handberg, P.: „Friheden er løs“ in *Kristeligt Dagblad* 20.09. 1992.

202 Oticon er verdens tredjestørste producent af hørebriller og forsyner mere end 10 % af verdensmarkedet. 95% af produktionen går til eksport.

Omlægningen af arbejdsstrukturen ved Oticon indgår i Industriens Arbejdsgiveres projekt om fremtidens virksomhed og støttes af Industri- og Handelsstyrelsen. Ud over Oticon indgår fire andre danske virksomheder i forsøget. *Projekt 330* - 30% bedre resultat på tre år - havde startskud 08.12. 1991 i Oticons udviklingsafdeling, som har fået indrettet nyt domicil i en af Tuborgs gamle bryggerihaller i Hellerup i nøje overensstemmelse med det nye virksomhedskoncept. Udviklingsafdelingen har omkring 130 ansatte, og firmaet har ialt ca. 1200 ansatte, heraf godt halv-

delen i Danmark, med en komponent-fabrik i København og størstedelen af produktionen placeret i en virksomhed i Thisted. Salgs- og serviceafdelinger i 14 lande (1991) dækker 75 % af salget.

Projektet indledtes under stor mediebevågenhed, bl.a. havde CNN en lang reportage om Oticon, og der findes en lang række avisartikler, som beskæftiger sig med Oticon-projektet i dets tidligste stadier, f.eks.:

Bach, C.: „Firmaet skal ligne en omgang kogt spagetti. Fem virksomheder eksperimenterer med projektorienterede strukturer“ in *Politiken* 16.04. 1991.

Groes, J.: „For Gud, Schrøder og Oticon“ in *Børsens Nybædsmagasinet* nr. 8, 1. Marts 1991, pp. 54-56.

Lindholm, M.R.: „Avanceret dansk bud på fremtidens virksomhed“ in *Information* 16.04. 1991.

Selvom overgangen til de nye forhold skete fra dag til dag, så var Oticon ikke uforberedt. Lars Kolind havde siden han tiltrådte som direktør i 1988 systematisk bearbejdet virksomheden i den nye retning, bedre kommunikation, forenklede arbejdsgange, målrettet afvikling af mellemlederfunktioner osv. De nyindrettede faciliteter til udviklingsafdelingen udsprang således af konkrete erfaringer med, hvordan virksomhedens daglige arbejde var styret og hæmmet af virksomhedens struktur og rammer.

Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993, pp. 46 ff.

Per Thygesen Poulsen giver i bogen, *Tænk det utænkelige*, en mere samlet fremstilling af Oticons udvikling forud for forsøgets iværksættelse.

Omstruktureringerne lå netop ikke kun

i det strukturelle. Lars Kolind formulerede i 1989, at Oticon måtte udvikle sig fra at være en producentvirksomhed til at være en servicevirksomhed. Ud fra forståelsen af, at høreforsorg er en service, ville Oticons virkefelt fremover være „bedre høreelse.“

Ibid., pp. 52-53.

Med udgangspunkt i Oticons udvikling i perioden 1988-93 har Mette Morsing lavet et forskningsarbejde om de organisatoriske implikationer i forbindelse med overgangen til selvorganiserende virksomhedsformer. Se:

Morsing, M.: *Omstigning til paradiset? Oticon i processen fra hierarki til spagetti*, Handelshøjskolens Forlag, København 1995.

Efter ti år ved roret i en af de menneskeligt set mest radikale virksomhedsmønstre, har Lars Kolind med udgangen af



Snedkeren, træskærereren og apotekereren, fra *Das Ständebuch*, 114 træsnit af Jost Amman (1568)

1997 meddelt, at han sommeren 1998 trækker sig som koncernchef for Oticon. Møller, B.: „Dyderne skal genindsættes“ (interview med Lars Kolind) in *Information* 24.12. 1997.

203 Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993, p. 82.

204 Groes, J.: „For Gud, Schrøder og Oticon“ in *Børsens Nyhedsmagasin* 8/1991, p. 56.

205 Af et interview i *Information*, hvor intervieweren søger at indkredse, hvad Lars Kolind forstår ved et kristent livssyn, fremstår et meget bredt livssyn med mange paralleller til, hvad jeg forudgående har karakteriseret som et kristent kulturperspektiv. Han taler dog eksplicit om en forpligtigelse til at forvalte naturen ordenligt og en forpligtigelse til at bruge alle vores talenter bedst muligt. Møller, B.: „Dyderne skal genindsættes“

(interview med Lars Kolind) in *Information* 24.12. 1997.

Lars Kolind var tidligere meget aktiv i spejderbevægelsen, og fremover, hvor han neddrog aktiviteterne i Oticon, vil han deltage i opbygningen af en spejderbevægelse i Rusland.

Ibid.

Erfaringer fra arbejdet med frivillige i spejderbevægelsen har givetvis lært Lars Kolind at håndtere motivationen - at gøre arbejdsopgaverne i sig selv inspirerende og udfordrende.

Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993, p. 65.

206 De i det følgende gengivne sekvenser fra interviewet er ikke ordret citeret i alle detaljer, men er et koncentrat af samtalen, hvor betydningen og de centrale udsagn er søgt bevaret.

Interviewet fandt sted 10.11. 1992 i „Cafeen“, Oticons kantine, der er indrettet så indbydende, at den naturligt fungerer som ramme for mødeaktiviteter. Et stort glasrør løber gennem kantine fra loft til gulv, og indimellem i samtaleforløbet kommer byger af smalle papirstrimler dalende ned igennem glasrøret. Det er makulatur af indgående post, som efter elektronisk indscanning i virksomhedens centralnervesystem, computernetværket, er på vej i papircontaineren. Et sindbillede på dén papirløse virksomhed, som Oticon søger at virkeliggøre.

Sten Davidsen blev ansat i Oticon i november 1990, hvor omlægningsplanerne endnu var meget løse, med det formål at gennemføre overgangen til Oticons nye domicil, som samtidig indebar sammenlægningen af to hidtil adskilte Oticon-afdelinger. Sten Davidsen kom fra Den Dan-

ske Bank, hvor han havde været involveret i sammenlægningen af Handelsbanken og Den danske Bank.

Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993, p. 82.

207 Dette kan umiddelbart virke lidt *pep talk*-agtigt. Men Oticon havde tidligere haft status af at være førende på verdensmarkedet, ikke mindst i kraft af sin forskningssindsats. P.T. Poulsen karakteriserer Oticon som en aristokratisk arbejdsplads, med gode arbejdsforhold, gode produkter, et godt udviklingsarbejde og en sund forretning. Han skriver, at Oticon midt i 70'erne sandsynligvis var verdens største producent af høreapparater, med en markedsandel på 14 %.

Ibid., pp. 28-30.

Imidlertid løb Oticon i sidste halvdel af 80'erne ind i alvorlige problemer, udløst



Skrædderen, bageren, hjulmageren og mølleren, fra *Das Ständebuch*, 114 træsnit af Jost Amman (1568)

- af dollarkursens voldsomme bevægelser - halvdelen af vedensmarkedet ligger i USA - men ved påbegyndelsen af *Projekt 330* i 1991 var Oticon stadig efter nogle magre år verdens tredjestørste producent af høreapparatur, med en markedsandel på ca. 10% overfor Siemens og Starkey, der hver havde ca. 15 % af verdensmarkedet. *Ibid.*, pp. 31 og 33.
- Men det anslås, at kun 5 % af alle høre-hæmmede idag har et høreapparat (*Ibid.*, p. 89), så med de rigtige gennembrud i produktudviklingen, er markedet yderst lovende.
- 208** Siden interviewet er computersystemet blevet udbygget, så også produktionsenhederne i Thisted og på Nørrebro er delvis integreret.
- Selvom Oticons *Projekt 330* i første omgang fokuserede på udviklingsafdelingen, er mange af principperne også gennemført på produktionsenhederne i København og Thisted - som medarbejdernes fulde medansvarlighed for arbejdet osv. Resultaterne taler for sig selv. I løbet af tre år er spildprocenten reduceret fra 27% til 6 %, og udgifterne forbundet med spildproduktion er reduceret med 80 %, fra 12 mill. kr. midt i 80'erne til 1,5 mill. pr. år (opgivet i 1993).
- Ibid.*, pp. 117-18.
- 209** I starten placerede man sig stort set i de sammenhænge, hvor man havde arbejdet forud. På et tidspunkt (sandsynligvis beg. af 1993) havde man haft over 200 flytninger, hvilket er færre, end man havde forventet, fortæller Sten Davidsen: „Men der er mellem et dusin og en snes større udviklingsprojekter i gang, som hver kan vare fra to til fem år.“
- Ibid.*, p. 126.
- 210** Sten Davidsen undlader her høfligt at nævne, at man undervejs måtte skifte et arkitektfirma ud.
- Ibid.*, p. 85.
- 211** Med et udsagn som: „Tidligere opfattede vi øret som vores kunde, nu er det hele mennesket,“ demonstrerer Oticons direktør, Lars Kolind, en udtalt systemisk forståelse af Oticons produkter.
- Ibid.*, p. 70.
- 212** Samtale i „Cafeen,“ Oticons kantine, med Sten Davidsen, projektleder ved Oticon, 10.11. 1992. Se note 206.
- 213** Bygningen var førhen tappehal for Tuborgs mineralvand og stammer fra 1922. Oticon bor til leje hos Tuborg, og Oticons tre etager med i alt 3.000 m² etageareal blev, med Tuborg som den formelle byggherre, fuldstændig nyindrettet forud for indflytningen.
- Petersen, O.B.: „Lys med klare formål“ in *Lys 2/1992*, pp. 75-76.
- 214** Poulsen, P.T.: „Satser på det danske særpræg“ in *Berlingske Tidende* 21.04. 1991.
- 215** Hos en arkitekt som Günter Behnisch ender lighedsidealet aldrig i *ensbed*, det rummer en komplementerende bestræbelse på diversitet og mangfoldighed.
- For eksempel i produktions- og udviklingsvirksomheden Leybold AG (1987) i Alzenau nær Frankfurt am Main havde man til opgave at udvikle en bygningsstruktur, hvor de forskellige medarbejdergrupper var lige, hvor teoretikere og praktikere, laboranter og administrerende hver havde optimale betingelser for deres arbejde, men endnu mere hvor alle havde optimale betingelser for *interaktion* og faglige udfordringer, fortæller Andreas Theilig, sagsarkitekt for projektet. Man ønskede en bygningsramme, der gjorde det attraktivt for de dygtigste indenfor hvert felt at arbejde på stedet. Opgavens idégrundlag havde således mange fælles-træk med Oticons.
- Bygherren betragtede en arkitektur, der støttede en ahierarkisk virksomhedskultur, som en vigtig forudsætning for opbygelsen af et attraktivt arbejdsmiljø. Gennem udviklingen af den arkitektoniske grundstruktur er det i Leybold i Alzenau lykkedes at komme langt i bestræbelsen på, at alle grupper reelt havde anledning til at mødes, både i arbejdssituationerne, i pauserne og gennem tilvejebringelsen af rekreative faciliteter. Man fravalgte på samme baggrund enkeltmandskontorets gradbøjede eksklusivitet og distribuerede til gengæld møde- og samtalerum overalt i bygningen. Design- og administrationsafsnittene blev i stedet organiseret i små cirkelformede bygninger, hvor hvert afsnit er beboet af overskuelige grupper på under 20 mennesker.
- Min samtale med Andreas Theilig i Ostfildern, 30.08. 1995.
- „Til at begynde med prøvede vi at finde de rigtige møbler på markedet,“ fortæller Behnisch om Leybolds tilblivelsesproces: „Men vi fandt kun systemer, møbelsystemer. Bygherren og vi sagde: du kan ikke se din højtuddannede arbejdsstyrke bundet som elementer i systemet, hvis du ønsker hans individuelle eller særlige arbejdsindsats, hans kreative arbejde. Så designede vi et bord, der er meget svært at indpasse i noget system, det afviser at indgå i noget system.“
- Hvass, J. & Hansen, M.J.: „Ikke min tanke - men tingens vilje“ (interview med Günter Behnisch) in *Arkitekten DK* 15/1993, p. 539.
- 216** Ove Bjørn Petersen fra Carl Bro A/S beskriver Oticons lysprojekt i:
- Petersen, O.B.: „Lys med klare formål“ in *Lys 2/1992*, pp. 75-77.
- 217** Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993, pp. 63-64.
- 218** *Ibid.*, p. 82.
- 219** *Ibid.*, p. 96.
- Det særlige i det danske arbejdsbegreb vil ikke blive analyseret i denne sammenhæng. Men der er i den danske udvikling fra feudalt bondesamfund til postindustrielt samfund visse træk, som gør det muligt at tale om et dansk arbejdsrum, der er om ikke unikt, så dog markant forskellig fra en række andre lande. Her fik den sekulariserede stat en anden funktion end f.eks. syd for alperne.
- Vi er så at sige for dovnede til revolutioner, både reformationen, stavnsbåndets ophævelse og den borgerlige revolution i 1849 havde evolutionens karakter - nogle naturlige skridt videre, som ingen for alvor kunne være imod, og som tiden forud havde foregrebet og gødet jorden for.
- Grundtvigs kulturimpuls, som oprustede bondestanden og gav kristendommen et levende kulturelt og socialt engagement, medførte folkehøjskoler og andelsbevægelser - og herfra er der lige linje til friskoler og en lang række fundamentssten for dette århundredes velfærdsstat. End ikke arbejderbevægelsen lykkedes det at komme i storkonflikt, og den socialdemokratiske socialistiske pragmatisme har sat sit præg på store dele af dette århundrede.
- Det danske arbejdsbegreb og lighedsideal har dog en skyggeside, som kommer til udtryk i Janteloven. Vi er ikke gode til at

håndtere *det særlige*, slet ikke det særligt fremragende - og har måske af samme grund ikke så meget af det.

220 Possing, B. & Richard, A.B.: „Det er svært at dø i familien. En samtale med Suzanne Brøgger“ in *Nyt Forum for Kvindeforskning* maj 1992, p. 9.

221 Teksten til kapitlet *Arbejdets ABC* findes publiceret i en lidt kortere udgave i: Hvass, J.: „Arbejdets ABC“ in *flux* 11 1/1996, pp. 6-12.

222 Romanen *Syv Skildrier* fra 1962 er skrevet af den danske forfatter Albert Dam (1880-1972). Den er bygget op som en historicyklus med syv skildrier. Det første, *Horren, skilderi fra menneskets omstrefjen*, følger et stammefolk, der som jæger-samlere i pagt med årstiden tavse driver rundt i store ottetaller og samler nødder og rødder. Albert Dam lader her kærligheden, nysgerrigheden og ulydigheden overfor sprogets tabu sprænge de uendelige ottetaller og drive udviklingen videre.

I det følgende skilderi, *Ejendom, skilderi fra romerrigets storhedstid*, møder vi slavesamfundet med dets resonans på modus A. Magten over andre ligger her i magten til at definere andre menneskers arbejdsrum - og omvendt ligger slavens magtesløshed i den eksternt definerede håndfast opretholdte virkelighed.

I det tredje skilderi, *Ahrune*, er vi på rejse i renæssancens bevidsthedsrum. Her lader Albert Dam materialismen og retfærdigheden på Jorden føde i en fortælling, som med stadige parallel-billeder til *Det nye Testamente* kan læses som Antikrists fødsel.

Det fjerde skilderi, *Gartner, tidløst skilderi*, følger en gartners liv gennem en

lang række livs- og arbejdsituationer. Her efter følger skildrierne *Synes og være, statisk skilderi* og *Rodløs, skilderi fra dagligdagen*, der begge belyser dette århundredes dybt fremmedgjorte livsvilkår og arbejdsrum.

I det sidste skilderi, *Om mange år*, slutter Albert Dam cirklen. Ét for ét forlader menneskene betonhøjhusene. De samles i små flokke og driver tavse rundt i store ottetaller i pagt med årstiden og samler nødder og rødder!

Dam, A.: *Syv Skildrier*, Gyldendal, København 1962 (Gartner: pp. 83-91).

Albert Dam (1880-1972) debuterede allerede i 1906 med fortællingen *Mellem de to søer*. *Syv Skildrier* udkom i 1962 og er således skrevet i moden alder. Men Albert Dam fortæller i et interview, at *Gartner, Tidløst skilderi* oprindeligt var skrevet i slutningen af 1920'erne og var tænkt som det afsluttende kapitel i romanen *Så kom det ny brødkorn* (1934), som han arbejdede på i årene fra 1923 til 1933, hvor den blev antaget, og udkom i 1934.

Ninka: „Herregud, jeg vil da helst roses“ (interview med Albert Dam) in *Politiken*, 18. nov. 1962.

Hansen, J.F.: *Albert Dams forfatterskab*, Silkeborg Biblioteks Forlag, Silkeborg 1995, p. 42.

I bogen *Albert Dams forfatterskab* findes en bibliografi over Albert Dams forfatterskab og liste over artikler, anmeldelser mv.

223 Dam, A.: *Syv Skildrier*; Gyldendal, København 1962, p. 83.

224 *Ibid.*

225 *Ibid.*

226 *Ibid.*

227 *Ibid.*, p. 84.



Sbinjuku set fra Kenzo Tanges nye rådhus, i venstre side ses Sbinjuku Sumitomo Building af Nikken Sekkei (1974), se ill. p. 105

228 *Ibid.*

229 *Ibid.*

230 *Ibid.*

231 *Ibid.*

232 *Ibid.*, p. 85.

233 *Ibid.*

234 *Ibid.*, p. 86.

235 *Ibid.*, p. 87.

236 *Ibid.*, p. 88.

237 *Ibid.*, pp. 88-89.

238 *Ibid.*

239 *Ibid.*

240 *Ibid.*, p. 90.

241 *Ibid.*, p. 91.

242 *Ibid.*

243 Efter i det meste af 1994 at have reflekteret over, hvad jeg indledende karakteriserede som det indre arbejdsrum, indså jeg gradvist muligheden for og rimeligheden i at opstille forskellige kategorier af arbejdsmodi - hvad der udviklede sig til de tre arketyriske arbejdsattituder i *Arbejdets ABC*. Lange passagerer af dette kapitel er så at sige opstået i drømme, i løbet af januar 1995 vågnede jeg med næsten daglige brikker af den foreliggende tekst. Hvad dette metode- og tilgangsmæssigt set hedder, er jeg ikke klar over.

Ligeledes er jeg ikke vidende om, at andre har foretaget nogen tilsvarende tredeling - eller tilsvarende læsning af Albert Dam. Hans fortælling *Gartner* fra *Syv Skildrier* var det nærmeste en struktur, jeg kunne spore i det, jeg gennem årene havde læst og tilegnet mig. Og Albert Dam ville sandsynligvis erklære sig uenig i min ABC-tegning. Han ville snarere acceptere en cyklisk CBABC-model og i samme åndedrag tilføje, at det dog grundlæggende var en stadig og gradvist glidende proces - som en livets indånding og udånding.

Uden at være uenig heri har jeg søgt at formulere de tre kategorier mere åbent. Jens Frimann Hansen placerer i sin bog om Albert Dam fortællingen *Gartner* helt centralt i forfatterskabet: „Læser man skilderierne *Indånding* og *Udånding* som det formelle gennembrud i Albert Dams forfatterskab, hvor Albert Dam finder en form i sin digtning, så bliver skilderierne *Al rune* og *Gartner* de første skilderier, hvor han praktiserer sin vundne æstetik.“

Hansen, J.F.: *Albert Dams forfatterskab*, Silkeborg Biblioteks Forlag, Silkeborg 1995, p. 74.

Qua den særlige tilblivelsesproces for *Arbejdets ABC* står teksten stort set uforankret i andre teoretiske indfaldsvinkler. Skulle teksten underbygges mere solidt videnskabeligt, måtte det blive en flerbenet taburet af maslowsk eksistenstypologi, jungiansk psykologi og religiøs erkendelseslitteratur. Jeg har af afgrænsningsmæssige grunde afstået fra dette, men alligevel medtaget kapitlet som en slags åben tese lagt ud under case-studierne og lagt frem for den enkelte læser. Destilleringen af de tre arbejdsattituder har i processen bag *Arbejdets Rum* været en støtte til at håndtere uhåndterlige spørgsmål om ligheder og forskelligheder mellem det østlige og det vestlige arbejdsrum.

244 ABC-læsningen har ved ingen af disse arbejdes case-studier været noget primært sigte. Men refleksionerne i forbindelse med forberedelserne til og udførelsen af case-studierne omkring Hinaya og Shinjuan førte direkte til udkrystalliseringen af temaerne i de herværende kapitler *Arbejdets ABC* og *Den japanske ABC*.

Selvom den definitive formulering ligger

senere, tog den tredeling af menneskers arbejdsattitude, som siden skulle blive til *Arbejdets ABC*, gradvist form gennem en fortsat dialog med arkitekten og Japanforskeren Günter Nitschke under et studieophold i Kyoto i efteråret 1994.

245 Kato er refereret og citeret i: Eilert, H.: „*Träd stilla, gå djupt.*“ *Vandringar i Japans inre landskap*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1986, p. 67.

246 Min brug af begreberne *moder* og *faderkompleks* ligger i tråd med Robert Hands essay, „The Father Complex,“ i: Hand, R.: *Essays on Astrology*, Para Research, Rockport Massachusetts 1982, pp. 103-14.

Heri analyserer Robert Hand faderkomplekset, ikke som et særligt problem, men som en nuanceret størrelse og basal eksistensbetingelse, som vi alle er underlagt - som det kompleks af kræfter, som (i en given kultur) konstituerer og karakteriserer faderarketypen.

247 Bové, E.: „Kanji - kinesiske tegn i japansk“ in *Japan Forum* nr. 2 sept. 1987, p. 43. For nyligt kunne man læse, at „tre ud af fem af alle danske et-årige børn tilbringer hverdagen i en institution eller i dagpleje, viser en ny opgørelse fra Danmarks Statistik.“ Se: „De fleste et-årige passes ude“ in *Politiken* 12.04. 1997.

Japanske børn kommer også i børnehave, men slet ikke samme udstrækning. Børnehaver er nogle timer hver dag, og mødrene stiller lidt før den fastlagte tid for afhentning, så man lige får tid til dagens sludder med kvarterets andre mødre udenfor børnehaven, mens børnene synger farvelsang. Børneparkering, som vi kender det i Danmark, hvor børnene er hjemmefra de fle-

ste af dagens timer, for at begge forældre kan passe et udearbejde, forekommer sjældent i Japan.

248 Når man taler om kulturelle opdragelsesmønstre, bliver det nødvendigvis meget generelt. Det er min oplevelse - også på baggrund af et års universitetsophold i Japan 1984-85 - at den hovedkulds afprøvning af sine muligheder og sin kønslige identitet, som vi herhjemme forbinder med pubertetsårene, ofte i Japan udfolder sig i universitetsårene.

Som kuriosum kan nævnes, at en TV-serie med navnet *The Mother Complex*, der i 1994 havde kørt i foreløbig to år i Japan, sætter lup på sådanne helt almindelige japanere, som aldrig fik lov at vokse sig fri af det mødrende spindelsvæv.

249 Har man ikke umiddelbart paralleller til syndefaldsmyten og den dramatiske udryddelse fra Paradis, findes der omvendt i Laotse *Tao Teh Ching* en genkendelse af en gradvist fremadskridende proces af tilsvarende betydning. Det hedder f.eks. ved indledningen til Tao Teh Chings anden bog, *Om Livslovens Udfoldelse*, at:

„Sådan gik det til, at da Tao gik tabt, fik man øje på dets særpræg; da dets særpræg blev tabt af syne, fik man øje på menneskekærligheden; da menneskekærligheden gik tabt, kom retfærdigheden til syne, og da retfærdigheden gik tabt, blev man opmærksom på taktfølelsen.“

Damsholt, S. (overs.): *Laotse. Tao Teh Ching*, Sankt Ansgars Forlag, København 1985, p. 94.

Laotse levede (*bvis* han overhovedet har levet) sandsynligvis omkring 600 f.Kr.

250 Yukawa, H.: „Modern Trend of Western Civilization and Cultural Peculiarities in Japan“ in Moore, C.A. (Ed.): *The Japanese*



Nikken Sekkei: Shinjuku Sumitomo Building (1974) med dens sekskantede grundplan, her set fra lobbyen og opad gennem den indre bulbed, som er formet af 52 identiske etager. De ialt 176.440 m² er overvejende indrettet med kontorlandskaber. På ill. p. 107 ses bygningen yderst tv. i billedet, på ill. p. 103 ses den om natten

Mind.Essentials of Japanese Philosophy and Culture, (1973) Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 5. ed. 1982, p. 54.

251 Et menneske, en gruppe mennesker, et samfund (en virksomhed eller et økosystem) betragtet som et dynamisk, selvorganiserende system, jfr. kapitlet *Metode og tilgang*, pp. 7 ff.

252 I *Appendiks III*, p. 491, findes en oversigt over historiske epoker i Kina og Japan.

253 *Gonin-gumi* hedder fænomenet på japansk, „femmands-gruppe,“ hvor *go* betyder fem, *nin* betyder menneske og *kumi* betyder firma eller gruppe, og det er almindeligt antaget, at dette er årsagen til den traditionelt meget lave japanske kriminalitet.

Chie Nakane skriver, at i både byer og landsbyer eksisterede *kumi* forstået som nabolag længe før Edo-perioden og omfattede fra 7-8 til ca. 30 *ie*-enheder. Tokugawa-regimet formaliserede således med *gonin-gumi* en eksisterende struktur - og gjorde den kollektivt ansvarlig og genstand for kollektiv afstraffelse.

Nakane, C.: „Tokugawa Society“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 223-223.

Det var ikke kun strafferetslige overtrædelser, man blev stillet kollektivt til ansvar overfor - kunne naboen ikke betale sin skat, blev den blot inddraget blandt de andre familier i pågældende *gonin-gumi*. I landsbyerne indebar det f.eks. også en forpligtigelse til at hjælpe de andre enheder i ens *gonin-gumi* med den tidvist meget arbejdskrævende risdyrkning.

Sato, K.: „Tokugawa Villages and Agriculture“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.):

Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan, University of Tokyo Press 1990, pp. 49-50.

Selvom det i vestlig etik er betragtet som problematisk juridisk at knytte ansvar til andet end det enkelte menneske, så er det, systemisk set, en yderst raffineret måde at gøre samfundets mindste sociale enheder, familien og nærmiljøet, *selv-korrigerende*. Det er for drastisk at udlede heraf, at individet ikke figurerede, men individet var først og fremmest ansvarlig overfor familien og sin *gonin-gumi*.

„I praksis var hver *gumi* sit eget politi og [man] holdt hinanden ansvarlige for deres handlinger,“ skriver Diane Durston i: Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987, p. 3.

Ie, husholdningen eller familieenheden, som i Japan også juridisk var en grundlæggende størrelse helt frem til 1945, er en nøgle til bedre at forstå den japanske religiøsitet, skriver Eilert: „Husholdningen, var det indlysende grundlag for japansk tilværelse. Familiens fortsættelse og ære var anliggender, som stod over den enkeltes særinteresse. *Ie* pegede på en tidløs dimension, i hvilke de døde, de levende og de ufødte var medvirkende. Mennesket var del af en fælles overindividuel sammenhæng større end liv og død kunne omslutte. *Ie* var det sammenfattende udtryk for en institution, hvor sociale og religiøse pligter var sammenfaldende. Individet var en del af sit *ie*, [og] forfædrene dets beskyttere.“

Eilert, H.: „*Träd stilla, gå djupt.*“ *Vandring i Japans inre landskap*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1986, p. 61.

„At sætte sig op mod sit *ie* var selvmord,“

skriver Eilert: At overleve indebar „at underordne sig den tavse fordring, som stod frem, og smidigt indordne sig i det rollespil, som de en gang for alle fastlagte regler foreskrev. Belønningen bestod i en følelsesmæssigt tryk tilværelse i et harmonisk samspil med gruppen.“

Ibid.

254 For dem, der er fortrolige med astrologiske termer, er der her tale om forholdet mellem 1. og 10. husspids, ascendanten og midthimlen, som er forbundet med henholdsvis individets *personlige* og *formale* identifikation og jeg-udtryk. Den japanske selvforståelse er i høj grad formal og knyttet til det 10. hus.

255 Zeus slugte den gravide Metis af frygt for, at hun skulle føde ham en søn, der engang ville overgå ham. Om Zeus-arketypen, se: Bolen, J.S.: *De indre guder. En ny mande-psykologi*, Gyldendal, København 1992, pp. 68 ff.

Zeus virker oppefra, fra afstand, uden varsel. Hans ord er lov, hans betingelser er livets betingelser. Den Zeus-faderlige autoritets selvpfattelse er diametralt modsat en grundtvigiansk kulturs *det levende ord*, hvor autoriteten og indsigtten i læreprocessen må komme i møde og tage form efter den i enhver situation givne situation - hvilket kan forstås som modsætningen mellem den ydre form og den indre form.

256 Jeg husker stadig tydeligt, når Spreckelsen ved de årlige præsentationer af de enkelte afdelinger på Kunstakademiets Arkitekt-skole fortalte om faget, traditionen og detaljen. Her var verden stadig ikke i lave. Her kunne man sin byggeskik og forstod at løfte dens betingelsessæt til bygningskunst. Det var derfor med forundring, at

jeg erfarede, at samme mand havde ikke bare lavet, men vundet, konkurrencen om dette monument for 200-årsdagen for den franske revolution.

Jeg kendte hans lille katolske kirke, *Sankt Nikolaj kirke* i Hvidovre (1960), og værdsatte den som noget af det fineste i nutidig dansk bygningskunst. Her nærmede han sig, hvad også te-mesteren Sen Rikyu (1522-91) (som vi skal møde i case-studiet om Shinju-an) havde tilstræbt i sine små te-rum: at rumme universet i et valmuefrø.

Spreckelsen havde tydeligvis intentionerne om at indgyde denne storhed også i *Menneskebedens Triumfbues* gigantiske skala. Men den franske storhed var af rent ydre karakter, og det viste sig snart, at man kun havde til sinds at bygge Spreckelsens ydre anslag og ikke bekyrrede sig om den indre storhed. Arkitekten måtte forlade opgaven, og med de mange lavloftede kontorkvadratmeter, man endte med at få stablet ind i den store form, ville det være mere berettiget at tale om umenneskelighedens triumf.

Arche de la Défense er grundigt belyst i et tema om Spreckelsen-arkitektur i: *Arkitektur DK 1-2/1990*, pp. 1-88.

Kim Dircknick-Holmfeld skriver om problemerne med at realisere projektet i: Dircknick-Holmfeld, K.: „Tête Défense“ in *Arkitektur DK 1-2/1990*, pp. 45 ff.

Sankt Nikolaj kirke er beskrevet i: von Spreckelsen, K. (Ed.): „Fire Kirker“ in *Arkitektur DK 1-2/1990*, pp. 12-13.

257 Af en undersøgelse, som årligt har været foretaget siden 1987, fremgår det, at der blandt de i december 1995 adspurgte for første gang var flere, som vægtede fritid (leisure) højere end arbejde (work).



Shinjuku var et i Japan noget så usædvanligt som planlagt byområde til aflastning af det bidtidsige finans- og administrationscenter, Marunouchi. I forgrunden er Tokyos nye rådhus (1991), tegnet af Kenzo Tange (f. 1913) på vej mod en ny højderekord. Med ialt 380.500 m² sprængte Tanges rådhuskompleks definitivt Shinjukus skulpturelle komposition

- Undersøgelsen viser, at særlig teenagere og mennesker i tyverne vælger fritid højere end arbejde, mens mennesker i fyrerne og halvtredserne foretrak et arbejdsorienteret liv.
- I forhold til året inden faldt andelen af dem, der betegnede sig som *workaholics*, arbejdsalkoholikere, med 1,2 procentpoint til det rekordlave 2,8 %.
- Undersøgelsen er foretaget af *The Leisure Development Center* og bygger på 4.000 repræsentativt udvalgte kvinder og mænd over 15 år. Se:
- „Japanese Becoming More Leisure-Oriented“ in *Japan Times* 03.05. 1996.
Se: http://www.kyodo.co.jp/cpi-bin/kws/WeeklyST/960503#WEEKLY_7
- 258** *Tidligere* var det arrangerede ægteskab reglen, men nu om dage er det blevet almindeligt, at de ægteskabelige forbindelser indgås efter eget valg.
- 259** Ito, T.: „Architecture Sought After by Android“ in *Japan Architect* 6/1988, pp. 12-13.
- 260** Toyo Itos *Pao* er beskrevet i:
„Exhibition Project for the Pao as a Dwelling of Tokyo's Nomad Women, 1985“ in *Space Design* 9/1986, pp. 50-51.
„Exhibition Project for the Furnitures for Tokyo's Nomad Women, 1986“ in *Space Design* 9/1986, pp. 52-55.
- 261** Den postmoderne iscenesættelse har gode kår i den japanske storby kommercielle landskaber. Det her anslåede perspektiv er måske en del af forklaringen på, at den postmoderne iscenesættelse har haft større appel og gennemslagskraft i kulturmonstre (som f.eks. i USA og i Sydeuropa), hvor moderkomplekset står stærkere i opvæksten end i det nordlige Europa.
- 262** van Wolferen, K.: *Den Japanske Gåde*, Spektrum, København 1991, p. 35.
- 263** Disse tre kreativitetsbegreber vil blive mere indgående præsenteret i kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, p. 333 ff. (konomi) og pp. 344 ff. (konomi, sakui og mitate), i case-studiet om Shinju-an. Se: Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, pp. 57-72.
- 264** Neokonfucianismens ophøjelse til herskende ideologi modsvarer et skred i menneskets egennatur i forholdet mellem identifikationen med vores spirituelle jeg og vores konkrete, materialiserede tilstedeværelse i verden. Langsomt, gradvist, næsten umærkeligt flyttedes vort fokus til det ydre, og gennem århundrederne krystalliseredes vores personlighedsstruktur stadig stærkere.
- Processen er parallel i Øst og Vest, men synes mindre fremskreden i Østen. Det centralperspektiviske rum i kunsten og den fotografiske realisme, hvor man forudsætningsvis må kunne identificere sig præcist med ens eget øjepunkt, er kun langsomt og sent kommet til Japan. Udviklingen fra ægypternes og minoernes arkaiske skulptur til den klassisk græske fascination af og evne til at skildre mennesket i sin præcise fremtræden har som forudsætning en udvikling, hvor mennesket når til at identificere sig selv og hinanden som værende ét med den menneskelige krop. Den relativt naturalistiske buddhistiske skulpturtradition menes at have nået Kina, Korea og Japan via Silkevejen, og har mindre genklang i det samtidige østlige billedunivers. Det perspektiviske billedrum blev introduceret med de opdagelses- og handelsrejsende, som nåede Japan fra midten af 1500-tallet, men det vandt kun langsomt frem.
- Om neokonfucianismen, se også Shinju-an, note 84 og 119.
- 265** Kristendommens korte officielle historie i Japan - fra 1544, hvor den første missionær ankom, til 1587, hvor den første forfølgelse af kristne fandt sted, til 1610, hvor den definitive udryddelse blev iværksat - er lidt mere indgående belyst i kapitlet *Refleksioner i te-rummet* pp. 337-38 i case-studiet om Shinju-an.
- 266** Samtale 22.04. 1995, om esoterisk buddhisme og dens rolle før og nu, med Susan Eco Noble, der er uddannet som præst ved shingon-buddhismens hovedtempel på Koya-san.
- 267** Eilert, H.: „Träd stilla, gå djupt“. *Vandringar i Japans inre landskap*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1986, p. 57 ff.
- 268** Billedet p. 442 er fra en årlig ceremoni ved templet Honno-ji i Kyoto, hvor man først afholder en sutrarecitation (en slags dødsmesse) og derefter et historisk optog med *taiko*-trommer til ære for Oda Nobunaga, Momoyama-periodens første hersker, som i 1582 blev lokket i et baghold ved Honno-ji og sammen med sit lille følge måtte tage sit liv.
- Opmærksomheden på de afdødes vel fylder meget i det japanske univers. Hvert år i august tændes kæmpestore bål forment som skriftegn på fem af Kyotos omgivende bjerge - for at lede de afdødes sjæle videre, hvis de i sommervarmen havde forvildet sig tilbage til deres tidligere tilholdssteder. I alle buddhistiske templer er der daglige ceremonier for templets grundlæggere og de videre generationer af abbeder gennem tiderne.
- Denne stadige opmærksomhed om de afdødes sjæleliv er grundlæggende i den japanske religiøsitet og plejen af sognebørnenes afdøde har gennem tiderne udgjort en vigtig del af det buddhistiske tempels aktiviteter og indtægtsgrundlag. Zen-templet Shinju-an, som er udgangspunktet for denne afhandlings andet case-studie, er dog del af templet Daitoku-ji, der helt tilbage fra 1300-tallet har haft forbindelse til kejserfamilien og derfor ikke har haft sognebørn tilknyttet.
- 269** Eilert betegner det som en skæbnens ironi, at buddhismen i Japan endte som en begravelsesreligion.
Ibid., p. 60.
- 270** *Shinto* betyder ordret gudernes øer eller gudernes vej.
Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 317.
- 271** Shusako Endo belyser i sin historiske roman *Tausbed*, hvordan den kristne idealisme kom på kollisionskurs med systemet ved sin manglende evne og vilje til tilpasning og underkastelse. Den kristne tros eksklusivitet er i *Tausbed* trukket stærkt op overfor de (om nødvendigt) konturløse synkretistiske japanske tilstande. Han skildrer den blanding af raffinement og grusomhed, hvormed man ihærdigt søgte at udrydde den sidste kristendom i årene omkring 1630.
Endo, S.: *Tausbed*, DMS-Forlag, Hellerup 1972.
Uden at der findes sikre tal derom, anslås det, at der omkring år 1600 fandtes mellem 200.000 og 400.000 kristne, hovedsagelig i området omkring handelsstationerne i Nagasaki i det vestligste Japan.



Kenzo Tanges Tokyo City Hall (1991) nærmer sig sin endelige højde

Den første kristne missionær, jesuitpræsten Francisco Xavier (1506-52), kom til Japan i 1549. Allerede omkring 1570 var der 30.000 kristne i Japan, mens der i 1582 mens at have været 150.000. Se: Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, p. 182 ff.

272 Dette er indgående behandlet i anden del af case-studiet om Shinju-an i kapitlerne *Zen og kunstnerisk arbejde* samt *Refleksioner i te-rummet*.

273 *Do* er det japanske navn for det samme skrifttegn, som på kinesisk er *tao* i den kinesiske taoisme. *Tao* og *do* betyder helt profant sti, vej eller gade, men har parallelt en lang række betydningssammenhænge af spirituelt målrettet vej. Se mere om det taoistisk inklinerede arbejdsbegreb i case-studiet om *Shinju-an* i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, p. 283 ff.

274 Dette er mere indgående beskrevet i case-studiet om Shinju-an i kapitlerne *Zen og kunstnerisk arbejde* og *Refleksioner i te-rummet*.

Selvom taoismen aldrig i Japan etablerede sig som et selvstændigt religiøst system, så findes der en tydelig taoistisk strømning i det middelalderlige Japan. Zenmesteren Ikkyu Sojun (1394-1481), som er en af hovedpersonerne i case-studiet om Shinju-an, praktiserede en zen med en udtalt taoistisk inklinations.

Kilderne til belysning af arbejdsrummets natur i den japanske middelalder er spredte, men én, som udtrykker sig direkte derom, er digteren Yoshida Kenko (1283-1350), der omkring 1330 skrev *Tsurezuregusa*, Essays om stilstand. Se også case-studiet om Shinju-an, note 349.

275 Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, p. 208.

Collcutt skriver, at: „*Busbido* således blev en loyalitetskult, en envejs-loyalitetskult baseret på en udstrakt sans for moralsk forpligtigelse overfor ens herre. Denne forpligtigelse kunne opfyldes på slagmarken, eller i det attende århundredes fredfyldte verden i Japan, ved selv-fornægtende tjeneste og hengivelse til selv de mindste detaljer i administration og ceremonielle aktiviteter.“

Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, p. 38.

276 Cleary, T.: *The Japanese Art of War. Understanding the Culture of Strategy*, Shambhala, Boston & London 1992, pp. 118, 121 og 123.

277 *Ibid.*, p. 122.

278 *Ibid.*, p. 120.

279 Der er grænser for, hvor langt man kan drage konklusioner fra de relativt begrænsede kontakter, jeg har haft gennem mine i alt to år i Japan, hvor fortroligheden er nået dertil, at jeg kunne komme nærmere ind på sådanne spørgsmål. Men hvor jeg er kommet frem, synes personlig knægtelse og korporlige argumenter at have haft en fremtrædende plads - i skolen, i værkværket, i tempelverdenen, blandt anlægsgartnere. En verdensberømt arkitekt uddeler regelmæssigt, i alles påsyn, regulære øretæver til sine ansatte gennem mange år.

Midt i resignationen over den personlige integritets underminering fornemmer man indimellem en let masochistisk undertone.

280 Samtale med Mitsuko Sugino og to vævere i Nishijin, Kyoto, 14.11. 1994.

281 Russell of Liverpool, Lord: *Busbido-Rid-*

derne. Beretningen om japanske krigsforbrydelser, Stig Vendelkærs Forlag, København 1984.

282 Windeleff, J. (overs.): *I Ching, Forvandlingernes bog*, (Richard Wilhelms udgave) Strubes Forlag, København 1981, p. 222. *I Ching* hører til de kinesiske klassikere. Med sin gennemført strukturelle læsning af universet i dets stadige foranderlighed demonstrerer *I Ching* den komplementære tanks kraft i det gamle Kina.

I Ching tilskrives ofte Kungfutsu selv, dvs. han sammenfattede og kommenterede bogens 64 hexagrammer eller forvandlingstilstande i en storladent syntese af konfuciansk struktur og taoistisk metafysik. Men hvor de grundlæggende strukturer i *I Ching* kan føres langt længere tilbage end Kungfutsu (557-479 f.Kr.), til Shang-dynastiet (1766-1122 f.Kr.), så har de vinger eller kommentarer, som tilskrives Kungfutsu, sandsynligvis først fundet deres nuværende form væsentligt senere, i Ch'in-dynastiet (255-206 f.Kr.) eller i det tidlige Han-dynasti (206 f.Kr.- 24 e.Kr.). Se: de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Chinese Tradition, vol. I*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 4. ed. 1967, pp. 2 og 4.

283 Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, p. 215.

En central del af Kungfutsus værk er sammenfatningen af historieskrivningen om Kinas tre tidlige dynastier. Disse tidlige kejseres legendariske statsmandsskab havde været i fuld overensstemmelse med de himmelske love og stod derfor, med forskellige nuanceringer gennem tiderne, som både det konfucianske og neokonfucianske utopiske ideal.

284 *Daimyo* var den tids adel, og med de bor-

gerkrigsagtige tilstande, som havde præget Japan i de forudgående halvandet hundrede år, var *Daimyo* nærmest synonym med militær adel. En *daimyo* var dog defineret som en person med jordbesiddelser af en vis størrelse, se Shinju-an note 374.

285 Dette var organiseret i det såkaldte *bakuban*-system. Den enkelte *daimyos* position i dette system fuldstændig beroende på Tokugawa-shogunatets nåde. Selv små forseelser eller eksempler på svigtende loyalitet kunne føre til fratagelse eller degradering, og særlig i de første årtier var det ikke givet, at posten gik i arv indenfor slægten. Den enkelte *daimyos* fremtid kunne derfor kun sikres gennem til stadighed at demonstrere fuldstændig loyalitet. Shinzaburo Oishi beskriver *bakuban*-systemet indgående i:

Oishi, S.: „The Bakuhan System“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 11-36.

De omkring 250 *daimyo* var delt i tre kategorier. De højeste rang, *shinpan daimyo*, havde direkte familierelationer til Tokugawa-familien. Den midterste rang, *fudai daimyo*, var *daimyo*, der havde sluttet op om Tokugawa før slaget ved Sekigahara i 1600, som banede vejen for Tokugawa-regimet. Den laveste rang, *tozama daimyo*, var de *daimyo*, som først havde svoret troskab under eller efter Sekigahara. De fik gennem hele Edo-perioden den laveste rang og de mindste domæner. Denne præcise nivellering gik igen i arkitekturen. I en række af de modtagelsesrum, som blev bygget til Tokugawa-shogunatet, blev denne kategorisering udtrykt

gennem nivelleringer i gulvet. Det var i denne præcise hierarkiske strukturering, at Tokugawa-regimet fandt sin styrke, men det viste sig også at være akilleshælen. Fra omkring 1650 gik *daimyo*-positionerne stort set i arv. Man fastholdt således igennem flere århundreder mønstre tilbage fra slutningen af 1500-tallet. Det var da også *tozama daimyo*, som stod i spidsen for det oprør, som ledte til Tokugawa-regimets fald i 1868.

Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 31-33.

286 *Ibid.*, p. 34.

287 *Sankin kotai*-systemet, som fik stor betydning for, at *Edo* hurtigt voksede til en stor hovedstad, var fra første færd en del af Tokugawa-styret. Det blev dog først formaliseret i 1634 og 1635.

Oishi, S.: „The Bakuhan System“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, p. 34.

288 Betingelserne for familieliv var således selv for magteliten noget anstrengte.

„*Pax Tokugawa* bragte ikke væsentlige forbedringer til kvindens situation. Om noget blev den forværret,“ vurderer historikeren Collcutt.

Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, p. 43.

Mens man tog kvindens troskab for givet, måtte kvinderne leve med deres mænds utroskab, og - som Collcutt skriver - „Hengivelse til en kvinde kunne kun betragtes som en distraktion fra vigtigere feudale



Mens mor tager sig af børnene, er far på arbejde til sent om aftenen, som ofte benlægges til forlystelseskvartererne - herover de lidt ældre dele af Shinjuku

- pligter (loyalties).“
Ibid., p. 44.
 Kvinder antages ofte i det ældste Japan at have haft høj status. Det forhold, at Japans solgud, *Ameratsu no omikami*, Den himmelstrålende Storgud, er en *kvindelig* solgudinde, mens hendes bror er månegud, har ledt til antagelser om, at Japan i forhistorisk tid var et matriarkat.
 Men i det feudalsystem, som etablerede sig stærkt i den tidlige japanske middelalder, havde kvinden ikke meget råderum. Et (til dels i shinto-religionen rodfæstet) renlighedskodeks omkring blod gjorde noget så hjemligt som en fødsel til noget, man ikke kunne lade ske inden for hjemmets vægge. Kvinder kunne blive lægesøstre og nonner, men ikke bestride mere overordnede religiøse poster, og på særligt hellige steder som Hiei-san og Koyasan, hovedkvartererne for de to esoteriske buddhistsekte, Tendai og Shingon, havde kvinder ingen adgang. Selvom der ikke er belæg for det i buddhismen som sådan, var det blandt buddhister en almindelig opfattelse, at kvinder ikke havde nogen chance for at nå udfrielse i dette liv. Det måtte vente, til de havde gjort sig fortjent til at blive genfødt i en mands skikkelse.
289 Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, p. 34.
290 Tokyo blev opbygget i spiralform omkring kejserpaladsets tomme øje. Mindre kendt er det, at Kyoto i Momoyama-perioden, i forbindelse med Toyotomi Hideyoshis (1537-98) anlæggelse af forsvarsværker, gennemgik en stor omstrukturering, hvor den oprindelige byplans formalisme endeligt blev opgivet.
 Om Kyoto, se case-studiet om *Hinaya*, note 79. Se også:
Historical Atlas Kyoto, Chuokoronsha, Japan 1994, pp. 29-34 (Heian-perioden) og 78-79 (Momoyama-restruktureringerne).
 Om Tokyo, se:
 Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets forlag, København 1995, p. 79.
 Om Tokyo:
 Lauritsen, H.: „Tokyo har en usædvanlig byplan: Spiralens,“ kronik i *Information* 18.10. 1989.
291 Geomantik er på kinesisk kendt som *feng shui*, vind-vand, på japansk kaldet *ka-so*. Byer og huse blev efter kinesisk forbillede anlagt, så de lå optimalt i landskabet og samordnede al jordisk aktivitet i forhold til Himlens Tao. Se Shinju-an note 29.
292 Termen *sukiya* er defineret nærmere p. 364. *Sukiya*-arkitekturen og dens æstetiske koder er hovedtemaet for anden del af kapitlet *Refleksioner i te-rummet* i case-studiet om Shinju-an.
293 Termerne *mu-bo*, uden regel, og *mu-i*, uden rang, er henholdsvis det første og det tredje af Shin'ichi Hisamatsus *Seven Characteristics of Zen Aesthetics*, som bliver gennemgået i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde*, pp. 305 ff.
294 Coaldrake, W.H.: „Edo Architecture and Tokugawa Law“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXVI no. 3 1981, pp. 253-61 og 270.
 Denne artikel giver en lang række eksempler på, hvordan arkitekturen i begyndelsen af 1600-tallet blev brugt som regulator og magtredskab til konsolidering og etablering af Edo-regimet (1603-1868).
295 Coaldrake anslår, at Tokyo omkring 1720 havde mindst 1,3 mill. indbyggere, hvor London i 1801 havde 864.000, Paris 547.000 og Berlin 170.000 indbyggere.
Ibid., p. 246.
296 Jeg har gennem talrige diskussioner med japanske arkitekter søgt at trænge ind til dette spørgsmål. Men der hersker en blanding af udtalt ubevidsthed og et vist ubehag ved at tale derom. Edo-perioden er tradition og fortid, bekvemt fjern fortid. Arkitekturhistorien synes at blive opfattet dis-kontinuert - den blev nulstillet med den moderne vestlige byggekulturs introduktion. Traditionens tavse visdom blev med et slag decimeret. Kun langsomt, og da mest avanceret-konceptuelt, har yngre arkitekter de senere år genoptaget det analytiske tilbageblik.
 Kenzo Tange, Japans internationalt mest kendte modernistiske arkitekt, sagde ved en tale i det nye CIAM, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, i september 1959, at han ikke troede på, at traditionen som sådan kunne hverken bevares eller vendes til nogen kreativ kraft.
 Var der stadig spor af traditionen i hans arbejder, var det fordi de kreative evner ikke havde slået til - fordi vi stadig var på vej mod en *virkelig* kreativitet. Se:
 Boyd, R.: *Kenzo Tange*, George Braziller, New York & Prentice-Hall International, London 1962, p. 15.
297 Den brutale detalje optræder allerede i 50ernes og 60ernes japanske modernisme, f.eks. i mange af Kenzo Tanges værker. En række yngre arkitekter har op gennem 80erne dyrket det brutale udtryk, med inspirationskilder som Deleuze & Guattaris bog *Anti-Oedipus* og arkitekten Kazuo Shinoharas arbejder. Se f.eks.:
 Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 25-32.
 Shinohara, K.: „The Savage Machine as an Exercise“ in *Japan Architect* 3/1979, pp. 46-51.
298 Miyake, R.: „The Generation of Sensitiveness“ in *Japan Architect* 11-12/1986, p. 10.
299 Futagawa, Y.: „Studio“ (Interview med Tadao Ando) in *GA Document Extra 01: Tadao Ando*, A.D.A. Edita, Tokyo 1995, p. 19. Se Tadao Andos *Himeji Centre for Childrens Culture* (1990), ill. p. 62.
300 Tadao Ando er kendt for om nødvendigt at gennemføre sine planer på trods af sin bygherre - når de nu *har* valgt ham. En sådan manglende dialogvilje bunder sandsynligvis i et u-artikuleret B-menneskes reduktion af situationen til enten *med* eller *mod* dets (uimodsigelige) design. Illustrationen p. 62 er fra Tadao Andos *Himeji Centre for Childrens Culture*.
301 Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 33.
 Günter Nitschke anlægger her et frugtbart perspektiv på den japanske kulturhistorie: Hver periode ser sine nye prototyper, der hurtigt type-gøres for derefter at henfalde til stereotyper.
 Således fremviser også Edo-perioden i de første år nye elementer. I kapitlet *Refleksioner i te-rummet* i case-studiet om Shin-

- ju-an er der f.eks. behandlet en række eksempler på sukiya-arkitekturens udvikling i 1600-tallet. Men fra 1670erne og frem tilføjes stort set intet af kulturhistorisk interesse indenfor arkitektur og havekunst. De kulturfrebringelser, der for alvor står frem fra tidlig Edo, er i højere grad forædlingen af den (korte) forudgående Momoyama-periodes impulser (jfr. note 104). Det ligger så at sige i neokonfucianismens natur at kultivere typen til det stereotype, og ud over sparsomme indflydelser fra det kinesiske Ming-dynasti (1368-1644), som det f.eks. ses i Nikko-helligdommene, er Edo-periodens prototypiske „bidrag“ af eklektisk art. F.eks. fremstår de store Edo-parker, som hørte til Edo-feudalismens selvscenesættelse, sjældent som helstøbte kunstværker, men er oftest et sammenskrab af forskelligartede hierarkiserede kulturhistoriske referencer, som kan lede tanker hen på vor tids postmoderne arkitekturs indimellem helt inkohærente lånepolitik.
- 302** For te-mesteren Sen Rikyu (1522-1591) var te-ceremonien en hjertets og en intuitionens vej, som måtte holdes højt hævet over formens tyranni. Men allerede tidligt i Edo-perioden blev te-ceremonien i takt med dens udbredelse til bredere dele af det japanske samfund stærkt formaliseret. Denne proces vil blive grundigere behandlet i anden del af case-studiet om *Shinju-an*, i kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, pp. 313 ff.
- 303** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 25.
- 304** Ytzen, F.: „Den svære kunst at tabe ansigt“ in *Politiken* 12.02. 1996.
Junji Bunno, professor i historie ved To-kyo University, slutter (i interviewet) med at sige, at han „har det meget dårligt med kun at skulle skrive om de negative sider.“
Ibid.
- 305** Dette forhold stod overraskende klart frem af en dialog med professor Hidenobu Jinnai i forlængelse af en forelæsning om Københavns bystruktur, jeg holdt ved Hosei-universitetet, april 1995. Dette er i nøje samklang med ovenfor omtalte stærke, omend ubevidste eller uudtalte uvilje mod at lade Edo-periodens gennemgribende regulering af alle livets forhold finde vej til det moderne samfund.
- 306** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 32 ff.
Case-studiet om *Shinju-an* rummer en præsentation af Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde*, pp. 305 ff.
- 307** Shisen-do er et typisk eksempel på sukiya-arkitekturen i den tidlige Edo-periode. Ishikawa Jozan og Shisen-do belyses yderligere i kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, pp. 348-50, i forbindelse med en behandling af sukiya-arkitekturens udvikling på baggrund af te-æstetikens arkitektoniske impulser.
- 308** Nikko-helligdommene fik yderligere bygningsanlæg tilført i 1653. Karamon-portalen indgår i Nikko-mausoleets centrale bygningsanlæg, som hører til den japanske arkitekturs mest overvældende udtryk. Denne Ming-inspirerede farve- og dekorationsglæde ses nogle gange karakteriseret som „japansk barok,“ se: Nishi, K. & Hozumi, K.: *What is Japanese Architecture?* Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983, pp. 44-47.



Lysbrevet over Shinjuku set fra Kenzo Tanges nye rådhus

LITTERATURLISTE

- Ahvenharju, S. et al.: *Towards Sustainable Cities & Towns. Report of the European Conference on Sustainable Cities & Towns held in Aalborg, Denmark, 24-27 May 1994*, European Commission, Directorate General XI, Bruxelles 1995.
- Arkitektur DK 1-2/1990 (temanummer om Johan Otto von Spreckelsen).
- Bach, C.: „Firmaet skal ligne en omgang kogt spagetti. Fem virksomheder eksperimenterer med projektorienterede strukturer“ in *Politiken* 16.04. 1991.
- Bang, J. (Ed.): *Gyldendals Tibinds Leksikon*, Nordisk forlag, København 1977.
- Bartholdy, O.: *Munkeliv i Løgum Kloster*, Løgumkloster 1973.
- de Bary, Wm.T. et al. (Eds.): *Sources of Chinese Tradition, vol. I*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 4. ed. 1967.
- de Bary, Wm.T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971.
- Bengtsson, J.: „Arkitektur och fenomenologi. Om Norberg-Schulz' platsfenomenologi“ in *Nordisk Arkitekturforskning* 1/1994, pp. 17-33.
- Bibelen. Den gamle og den Nye Pagts Hellige Skrifter*, Bibelselskabet for Danmark, København 1933.
- Birkelund, M.: „Brugererfaringer med alternativ kræftbehandling“ in Launsø, L., Skjerbæk, K. & Annette Tingstad (Eds.): *Livskraft og mennesker*, Akademisk forlag 1995, pp. 13-20.
- Bolen, J.S.: *De indre guder. En ny mande-psykologi*, Gyldendal, København 1992.
- Bolen, J.S.: *De indre gudinder. En ny kvinde-psykologi*, (1984) Gyldendal, København 1991.
- Bové, E.: „Kanji - kinesiske tegn i japansk“ in *Japan Forum* nr. 2 sept. 1987, p. 43.
- Boyd, R.: *Kenzo Tange*, George Braziller, New York & Prentice-Hall International, London 1962.
- Braunfels, W.: *Monasteries of Western Europe, The Architecture of the Orders*, (1972) Thames and Hudson, London, rev. ed. 1993.
- Callenbach, E. et al.: *EcoManagement. The Elmwood Guide to Ecological Auditing and Sustainable Business*, Berrett-Koehler Publishers, San Francisco 1993.
- Capra, F.: *Fysikkens Tao*, Borgens forlag, København 1980.
- Capra, F.: *The Tao of Physics*, Shambhala, Berkeley 1975.
- Capra, F.: *The Turning Point. Science, Society, and the Rising Culture*, Wildwood House, London 1982.
- Capra, F.: *Vendepunktet. Videnskaben, samfundet og det nye verdensbillede*, Borgens forlag, København 1986.
- Capra, F. & Spretnak, C.: *Green Politics. The Global Promise*, Hutchinson & Co., London 1984.
- Charter om Europæiske Byer for Bæredygtighed (Aalborg-charteret)*, Europæiske byers kampagne for bæredygtighed, Bruxelles 1994.
- Charterteksten findes tilgængelig på nettet på 20 forskellige sprog, se: http://ourworld.compuserve.com/homepages/European_Sustainable_Cities/charter.htm
- Cleary, T.: *The Japanese Art of War. Understanding the Culture of Strategy*, Shambhala, Boston & London 1992.
- Coaldrake, W.H.: „Edo Architecture and Tokugawa Law“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXVI no. 3 1981, pp. 235-83.
- Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 1-52.
- Da Gud skabte. Første Mosebog 1 til Anden Mosebog 15. Det gamle Testamente i ny oversættelse*, Det danske Bibelselskab, København 1985.
- Dam, A.: *Syv Skilderier*, Gyldendal, København 1962.
- Damsholt, S.: *Laotse. Tao Teh Ching*, (overs. fra norsk ed. v. Karl Ludvig Reichelt) Sankt Ansgars Forlag, København 1985.
- „De fleste et-årige passes ude“ in *Politiken* 12.04. 1997.
- Dessau, E.: *Dyret i junglen*, radioudsendelse om arbejde, sendt i DR P1 16.04. 1997.
- Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddistmission gennem 25 Aar*, G.E.C. Gads Forlag, København 1947.
- Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987.
- Eilert, H.: *Boundlessness. Studies in Karl Ludvig Reichelt's Missionary Thinking with Special Regard to the Buddhist-Christian Encounter*, Aros, Århus 1974.
- Eilert, H.: *I regnbågens tecken - dialoger, reflexioner, utmaningar*, Verbum, Stockholm 1989.
- Eilert, H.: *Kom sannhets stilla vind. Vandringar i Japans inre landskap. Del 2*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1993.
- Eilert, H.: „Träd stilla, gå djupt.“ *Vandringar i Japans inre landskap*, Bokförlaget Åsak, Delsbo 1986.
- Endo, S.: *Tavshed*, DMS-Forlag, Hellerup 1972 (jap. ed. 1969).
- „Exhibition Project for the Furnitures for Tokyo's Nomad Women, 1986“ in *Space Design* 9/1986, pp. 52-55.
- „Exhibition Project for the Pao as a Dwelling of Tokyo's Nomad Women, 1985“ in *Space Design* 9/1986, pp. 50-51.
- Faber, T.: „En dansk arkitekt i Kina“ in *Architectura* 11 1989, pp. 7-66.
- Fagerberg, K. & Skriver, M.: *Mønstre, sammenhæng og gentagelse. En bog om kolamritualet, kvindernes kunst i Sydindien*, Eks-Skolens Forlag, København 1984.
- Futagawa, Y.: „Studio“ (Interview med Tadao Ando) in *GA Document Extra 01: Tadao Ando*, A.D.A. Edita, Tokyo 1995, pp. 6-21.
- Futagawa, Y. (Ed.): *GA Document Extra 01: Tadao Ando*, A.D.A. Edita, Tokyo 1995.
- Giversen, S. (overs.): *Thomasevangeliet ved Søren Giversen*, Gyldendal, København 1990.
- Godwin, J.: *Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*, Thames and Hudson, London 1979.
- Groes, J.: „For Gud, Schröder og Oticon“ in *Børsens Nybedsmagasin* 8/1991, pp. 54-56.
- Hamrin, E. et al.: *Prövning av olika metoder att utvärdera verksamheten vid Vidarkliniken i Järna. Et pilotstudie med inriktning på cancerpatienten*, Institutio-

Litteraturliste, indledende kapitler

- nen för omvårdnadsforskning, Hälsouniversitetet, Universitetet i Linköping 1990.
- Hand, R.: *Essays on Astrology*, Para Research, Rockport Massachusetts 1982.
- Hand, R.: *Horoscope Symbols*, Schiffer Publishing Ltd., Atglen PA 1981.
- Handberg, P.: „Friheden er løs“ in *Kristeligt Dagblad* 20.09. 1992.
- Hansen, J.F.: *Albert Dams forfatterskab*, Silkeborg Biblioteks Forlag, Silkeborg 1995.
- Hemleben, J.: *Rudolf Steiner. Biografiske uddrag og billedokumenter*, Sankt Ansgars Forlag, København 1968, p. 32.
- Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982 (jap. ed. 1958).
- Historical Atlas Kyoto*, Chuokoronsha, Japan 1994.
- Dircknick-Holmfeld, K.: „Tête Défense“ in *Arkitektur DK* 1-2/1990, pp. 36-51.
- Hvass, J.: „Arbejdets ABC“ in *flux* 11 1/1996, pp. 6-12.
- Hvass, J.: „Arbejdets Alkymi“ (kronik) in *Information* 13.04. 1996.
- Hvass, J.: *Arbejdets Rum*, ansøgning til Arbejds miljøfondet og Forskerakademiet, 08.11. 1992.
- Hvass, J.: *Ungbo Konk. Besvarelse af Ungbos prisopgave: Ungdom og boligmiljø*, april 1983.
- Hvass, J.: „Mit næste livs Ungbo“ in Jonsen, B., Melhede, A. & Ole Hammer (Eds.): *Ungdom og Boligmiljø*, Landsforeningen Ungbo, København 1983, pp. 10-24.
- Hvass, J. & Hansen, M.J.: „Ikke min tanke - men tingens vilje“ (interview med Günter Behnisch) in *Arkitekten DK* 15/1993, pp. 530-39.
- Hvass, J.: „Indoor Air-tanker“ in *Arkitekten* 15/1993, pp. 557-58.
- Hvass, J.: *Virksomhedskultur og virksomheds-kultivering*, ansøgning om kandidatstipendium ved Kunstakademiets Arkitekt-skole, september 1991.
- Haaning, A.: *Den kristne mystik. Grundtræk af den indre vej i vestlig tradition*, C.A. Reitzels Forlag, København 1993.
- Ito, T.: „Architecture Sought After by Android“ in *Japan Architect* 6/1988, pp. 9-13.
- Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982 (jap. ed. 1967).
- Jaakkola, J.J.K., Ilmarinen, R. & Olli Seppänen (Eds.): *Indoor Air '93. Proceedings of the 6th International Conference on Indoor Air Quality and Climate (vol. I-VI)*, Indoor Air '93, Helsinki 1993.
- Jansky, R.C.: *Astrology, Nutrition & Health*, Para Research, Rockport, Massachusetts 1977.
- Jantsch, E.: *The Self-Organizing Universe*, Macmillan, New York.
- „Japanese Becoming More Leisure-Oriented“ in *Japan Times* 03.05. 1996. Se: http://www.kyodo.co.jp/cpi-bin/kwsWeeklyST/960503#WEEKLY_7
- Jung, C.G. et al.: *Man and his Symbols*, Aldus Books, London 1964.
- Kieler, E.: *Det bibelske menneskesyn. Skabelse og nyskabelse i gamle testamente*, Katolsk Forlag 1983.
- Kirschbaum, E. et al.: *Leksikon der Christlichen Ikonographie. Vol II: Allgemeine Ikonographie Fabelwesen bis Kynokephalen*, Herder, Rom, Freiburg, Basel & Wien 1970.
- Kjersgaard, E.: *Arbejdspladser i kunsten*, Dansk Arbejdsgiverforening, København 1971.
- Klubien, J. (overs.): *Shu Ching. Historiens Bog. 1.-5. del*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1961.
- Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo & New York 1983.
- Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997.
- Krumhardt, A.: „Kan man se det hele. Dunnes erkendelseslære og synsvinkelteori“ in *Naturkampen* 43 1987, pp. 20-23.
- Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets Forlag, Arkitekt-skolen, København 1995.
- Larsen, E.: „Mellem Marx og Jesus“ (interview med Villy Sørensen) in *Information*, 21-22.02. 1988.
- Launsø, L., Skjerbæk, K. & Annette Tingstad (Eds.): *Livskraft og mennesker*, Akademisk forlag 1995.
- Lauritsen, H.: „Tokyo har en usædvanlig byplan: Spiralsen“ in *Information* 18.10. 1989.
- Levin, H.: „Can House Plants Solve IAQ Problems?“ in Levin, H. (Ed.): *Indoor Air Bulletin* vol. II, no. 2 feb. 1992, pp. 1-5.
- Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985.
- Lindhardt, J. & Uhrskov, A.: *Fra Adam til robot. Arbejdet - historisk og aktuelt*, Gyldendal 1997.
- Lindhardt, J. in Lindhardt, J. & Uhrskov, A.: *Fra Adam til robot. Arbejdet - historisk og aktuelt*, Gyldendal 1997.
- „Mangan-ji tahoto“ in *Shinkenbiku* 10/1994, pp. 214-21.
- Mann, A.T.: *Sacred Architecture*, Element Books, Dorset UK, Rockport USA & Brisbane 1993.
- Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966.
- Miyake, R.: „The Generation of Sensitiveness“ in *Japan Architect* 11-12/1986, pp. 8-11.
- Morsing, M.: *Omstigning til paradiset? Oticon i processen fra bienarki til spaghetti*, Handelshøjskolens Forlag, København 1995.
- Muschamp, H.: „Four Higher Worlds“ (bidrag til en konference ved Cornell University, 04.-06. 1997) in *Cornell University College of Architecture, Art and Planning Newsletter*; efterår 1997, p. 6.
- Møller, B.: „Dyderne skal genindsættes“ (interview med Lars Kolind) in *Information* 24.12. 1997.
- Nakane, C.: „Tokugawa Society“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 213-231.
- Ninka: „Herregud, jeg vil da helst roses“ (interview med Albert Dam) in *Politiken* 18. nov. 1962.
- Nishibe, B.: „Zen Monks in the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, p. 31.
- Nissen, J.: *Arbejdets ansigter. Bibelske og aktuelle perspektiver på arbejde og fritid*, Føltveds Forlag, København, 1996.
- Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991.
- Det nye Testamente. Oversat af Anna Sophie og Paul Seidelin*, Det danske Bibelselskab, København 1974.
- Oishi, S.: „The Bakuhan System“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 11-36.
- Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev. ed. 1990.
- Otzen, B.: „Mytens Begreb“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) For-

- laget Anis, København, 2. rev. ed. 1990, pp. 11-34.
- Otzen, B.: „Myter i Genesis“ in Otzen et al.: *Myter i Det gamle Testamente*, (1972) Forlaget Anis, København, 2. rev. ed. 1990, pp. 35-79.
- Pagels, E.: *Adam, Eva og slangen*, Hekla, København 1989.
- Pallasmaa, J.: *Architecture of the Seven Senses*, manuskript nov. 1993.
- Pallasmaa, J.: „An Architecture of the Seven Senses“ in *Architecture and Urbanism. Special Issue: Questions of Perception. Phenomenology of Architecture* July 1994, pp. 27-37.
- Pallasmaa, J.: *Phenomenology of home - identity, intimacy and domicile*, upubliceret paper fra symposiet „Dwelling in Scandinavia“ ved Trondheim universitet (1992), rev. ed. 1993.
- Petersen, O.B.: „Lys med klare formål“ in *Lys* 2/1992, pp. 75-77.
- Possing, B. & Richard, A.B.: „Det er svært at dø i familien. En samtale med Suzanne Brøgger“ in *Nyt Forum for Kvindeforskning* maj 1992, pp. 6-17.
- Poulsen, P.T.: „Sæter på det danske særpræg“ in *Berlingske Tidende* 21.04. 1991.
- Poulsen, P.T.: *Tænk det utænkelige. Revolutionen i Oticon*, Schultz, Albertslund 1993.
- Prip-Møller, A.: „To Mænd mødes“ in *Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddhimission gennem 25 Aar*; G.E.C. Gads Forlag, København 1947, pp. 67-69.
- Prip-Møller, J.: *Chinese Buddhist Monasteries. Their Plan and its Functions as a Setting for Buddhist Monastic Life*, (1937) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2. ed. 1967.
- Prip-Møller, J.: *Kina før og nu*, G.E.C. Gads Forlag, København 1944.
- Prip-Møller, J.: *Mine længsels land*, G.E.C. Gads Forlag, København 1945.
- Rasmussen, A.: „Ingen kan modstå tillid“ (interview med Lars Kolind) in *Weekendavisen* 27.01.-02.02. 1995.
- Rasmussen, H. & Søndergaard, M.: *Antroposofisk Sygdomsbehandling. Et studie vedrørende Behandlingspraksis på Vidarkliniken, Sverige*, (et afsluttende speciale ved Institut for Samfundsfarmaci), Danmarks farmaceutiske Højskole, u. år, ca. 1993.
- Reichelt, K.L.: „Trek fra begynergertiden“ in *Drømmen som blev Virkelighed. Den kristne Buddhimission gennem 25 Aar*; G.E.C. Gads Forlag, København 1947, pp. 7-24.
- Russell of Liverpool, Lord: *Bushido-Ridderne. Beretningen om japanske krigsforbrydelser*; Stig Vendelkærs Forlag, København 1984 (eng. ed. 1958).
- Sato, K.: „Tokugawa Villages and Agriculture“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 37-80.
- Schwartz, H.-P.: „Lebbeus Woods“ in Klotz, H. et al.: *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Prestel Verlag, München 1986, pp. 472-77.
- Seidelin, A.S.: *Anna Sophie Seidelin genfortæller Det gamle Testamente*, Sesam, København 1981.
- Serkelson, S.: „Rotad kultur. Våra kulturväxters historia och framtid,“ et foredrag ved konferencen *Odling till det bättra*, (om biodynamisk landbrug) Järna, 07.06. 1994. *Shinkenbiku* 10/1994 (temanummer om Mizusawa Komuten).
- Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 25-32.
- von Spreckelsen, K. (Ed.): „Fire Kirker“ in *Arkitektur DK* 1-2/1990, pp. 12-21.
- Shinohara, K.: „The Savage Machine as an Exercise“ in *Japan Architect* 3/1979, pp. 46-51.
- Steiner, R.: *Om livets mening. To foredrag holdt i København d. 23. og 24. maj 1912*, Antroposofisk Forlag, København 1964.
- Stigen, A.: *Arbeid og menneskeverd*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1973.
- Sørensen, V.: *Jesus og KRISTUS*, Gyldendal, København 1992.
- Teilhard de Chardin, P.: *Fænomenet Menneske*, (1955) Jespersen og Pio, København 1960 (årstal og udgave ikke oplyst, men ifølge registeroplysninger ved Københavns hovedbibliotek er Teilhard de Chardins manuskript fra 1948, forordet af Sir Julian Huxley fra 1958 og den danske oversættelse fra 1960, mens *Gyldendals Tibinds Leksikon* angiver udgivelsesåret for den første franske udgave til 1955).
- Usui, S.: *A Pilgrim's Guide to Forty-Six Temples*, Weatherhill, Tokyo & New York 1990.
- Vessie, P.A.: *Zen Buddhism. A Bibliography of Books and Articles in English, 1892-1975*, University Microfilms International, Ann Arbor 1975.
- Vizki, M.: *Kendte folks børn*, radiohørespil sendt i DR P1 17.01. 1994.
- Watanabe, E.: *Japan*, Skandinavisk Bogforlag, Odense 1961.
- Windeleff, J. (overs.): *I Ching, Forvandlingernes bog*, (Richard Wilhelms udgave) Strubes Forlag, København 1981.
- Witt-Hansen, J.: *Kristen og marxistisk sameksistens*, Hans Reitzel, København 1979.
- van Wolferen, K.: *Den Japanske Gåde*, Spektrum, København 1991.
- Woods, L.: *OneFiveFour*, Princeton Architectural Press, New York 1989.
- Yates, F.A.: *The Art of Memory*, (1966) Penguin Books Ltd. Harmondsworth, England 1969.
- Yin, R.K.: *Case Study Design, Design and Methods*, (1984) Sage Publications, Newbury Park CA, London & New Delhi, 2. rev. ed. 1989.
- Yukawa, H.: „Modern Trend of Western Civilization and Cultural Peculiarities in Japan“ in Moore, C.A. (Ed.): *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture*, (1973) Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 5. ed. 1982, pp. 52-65.
- Ytzen, E.: „Den svære kunst at tabe ansigt“ in *Politiken* 12.02. 1996.
- ZenBase CD 1*, (CD-rom database) IRIZ (International Research Institute for Zen Buddhism), Hanazono University, Kyoto 1995.
- IRIZ-databasen findes tilgængelig på webadressen: <http://www.ijnnet.or.jp/iriz/iriz/html/irizhome.htm>
- Ødegården, O.: „Mer enn en dikter“ in *Byggekunst* 5/1992, p. 281.
- Samtale med Andreas Theilig i Ostfildern, 30.08. 1995.
- Samtale med Susan Eko Noble i Daifuku-ji v. Nara, 22.04. 1995.
- Samtale med Hidenobu Jinnai i Tokyo, 25.04. 1995.
- Samtale med Sten Davidsen, projektleder i Oticon, 10.11. 1992.
- Samtale med hr. Takano, vicedirektør for Mizusawa Komuten, i Tokyo 08.05. 1995.
- Samtale med Mitsuko Sugino og to vævere i Nishijin, Kyoto, 14.11. 1994.
- Samtaler med Vidarklinikens leder, Rüdiger Neuschütz 01.07. 1993, 10.06. 1994. og 02.05. 1996.



Kimonoen var tidligere en del af den japanske hverdag, og ved festlige lejligheder trækker japanerne stadig i de fornemme silkekimonoer, som ber første nytårsdag ved shintobelligdommen Heian Jingu. Tekstilvirksomheden Hinaya er helt afhængig af, at dette fortsætter fremover

HINAYA

- en tekstilvirksomhed
i Kyoto





Sbin Takamatsu: Imanishi Motoakasaka, Tokyo (1991) - særlig bobleøkonomiens sidste år havde en stor appetit på storladne arkitektoniske iscenesættelser

BOBLEARKITEKTUR

Dette case-studie er bygget op omkring den japanske arkitekt Shin Takamatsus design af et nyt hovedkvarter for *Hinaya*, et 200 år gammelt tekstilfirma i Kyoto. Takamatsus arkitektur har, siden jeg første gang stod konfronteret med den, ægget min nysgerrighed. Så uendelig fjernt fra, hvad jeg selv kunne formulere af positive værdier for, hvorfor jeg selv var arkitekt eller hvad en menneskeligt, økologisk eller æstetisk fuldbyrdet arkitektur måtte indebære, så formaede Takamatsu med sine bygninger af rette fokus på, hvad arkitektur overhovedet var for en størrelse, befriende langt borte fra de sædvanlige nyttebetragtninger og rationaler og truende tæt på, hvilke kræfter, der rørte sig i mennesket. Ikke noget idealiseret menneske, men et menneske i sine sansers, sine lidenskabers og sit begærs vold - et dødeligt og dødbringende menneske. Var dette blot et udslag af Takamatsus sikre sans for iscenesættelsen omkring ham selv og hans værker? Var hans bygninger, med alle slør borte, i sidste ende blot narcissistiske selvspejlinger? Eller ligger der i en vedkenden sig menneskets begærsnatur og opmærksom hengiven sig til tilværelsens skyggeside vigtige ting at uddrage for os alle?

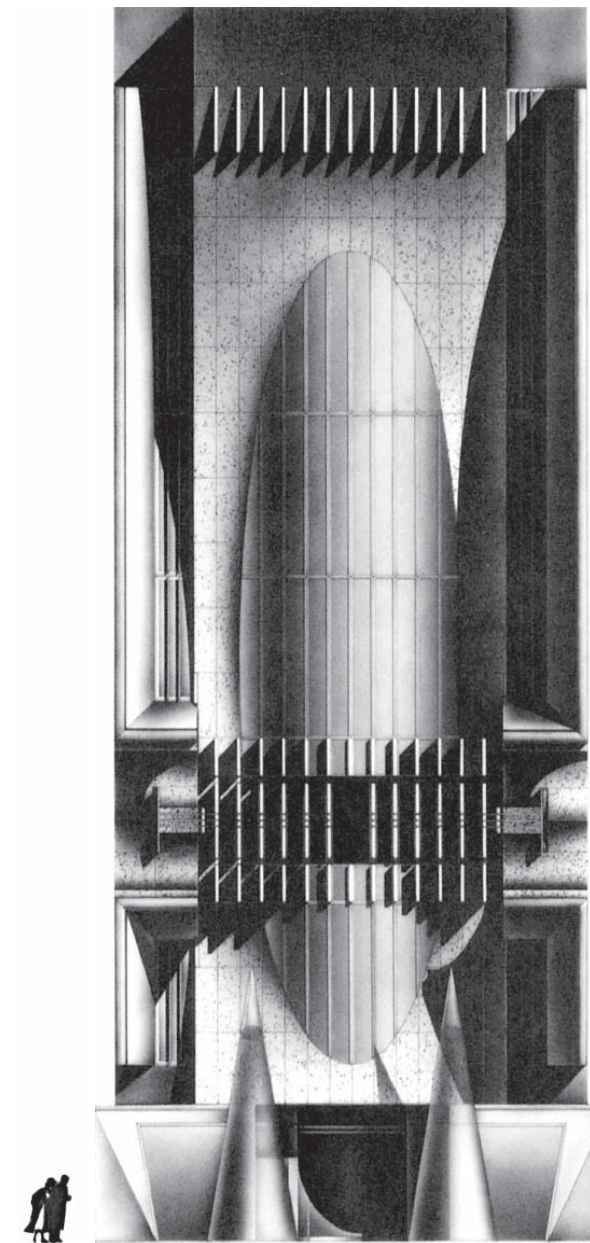
Spørgsmålene rejser sig umiddelbart, når man nærmer sig Takamatsus arkitektur: Hvad ligger der bag, at en virksomhed som Hinaya, hvis virke var dybt forankret i Kyotos silketradition, vælger en ung, oprøvet avantgardarkitekt og giver ham fuldstændig frie hænder? Hvad ligger der bag Takamatsus voldsomme, ofte bizarre arkitekturudladninger, som synes at mane mørke kræfter frem og at undgælde sig enhver kontekstuel binding? Hvordan kunne en sådan arkitektur - som tilsyneladende fuldstændig undsiger sig basale, funktionelle refleksioner - resultere i en voldsomt stigende omsætning for Hinaya? Hvordan virker sådanne moderniseringer ind i den urbane tilstand? Hvad betyder det for den traditionsrige japanske silkeproduktions overlevelse? Hvad betyder sådanne arkitektoniske rammer for det daglige arbejdsrum - eller for det kreative rum?

Det her foreliggende materiale svarer ikke på alt. Men det

er spørgsmål som ovenstående, som har båret min afsøgning omkring Hinaya og Shin Takamatsu.¹ Den er mundet ud i tre kapitler med udgangspunkt i henholdsvis arkitektens, direktørens og de ansattes Hinaya, samt et indledende kapitel om bobleøkonomiens betingelser for arkitekturtilblivelse, idet Shin Takamatsus nye hovedkvarter for Hinaya, *Origin I, II og III* (1981, 1982 og 1986)² er typiske produkter af bobleøkonomien.

Bobleøkonomien er en betegnelse, som dækker over 80ernes økonomiske situation i Japan, hvor det gik virkelig stærkt, og alt syntes at kunne lade sig gøre.³ Pengeirrigeligheden, investeringslysten, optimismen og troen på, at det japanske maskineri kunne accelerere i evighed uden mindste slinger i valsen, gjorde særlig de japanske bycentre til synergetiske felter af voldsom intensitet. Byggeaktiviteten var kolossal, så det vil være svært at finde blot ét byprospekt, der ikke i løbet af disse år blev radikalt forandret. Denne boblende situation genererede et stadigt behov for nye, markante bygningsudtryk, og ansprede japanske arkitekter til en fascinerende, magerrettet afsøgning af det arkitektoniske udtryks mulighedsfelt. Denne afsøgning har i sin vej videre fra den modernistiske arkitektur været ganske pluralistisk og magerrettet - uden nogen bestemt isme som dominerende. Men bag denne mangfoldige og frodige magerrettethed har der ligget ganske præcise forventninger til arkitekterne om, at deres bygninger levede op til en højt gearret økonomis forudgående kalkuler.

Luften gik af bobleøkonomien omkring 1992, og de forudgående års værdiopskrivninger på fast ejendom med flercifrede procentsatser per år var med ét afløst af stagnation. Mange projekter blev standset på tegnebordene, og mange af dem, der var iværksat, da boblen brast, stod endnu tomme flere år efter. Som tilrejsende har man kunnet opleve, at et vækstkikseret og vækstblændet Japan klædeligt vågnede som af en rus. Den nuværende situation vækker til eftertanke. De svimlende mængder af yen, som cirkulerer i det store system, synes ikke at have gjort den enkeltes



Shin Takamatsu: *Imanishi Motoakasaka, Tokyo (1991)*

Hinaya

dagligdag enklere. Og spørgsmålene om, hvad man får for pengene i verdens på papiret rigeste land, synes at trænge sig på, efterhånden som man indser, hvilke bolig- og sundhedsfaciliteter og hvilke livs- og frihedsrum, som andre notorisk langt fattigere lande kan tilbyde sine indbyggere.

Som en lidt ulogisk følgevirkning af informationsteknologien, der potentielt *kunne* dekoncentrere vore storbyer, er der i en verdensby som Tokyo foregået en stor koncentration af virksomheder, skriver René Kural i *Informations-samfundets Arkitektur*.⁴ Det japanske samfunds høje fortættethed synes at have afstedkommet en enorm, kunstig værdiskabelse, der ikke nødvendigvis bundes i real- eller brugsværdier. Summen af de samlede ejendomsvurderinger for Japan nåede allerede år tilbage op over de samlede ejendomsvurderinger for hele USA, men nu overstiger alene vurderingerne for Tokyo de samlede amerikanske ejendomsvurderinger. Grundprisernes himmelflugt under bobleøkonomien - i en radius af 15 km fra Tokyos centrum var der alene fra 1986 til 1987 tale om en stigning på omkring 70%⁵ - er de seneste år stilnet af. For de mest overophedede områders vedkommende har der endog kunnet registreres et fald. I 1993 var de dyreste grunde i Japan beliggende i Tokyos Ginza-distrikt med priser på 29 mill. yen per m², hvilket svarer til ca. 1½ mill. danske kroner per m². Dette repræsenterede et fald på 20,5% i forhold til året før.⁶ Niveaue i den ti gange mindre by Kyoto ligger langt under dette, men ikke desto mindre ligger grundpriserne i Kyoto ifølge Diane Durston fem gange højere end for tilsvarende placeringer på Manhattan.⁷

I de japanske bykerner er det byggegrunden, ikke bygningen, der koster. Af Kural's bog fremgår det, at for 1,3 km motorvej fra *Toranomon* til *Shimbashi* i det centrale Tokyo, der slynger sig mellem højhusene i komplicerede brokonstruktioner og udfletninger, var kun 0,6% af budgettet direkte anlægsudgifter - resten gik til opkøb af land.⁸ Tokyos grundprisiniveau lå i 1986 40 gange over Londons,⁹ der i parentes bemærket ligger langt over det københavnske. Disse astronomiske, fiktive værdiansættelser fluktuierer hele tiden og er blot medtaget her for at illustrere de meget anderledes økonomiske betingelser for at bygge. I længden er denne kunstige værdiskabelse livstruende for



I Japans hyperliberalistiske økonomiske virkelighed er motorvejene privat financerede betalingsveje



Tokyos floder er idag transportkorridorer, og prisen i ødelagte byrum og rekreative værdier er ubetalelig

Hinaya

verdensøkonomien, men der bygges (belånes og tjenes) stadig flittigt på denne abstraktion.

Under et besøg på arkitekten Toyo Itos (f. 1941) tegnestue i 1989 sammenlignede vi¹⁰ den danske og den japanske byggesituation i forbindelse med en bygning i en af Tokyos forstæder, som Ito var ved at projektere. Selvom han havde omkring 20 gange flere penge til sin opgave end en tilsvarende i Danmark, udgjorde bygningens pris stadig kun 25% af grundprisen.¹¹ Budgetterne ved de kommercielle byggeopgaver i Japan synes således ikke at fejle noget. Man har ikke råd til at forspilde nogen chance for at nå det optimale. De astronomiske grundpriser på de attraktive, centralt beliggende byggegrunde gør det lettere at være arkitekturmæcen. Og skulle projektet ende med aldrig at blive realiseret, så er PR-værdien for både arkitekt og klient i velpræsenterede, velpublicerede projekter ganske høj. Forbløffende mange af de eksperimenterende og visionært viltre projekter ser dog dagens lys. Projekter med visionær kraft - som i hjemlige sammenhænge typisk kun ville nå til præsentationsmodellen, den hæderfulde andenpræmie eller blive realiseret i en til ukendelighed nedskåret discountversion - bliver i Japan opført med stolthed og entusiasme.

Med udsigt fra de snærende økonomiske vilkår for arkitekturtillivelse herhjemme kan det måske undre, men det viser sig ofte problematisk at have så mange penge til rådighed for arkitekturen. Fristelsen er næsten uimodståelig til at bruge 17 slags marmor og granit, forskellige metaller, guldbelægninger og specialdesignet inventar, når tilskyndelsen til enkelhed og klarhed ikke ligger i budgettet. Faren for det overgjorte er overhængende. I den japanske byggesektors kolossale produktion finder man dog indimellem en række eksempler, hvor arkitekt og bygherre har forløst situationen i virkelig begavet arkitektur.

De høje grundpriser kan give groteske udslag. Arkitekten Masaharu Takasaki (f. 1953) lavede i Tokyo et ganske enestående stykke arkitektur, *Crystal Light* (1987), en tretages bygning, som med sine forunderlige organiske former omsluttede et indre haverum med himmelstræbende kæmpebambus. Overdækningen imod himlen var udformet som stiliserede hvide skyer. Træsøjler med naturfor-



Aoyama-dori, en af Tokyos hovedarterier



Do, vej eller sti, kalligrafi af zen-mesteren Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980). Samme skrifttegn bruges om en religiøst-eksistentielt defineret „vej“ og om moderne veje og gader, som for eksempel berover Aoyama-dori

Hinaya

men intakt var indarbejdet i facaderne af stål, akryl og glas; alle bygningselementer bølgede i svungne organiske bevægelser og skabte ud af bygningens få kvadratmeter¹² et eventyrligt univers som ramme for såvel modeshows som familie- og arbejdsliv, med familiebolig, værkstedsfaciliteter for tøjdesign og gæstebolig for modeskabere.

„Lofter og belysning er behandlet som et enkelt element, og er opbygget af ondulerende paneler i hvide, amorf, plastiske bølger. De skaber en udsøgt rumoplysning, og udgør yderligere et plan af rumlig spænding,“ skriver Takasaki: „Mit mål var at forsyne de mennesker, der ville benytte dette bygningsmiljø med en unik kombination af stabilitet og magnetisme. Uanset hvor de måtte opholde sig i denne bygning, ville de altid være opmærksomme på de udendørs omgivelser, føle deres indflydelse og have sameksistens med naturen som valgmulighed.“¹³ Med sit frodige formsprog anslog Takasakis bygning næsten urskovsagtige klange i storbyarkitekturen. *Crystal Light* står som et markant eksempel på en række yngre Tokyo-arkitekters bestræbelser på at genskabe eller snarere at nå frem til en ny Tokyonatur.

I forbindelse med *Crystal Light* har Takasaki skrevet om *Arkitektur som en social kunstart*. Jeg har medtaget hans punkter derfra (se overfor), da de, til forskel fra den tidlige modernismes sociale arkitekturimpulser, rummer et fuldbyrdet menneskebillede.¹⁴ Takasakis sociale arkitektur rummer en omsorg for menneskets bevidsthedsmæssige udfrielse, dets genklang i universet, dets skabende og genskabende processer, dets forankring i og medskabelse af historien og afbalanceringen mellem vilje, følsomhed, fysisk struktur og funktionel mekanisme. *Crystal Light* havde således i sit programmatisk udgangspunkt yderst konsekvent og vidtgående formuleret ingredienserne i det udviklende arbejdsrum.

„*Crystal Light* er et arkitektonisk arbejde, der vækker en kunstnerisk impuls og derved stimulerer bevidstheder i dødvande og åndløshed,“ skriver Takasaki: „Jeg søgte at skabe en bygning, hvor menneskets krop, bevidsthed og ånd bevidst eller ubevidst kunne lette, [en bygning,] der kunne skærpe ens perception og realisere ens eget selv. Jeg søgte også at få den til at tjene som katalysator for at



Masabaru Takasaki: *Crystal Light*, Tokyo (1987), kig mod himlen fra det indre atrium

Architecture as a Social Art

I consider architecture as a social art. It is an act of making a configuration inclusive of following:

- a form whereby people are incited to realize their views on cosmos, nature and oneself,
- a form whereby people come to recognize a past history and will produce it anew,
- a form whereby people involved share the joy of creating, and of re-creating as if it were a living creature,
- a form wherein the physical structure, functional mechanism, sensitivity and one's own will are kept in good balance,
- a form whereby people are induced to meditate, realize one's liberated state of mind, and
- a form wherein the infinite world contained in the universe resounds.

Actually, in designing architecture, I take into consideration social and individual elements:

Social Elements:

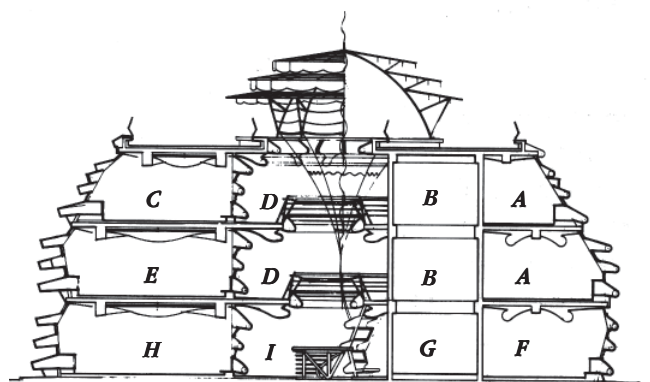
- Benefits society as a problem-solving medium, for instance, a certain space for the public,
- the sensitivity and emotional development of the people,
- Pursuit of work values through handmade products, and
- Incorporation of community characteristics,

Individual Elements:

- The innate forms of nature, human beings as a person sub-consciously conceives.

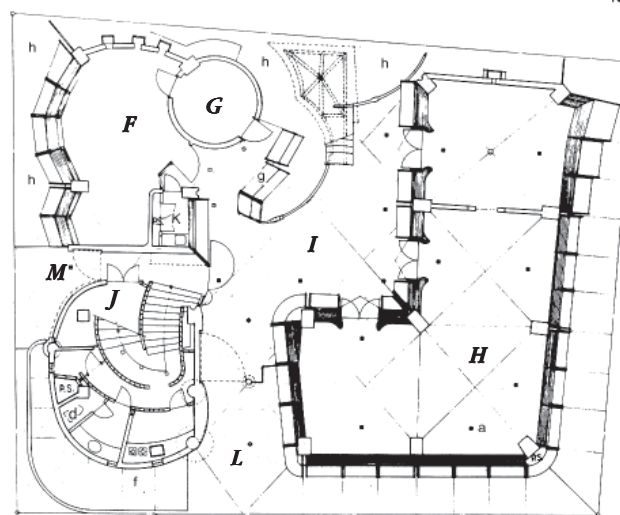
I attempt to make an architectural work as a „social being“ containing these social elements, and as a „living entity“ implicitly expressing these individual spiritual elements through the materials used. It seems now is the time when we should explore a direction of architecture to relate with the fauna and flora and nature as a whole, as well as the mental and spiritual aspects of people in the community. Through such formative art, I intend to exert some impact that will give birth to a new culture or new consciousness toward the future.

Masabaru Takasaki



A privatrum
B tomrum
C familierum
D balkon
E salon
F kontor
G meditationsrum

H gæsterum
I patio
L hovedindgang
M sideindgang



Crystal Light, plan og snit, ca. 1:300

hjælpe mennesker til at finde og uddybe kommunikationen mellem en persons vilje til form og materialets 'vilje' til at blive formet.¹⁵

Men da jeg i forsommeren 1989 kom til Tokyo, var bygningen rømmet og ville blive revet ned i nær fremtid. *Crystal Light* havde ikke levet op til de forretningsmæssige forventninger for sin kostbare byggegrund og måtte lade pladsen for en mere rentabel bygning.¹⁶ Her kunne man forbinde privatøkonomiens lovmæssigheder, for det havde været særdeles værdifuldt for os andre at kunne følge op på og høste erfaringer fra arbejdet i denne bygning.

Selv den modernistiske arkitekturs nestor, Kenzo Tange (f. 1913), har måttet se et af sine værker fra 50'erne, det elegante *Sogetsu Art Center* (1958), vige pladsen for et nyt og større. Til forskel fra Takasaki fik Tange dog selv lov til at tegne den nye bygning. *Sogetsu Art Center* er hovedkontor for en af Japans største ikebana-skoler, *Sogetsu*. Hvor Tanges pavillon fra 1958 havde tre etager, med de to øverste etager indklædt i mørkeblå glaserede tegl som et tungt volumen svævende over stueetagens spinkle glaslukke, så blev der, typisk for Tokyos udvikling, fundet plads til syv gange så mange kvadratmetre bag det nye *Sogetsus* himmelstræbende, mørkeblå spejlglasfacader.¹⁸ Hvor det gamle *Sogetsu* havde sin konstruktive soliditet og udtalte Corbusier-inspirerede gestik, så lod det nye *Sogetsu* (1977) tidens strømninger virke diskret tilbage på Tanges senmodernisme. Som for eksempel den koket asymmetriske, matsorte søjle i den tilbagelagte indgangsåbning, som i sin opadstræben skruer 45° og slutter, så den lige akkurat ikke rører. Eller det raffinerede, diagonale skår, der skiller bygningens to hovedvolumener og giver bygningen en uhyre præcision og udtrykskraft på sit gadehjørne. Direkte oversat betyder *Sogetsu*, Blå Måne, og Kenzo Tange fortæller, at farven blå samtidig associerer til lederen af *Sogetsu*, Sofu Teshigahara, da *so* i hans fornavn betyder blå,¹⁹ så valget af de blå spejlglasfacader virker hér sjældent indlysende. *Sogetsu* knejser højt over de kejserlige parker, der strækker sig nord for bygningen og som orkanens stillestående øje udgør det travle Tokyos paradoksalt stille centrum. Tange selv indrettede sin tegnestue i det nye *Sogetsus* overskydende øverste etager, med en for en verdensarkitekt pas-

Hinaya

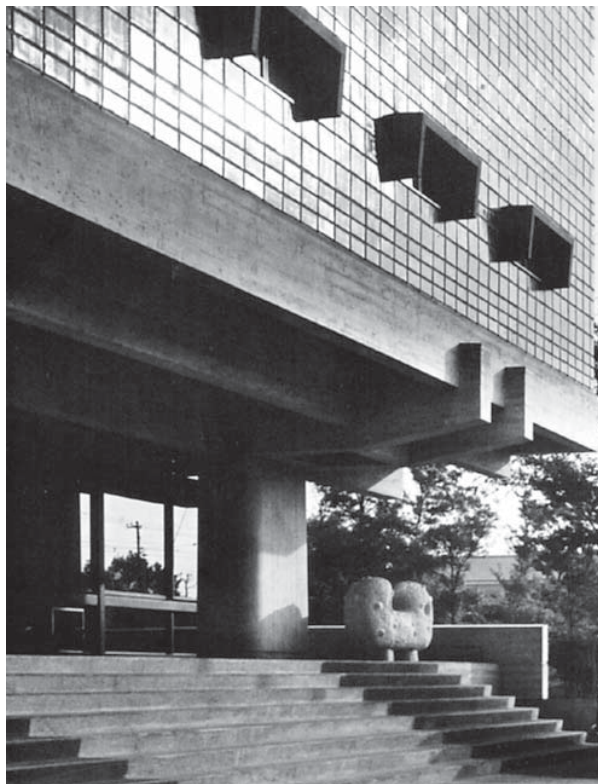
sende prominent udsigt. *Sogetsu* har stærke rødder i traditionens ikebana, men udviser i forhold til andre ikebanskoler ganske avantgardistiske træk og har taget udfordringen i mødet med moderne vestlig kunst op på et højt niveau.²⁰ Det er således naturligt for en institution som *Sogetsu* at udtrykke sig gennem moderne arkitektur. Tekskoler som *Ura Senke* og *Omote Senke* har i Kyoto ligeledes indrettet sig med moderne hovedsæder. Sådanne tidsvarende iscenesættelser er med til at fastholde og udbygge traditionelle størrelers vitale placering i det moderne Japan. En ganske stor del af de japanske kvinder lader sig stadig uddanne indenfor de klassiske dyder, og kunsten at arrangere blomster står sammen med te-ceremonien centralt i opretholdelsen og videreførelsen af det tra-

ditionelle Japans moralske, kulturelle og æstetiske kodeks.

Kan Japan stadig virke lidt uigennemtrængelig overfor den fri verdenshandel, hvad særlig amerikanerne har markeret stor utilfredshed med, så er der i Japan en voldsom indenlandsk konkurrence.²¹ Det Japan, som konstitueredes efter 1945, blev stort set modelleret efter den amerikanske model, så den japanske økonomi har i forhold til nord-europæiske tilstande været underlagt langt færre styringsmekanismer. Det frie initiativs råderum er kun helt sporadisk blevet korrigeret af kulturelle eller sociale målsætninger, og efterkrigstidens omfattende bydannelse er blevet til under ganske snævre nytteperspektiver. For eksempel er store dele af den trafikale infrastruktur planlagt ud fra rene profitmotiver. De resulterende urbane tilstande

rummer med deres lave organisationsniveau et latent behov for opmærksomhedsskabelse. Alle har brug for at blive set - også institutioner som universiteterne. De drives som store private virksomheder i stadig konkurrence om nye studerende og må fortsat pleje deres renommé. De studerendes fremtidige ansættelsesmuligheder er i lige så høj grad betinget af institutionens placering på universiteternes rangliste som af den individuelle præstation.

Tokyo Institute for Technology opførte til deres 100-års jubilæum *TIT Centennial Hall* (1987), en særdeles markant bygning ved universitetets indgang. Den minder mest af alt om en rumstation, der er fåret vild i en af Tokyos endeløse forstæder. Smukke, kontemplative haver foran bygningens vinduer, som forbinder menneske og natur - nej, træerne er



Kenzo Tange: det gamle Sogetsu, Tokyo (1958)



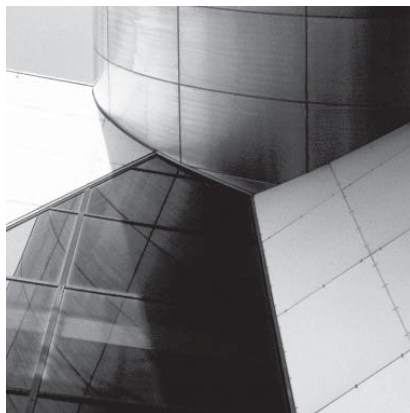
Kenzo Tange: det nye Sogetsu, Tokyo (1977)



elmaster og luftledninger, og pendeltogene fræser med få minutters mellemrum gennem udsigten. Her synliggøres det kværnende storbymaskineris dynamik og bevægelse - ikke som noget grusomt eller livsfjendsk, men som et grundlæggende eksistensvilkår for det moderne storby-menneske. Og ikke uden en vis fascination. Bygningen frembærer det teknologiske udtrykks formåen, installationerne er blotlagte, selvberørende og nærmest overtydeligt æstetiserede og fremstår med en nøgtern, maskinel poesi.

Arkitekten Kazuo Shinohara (f. 1925) havde som udgangspunkt for *TIT Centennial Hall* et billede af et metalisk objekt - en maskine, som svæver i luften.²² „Kaos er en grundlæggende betingelse for byen,“ skriver Shinohara: „Nutidens by kan kun udtrykke en forvirrelsens skønhed.“²³ TIT-bygningen er opbygget af en række forskellige funktioner, der hver fik sit særlige rumlige element. Gennem modstillingen af disse fragmenterede objekter, der hovedsageligt er geometrisk rene former, genereres energi og vitalitet, en *random noise*, hvoraf en ny skønhed kan opstå.²⁴ Hvor han i sine yngre år gjorde sig bemærket med en række nytolkninger af *minka-* og *sukiya-*traditionen,²⁵ så er han i senere faser med ildhu gået ind i udforskningen af mulighedsfeltet i moderne teknologi og materialer. Shinohara har siden 1970 været professor ved TITs arkitekturfakultet, hvor han startede med at undervise i 1953. Trods det, at han gennem sin lange karriere kun har fået opført få projekter, har han gennem sin undervisning været en af de allervigtigste enkeltpersoner for den nyere japanske arkitektur. Han har haft evnen til at fremdrage noget unikt i sine studerende, og en stor del af de japanske arkitekter, der har markeret sig de seneste tiår, har studeret hos ham. Shinohara videregav mindre en konkret designmetode end en seriøst udforskende stillingtagen, skriver arkitekturhistorikeren Koji Taki og karakteriserer Shinoharas arkitektur som en udtalt arkitektur-problematik (architecture as *problématique*), der tydeligt rejser spørgsmål om *nutiden*.²⁶

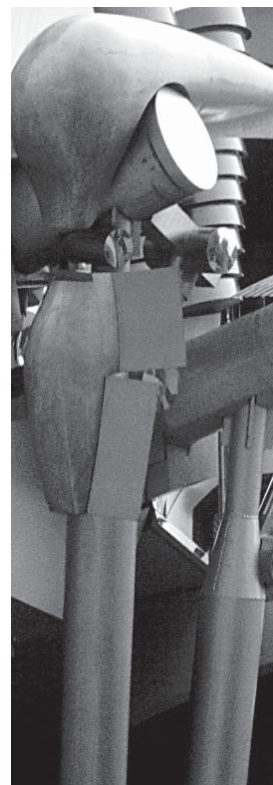
TIT Centennial Hall rummer faciliteter for skiftende udstillinger i den dobbelthøje stueetage og i kælderen. På første og anden sal findes faciliteter for mindre konferencer og forskningsudveksling, og øverst, i tredjesalens udkragede, omvendt hvælvformede rum, findes bar og restaurant



Kazuo Shinohara: *TIT Centennial Hall*, Tokyo (1987)



Makoto Sei Watanabe: Aoyama Technical College, Tokyo (1990)



for universitetets Member's Club.²⁷ Herfra har man en forunderlig udsigt over de tæt-lave forstæder, der så langt øjet rækker ubrudt følger det let bølgende landskabs bevægelser. Shinohara karakteriserer selv bygningen som et center for udveksling af information. Men projekteringen havde stået på længe, før det overhovedet stod klart, hvad man skulle anvende bygningen til, og først efter en rum tid landede rumskibet endeligt på den prominente plads ved hovedindgangen til universitetets campus.²⁸ Med Shinoharas bygning fik Tokyo Institute of Technology et symbol, et markant vejskilt og en på en gang storladet og tidssvarende markering af jubilæet. *TIT Centennial Hall* skabte genlyd i både medier, arkitekturpresse og blandt Tokyoboere og havde dermed allerede opfyldt en god del af sit formål.

Det moderne Japan har overtaget og videreført traditionens stærkt artikulerede brug af arkitektur som kommunikationsmedie.²⁹ For de fleste virksomheder er det utænkeligt at gøre opmærksom på sig selv uden et omhyggeligt tilrettelagt image, og heri spiller det arkitektoniske udtryk ofte en vigtig rolle. Der stilles derfor i en række opgavetyper af *repræsentativ* karakter store forventninger til arkitekternes arbejde. Modsvarende har arkitekterne, med særlig styrke under bobleøkonomien, oplevet en kunstnerisk frihed og et økonomisk råderum uden sidestykke noget andet sted på kloden. Et kulturelt betinget behov for arkitektonisk opmærksomheds- og identitetsskabelse på højt niveau har gjort efterkrigstidens Japan til et arkitektonisk eksperimentarium. I disse repræsentative opgaver bliver selv den mindste detalje i både design- og opførelsesprocessen fulgt til dørs - i en grad vi sjældent oplever herhjemme. I bestræbelsen på den perfekte arkitektoniske iscenesættelse bliver tilsyneladende intet sparet.³⁰

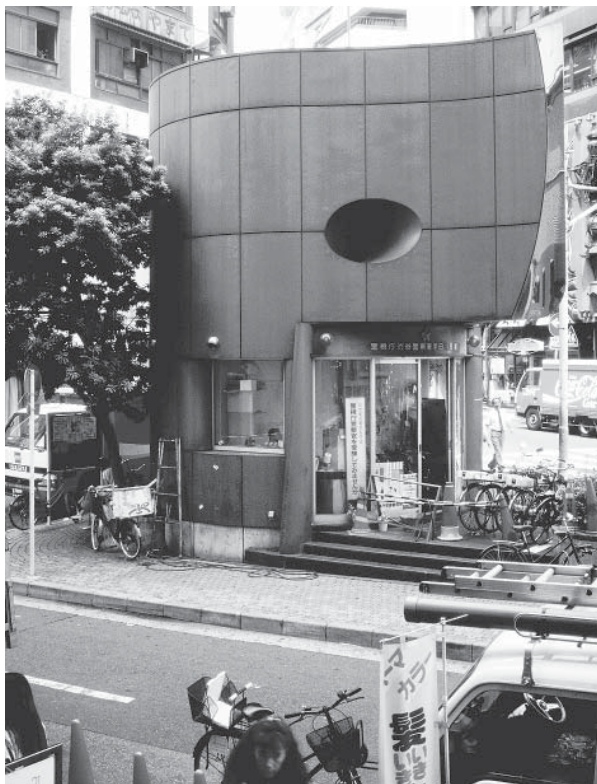
Som en hybrid af et kæmpeinsekt og en toptunet motorcykel - som et forvarsel om invasion fra det ydre rum - er en kolossal, gnaskende metalgræshoppe landet mellem husene i Aoyama, få minutters gang fra Shibuya, der er en af Tokyos travleste stationer. Det er arkitekten Makoto Sei Watanabe (f. 1952), der med denne højglanspolerede version af en bilalsk tegneseriegestalt har givet *Aoyama Technical College* (1990) et nyt image.³¹ De japanske bydannelser kalder på landmarks og iscenesættelser, og arkitek-

terne leger gerne med. En arkitekt som Hiroyuki Wakabayashi (f. 1949) har både i Tokyo og Kyoto stillet raketter op til børns og voksnes adspredelse.³² Sådanne gestalter skyder op overalt i Japans fortættede korridorer. Tendensen går mod visuelt stadig stærkere virkemidler med stadig mindre overladt til fantasien, med et motivvalg, der stadig mere utvetydigt dyrker det ultrapotente. Den urbane fortættelse genererer et accelerando i visuelle virkemidler, som ingen synes at kunne undfly. Skyggen heraf er en stadig hurtigere nedslidning af det visuelle budskab og image. I banal konsekvens reduceres arkitekturen til bærer af let udskiftelige reklamebudskaber, kendte fra andre visuelle medier. Selv mere originale bud på identitets- og opmærksomhedsskabelse, hvor arkitekturens rumlige og skulptu-

turelle potentiale inddrages og udforskes, bliver i denne tilstand nådeløst indhentet af sin egen klichégørelse.

Også en samfundsstøtte som det japanske politikorps dyrker den arkitektoniske iscenesættelse. Hvert eneste kvarter har sin lille politiboks. Disse har deres vigtige rolle i den japanske tryghedsbubbles opretholdelse og er uundværlige som det sted, hvor man med det uigennemskuelige adressesystem kan få hjælp til at finde en bestemt adresse. Fra at være yderst primitive skure har de små politibokse udviklet sig til en mangfoldig arkitektonisk eksperimentalgenre, hvor talrige arkitekter har prøvet kræfter med de få, meget synlige kvadratmeter. Ismerne flourer i den skulpturelle opgave, hvor arkitekterne har fået frit slag.³³ Og resultatet ligger lysår fra en hvilken som helst DSB-design-policy.

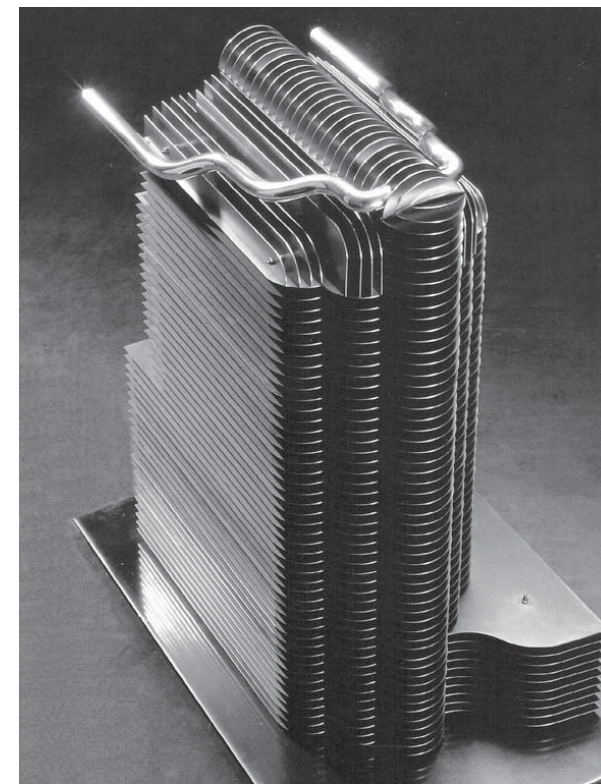
For eksempel har arkitekten Edward Suzuki (f. 1947) udformet *Udagawa-cho Police Box* (1985) som en kolossal skarpretterøkse. Han kalder det selv et offentligt stykke legetøj, hvor „det visuelle udtryk står åben for fortolkninger, mens arkitektens tilsigtede metafor måtte være tydelig.“³⁴ Suzuki har i sit opgør med den konstruktivistiske arkitektur kredset om, hvad han kalder *Anarchitecture*. „Særlig når jeg sammenligner menneskets verden med andre dyrs, kan jeg ikke lade være med at tænke, hvor grundlæggende og afgørende aggression og ødelæggelse (destructiveness) og sådanne størrelser, som normalt opfattes som ‘anti-sociale,’ er for vort velbefindende. Lige så meget som vi ønsker at fremhæve de gode og konstruktive sider af vores natur, kan vi ikke blot flygte fra det onde og negati-



Edward Suzuki: *Udagawa-cho Police Box*, Tokyo (1985)



Detalje, *Udagawa-cho Police Box*

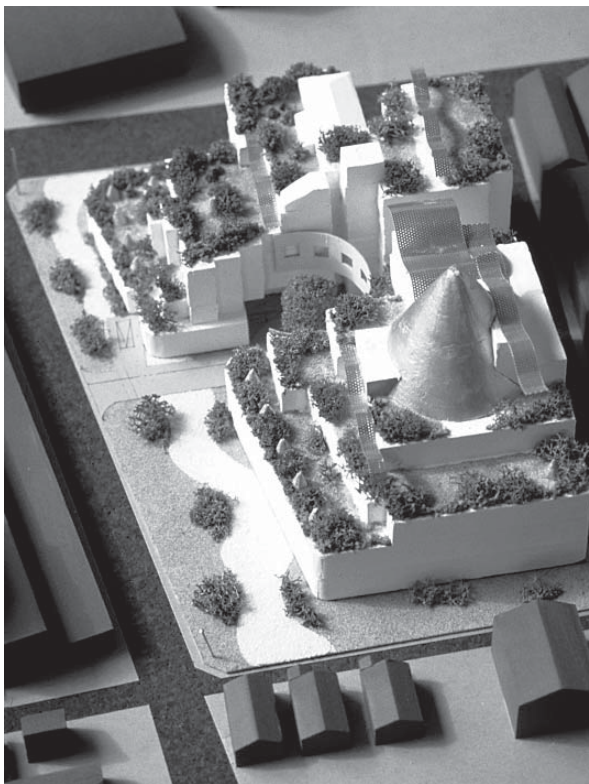
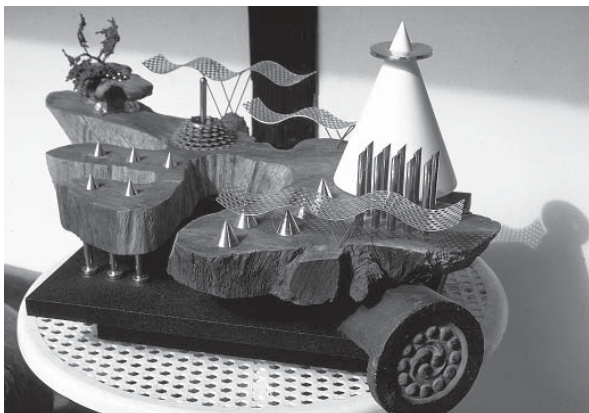


Edward Suzuki: konceptmoel til *Hotel Osaka* (publ. 1989)

ve aspekt, der hænger ved os som en skygge," skriver Suzuki: „Ligesom der kun er mørke i relation til lys, kan vi omvendt kun genkende lys i forhold til mørke ... [og] tilsvarende er det destruktive i arkitekturen en skygge af det konstruktive.“³⁵ Selvom han således ved første øjekast med *Udagawa-cho Police Box* får politiet til frivilligt dag efter dag at sidde i bødlens billede, så ligger der i det skarpt-skårne budskab en mere subtil civilisationskritik.

Et projekt af samme Edward Suzuki til et hotel i Osaka (publ. 1989) var i mere end et år stillet i bero, indtil byggherren fik et glimt af en konceptmodel, der var fremstillet til udstillingsbrug. Han blev så begejstret, at han på stedet besluttede, at lige meget hvilken økonomisk bæredygtighed dette projekt måtte have, så måtte det realiseres: En kæmpe motorcykelkøler på 16 etager, med udstødning og det hele, beregnet for bilhandel i stueetagen og hotel i de øvre etager.³⁶ Her lykkes det virkelig for arkitekten at ramme ind i, sublimerer og arkitektonisk udtrykker en række velvoksne komplekser - eller er det blot uskyldigt potenspillende drengestreger.

Under et besøg hos arkitekten Hisashi Hara (f. 1949) blev vi vist en konceptmodel til et kursuscenter i Kawasaki for det store firma Fujitsu (1989), hvor uddannelsen af personale fra filialer over hele verden skulle finde sted.³⁷ Modellens korpus var en stor skive af en hul træstamme hvor barken forsigtigt var taget af, så mødet mellem den blankpolerede snitflade og stammens oprindelige form - samspillet mellem kultur og natur - var fremhævet. Skiven repræsenterede et firetagers bygningskompleks, der var fuldstændigt indklædt som skovbevokset bjerg. Hulheden var den indre ankomstplads, hvor ankomende med bil i perfekt grandios iscenesættelse kunne modtages. Ovenpå skiven stod en præcis keglestub, der symboliserede *Fujisan*, japanernes hellige bjerg, med dets stærke associationer til den hierarkiske respekt og struktur samt til firmaets japanske selvopfattelse. På skiven lå ligeledes tandhjulene fra et cykelgear: samarbejde, teamwork osv. samt en gammel tagsten fra et buddhistisk tempel: den fulde hengivelse til arbejdet som en disciplin med spirituelle undertoner og dermed det enkelte menneskes fulde hengivelse til firmaet (med tilhørende spirituelle overtoner).



Hisashi Hara: kursuscenter for Fujitsu-koncernen (1989), øverst konceptmodellen, nederst den første arbejdsmodel

I den japanske arkitekturtradition var den repræsentative bygning gennemvævet af symbolske lag. Det symbolske i vid forstand er stadig i dag yderst betydningsfuldt, selvom den moderne kodificering er mindre entydigt defineret end Edo-tidens, og konceptmodellen synes derfor ofte at finde anvendelse som dialogredskab i udviklingen af en bygnings grundkoncept. Den håndterer i sit enkle sprog mange vigtige, om end ukvantificerbare og irrationelle spørgsmål i den indledende kommunikation mellem arkitekt og byggherre: Hvad skal bygningen udtrykke? Hvilke stemninger skal den anslå? Hvilke symboler, bør den rumme eller spejles i? Konceptmodellen kan findyrkes til et sted, hvor det realiserede projekt i sin kompleksitet og påtvungne praktiske virkelighed falder anderledes ordinært ud. Men konceptmodellen fokuserer det intentionelle, og alle ved i det mindste, hvad de skal sige til åbningstalen. Måske kunne vi herhjemme - overfor de gennemrationaliseret, gennemprogrammeret byggeproces - have glæde af konceptmodellens åbnende potentiale?

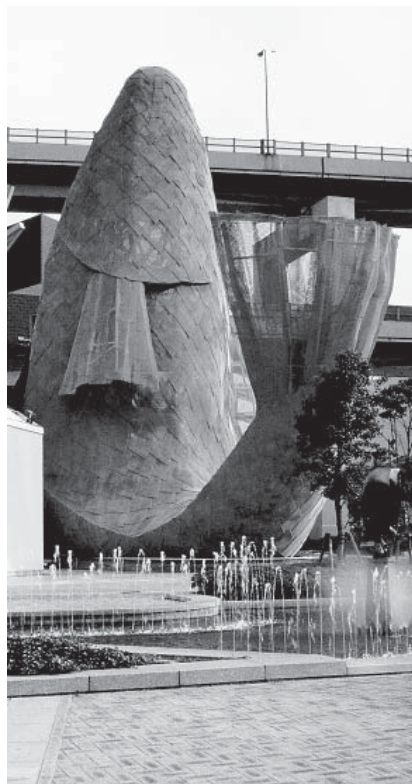
Kirin-bryggerierne bad Shin Takamatsu om at lave *Kirin Plaza Osaka* (1987). Den ramte noget helt centralt og blev en bragende mediesucces, så bygningen fik lynhurtigt følge af konkurrenterne i ølbranchen. Sapporo Beer bad Toyo Ito om at lave deres nye *Sapporo Guest House* (1989) på Hokkaido,³⁸ og Asahi Beer fik med Philippe Starck (f. 1949) sit landmark i Tokyos kaos, *Asahi Beer Azumabashi Hall* (1989). Bygningen benævnes også *Super Dry Hall* efter Asahi Beers *Super Dry*-øl. Den er udformet som et kæmpe-stort, sort ølkrus på en hvid ølbrik med det gyldne skum stående over kanten, og formår, trods sin beliggenhed ved Sumida-floden bag en motorvejsbro, alligevel at manifestere sig. *Den gyldne Lort* døbte Tokyo-boerne straks den 44 m lange forgyldte gestalt på taget. Asahi Beers nyeste reklameskilt var accepteret og optaget som et kærkomment pejlemærke i Tokyos ellers konturløse, urbane tilstand. Startskuddet til *Asahi Super Dry* lød i oktober 1987, samme måned som Takamatsus *Kirin Plaza Osaka* stod færdig. Asahi Beers direktør bad Starck om en bygning med et stærkt image, som „på vej til det 21. århundrede gjorde noget lige så stærkt som Gaudi havde præsteret i Spanien. Starck bifaldt og tilføjede: 'Hvis jeg skal være din

Gaudi, må du være min Güel' (Gaudis sponsor) ...Tilbage i Paris lavede Starck projektet på to uger og præsenterede det i Tokyo.³⁹ Tilsyneladende uden indvendinger.

Ligesom Philippe Starck har en lang række andre prominente udenlandske arkitekter og designere de senere år fået byggeopgaver af japanske virksomheder. Denne tendens, der efter bobleøkonomien bristede er klinget kraftigt af, nåede i 1990 et foreløbigt højdepunkt med storstilede projekter som Kumamoto Artpolis og Osaka Garden Expo. Med den voldsomt opvurderede yen kunne japanerne i bobleøkonomiens sidste fase pege på hvad som helst og få det. Mange udenlandske topnavne har lagt deres visitkort. Det giver prestige for begge parter, og det giver nye indfaldsvinkler på opgaverne i en situation, hvor der står meget på spil. Arkitekter som Bellini (f. 1935), Botta (f. 1945), Rossi (f. 1931) og Bofill (f. 1939) har bygget en del til drømmen om Middelhavslandenes sorgløse liv og har, i et Japan med lille tradition for det offentlige byrum, været med til at pege på nye byrumsmuligheder.⁴⁰

Frank Gehry (f. 1929) fik som en af de første udlændinge i 1987 sin fiskeskulptur op at stå som vartegn for en restaurant i Kobe.⁴¹ Dekonstruktivister som Peter Eisenman (f. 1932) og Zaha Hadid (f. 1950), hvis arbejder i mange år mest rettede sig mod det grafiske resultat, kunne i bobleøkonomiens hedeste faser se nogle af deres arkitektoniske visioner realiseret. Deres dekonstruerede manifeste faldt uproblematisk ind den hyperkomplekse orden i Tokyos bybilleder, og dekonstruerede fragmenter fandt tidligt vej til den kommercielle arkitekturens standardvokabularium. Strategien at indoptage og syntetisere omgivelsernes komplekse virkelighed viste sig i den japanske storbykakofoni ofte mere levedygtig end hævdvundne bestræbelser på at opbygge klassisk arkitektonisk orden.

Eisenman synes med sine realiserede Tokyo-bygningers kokette deformationer at have foregrebet næste større jordskælv. Men oplevet på stedet er en bygning som *Koizumi Lighting Theater* (1990)⁴² skuffende i forhold til Eisenmans sikre greb om galleri- og tidsskriftvirkeligheden - som var hans transformationer fra de komplekse dekonstruerende sproglege til den konkrete sanselige arkitektoniske virkelighed aldrig rigtig forløst.⁴³ Det er bedrøveligt



Philippe Starck (ø. tv. og n. th.): Asabi Beer Hall, Tokyo (1989), Frank Gehry (n. tv.): Fish Dance, Kobe (1987) og Peter Eisenman (ø. th.): Koizumi Lighting, Tokyo (1990)

meget mere interessant at læse om, tale om og se billeder af end at bevæge sig rundt i.

Et firma som K One har direkte profileret sig som arkitekturmæcen med en række opgaver for udenlandske avantgardearkitekter. Udover Zaha Hadid har blandt andet Richard Rogers (f. 1933) løst en række opgaver for K One: to kontorbygninger og en avanceret udstillingsbygning i Tomigaya.⁴⁴ Som virksomhedslem har Rogers' slebne high-tech vokabularium en næsten uimodståelig og meget direkte fascinationskraft. Det moderne Japan synes indimellem forblændet af teknologi og blanke dele. Set i skyggen af økologiske dommedagsprofetier er den japanske fascination af teknologiens formåen befriende, med den dertil hørende tro på og tillid til den teknologiske løsning på fremtiden. Men den kan virke lidt letkøbt og kamikazeagtig - selv i dens mest ulastelige højteknologiske ikklædninger. „What Mankind Can Dream, Technology Can Achieve,“ proklamerede Fujitsu-koncernen ved Tsukuba Expo'85. Ved samme udstilling var budskabet fra Sumitomo-pavillonens 3D-fantasiem: „Man's Love of Nature - Our Hope for the Future,“ og „Tomorrow's Science for the Enrichment of Mankind“ blev af Fuyo eksemplificeret med robotteater: De små pus opførte Shakespeares Hamlet.⁴⁵ Her trives de store drenges fremtidsvisioner. Rystelser, der demonstrerer, hvor spinkle forudsætninger, dette teknologibaserede japanske mirakel hviler på, som den bristede bobleøkonomi, jordskælvene i Kobe og Aum Shinrikyo-bevægelsens giftgasangreb kan måske for en tid vække til eftertanke. Men eftertanken synes stadig ikke at virke tilbage på kursen.

En anden engelsk high-tech arkitekt, Norman Foster (f. 1935) designede i Tokyo *Century Tower* (1991)⁴⁶ i forlængelse af ideerne fra *Shanghai Bank* (1985) og *Hong Kong Bank* (1986). *Century Tower* har en udstrakt og usædvanlig elegant åbenhed og lethed i sit indre, opnået gennem de i bygningens fulde højde gennemløbende atriumrum og de frilagte konstruktive elementer. De karakteristiske ribbestruktur for jordskælvsikring er tydeliggjort både i bygningens interiør og eksteriør, og Foster drager i et interview sammenligninger mellem *Century Towers* strukturelle karakter og den japanske tradition: „Hvis man drager analogier med ... traditionel japansk arkitektur, er man al-

tid opmærksom på strukturen, både udvendigt og indvendigt. Hvis man står udenfor en traditionel japansk bygning og bevæger sig indenfor, er det samme struktur, der ordner rummet og har en stor indvirkning på ens opfattelse af lys og oplysning. Jeg tænker, at der, på en anden måde i *Century Tower*, men i samme tradition, er en følelse af, at denne struktur er noget, man kan manipulere.“⁴⁷ Den slags ignorering af skalaspørgsmålet fatter jeg ikke, at arkitekter vedblivende kan slippe ustraffet af sted med. Er der noget, der kan manipulere i Fosters struktur, er det det korporative væsen. Er der noget, der bliver manipuleret, så er det de ansatte og de besøgende.⁴⁸

„I *Century Tower* svæver de ansatte i byen,“ skriver Malcolm Quantrill med adresse til bygningens transparens og indskriver den i traditionen fra Frank Lloyd Wrights *Larkin Building* (1905) og *Johnson Wax* (1939)⁴⁹ hvor arbejdspladsens status er forhøjet.⁵⁰ Men da jeg i efteråret 1994 ville besøge bygningen, der i parentes bemærket er et erhvervsudlejningskompleks med overvægt af kontorarealer, blev jeg i den store ankomsthall straks spottet af en kvindelig uniform, prikket på ryggen og med en af den slags smil, som kan få det til at risle én koldt ned ad ryggen, vist en håndskrevet seddel, hvorpå der på høfligt engelsk stod, at det var forbudt at opholde sig i bygningen uden ærinde. Den i alle henseender ulastelige bygning talte åbenbart end ikke, at man udtalte engelsk forkert eller først prøvede, om jeg forstod et diskret vink på japansk. Jeg måtte så skaffe mig et ærinde, og løste billet til udstillingsrummene i kælderetagen. Her fandtes sublime kalligrafier fra Heian-perioden, mest sutra-afskrifter, hvis spinkle penselspor ført af rent hjerte stod i skærende kontrast til bygningens selvbevidste, stift reproducerede megadimensioner. Fra trappen ned til udstillingen kunne jeg så i smug beundre kigget lodret hele vejen op gennem de 18 ens etager til den øverste, dobbelthøje etage. Der var intet spor efter mennesker eller menneskelig aktivitet.

Vel ude igen ville jeg så beundre bygningen udefra og bevægede mig venstre om. Jeg kom dog ikke langt. Jeg må have overtrådt en usynlig grænse, for pludselig blev jeg overfuset af en vagt - den i særklasse værste behandling, jeg nogensinde har været ude for i Japan. Han råbte og skreg,



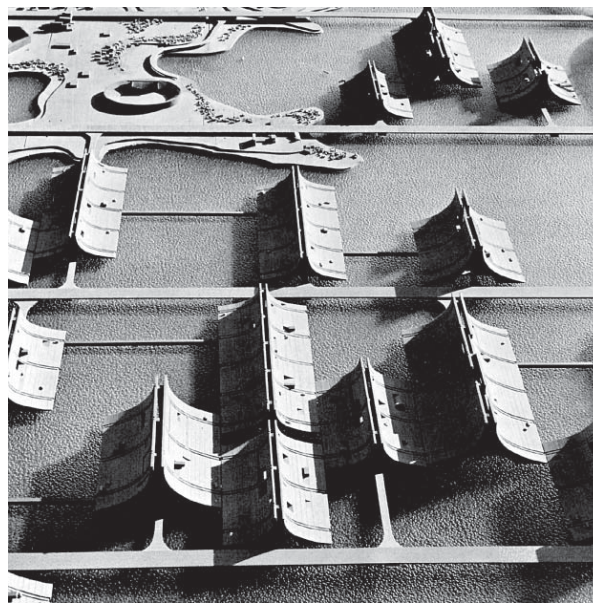
Norman Foster: *Century Tower* (1991) foran Kanda-floden, en af Tokyos få frilagte floder

eksponerede sin diktator-store brystkasse og tillod sig vibrationelt at tilsvine på det groveste. Havde han så blot været der forud, synlig, så man havde kunnet spørge og forklare sit ærinde og fået et nej eller et ja, så havde selv afvisningen kunnet have en vis værdighed for os begge. Havde arkitekten ikke været så opsat på en pletfri æstetik, kunne man have markeret med belægningsskift, beplantninger, skiltning eller hegn, at dette var privat. Nu lignede det blot et anonymt offentligt areal, og vagtens overvågningskamera var så diskret anbragt, at jeg ikke havde opdaget det. Den dag var jeg næsten sikker på, at det var så simpelt, at store bygninger retfærdiggør store forbrydelser - at store strukturer sætter selv store personlige indvendinger skakmat. Jeg kom med ønsket om at kunne besøge et af standardkontorarealerne og for et øjeblik at svæve over byen, men nåede kun at opleve mennesker, der for at leve op til bygningens køligt kalkulerede forstillelse havde måttet lade sig selv blive hjemme fra arbejde.

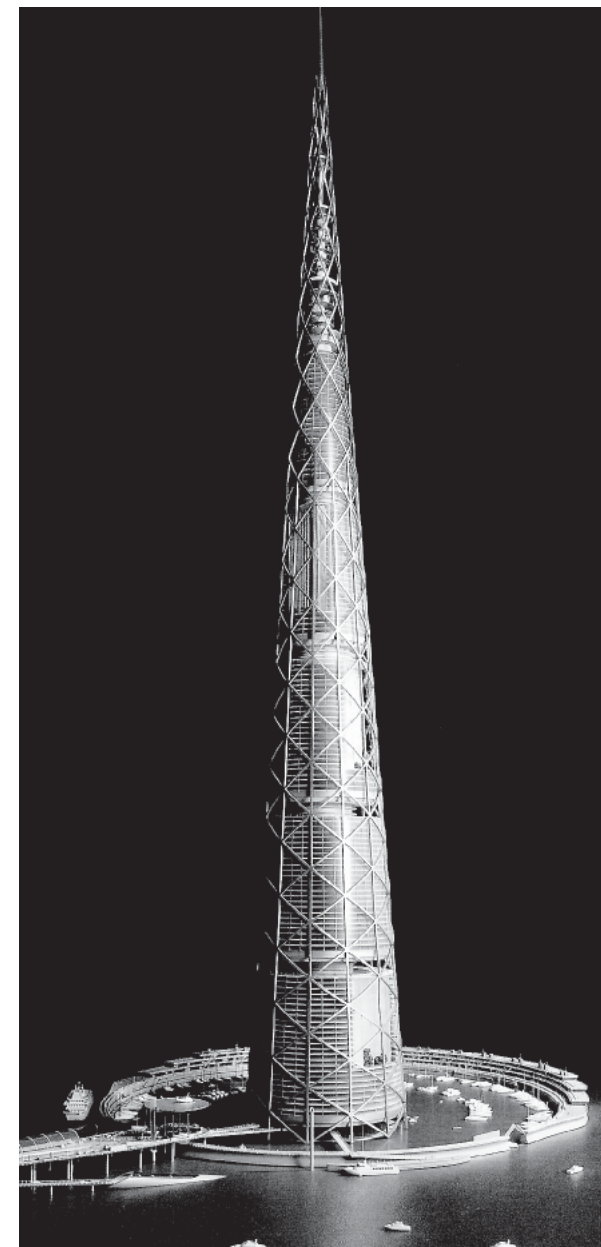
Senere har Foster i samarbejde med et af Japans største entreprenørfirmaer, Obayashi Corporation, der også stod bag opførelsen af *Century Tower*, projekteret *Millenium Tower* (1990). Først var det skitseret til at være eventyrlige 1001 m højt. Det ville således i et af verdens mest udsatte jordskælvsområder radikalt slå den hidtidige højderkord for bygninger. I det senere publicerede, realiserbare projekt var *Millenium Tower* skrumpet til 840 m, hvilket dog stadig er næsten dobbelt så højt som det hidtil højeste menneskeskabte bygningsværk. Placeret ude i Tokyobugten ville *Millenium Tower* således blive en hel bydel - et monument over de skyhøje landpriser, omend et perspektivmæssigt noget indsnævret forsøg på via byggeteknologien at tackle pladsmanglen. *Millenium Tower* er via en vej- og togbro forbundet med fastlandet. Fundamentskiven er udformet som en stor, cirkulær marina, fra hvis centrum bygningen med sine i alt 170 etager rejser sig som en kolossal, ultraspids kegle, omvævet med dobbeltspiralske stræbebånd. For hver 30 etager er indbygget et *sky center* for at opdele bygningens kolossale dimension i mindre enheder. Skycentrene nås af high-speed-elevatore, der hver kan betjene op til 150 personer. Herfra stiges så - fuldstændig som nede ved overfladens pendeltog - om til lokal-

elevator, hvorfra ens endelige destination nås. Skycentrene er fem etager høje indkøbs- og cafécentre hver med deres hovedfunktion, som hotel, auditorier, biografteater, koncertsal etc. De allerøverste etager rummer tekniske installationer og kommunikationsudstyr. Derunder følger en zone med boliger - *Millenium Tower* forventes at få omkring 50.000 faste beboere.⁵¹ Arealerne i de nedre etager vil, med deres håbløse lys- og adgangsforhold til alt andet end storrums-kontorer (og aktiviteter, der ikke *tåler* dagens lys), tjene erhvervsformål. Vinduespladserne i en sådan struktur bliver dyre. Men Foster taler romantiserende om muligheden for at vende „tilbage til at kunne bo ovenpå [sin] forretning,“ og hævder, at „denne bygning ... tilbyder et alternativ til byens fremmedgørelse, forurening og ensomhed. Den vil tillade mennesker igen at nyde deres omgivelser og egne aktiviteter.“⁵²

Med en diameter på 130 m har blot en enkelt etage nede nær havoverfladen et areal svarende til to fodboldbaner. Så selvom japanerne altid har sværget til kontorlandskaberne frem for de mange små individuelle kontorrum - det stimu-



Kenzo Tange: *A Plan for Tokyo* (1961), hvori Tokyobugten blev inddraget til bebyggelse



Norman Foster: *Millenium Tower* (1990), forslag til en 840 meter høj bygningsstruktur placeret i Tokyobugten

lerer samarbejdet og den løbende summekontakt samt minimerer arealforbruget - så er en lang liste af trivselsparametre i en sådan skala kontorbyggeri aldeles fortrængt. *Millenium Towers* formalistiske superform binder uundgåeligt uhyrlige arealer og skaber indre strukturelle problemer af overvældende dimensioner, samtidig med at en sådan struktur økologisk og energimæssigt set er absurd.⁵³ Planlægningsmæssigt må den vel nærmest rubriceres som en perverteret drøm. Men samtidig en udfordring, der i dagens Japan er svær at lade ligge, en præstation af babelske dimensioner. „Alle, fra bygherre til arkitekt til entreprenør til bruger, er fascineret af høje bygninger,“ skriver Gold og Suzuki: „Selvom det er velkendt, at superhøjhuse ikke er nødvendige, hvis vi taler om at løse overbefolkningsproblemer, antyder den utrolige kraft i *egoet*, at vi i nær fremtid vil blive vidne til noget lignende superhøjhusene.“⁵⁴ Siden Metabolisternes visioner sidst i 50erne har en bebyggelse af Tokyobugten næsten været en besættelse, og for eksempel Renzo Pianos (f. 1937) *Kansai International Airport*⁵⁵ (1994) i Osakabugten peger samme vej. Havet omkring de japanske øer lokker med sine udstrakte, bjergfrie, stadig ubebyggede kvadratkilometer.

Projekteringen af *Millenium Tower* var så langt fremskredet, at det byggeteknisk ville være muligt at opføre, selvom det ville fordrer yderligere udvikling af byggerobotterne. Det, der reelt holdt igangsættelsen tilbage, var beregninger, der forudsagde, at med en så stor efterspørgsel på stålkomponenter fra et projekt i denne størrelsesorden ville også priserne udvise himmelflugt.⁵⁶ Ikke kun priserne, også bygningshøjderne fortsatte deres himmelflugt. Så Obayashi måtte snart se *Millenium Tower* distanceret. „Krigen“ mellem Japans største byggefirmaer om at kunne levere de mest storladne projekter for Tokyobugten udnyttelse var i mellemtiden eskaleret til nye højder.

Francis Duffy polemiserer i en artikel med Takenaka Corporations 1 km høje *Sky City*, en noget federe udgave af *Millenium Tower*, som da også giver husly til 35.000 og arbejdsplads for 100.000. Han kalder det en esoterisk kunst- art, helt uden hold i (eller hold på) virkelighedens problemer og kalder skyskraberen *deus ex machina*.⁵⁷ Det velrenommerede byggefirma Nikken Sekkeis bidrag, *Soft*

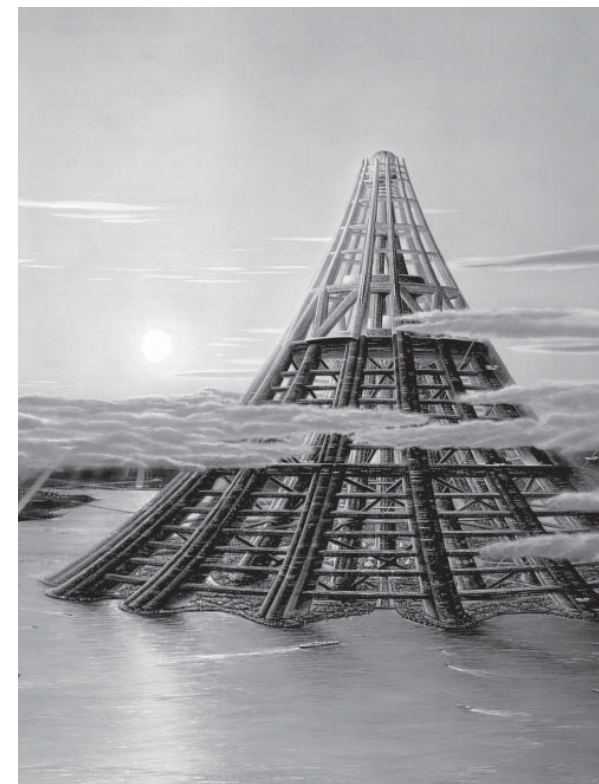
Landing Island, hører til blandt de mere realistiske. Deres ringstrukturer på 2 km i diameter er sammensat af elementer, der står på bunden med en vægt, der kun netop overstiger den fortrængte vandmasses. Hver af disse ringe giver plads til 70.000 beboere og yderligere 40.000 arbejdende. Shimizu Corporation har lanceret en *Cyclic City*, beregnet for en befolkning på 2-300.000, mens Shimizus *Try 2004* er en 2004 m høj pyramidestruktur, som skulle kunne huse omkring 1.000.000 indbyggere.⁵⁸ Taisei Corporations *X-SEED 4000 (1990)* med en profil som japanernes hellige bjerg, *Fujiyama*, rejser sig 4.000 m over havet og skulle skabe husly for 1.600.000 mennesker. . Det menneskeskabte når dermed endnu højere end *Fuji-sans* 3.774 statelige metre. Men Taisei Corporation skriver, at hensigten med *X-SEED* ikke er at skabe højere og højere bygninger. „Jo mere, vi tænkte over denne ide, jo flere problemer og modsætninger dukkede op. Ikke blot tekniske problemer, men også spørgsmål om social organisation, politik, økonomi, jura, så vel som psykologi og moral må tages i betragtning,“ skriver Taisei Corporation: „For at kunne realisere dette koncept er der ikke blot brug for teknologiske gennembrud; det vil også fordrer et meget bredere grundlag af interdisciplinær research end hvad, der nu eksisterer.“⁵⁹

„Den nuværende situation er i virkeligheden en markedsføringsstrategi fremført af Japans største byggefirmaer,“ skriver Gold og Suzuki om Tokyo Bugt-projekterne: „Disse anstrengelser har ingen politisk eller social agenda. Fænomenet må snarere ses som et eksempel på byggefirmaernes spillet med high-tech musklerne. Mens nogle projekter virker sandsynlige, er andre simpelthen science fiction... Det visionære ... ligger i annonceringsstrategien, der spiller på den teknologiske myte om et fremtidens Tokyo skabt af byggefirmaerne.“⁶⁰

Slet ikke alle bobleøkonomiens visioner bliver realiserede. Allerede PR-værdien i et velpubliceret projekt er uvurderlig, men de japanske virksomheder er gået ind i realiseringen af mange spændende og spektakulære projekter. Så uendelig få af bobleøkonomiens bekostelige arkitektoniske iscenesættelser har dog nogen dybere relation til virksomhedens væsen. Arkitekturens rolle er reduceret til ren, ydre fremtræden, uden bund eller genklang i nogen

indre virkelighed. Overfor PR-værdien i et velpubliceret projekt bliver den daglige bruger, selv i tilfælde som *Millenium Tower* med 50 eller 100.000 af dem, en minoritet, som man ikke for alvor kan tage alvorligt. Alt for mange kontorarbejdspladser (og boliger) er gennem årene blevet gidsler i sådanne storladne præstationer. Men under bobleøkonomien var efterspørgslen på kontorarealer så stor, at så godt som alt lod sig udleje⁶¹ - uanset pris og kvalitet.

Når man bladrer i de elegant layoutede arkitekturtidskrifter, er der i de glorificerende præsentationer af disse byggefagenes og arkitekternes højtravende præstationer langt mellem problematiseringerne. Selv blandt læserne er det en minoritet, der rent faktisk oplever bygningerne på stedet, så man bidrager hellere til opretholdelsen af den

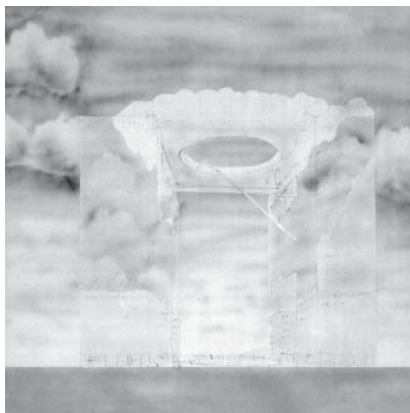


Taisei Corporation: X-SEED 4000 (1990)

store bygnings mytologiske dragning og leverer stof til arkitekternes egen drømmeproduktion.⁶² Også ordene, der omgærder og udsmykker arkitekturen, eskalerede under bobleøkonomien. Det tidsskriftformidlede ord og billede formelig indspandt arkitekturfrembringelserne i hvirvlende skyer af koncepter, ord og begreber, som indimellem helt og aldeles kunne miste forbindelsen til den pågældende bygning.

I forhold til Tokyo Bugt-projekterne er der måske mere hold i arkitekten Hiroshi Haras (f. 1936) storstilede bystrukturer på landjorden, som *Umeda City Renewal Project* (1993), et 216.308 m² erhvervsbyggeri lidt nordvest for Osakas største trafikknudepunkt, Umeda.⁶³ Med hans karakteristiske artikulering af enkeltdelene frem for helheden selv i stor skala, viser Hara nye veje i forhold til den klassiske Manhattan-topografi. Gangbroer løber på kryds og tværs imellem de enkelte højhuse, mens plazaer og parker svæver i alle højder over jorden. *Gridtyranniet* og den falliske stræben er demonteret og afløst af et varieret, oplevelsesmættet kontinuum. De sædvanligvis megastore, præcist skårne, potent maskuline bygningsvolumener er systematisk underdelt og artikuleret med reference til selvgroede bysilhuetter. Den legende opløsning af de definitive grænser mellem blok og mellemrum, ydre og indre, gør Haras håndtering af tæt højhusbebyggelse grænseoverskridende. Han siger selv, at Babylons hængende haver har været ledemotiv for de mange mennesker, der har været involveret i tilblivelsesprocessen.⁶⁴ De mangeartede forbindelsessystemer, der hidtil kun har eksisteret nede under jorden og usynligt sammenvævet de fritstående enkeltbygninger, kommer nu op i lyset og udspiller sig som et komplekst netværk i bygningernes fulde højde.

Umeda-projektet er med sine kun to 40-etages tårne (samt enkelte mindre bygninger) endnu kun en prototype, hvor mulighederne mellem bygningsblokkene kun netop kan demonstreres, og den samlede skulpturelle komposition, forstået som noget man betragter udefra, har stadig stor betydning. I Haras konkurrenceforslag til *La Cité Internationale de Montréal* (1990),⁶⁵ som omfatter udviklingen af et 40 ha stort downtown-område, er transformationen af den monolitbaserede Manhattan-struktur definitivt en rea-



Hiroshi Hara: *Umeda City Renewal Project*, Osaka (1993)

litet. Montreal-projektet, der blev til under projekteringen af *Umeda*-projektet (påbegyndt i 1988), demonstrerer Umeda-projektets potentiale af kompleks bydannelse i større sammenhænge. Men det står stadig hen som et åbent spørgsmål, om det i denne skala overhovedet er muligt at skabe en reel oplevelsesrigdom, om det med en tilgang som Haras er muligt at løse op for de mange snærende bindinger i den traditionelle højhusstruktur og om ideerne vil brede sig til andre skyskraberkvarterer.⁶⁶

Forud for *Umeda*-projektet havde Hara med stort held lavet mindre projekter som for eksempel *Yamato* (1986) i Tokyo,⁶⁷ hvor han med forbillede i landsbyens skala lader sine bygningsvolumener opløse i en komposition af enkelt-elementer. Ser man for eksempel på et af hans første lidt større byggerier, *Josei Primary School* (1983-87) på Okinawa, så indarbejdede han elementer fra Okinawas lokale byggetradition i et tidssvarende udtryk og gav sig den ulejlighed at artikulere alle skolens klasserum forskelligt.⁶⁸ Hans bebyggelser skaber således af fuldbyrdede enkeltdele deres egne komplekse helheder, hvor de mange enkelt-elementer gennemløber metamorfoseagtige processer. *Modality* kalder Hara det, hvor beslægtede elementer gennemløber serier af formforvandlinger, som oplevet på stedet danner musikalske fremfor teknisk entydige ordensformer. I en artikel om *modality* stiller han modalitet overfor den modernistiske arkitekturs funktion, og stiller parallelt hermed bevidstheden og elektronikken (i det modale) overfor den fysiske krop og maskinen (i modernismen).⁶⁹

Hara „har hævdedet anti-Mies ideer lige siden han første gang formulerede sine egne ideer,“ skriver arkitekten Kazuhiro Ishii: „For eksempel har han konsekvent advokeret respekt for delen frem for dyrkelsen af helheden, diversitet frem for uniformitet, indre fuldbyrdelse (interior fulfillment) frem for transparens, samt uafsluttethed (indefiniteness) fremfor et simpelt system.“⁷⁰ „Rumdannelsen (interior spaces) i formalistisk arkitektur er ringe på grund af den manglende evne til at anvende en indefra og ud-metode,“ skriver Hara i sit essay, *Architecture and Individuality*, fra 1966.⁷¹ Han var tidligt opmærksom på det rum for individualitet, som arkitektur betinger (og betvinger), og på den subtile undertrykkelse, der lå i modernismens mere

formalistiske strømninger. Og hvor han så det gennemformaliserede japanske tatami-rum som udifferentieret, fandt han i *minaka*-traditionen, det traditionelle japanske folkehus, det fuldbyrdede, rigt varierede rum.⁷²

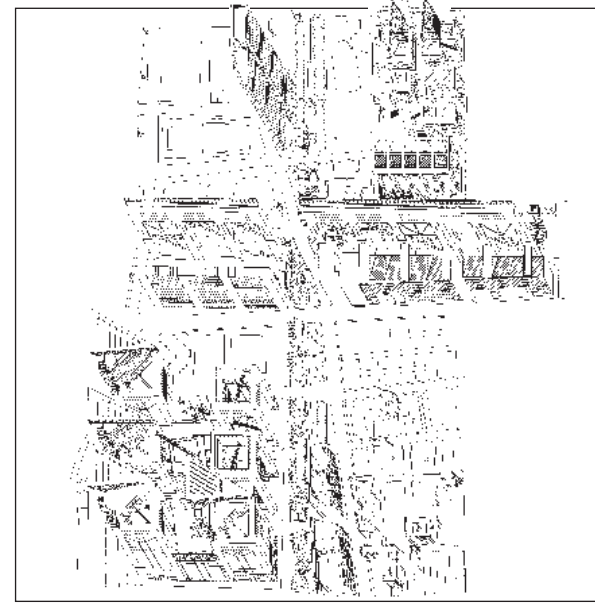
Hara rejste i en årrække rundt og registrerede småsamfund over det meste af verden⁷³ og skrev op gennem 70'erne en artikelserie, *Learning from the Villages: 100 Lessons*.⁷⁴ Heri diskuterer han den mangfoldige kulturarv og righoldige inspirationskilde for moderne arkitektur og bydannelse, som ligger i den traditionelle byggeskik med dens umiddelbare modsvarer menneskelige behov, lokale klima- og ressourceforhold og kulturelle strukturer. Haras *Lessons* kredser om det umiddelbart sansbare - sted, klima, naturkræfter, overgange, dimensioner, lyd og skala, pladser, portaler, gaderum osv. For eksempel lyder trettende lektion i kort form: „Variation og kompleksitet - Forenklet det, der er kompliceret. Kompliceret det, der er simpelt. Sådant variation og kompleksitet vil berøre hjertet.“ Den hundrede lektion lyder: „Rum - Der er så mange verdener, som der er rum.“⁷⁵ Eller rettere: Der kunne være så mange verdener ...



Hiroshi Hara: Yamato, Tokyo (1986)

Denne systematiske afdækning af landsbyuniversets u-manifeste visdom har præget Haras arkitektur gennem årene. I en tid, hvor de unge arkitekter producerede stadig mere avancerede, rodløse kunstværker, som narcissistisk dyrkede konceptet, formåede hans arkitektur at fastholde en befriende naturlighed, taktilitet og fastholden af den menneskelige skala. Og dog, når man som lille lavlandsdanser står nede ved foden af en af de 40-etagers bygningsstrukturer i Haras *Umeda*-projekt, så vælder fraserne frem til et fyndskrift om yderligere 100 ting, Hara kunne have lært af landsbyerne, herunder ikke mindst spørgsmålet om skala.

Når *Umeda*-projektet ikke rigtig lykkes, hænger det således sammen med mange ting. Det første, der falder i øjnene, er de moderne materialers og byggemåders manglende evne til at afbilde tiden tilsvarende sensuelt og billedmættet som traditionens taktile materialer og konstruktioner. Hvor traditionens materialer modner i udtrykket, udvikler sine farvenuancer og teksturer og formår at skabe æstetisk appellerende billeder af den fortsatte brug og



Hiroshi Hara: La Cité Internationale de Montréal (1990)

anvendelse, så har de fleste moderne byggematerialer en tragisk visuel udviklingskurve. De bliver groft sagt grimmere fra det øjeblik, de er fremstillet. Traditionens materialer og udtryk derimod akkumulerer spor efter bygningens dynamik og historie, efterhånden som der repareres, vedligeholdes ombygges, ny- og genanvendes. Men materialer som papir, strå, træ og bambus er af den japanske brandlovgivning bandlyste i bymæssige bebyggelser. Moderne japanske arkitekter er derfor henvist til at opsøge det taktil og det poetiske i stål, glas, beton og aluminium.

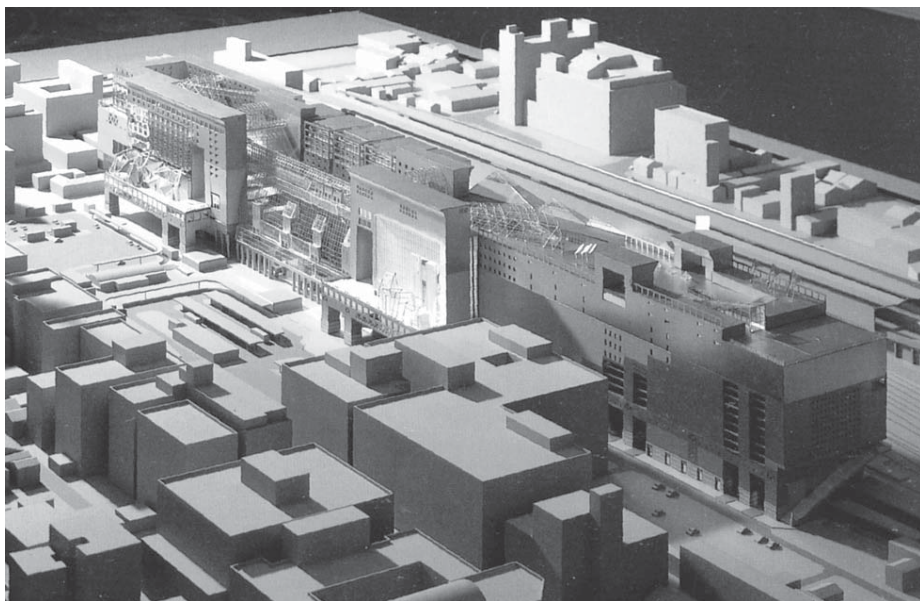
Når det ikke lykkes, hænger det også sammen med den tilsyneladende uoverstigelig, at ingen enkelt arkitekt, selv med alle 100 lektier lært af landsbyerne, er i stand til at overskride det faktum, at alt fra begyndelsen er nyt. Tidens tilstedeværelse i og indflydelse på bygninger og bybilleder, som andet end postmoderne kliché, er uopnåelig andet end netop gennem tid. Måske derfor er problemet med vore nye bydannelser ikke blot det idémæssige grundlag, det være sig modernistisk, neorationalistisk eller tilsvarende, men også det simple faktum, at de er nye, at de kun

er ved at blive præget af tiden, og at gode bymiljøer (og arbejdsmiljøer) kun opstår gennem tid. Nye bygninger og bydele vil altid have noget ferskt og jomfrueligt over sig, der kun langsomt slides af, mens træerne gror op og dyr og mennesker flytter ind og gennemvæver stedet med deres komplekse brugsmønstre. Som blev væggene gradvist mættet med historie og kulturel tilstedeværelse.

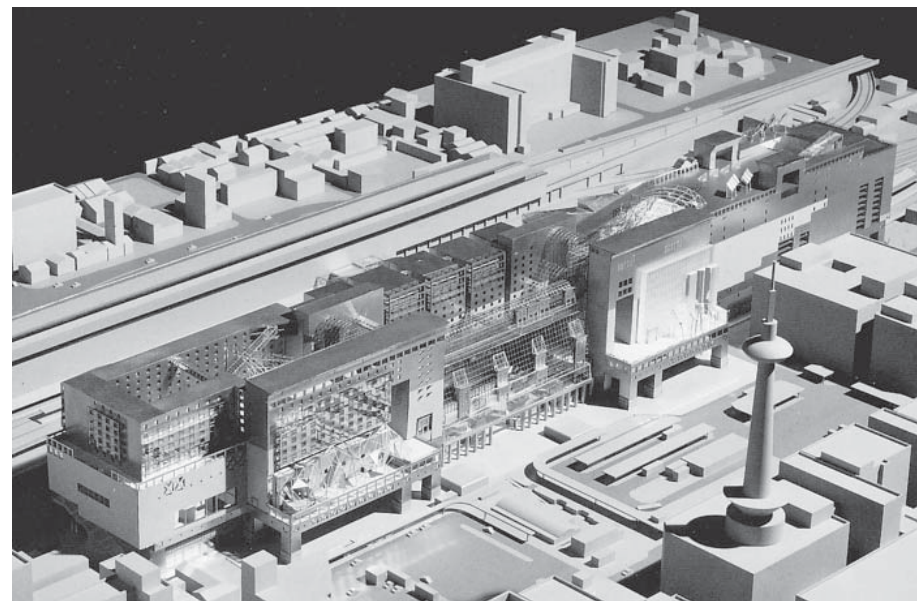
Netop Haras *bestræbelse* - det, at nogen intentionelt skaber en variation, som ikke har rod i noget naturligt eller er opstået af et fælles formuleret eller forstået behov - er problematisk. Det forhold - at Hara skaber billeder, der ikke udspringer af nogen umiddelbar konkret nødvendighed eller stedbunden naturlighed, men er abstrakte transformationer af erfaringer indhøstet på studierejser til forgangne tiders taktile landsbymiljøer - synes at udgøre den definitive barriere for Haras bestræbelser. Oplevet på stedet har både *Yamato* og *Umeda*-projektet et uomgængeligt problem med de tilbagevendende kulisseeassociationer. Det er *ligesom* et nærmiljø, men er ikke noget nærmiljø. Det ser indbydende ud, men er det ikke.

Derudover slås Haras ideer med spørgsmål om skala og størrelsesorden, både i forhold til sig selv og til sin bymæssige sammenhæng. Allerede i en bygning som *Yamato*, der i 1987 blev erklæret for årets bygning i Japan, nærmer Haras modalt rytmiske bearbejdnings af bygningsvolumenet det postulerede. Parksidens er virkelig vellykket, men oplevet på stedet fremstår *Yamatos* gadefacade (som kun yderst sjældent gengives i tidsskrifterne) som en utilnærmelig mastodont, hvor hans modale virkemidler kommer til kort overfor hans selvvalgte skala og udgangspunkt. Haras modale dekorationer bliver endnu mere verdensfjerne, når man står ved foden af *Umeda*-projektets 40 etager. De bølgende landsbyprofiler fra 36. etage og op ses ikke rigtigt, hvis man kommer for tæt på.

Apropos storladne projekter, så er det ikke kun byggefirmaerne, der ikke kan lade være. Med sin *500Mx500Mx500M Cube* (1992), en konceptuel byskitse med rum for 100.000 indbyggere, har Hara ydet sit bidrag til genren. Og med *Extraterrestrial Architecture Project* (1992-) har han, foranlediget af *The Lunar and Planetary Society* samt



Hiroshi Hara: JR Kyoto Station, modelfoto set fra NV (1997)



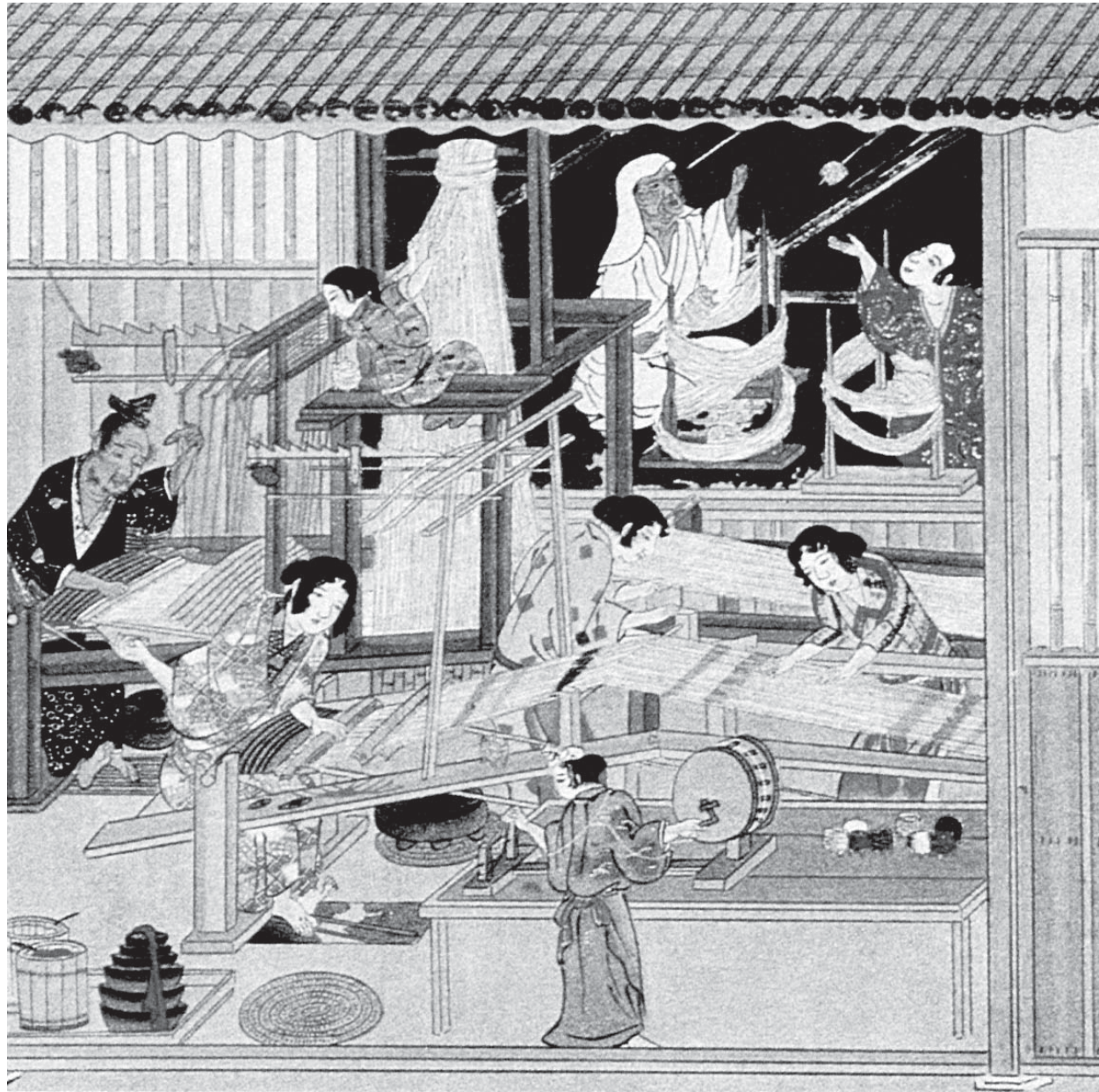
JR Kyoto Station, modelfoto set fra NØ

Institute for Future Technology, sendt denne ottendedel kubikkilometer byggefantasi langt ud i det tomme rum.⁷⁶

Hara vandt i 1990 den indbudte konkurrence om *JR Kyoto Station*.⁷⁷ Han afskriver i en artikel det byplanmæssige ansvar for opgaven med et pennestrøg: „Byplanlægning er ikke længere arkitektens ansvar.“⁷⁸ Det byplanmæssige er ellers det store problem med dette projekt, der i det historiske Kyoto radikalt gennembryder alle hidtidige højdegrænser og vil blive bybilledets i særklasse største bygningsvolumen. Konkurrenceprogrammet forudsatte optimal udnyttelse af højdeprofilgrænserne, og byggereglementet åbner muligheder for højdeoverskridelser på dele af en byggegrund, når andre dele af arealerne (som hér stationspladsen) henligger som friareal. Disse regler er lavet med tanke på Kyotos mange småparceller, og yder ikke nogen reel beskyttelse mod projekter i en størrelsesorden som *JR Kyoto Station*, så har byen i løbet af 1997 set et kæmpemæssigt bygningsværk, næsten 470 m langt og 60 m højt, folde sig ud af stilladsernes puppestadium.

Modsvarende de geomantiske idealer ligger Kyoto med sin præcise grid-struktur omgivet af bjerge mod nord, øst og vest. Med Haras *JR Kyoto Station* har byen, med 1.200 års forsinkelse, endelig fået sin lukning mod syd - et fragment af den bymur, man af uransagelige grunde aldrig byggede til trods for det byplanmæssige udgangspunkt i T'ang-dynastiets (618-907) muromkransede hovedstad Chang'an.⁷⁹ Programmet talte direkte om at fejre Kyotos 1.200 års jubilæum med en ny (tidssvarende) portal mod syd. Men hvad ville mon de geomantikere, der i sin tid anlagde Kyoto som kejserby, sige til dette monstrum, der - modsat alle geomantiske idealer - lukker byen af netop mod syd. Ville de acceptere en sådan udformning og placering af Kyotos nye portal? Den oprindelige sydportal lå ca. 1.500 m vestsydvest for *JR Kyoto Station* og markerede byplanens nord-sydgående hovedakse, som ledte til kejserpaladset og dets modtagefunktioner.⁸⁰ Ville de se nødvendigheden eller logikken i at placere hotel, konferencenter, kulturelle og kommercielle faciliteter blandet sammen med byens vigtigste åbning mod omverdenen?

Den nye station har drastisk indflydelse på byprofilen,⁸¹ og frygten blandt Kyotos beboere går lige så meget på,



Kig i et Nishijin-væveri med en to-personers takabata-væv. Som det ses, var det ofte børnearbejde at løfte mønstertrådene. Den typiske Nishijin-væv har langt spænd og smal vævebredde til at væve baner til obi og kimono i silke. Træsnit fra 1600-tallet

hvad der kommer efter - om projekter som disse skaber præcedens. De tilladte højdegrænser, som alle ud fra bykvalitetsmæssige bevaringssynspunkter er enige om er ganske utilstrækkelige, er i Kyoto flere gange blevet justeret opad.⁸² De bestemmelser, der har til hensigt at sikre Kyotos unikke karakter af lav og fortættet by, hvor kun tempel og pagoder markerer sig, og de omgivende bjerge overalt opleves som nærværende, er efter manges mening utilstrækkelige og trues til stadighed af store dispensationer. Til trods for en heftig modstand blandt borgerne fik for eksempel Kyoto Hotel for nylig dispensation til at bygge op til 60 m i det centrale Kyoto. Men bystyret ønsker en stor, kapitalstærk, moderne by, der kan hamle op med Japans andre driftige millionbyer - ikke noget frilandsmuseum.

Man kan undre sig over, at Hara lægger navn til et sådant projekt. Men havde Hara ikke afleveret sit forslag, havde en anden arkitekt, som rystede mindre på hånden, fået opgaven. Og Haras modale nuanceringer af det kolossale bygningsvolumen vil uden tvivl gøre sit til at afbøde de værste skadevirkninger.⁸³ Man kan så undre sig over, hvorfor en sådan opgave overhovedet stilles. JR, *Japan Railways*, var i mange år statsejet, men blev under bobleøkonomien privatiseret for at komme det klækkelige årlige underskud til livs. En af de første handlinger i det nyprivatiserede foretagende var rationaliseringer, hvor i tusindvis af billetkontrollører blev fyret. Der er ikke nogen enkelt grund til, at der idag, til forskel fra tidligere, findes arbejdsløse og hjemløse i Japan. Men fænomenet arbejdsløshed - dette at man overhovedet kan finde på at fyre gode medarbejdere, blot fordi der en overgang er mindre at lave - hænger præcist sammen med den form for rendyrket kapitalistisk adfærd, som gradvist vinder frem og er medvirkende til at udvikle behovet for den japanske velfærdsstat. JR ejer qua sine stationer centralt beliggende grundarealer i alle japanske byer og sidder dermed i en nøgleposition til en lang række tilsvarende guldrandede projekter. Så med privatiseringen af JR vil fremtiden givet fremvise flere projekter af samme skuffe. I Haras projekt til *JR Kyoto Station* lægger stationsfaciliteterne kun beslag på en tyvendel af bygningskompleksets samlede areal.⁸⁴ Resten, de nitten tyvendele, er rendyrket spekulation i central beliggenhed.

Og hermed er ringen sluttet til Nishijin og Hinaya, der ligger lige nord for det 5,3 x 4,6 km store byplanrektangel, som blev anlagt i 794. Nishijins historie er uløseligt forbundet med silkeproduktionen, der gennem Muromachi-perioden (1336-1568) var et blomstrende erhverv. Nishijins historie føres ofte tilbage til Onin-krigene (1467-77),⁸⁵ hvor borgerkrigsagtige tilstande og armod hærgede byen. Mange mennesker, heriblandt Kyotos vævere, slog sig ned udenfor den raserede by, hvor en af de stridende hære havde holdt til, heraf navnet *Nisbi-jin*, Den vestlige Lejr. Tilsvarende opstod der øst for Kyoto, hvor en anden hærfraktion havde holdt til, et *Higasbi-jin*, Den østlige Lejr. Efter Onin-krigens afslutning kom der i Higashijin-området hurtigt gang i fremstillingen af blanke, hvide silkestoffer, mens tekstilproducenterne i Nishijin koncentrerede sig om de mere kunstfærdige produkter. Stadige rivaliseringer mellem de to områder kulminerede i 1513, da Nishijin opnåede monopol på leverancerne af brokadetekstiler til hoffet. Så med tiden flyttede væverne fra Higashijin til Nishijin, hvor der var stadig mere arbejde at få.⁸⁶

Men der var vævere i Nishijin-området længe før, og Akira Yamaguchi fører Kyotos silketradition helt tilbage til præhistorisk tid, hvor den kinesiske prins Gong-Yue sammen med 18.000 mand i kejser Ojins regeringstid (270-310) flygtede til Japan. Heraf bosatte nogle sig i Uzumasa, nær det nuværende Nishijin, længe før Kyoto overhovedet blev til. Disse flygtninge skulle efter overleveringerne have medbragt en *sorabiki-bata-væv*, der med sin bundhængslede slagbom dannede prototype for den japanske silkeproduktions væve helt frem til indførelsen af Jacquard-væven i 1870'erne.⁸⁷ Fra det 5. århundrede støttede det kejserlige hof direkte tekstilproduktionens udvikling. Store økonomiske bidrag til væverne i Uzumasa i forbindelse med store begivenheder som Horyu-ji-templets grundlæggelse i 600-tallet, hovedstadens flytning fra Nara til først Nagaoka (784) og siden til Kyoto (794), vidner om Uzumasa-vævernes status og velstand. Gennem århundrederne har Kyoto-området været ledende indenfor tekstilfremstilling, og den *guldbrokkade*, som Nishijin i dag mere end noget andet er berømt for, har inspiration fra nogle Mingkinesiske dragter, der kom til Japan i 1570'erne. Disse drag-

ters overdådige farver, mønstre og dekorationer ramte præcist ind i Momoyama-tidens smag for det grandiose.⁸⁸

Frem mod år 1600 havde Kyoto en befolkning på omkring 200.000. Selv da Tokyo fra 1600 og frem bliver ny hovedstad og hurtigt voksede Kyoto over hovedet, mindskes Kyotos betydning som kulturelt centrum ikke, og Kyotos befolkning voksede i løbet af Edo-perioden til 350-400.000 indbyggere.⁸⁹ Det var i høj grad kunsthåndværket, der dannede basis for Kyotos befolkning. Silkeproduktionen tegnede sig for en god del heraf, så monolet var af stor betydning for byens eksistens. Morita vurderer, at der i Edo-periodens Nishijin var omkring 7.000 af de tomands *takabata*-væve og adskillige titusinder enpersoners *hirabata*-væve. Men arbejdsdelingen var udtalt og følger hvervenerne mange, så medregner man farvere og spindere, nærmede antallet af beskæftigede i Nishijins tekstilindustri sig i Edo-perioden 100.000.⁹⁰ Til sammenligning oplyser Tamara Hareven, at der i 1984 var omkring 25.000 væve i sving i Nishijin, heraf kun 5.000 *hirabata*-væve.⁹¹

Nishijin har gennem tiderne haft en række små vævestuer med typisk omkring 10 vævere ansatte. Men den største del af produktionen er altid foregået i hjemmene. Det var så producenten, der indkøbte materialer, fik trådene indfarvet, leverede tråde, materiale, mønster og design og sendte den person, der skulle hjælpe med at tråde trenden og køre den på væven. Mellem hver trin i produktionskæden vendte alle produkter og råvarer tilbage til producenten, der herved nøje kunne følge sin produktionskædes enkelte led, selvom produktionen var spredt ud i nabolaget. Den form for stordrift, som kendes fra Vestens store tekstilindustrier, slog aldrig igennem i Japan. Tidligere kunne blot en enkelt væv med sine mange tilknyttede opgaver levere arbejdsopgaver til en hel familie, og størstedelen af Nishijins væve findes stadig idag placeret i de enkelte *machiya*, byhuse. Familien - snarere end individet - var den grundlæggende enhed i tekstilproduktionen, og *ie*-traditionen (*ie* betyder husstand eller husholdning) var en grundpille i Edo-periodens Japan, både juridisk-administrativt og kontrolmæssigt, aflønningsmæssigt og identitetsmæssigt.⁹²

Den typiske Nishijin-væv var 4-5 m lang for at kunne håndtere de uelastiske silketråde, men kunne til gengæld

Hinaya

kun væve smalle baner, der modsvarede behovene til *obi* og *kimono*.⁹⁵ Væven var placeret i et særligt værkstedsrum i direkte sammenhæng med den køkken-gang-arbejdszone, som strakte sig i hele machiyaens dybde. Husholdnings- og vævearbejdet var således centralt placeret i dagligdagen. Det jordstampede gulv i køkken- og vævezonen virkede som en fugtighedsregulator for både væv og tekstil. Væverummet var ofte placeret langs machiyaens gårdfacade, da vævearbejdet var afhængigt af godt arbejdslys, uden det tålte direkte sollys. Et af Nishijin-machiyaens særlige kendetegn er således regulerbare lyslemme i tagfladerne. Tilsvarende udvikledes en lang række særpræg i nøje overensstemmelse med tekstilproduktionens særlige fordringer.⁹⁴

Befolkningstallet er øget støt siden Meiji-restaureringen, og Kyoto har idag omkring 1,7 mill. Byen har bredt sig i alle retninger, og fylder store dele af det frugtbare landbrugsland, der engang brødfødte byen. Befolkningstætheden i Nishijin er som i store dele af det tæt-lave Kyoto stadig ganske høj, selvom tendensen er faldende. I 1960 boede der således typisk over 20.000 indb./km². I 1990 derimod lå befolkningstætheden i Nishijin-området distrikter indenfor kategorierne 10-15.000 indb./km² og 15-20.000 indb./km².⁹⁵ Stadig er det dog ganske tæt beboelse i forhold til Københavns Kommune, der under ét i 1960 havde en befolkningstæthed på 8.651,7 indb./km², hvilket i 1990 var faldet til 5.288,6 indb./km².⁹⁶

Højdegrænserne for byggeri i Nishijin er idag gennemgående 20 m. I en smal zone omkring de vigtigste templer og helligdomme er den dog holdt nede på 10 m, mens den største tilladelige højde langs et par af de største vejgenemføringer i området er oppe på 31 m.⁹⁷ Nishijins typiske machiya derimod har en tagryg, der ikke overstiger 10 m og en tagfod, der sjældent overstiger 5 m. Der er således ikke meget i disse højderegler, der tyder på eller yder beskyttelse overfor, at Nishijin vil overleve som tæt-lavt urbant landskab. Dertil er de økonomiske mekanismers pres i den anden retning alt for stort. Og med dispensationer så løstsiddende som ved *Kyoto Hotel* og *JR Kyoto Station* er en *Nishijin Cloud Piercer* ikke nogen utænkelighed. Nishijins fortsættelse som historisk tæt-lavt bymiljø er i dag fuldstændig prisgivet hver enkelt husejers dispositioner.



En typisk machiya fra det vestligste Nishijin



Nishijin machiya. Den smalle zone mellem gade og bus giver ofte afløb for grønne fingre

Hinaya



Kyoto ligger omgivet af bjerge på tre sider. Nisbijn, det tekstildistrikt, hvor Hinaya ligger, er det tæt-lave område, der strækker sig fra midten af billedet bagud mod venstre

SHIN TAKAMATSUS HINAYA

Shin Takamatsus arkitektoniske formvokabularium er meget karakteristisk og bliver ofte kopieret ved spillehaller, barer, cafeer osv. Men man er dog aldrig i tvivl, når man står overfor en ægte Takamatsu. Design og udførelse af hvert enkelt element forfølges i hans arkitektur til det yderste, fastholdt i et sikkert greb om helheden. Takamatsus arbejder fremstår således som gennemført unikke udsagn. Han er en arkitekt, man går til, hvis man vil have noget markant, noget originalt, noget aldrig før set. Han søger intensitet, transformation og stærke livsrum, der er blottet for slørende pænhed. Hans arkitektur søger under overfladens tryghed og bevidstløse videreførelse af det vanlige. Hans bygninger besidder med deres fortættede formsikkerhed og skarptskårne, let sadomasochistiske aura en stor visuel gennemslagskraft. De har den uomtvistelige selvberoenhed og bizarre råstyrke, som skal til for at blive set og hørt i det moderne Japans urbane kaos.

Shin Takamatsu er født i 1948 og har siden 1980 drevet egen tegnestue i Japans gamle hovedstad Kyoto, hvor også størstedelen af hans arbejder er at finde.⁹⁸ En af hans første opgaver var et nyt hovedkvarter for *Hinaya*, en virksomhed med omkring 200 års tradition for at producere *obier*. En *obi* er et mavebælte til kimonoen, som særlig for kvindedragten ofte gives en yderst kunstfærdig bearbejdning.⁹⁹ Efter en lang og usædvanlig tilblivelsesproces stod *Origin I*,¹⁰⁰ første fase af Hinayas nye hovedkvarter, færdig i april 1981 og vakte fra sin indvielse stor opmærksomhed.

„Jeg mødte bygherren ganske tilfældigt ved et bryllup for en fælles bekendt,“ fortæller Shin Takamatsu i en samtale med Xavier Guillot om tilblivelsen af *Origin I*. „Vi sad ved samme bord. Få dage senere ringede han til mig om et projekt, han havde i tankerne, og vi arrangerede et møde. Fra begyndelsen var det meget ligefremt. Han tog mig til *Nishijin*, Kyotos vigtigste tekstildistrikt, og sagde: 'Du ser denne grund. Jeg ønsker at opføre et stykke arkitektur med stort A her.' Så gjorde han nogle bemærkninger af mere abstrakt natur: Han ønskede, at det nye hovedkvarter

for hans firma skulle udtrykke en følelse af historie - Kyotos historie, *Nishijin*-distriktets historie samt hans eget firmas historie. 'Prøv at udtrykke historiens nærvær, men uden at anvende historiske, japanske former.'“

Gav din bygherre andre retningslinjer ud over det med de historiske former?

„Overhovedet ikke! Dette forhindrede mig imidlertid ikke i at gå til opgaven som en veritabel udfordring. Fra starten af prøvede jeg mange forskellige tilgange, helt frem til den dag jeg ringede til min bygherre for at fortælle ham, at jeg måtte opgive projektet.¹⁰¹ Han afviste dog muligheden af at give op og bad mig om at fortsætte. Så gjorde jeg et yderligere forsøg og arbejdede denne gang med kun et enkelt materiale - granitten. Hvad angår formen, eksperimenterede jeg med klassiske elementer for at se, om en sådan undersøgelse kunne afføde nye former. Jeg ønskede at materiale og form skulle skabe noget nyt, noget originalt, noget uventet. Det benyttede princip var blot en genfortolkning af min bygherres attitude til hans egen virksomhed. Da han så projektet, bad han om meget få forklaringer. Han svarede simpelthen med et enkelt japansk ord - *Iko* (der nogenlunde kan oversættes med 'OK, let's go'). Det var samme scenario med de to senere tilbygninger - *Origin II* (1982) og *Origin III* (1986). I begge tilfælde sagde han simpelthen: Jeg ønsker mig arkitektur med stort A.“

Der er en række træk i Origin I, som synes at have ligget næsten sovende i tidligere projekter og som pludselig var behersket og bragt til udfoldelse i dette projekt?

„Det er muligt, uden tvivl i kraft af bygherren; han var en enestående person. Hele hans livssyn, både på det personlige plan og forretningsmæssigt, var baseret på konfucianismen. Hans orientering mod traditionen var måske et resultat heraf. Han havde en overvældende indflydelse på mig. Han lærte mig at genbruge traditionen på en intelligent måde, og hvordan man blev vant til at forholde sig til verden på denne måde. Det er takket være ham, at jeg har fået en vis forståelse for arkitektur, som jeg siden løbende

har udviklet. ... For ham burde funktion følge af skabelsen af rummene og formen, og han tilskyndede mig til at arbejde i den retning.“

Hvilken effekt havde den nye bygning på hans forretning?

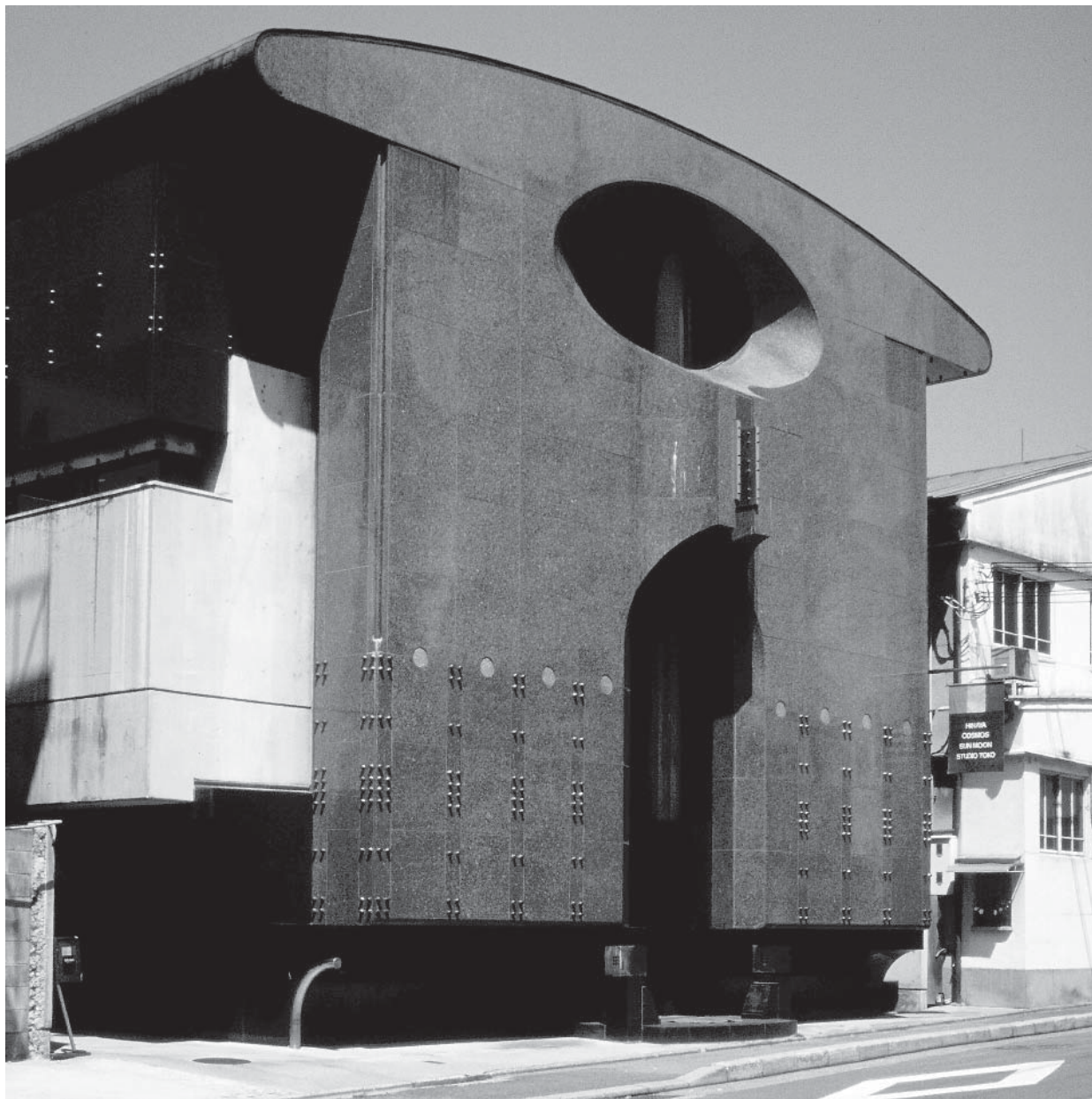
„Efter et år var Hinayas omsætning fordoblet, og jeg var startet på anden fase af projektet.“^{102&103}

I et interview med Riichi Miyake fortæller Shin Takamatsu, at det i *Origin I* lykkedes at få noget frem, der havde ligget begravet dybt inde i ham, så: „det er muligt at sige, at *Origin I* var mit første sande stykke arkitektur.“¹⁰⁴ På Miyakes konstatering af, at *Origin I* kan virke ganske skrækindjagende, svarer Takamatsu dernæst bekræftende, at bygningen videregiver sådanne følelser. „Anspændtheden var akkumuleret gennem nogen tid, og så med ét fandt den udtryk gennem *Origin I*.“¹⁰⁵

Takamatsu lægger ikke skjul på, at hans arbejder altid har denne ladning. „Mit eneste våben er en blyant, men dette simple værktøj muliggør yderst produktive opdagelsesrejser. Med den kan jeg fornemme rummets udstråling, tæthed, konsekvens, temperatur og resonans.“¹⁰⁶ „Hvis man løber igennem de talrige indledende skitser involveret i hans projekter,“ skriver Pierre Goulet: „er det overraskende at opdage, at Shin Takamatsu arbejder på et projekt, som æltede han ler. Projektet går gennem tusinder af mellemliggende faser, før det finder sin endelige form.“¹⁰⁷

For Takamatsu er formens tilblivelsesproces stærkt forbundet med den gentagne fysiske bevægelse. „Jeg tegner simpelthen skitse efter skitse. Jeg bevæger mine hænder, til tider tilfældigt, til tider med et specifikt ord i tankerne, for at frisætte billeder ... Hvad jeg gør er som *gyo* [åndelige øvelser], hvori gentagelsen af den fysiske bevægelse fører til større bredde og dybde i tænkningen. Jeg var overbevist om, at en sådan bredde og dybde ville tilvejebringe grundlaget for en øjeblikkets skabelsesakt. Med *Origin I* erfarede jeg for første gang et sådant øjeblik.“¹⁰⁸

„Jeg er stadig ude af stand til at foregribe dette øjeblik,“

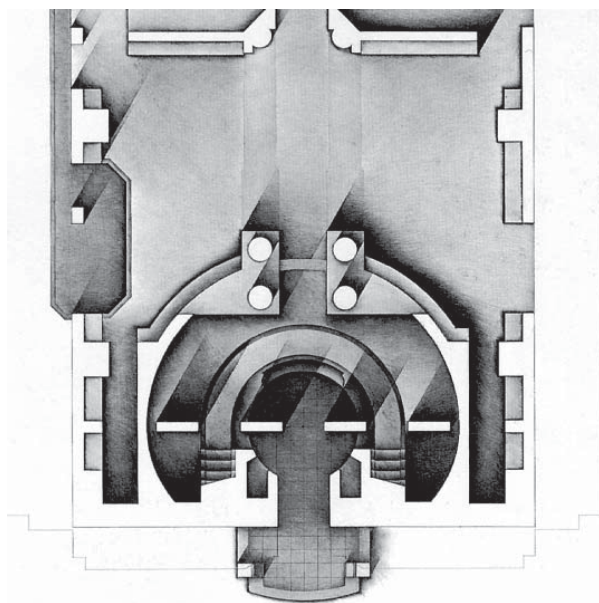
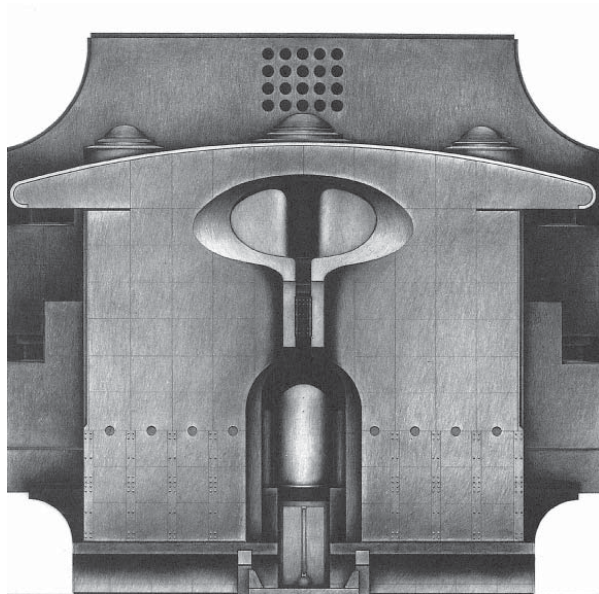


Shin Takamatsu: *Origin I*, facade mod øst, bovedkvarter for tekstilfirmaet Hinaya, Nishijin, Kyoto (1981)

siger Takamatsu: „Jeg føjer handling på handling forud, blot for at måtte opgive det hele på et øjeblik. „Det forunderlige er, at et arbejde affødt af denne proces allerede er fuldtud udviklet, hvad angår dets struktur og materialer.“¹⁰⁹

„Tilfredsstillelsen [ved at opleve noget, der er født i en tegning og realiseret som en bygning] er næsten fysisk,“ siger han: „Man kan endda kalde den patologisk.“ ... „Mine bygninger kan vække et meget grundlæggende begær, det er begæret efter at besidde. Der er en slags eroticisme omkring dem. Jeg husker, at da en messingbolt engang var stjålet fra *Origin I*, blev jeg overfaldet af en følelse af, at bygningen blødte. På samme tid følte jeg en dyb smerte, som om jeg også selv blødte. Mine bygninger og jeg synes at være forbundne på en fysiologisk måde, uden ords mellemkomst. Eller snarere synes bygningerne at være en udvidelse af min krop. I konsekvens heraf er den glæde, jeg oplever ved arkitektur, en nydelse, der stiller min krop tilfreds. Det er en slags perversion.“¹¹⁰

Under overskriften *The Client as a Deity*... beretter Shin Takamatsu i tidsskriftet *GA Architect* om tilblivelsen: „Under mere sædvanlige betingelser ville det have været nødvendigt at gennemdiskutere byggeprogrammet med bygherren ned til mindste detalje for at få klarlagt, hvad der reelt var behov for, men her blev der i virkeligheden næsten ingenting sagt udover: ‘Jeg ønsker, du designer et stykke arkitektur. Vi vil finde ud af, hvordan vi kan bruge det, når det står færdigt!’ Dette var min eneste instruktion. Når jeg tænker tilbage på det, var det som at sige: ‘Hvad tror du, arkitektur er?’ Så jeg gik i gang med at arbejde på projektet, fuldstændigt uden bindinger, kun konfronteret med det overordentligt abstrakte problem at trænge ind i denne filosofiske tese. Det var ligesom den type problemer, zen-mesteren kunne drille sin adept med, og følgelig havde jeg den svage forudelse, at svaret var indeholdt i spørgsmålet, eller at svaret på den ene eller anden måde lå gemt i bygherrens tænkemåde, så jeg indledte lange rækker af yderst interessante samtaler med ham. Vi talte om mangt og meget, om minderne, om den måde at gøre ting på, som havde udviklet sig i firmaets 300-årige historie. Vi talte også om, hvad der ville blive givet videre til næste generation, og gradvist begyndte rummenes struktur at tage form



Origin I, indgangsfacade og udsnit af stueplan

af selve livskraften i vores samtalers ord, som resultat af hvad der nu synes at have været endeløse samtaler af stor tyngde og betydning.¹¹¹

Arkitekten er som en slags billedpræst (priest of images), siger Takamatsu: „Han prøver ikke på nogen synligt rationel måde at bibringe en form kraft. Den kraft eksisterer allerede. Det øjeblik, den kommer til syne som form, transcenderer den sig selv og bliver en tilstedeværelse med endnu større kraft.“¹¹²

„Det er en modsætningsfuld og således ekstremt overraskende bygning,“ skriver Patrice Goulet om *Origin I*: „Selvom den er massiv og tung, synes den at svæve let løftet fra jorden, nærmest som den var flydende. På trods af at den er tæt og uigennemsigtig, er granitklædningen så præcist tilvirket og så perfekt poleret, at bygningen skinner som et spejl. Det er som om hele dens fremtræden er en kunstgenstand! Formerne fremstår indimellem så dyre- eller menneskeagtige, huden så fuldendt og tegningen af granitblokkens sammenskæringer så symmetrisk, at det synes at høre lige så meget hjemme i en fjern, arkaisk verden som i et science fiction univers. Den kurvede form og de spændstige fremvækster, der kulminerer i den centrale hulhed - et veritabelt kyklopøje placeret over hvad der synes som en sammensnerpet mund - bliver modsagt af de indfældede bolte. De erstatter sporene af podninger stukket direkte i en slags centralnervesystem, og giver bygningen en androideagtig fremtoning.“¹¹³

Disse kæmpestore, minutiøst designede topmøtrikker, der på særligt sensitive steder penetrerer den spejlblanke, mørkerøde granit, har vist sig at være et så uimodståeligt bytte for souvenirjægere, at de ofte må fornyes.

Umiddelbart efter opgaven med *Origin I* blev Shin Takamatsu ringet op af en højtstående præst fra zen-templet *Myosbin-ji*, om han ville være arkitekt for en ny hovedbygning til det lille zen-tempel *Saifuku-ji* (1982) i Kani, Gifu amt, idet den gamle træbygning var udtjent. Zenpræsten „troede, at jeg allerede havde bygget sådanne templer forud og var specialist i traditionel arkitektur,“ fortæller Shin Takamatsu: „Men det var i virkeligheden ikke tilfældet. Jeg ved ikke, hvor han havde fået det at vide (og på det tidspunkt fortalte jeg ham ikke sandheden).

Naturligvis accepterede jeg den forelagte opgave.“¹¹⁴

Der manglede penge, og aftalen blev, at Takamatsu skulle lave et forslag, hvorefter præsten ville søge at rejse pengene i sognet. „Derfor var det en superb model, vi byggede, men den gav ingen indikation af de anvendte materialer eller af det forhold, at det var en betonbygning. Endnu en misforståelse.“

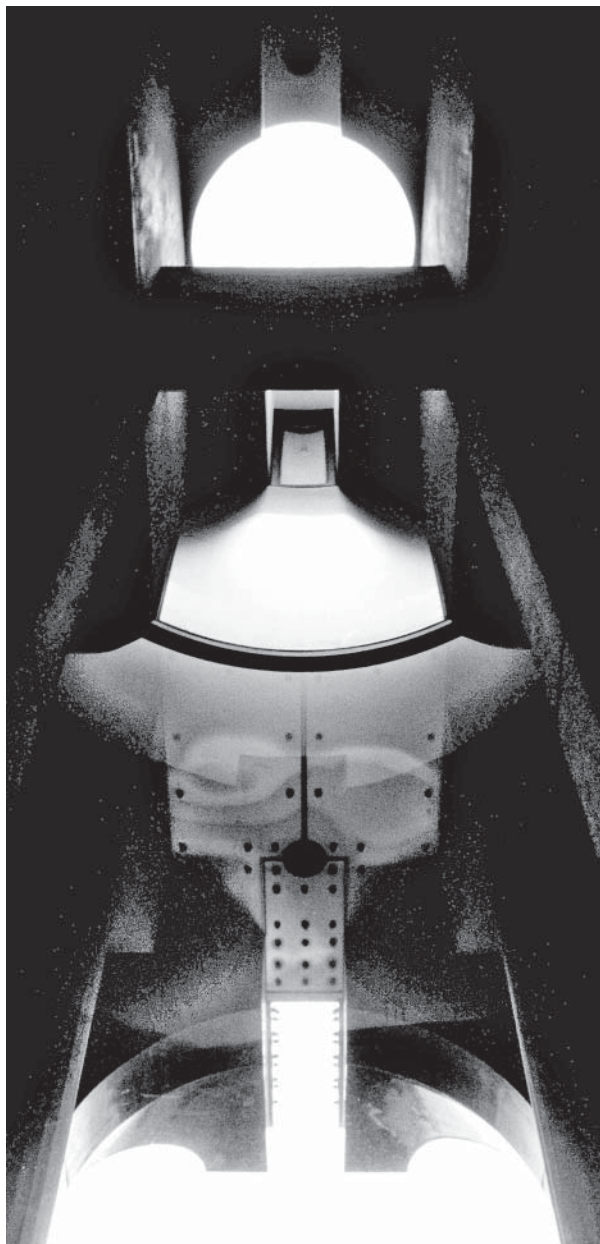
Hvornår opdagede de sandbeden?

„Først da templet var bygget.“¹¹⁵

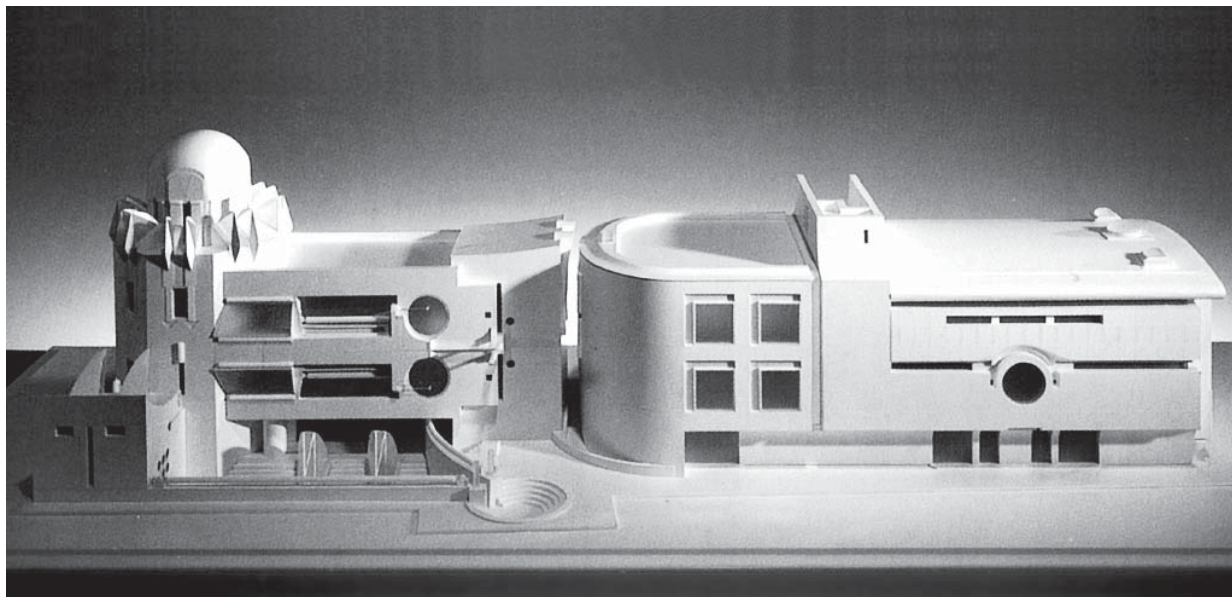
Takamatsu skriver, at disse rum „var skabt med fuldstændig mangel på respekt overfor de konventionelle arkitektoniske udtryk, der er særegne for netop denne sekt,“ og at „selvom det kan være svært at afgøre ... om disse rum kan kaldes religiøse i deres følelse eller ej, så opretholder rummet altid en stabil temperatur og har en følelse af fuldstændig isolation fra verden udenfor.“¹¹⁶ Den arrogance og despekt, han udviser overfor opgaven, bygherren og brugergruppen ved bevidst at dække over sine intentioner og opføre et hus, som han véd er i modstrid med det ønskede, for dernæst offentligt at fortælle derom, tyder på et menneske, der er besat af sine arkitekturvisioners uhindrede udfoldelse og som for enhver pris, kompromisløst, uden hensyn til bruger, funktion eller kontekst, vil realisere sig gennem sin arkitektur. For nok kunne Takamatsu i forbindelse med *Origin I* erklære sin bygherre for en guddom, men han opfører sig i situationer som denne præcist, som var det arkitekten, der var Gud.¹¹⁷

Kort efter indvielsen af *Origin I* blev Shin Takamatsu, i lyset af den uomtvistelige forretningsmæssige succes, bedt om at designe næste fase. Hinayas grund er en typisk Kyoto-grund, 60 m dyb, med kontakt til en snæver gade i begge ender, men på sit smalleste sted kun 14 m bred. Sådanne grunde er i Kyoto ofte kun halvt så brede. Den historiske udvikling af Kyotos gadenet, hvis grid-struktur går tilbage til den oprindelige T'ang-inspirerede byplan fra 795, har affødt disse grundstrimler, der i folkemunde kaldes *unagi no nedoko*, ålereder eller soveplads for ål.

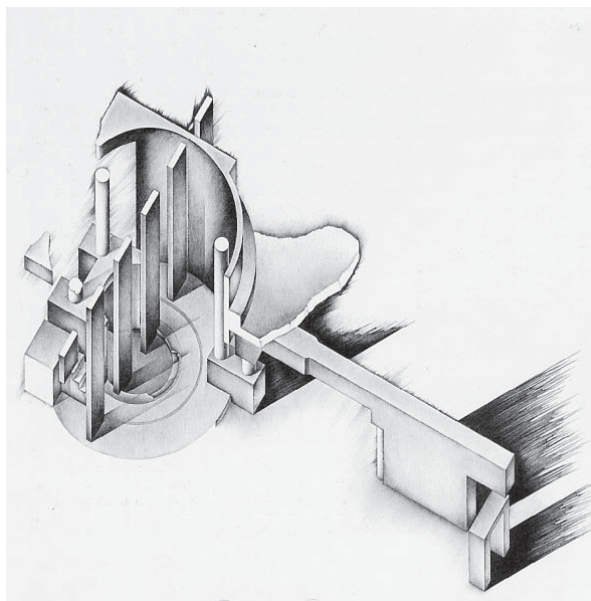
Origin I blev opført på grundens den østlige ende, hvor der forud havde ligget nogle fabriksbaracker. *Origin II*, der stod færdig i 1982, ligger midt på grunden og har ingen facade mod gaden. *Origin III*, der stod færdig i 1986, ud-



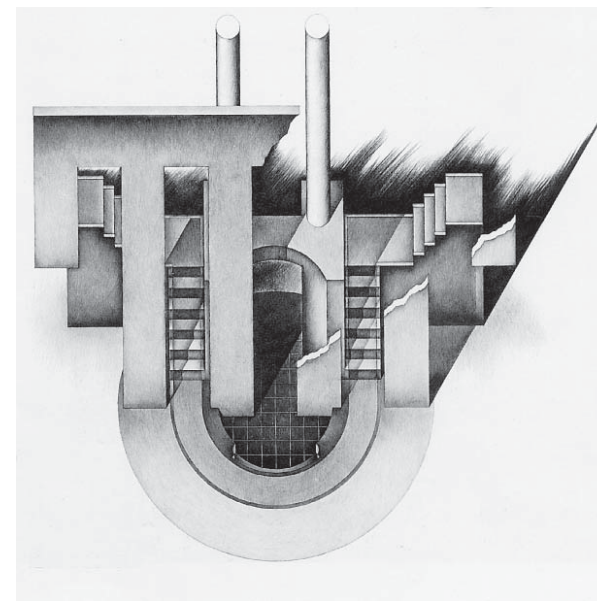
Lysåbningerne i Origin I's facade, set indefra



Modelfoto af Origin I, II og III



Aksonometrisk snit, Origin I's indgang



Koncepttegning, Origin I's indgang

fylder grundens vestligste del. Med *Origin I* var nogle gamle fabriksbarakker forsvundet, med *Origin II* forsvandt en have med dam, og med *Origin III* forsvandt den gamle *machiya*, der havde tjent Hinaya i næsten 200 år. Og dermed var Hinayas transformation til en virksomhed i moderne ikklædning fuldendt.

De tre faser rummer henholdsvis 620 m², 318 m² og 746 m² bruttoetageareal, i alt 1.744 m². Dette skal ses i forhold til et grundareal på kun 964 m² og dermed en udnyttelsesgrad på omkring 1,8 i en udpræget tæt-lav bymæssig sammenhæng. Selv hvis det smalle gadeareal foran regnes med, ligger det langt over den udnyttelsesgrad på 1, der styrer saneringspolitikken i de københavnske brokvarterer.¹¹⁸ De tre bygninger er tæt sammenbyggede, men har alligevel fået hver sit individuelle formsprog. Shin Takamatsu karakteriserer Hinaya med dets to markante gadefacader som en tohovedet drage.¹¹⁹ Ligesom nabogrundene er Hinayas grund fuldt bebygget, bortset fra smalle passager langs hver side og et haverum med amfiteateropbygning syd for *Origin II* og *III*. Man har således på intet tidspunkt mu-

lighed for at opleve de to dragehoveder på én gang.

Entrer man Hinaya via hovedindgangen, må man frivilligt lade sig fortære af *Origin I*'s skræmmende gestalt. Vel gennem granitfacadens højsmalle sprække kommer man ind i et dunkelt, højkomprimeret rum. Ankomsthallen er cirkulær af grundform og spænder gennem alle bygningens tre etager, men cylinderformen er kraftigt brudt af to trapper samt endnu en lodret slidset vægskive, hvis søjler man må trænge igennem. Den rå beton i trapper, søjler og vægge kontrasterer stærkt med den polerede facade og den blanke, dybsorte gulvbelægning og understreger en trykkende fornemmelse, der kun kan slippe opad. I toppen, tre etager oppe, sidder en lille rund lysglug. Den giver lige netop lys nok til at understrege rummets mørke og er, symptomatisk for Takamatsu, gennemskåret af den opslidsede betonvæg.

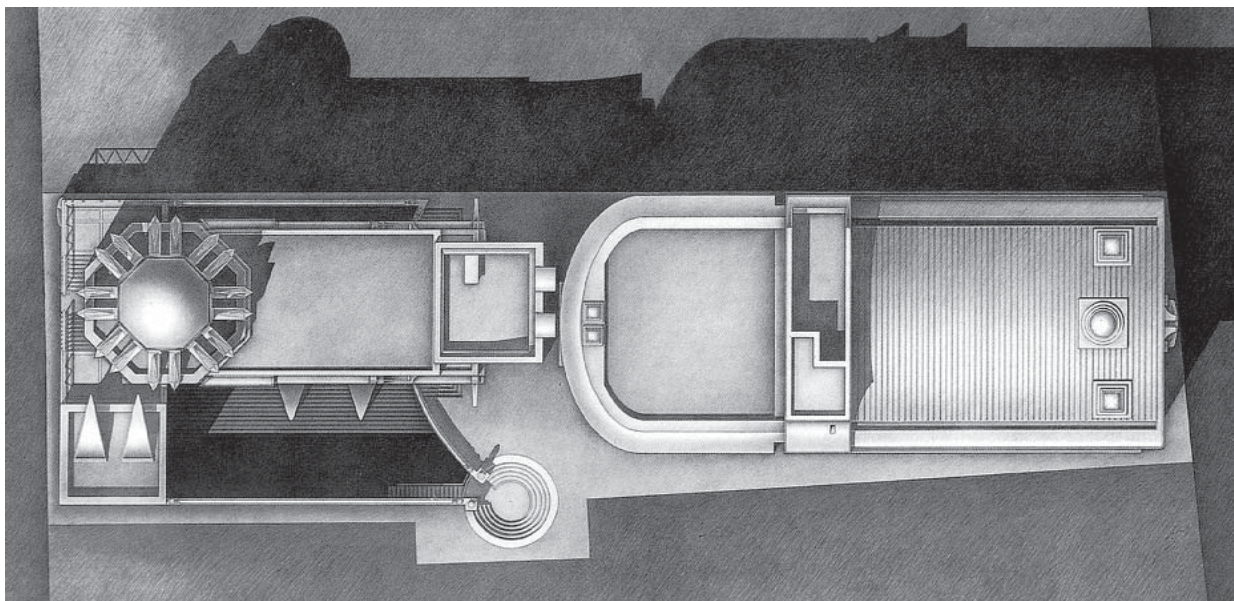
Gennem en vandret sprække er der vindueskontakt med kontorrummene bagved. Et menneske kommer ud, man forklarer sit ærinde og bliver inviteret indenfor. Man stiller skoene, træder op fra det runde gulvfelt og skifter til indsko. Vedkommende, som man har ærinde hos, bliver kaldt

til, eller man bliver - gennem lange, snævre, mørke korridorer, der drejer om hjørne efter hjørne og snørkler sig op og ned gennem snævre trappeskakte - vist frem dertil i bygningen, hvor man har ærinde. Fuldstændigt afskåret fra kontakt med dagslyset udenfor ville man ikke have en chance for selv at finde rundt i bygningens labyrintiske indre. Men hvad gør det, når man personligt bliver vist frem dertil, hvor man skal. Det rituelle fornægter sig ikke, og Takamatsus iscenesættelse af dét rituelle møde, som står så centralt i det japanske samfunds- og forretningsliv, er formidabel. Der hersker ingen tvivl om, at man nærmer sig noget af yderste vigtighed.

Videre frem i bygningen ligger i tre planer kontorer, receptionsrum, lager- og produktionsfaciliteter. Under *Origin III* er der yderligere en kælder, hvis rum åbner sig til den amfiteatralse forsænkning. På 1. sal er der udstillingsrum, direktørkontor og modtagelsesfaciliteter, mens 2. sal rummer design- og konferencerum. Alle rummene er holdt særdeles mørke, og der er udpræget lavt til loftet.¹²⁰ Etagerens horisontale sammentrykthed kontrasterer effektivt ankomstrummets voldsomt oppressede vertikalitet, og facadernes gennemstukne bolte går igen mange steder i interiøret, som var det kun den omhyggelige sammenføring af de kraftigt dimensionerede bygningsdele, der sikrede imod den indre sammenstyrtning og holdt stand imod presset udefra.

„*Origin III* er ganske unik,“ skriver Patrice Goulet: „Arkitekturen er luksuriøs; der er skrøbelighed i de skarpkantede taggrater og soliditet i de mange elementer, samlinger og artikulationer. Her er lysindtagene, hans arkitekturs varemærke, meget mere sofistikerede, vovede og nye. Hvor de tidligere var defensive, er de her transformeret til udadvendte, aggressive elementer. De er fremstikkende udvækster, som den synlige del af en indre skjult krystal.“¹²¹

I *Origin III*'s lille pavillonagtige tilbygning langs vejen syd for fyrtårnet, finder man det eneste rum i Hinaya-komplekset med tatami-måtter. Men de er halve, kvadratiske i formen og uden kantbånd, og deres topdække er i en uudgrundelig, dybt rødviolet silke. Væggene er ligeledes tapetseret med rosa tekstiler. Rummet er stort set umøbleret, her står kun de for te-ceremonien nødvendige remedier:



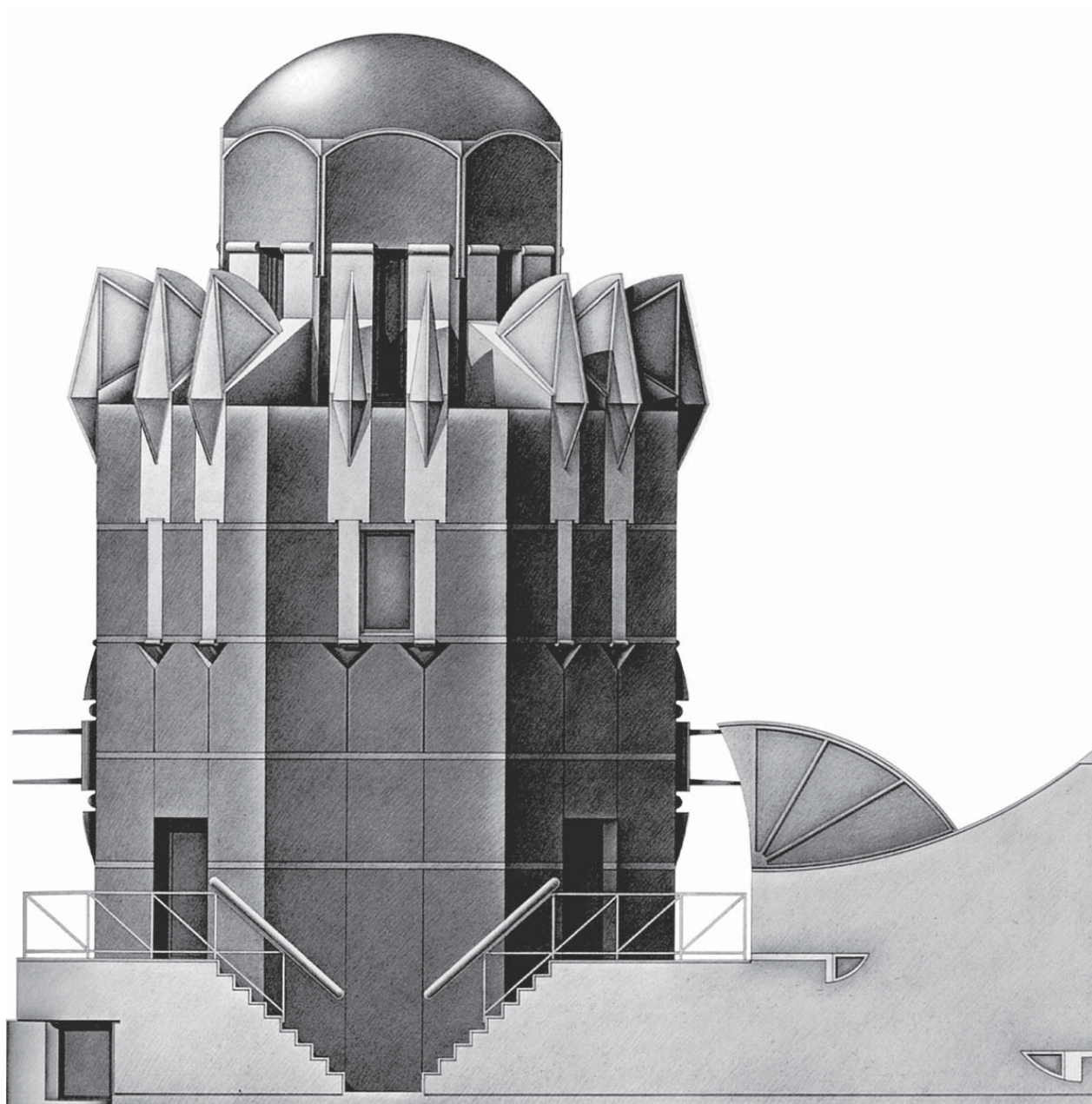
Plan af *Origin I*, *II* og *III*. *Origin I* ses længst mod højre, *Origin II* er den rundede del, der er bygget direkte på *Origin I*, mens *Origin III* er den vestlige del, med tårnet og den forsænkede have syd for



Origin III, vestfacade (1986)



Indgangstrapperne til Origin III, hvor lysindtagene til det lille anneks ses til højre



Origin III, facade mod vest, i en for Shin Takamatsu karakteristisk fremstillingsteknik

trækulsbækkenet, te-caddyen og en række teskåle i grøn keramik. Lysindtagene er dels små cirkelformede glugger, dels store, gennemlyselige figurer, der skarpretteragtigt skærer sig både ind i rummet og ud af bygningsvolumenet. Så selv her i te-rummet, det klassiske kulturlivs allerhelligste, har Takamatsu fastholdt udgangspunktet at skulle rumme Kyotos historie uden at forfalde til historiske former. Af Takamatsus beskrivelse af *Origin III* i *Japan Architect* fremgår det i øvrigt, at bygherren havde bedt ham om at skabe en *special effect* mod vest.¹²² Efter langvarige skitse-ringer, der synes næsten manisk at afprøve store dele af Takamatsus formregister, resulterede dette i *Origin III*'s ottekantede, blanksorte tårn med den brandrøde kalot og de skærende lysindtag.¹²³

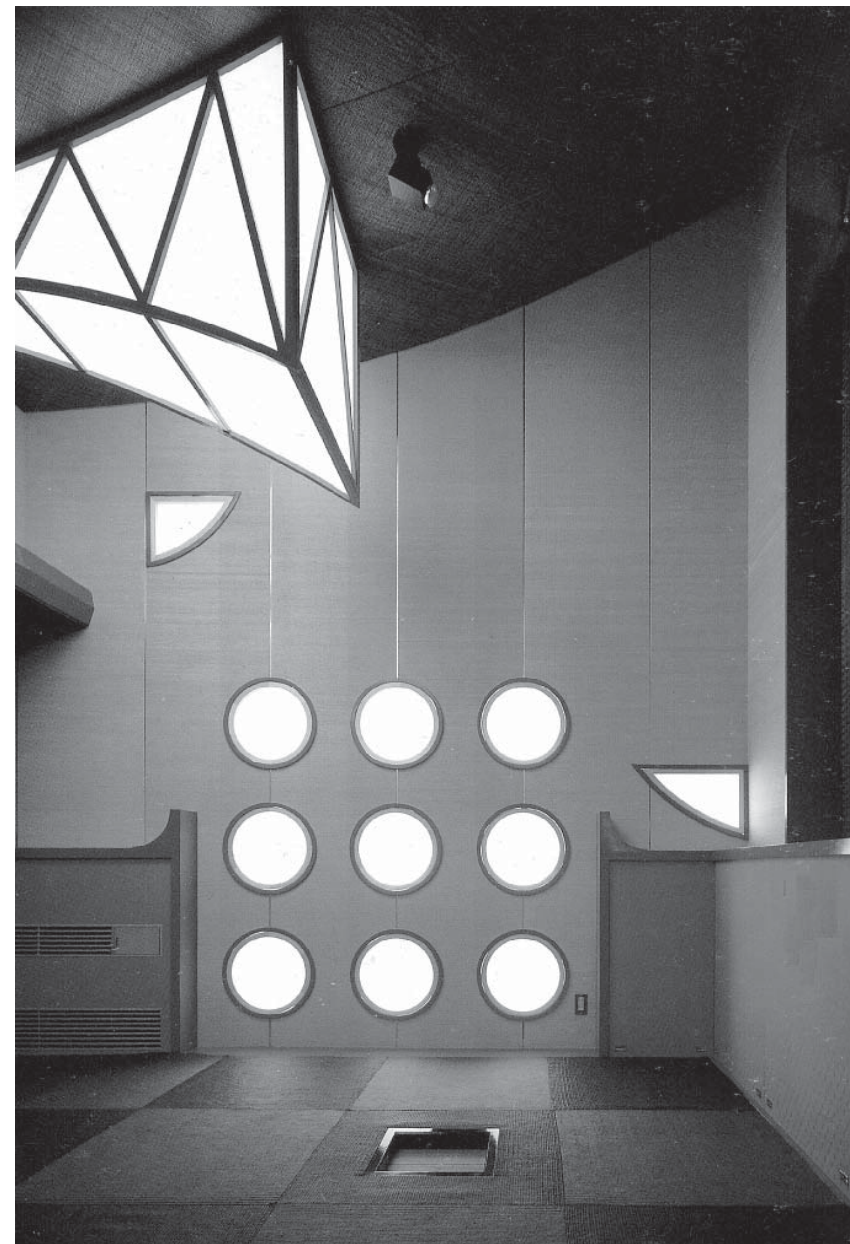
„*Origin III* ... er uden tvivl et af Shin Takamatsus mest forstyrrende værker,“ skriver Patrice Goulet: „Når man ser det tårn sig op midt mellem husene og værkstederne i det travle Kyoto-kvarter, hvor det ligger, ligner det ved første øjekast kuplen på et eller andet barokt bygningsværk. Det er tydeligvis et fyrtårn rejst midt i det urbane kaos - en sjælden forekomst i det japanske landskab, hvor måske kun pagoderne udfylder samme rolle som landmarks.“¹²⁴

Første gang, man drager til Hinaya, er det sin sag i Nishijins labyrint af smågader at finde frem til bygningerne. Når man så pludselig er der, gribes man som vesterlænding af undren: Hvad laver sådanne bygninger her? Dén medbragte kontekstuelle læsning, man som dansk arkitektstuderende systematisk har fået indpodet, udsættes i Japan for stadige syntaksforstyrrelser. Det er ikke bare en arkitekt som Shin Takamatsu, der overtræder de indlærte spilleregler - man møder i Japan til stadighed andre valgmønstre, når nyt føjes ind i eksisterende forhold.

Arkitekten Minoru Takeyama har på arkitektskoler i henholdsvis Japan og USA stillet samme opgave, en bygning på en given downtown-placering i henholdsvis Tokyo og New York. „Da jeg stillede den opgave for mine japanske studerende, tog ingen det mindste hensyn til *Omotesandos* eksisterende visuelle koder,“ skriver Takeyama: „I stedet for at designe noget, der passede med de eksisterende omgivelser, koncentrerede de sig om at producere bygninger, som de i mange tilfælde aldrig havde kunnet erfare i virke-



Origin III, vinduesåbninger i sydfacade. Origin II's rundede betongavl ses bagest



Lysindtagene skærer sig ind i Origin III's anneks. Tatamimåterne og tapeterne er i dyb purpurrod silke

ligheden.¹²⁵ De amerikanske arkitektstuderende derimod læste sig spontant ind i konteksten, fortæller Takeyama: „Deres forslag opretholdt uden undtagelse den eksisterende syntaks i Broadways gaderum (streetscape). De var endog tilbøjelige til at opretholde gadens eksisterende fysiologiske karakter; byggehøjder, silhuetter, skala, proportioner, tagformer, vinduer, døre osv. Uanset hvor frit, de artikulerede deres individuelle udsagn, deltog deres projekter indenfor kontekstens betingelsessæt. For dem var kontinuitet et vigtigt visuelt aspekt af omgivelserne.“¹²⁶

Shin Takamatsus bygninger er så udpræget *akontekstuelle* og undsiger sig den syntaktiske relation. De forholder sig kun nødtørftigt til omverdenen og lader ikke dens betingelsessæt virke ind, men søger en egen, indre logik og opbygger et lille, selvberørende, om sig selv centreret univers. Denne introverte og afvisende tendens prægede en hel generation af unge japanske arkitekter, og Tadao Andos *Azuma House* i Sumiyoshi (1976) står som et arketypisk eksempel herpå.¹²⁷ *Azuma House* er en veritabel fæstning mod omverdenen (og fællesskabet). Kun en skydeskårs-smal dør bryder den to etager høje mur periferien rundt af den diminutive grunds 65 langsmalle kvadratmetre. Indeni, bag murene, bor man med fri udsigt til himlen - det eneste i den menneskeskabte storbyvirkelighed, der endnu ikke er helt gennemsyret af menneskelig aktivitet.

Shin Takamatsus bygninger kan virke yderligere forstyrrende derhen, at de tilsyneladende også er *affunktionelle* - at de umiddelbart kun i meget lille grad tager form efter deres funktion, og som i tilfældet med *Origin I, II* og *III* snarere påtvinger funktionen deres form. De relaterer til og lader sig aflede af helt andre størrelser og bliver på en måde forbindelsesled mellem usynlige og synlige universer. Kun med en udvidet forståelse af funktionalitet giver Takamatsus bygninger mening - set i lyset af en slags irrationel funktionalitet. „For Shin Takamatsu er byens struktur ikke et spørgsmål om fysisk form eller social organisation; strukturen har at gøre med de visioner, der er samlet dér; den har at gøre med tæthed og intensitet. Han oplever byen intuitivt, og hans sansning ligger nok tættere op af psykiaterens end arkitektens,“ skriver Riichi Miyake og sammenligner den rolle, han påtager sig, med shamanens.¹²⁸



Origin I's nabolag er præget af tekstilvirksomheder og ligger idag langt fra det oprindelige Nishijins gadebillede

Hinaya

Botund Bognar skriver om Takamatsus arkitektoniske former og kompositioner, at de „er formet af hans dybe sensitivitet overfor det emotionelle, det intuitive og særlig det ritualistiske i arkitekturen, og som resultat heraf udstråler de en usædvanlig intensitet.“¹²⁹ „Jeg tillægger ikke et steds karakter meget værdi,“ siger Takamatsu: „Arkitektur handler om introduktionen af en ny kraft, som ikke er relateret til karakteren af, eller det enestående i, et sted. Med andre ord, et sted bliver defineret hver gang af arkitektur.“¹³⁰

Takamatsu har ofte beskæftiget sig med det særlige, der ligger i at arbejde i en bystruktur som Kyotos, hvor det oprindelige gadenet og *machiya*en med dens gennemmodulerede proportioner tilsammen med Kyotos topografiske beliggenhed udgør en krævende og yderst problematisk kontekst at indføje moderne arkitektur i. De mange lag og aflejringer op igennem byens 1200-årige historie som kulturelt kraftcenter gør alt mættet med historie - med tid. En tid, der på en gang er en menneskeskabt tid og en tid, som fastholder al menneskelig aktivitet og hvirvler den ind i historiens greb.

Adspurgt om hans forhold til at bygge i en urban kontekst som Kyotos svarer Shin Takamatsu, at han har et stærkt ritualistisk begær efter at gribe ind i og forandre den eksisterende situation. Japans urbane rum og landskaber er meget horisontale, men han drømmer om bygninger, der er „så vertikale, som hvis jordens akse trådte frem i dette forarmede horisontale urbane rum. Jeg fandt, at arkitektur havde kraft til at bore et hul i det urbane rums slidte struktur og kunne producere et sted med stor indre dybde.“¹³¹ Takamatsu virker således gerne og med stor kraft ind i omgivelserne, men lader dem ikke virke tilbage. Hans vision er at skabe en vertikal rumlig organisation. „Arkitektur er et sted af lodret renselse, et sted, der eksisterer, ikke fortsat, men kun for et øjeblik,“ siger han i interviewet med Miyake og sætter sig også således ud over en mere konventionel tilpasning til den omgivende virkelighed.¹³²

Det er ofte sagt, at der ikke i Kyoto findes moderne arkitektur af interesse. Det er som om traditionens tyngde afbøjer, modererer og modificerer. Så selv når man ikke blot viderefører traditionens hævdundne måde - og det gør man efterhånden sjældent - så har Kyoto ikke fået nær



En typisk Nishijin-gade nær Hinaya med blandet tæt-lav bebyggelse og udsigt til Hiei-san, Kyotos skytsbjerg. Adskillelse af gående og kørende er ganske nødtørftig



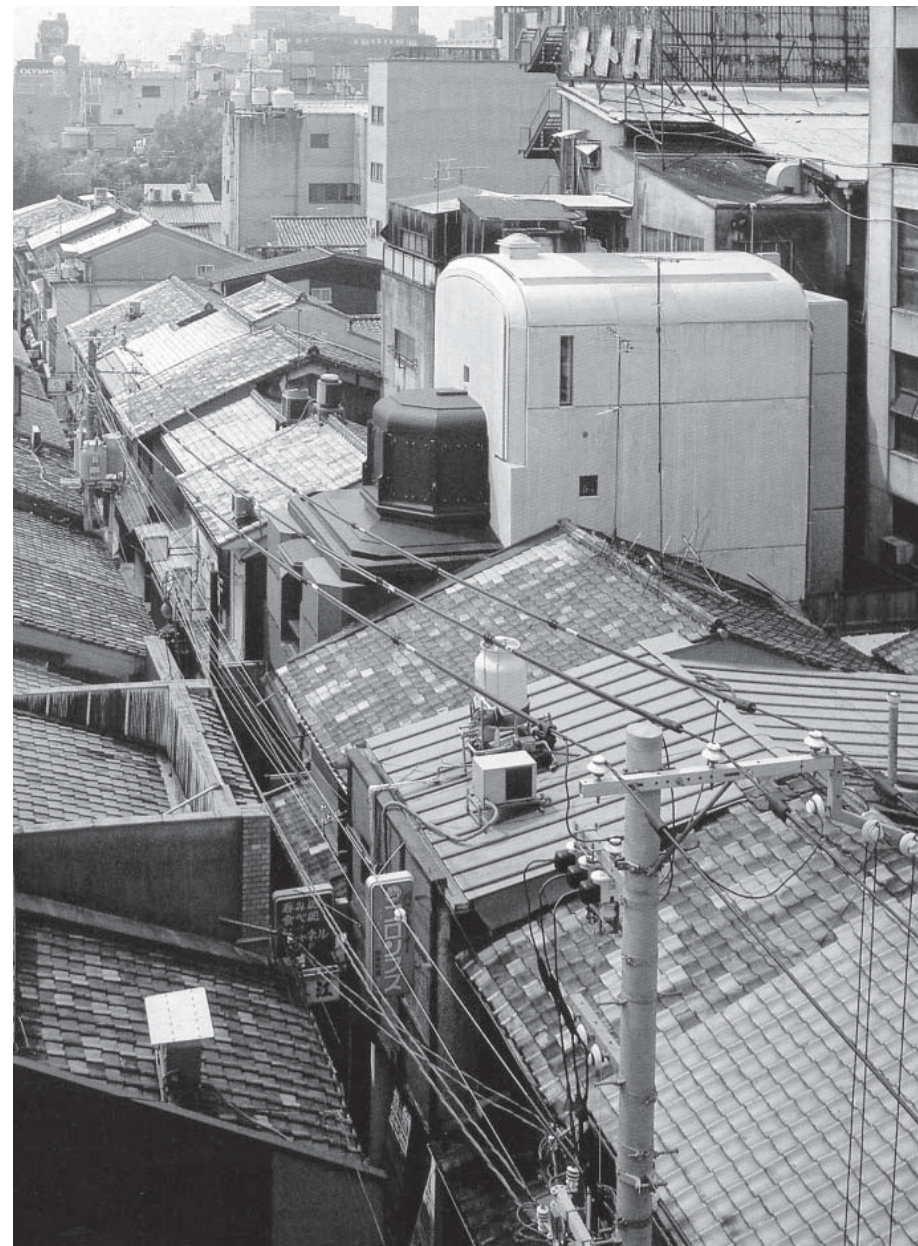
En af Nishijins mange snævre gyder, hvor man stadig bærer de karakteristiske lyde fra de arbejdende væve



Mange af Nishijins arbejdspladser, som her tatami-magerens værksted, ligger stadig åbne ud til gaden



Sbin Takamatsu: Yoshida House, Forrest th. i Ponto-cho, Kyoto (1982)



Kun fra oven skiller Yoshida House sig ud, se facadetegning p. 217

samme influx af den frivole, løsslupne, vovede, opmærksomheds- eller grænsesøgende 80er-arkitektur som Osaka eller Tokyo. Kyotos kulturelle tyngde synes at have kraft til også af nutidens arkitektoniske ikklædninger at fordre et vist mål af raffinementets underspillethed og forfinelsens elegance. „En by er ikke byen selv,“ skriver Takamatsu: „En by er helheden af et flydende og symbolsk dynamisk felt, som på alle måder muliggør dens manifeste udfoldelse.“¹³³ I præcis den forstand hengiver han sig lidenskabeligt til sin kontekst.

På vej mellem bolig og kontor havde jeg igennem et halvt år anledning til dagligt at afsøge Nishijins udstrakte gadenet, og Hinayas tohovedede drage fik efterhånden en anden betydning for mig. Ud af spørgsmålet, om den var kontekstuel (hvilket med dansk reference hurtigt og enkelt kan besvares med et nej) voksede et næste spørgsmål frem, som var anderledes svært at give noget entydigt svar: Hvad var overhovedet den kontekstuelle reference?

Var det den lille, hastigt svindende tredjedel af bygningerne, som stadigvæk kunne karakteriseres som vaskeægte *machiya*, hvor man fornemmede, at det traditionelle byhus - med sine sprøde, delikate trædetaljer, forfinede rytmer og proportioneringer samt graciøst hvælvede tegltage - symbiotisk modsvarede og understøttede en levevis med forankring i Nishijins tradition?

Var det den anden lille tredjedel af bygningerne, som med lidt nænsom restaureringsarkitektbistand og en affaldscontainer til afskrælning af allehånde moderne „forbedringer“ ville kunne føres tilbage til traditionens ubesmittede udtryk?¹³⁴ - selvom mange af disse afvigelses fra det traditionsbundne udtryk netop kun kunne aflæses, som om den traditionelle *machiya* var en utilstrækkelig eller utidssvarende ramme for sine beboere. Havde det overhovedet mening at bevare en udlevet historisk form, der var så intimt forbundet med familie- og erhvervsstrukturer som var ved at forsvinde?¹³⁵

Skulle man i stedet tilslutte sig den forsvindende lille gruppe af bygninger, som min medbragte arkitektoniske opdragelse kunne nikke anerkendende til, hvor man i et moderne formsprog var nået til et for både bygning, brug og bymiljø tilfredsstillende resultat? Eller skulle man melde

sig blandt den stadig stigende, voldsomt dominerende tredjedel af husene, hvor alle spor af det gamle Nishijin var bulldozet bort, og man, måske i samarbejde med et par af nabogrundene, havde lavet et boligkompleks med hele det moderne komfortregister: Centralvarme og aircondition, elementkøkken og garage, betondæk og massive vægge, hængslede døre og glas i vinduerne? - vel at mærke uden den mindste (kontekstuelle eller syntaktiske) arkitektoniske refleksion.¹³⁶

Var der overhovedet nogen entydig kontekstuel virkelighed i et urbant landskab, hvor udviklingen mellem traditionen og det moderne havde forløbet så diskontinuert? Eller måtte man, som arkitekten Minoru Takeyama advokerer, søge en tilgang til arkitektur, som kunne kombinere de inkongruente koder mellem *wa* (det japanske) og *yo* (det vestlige), der uafladeligt brydes i det urbane japanske landskab, og skabe nye helheder deraf? „Hvis vi som arkitekter kunne erkende og udtrykke meningsfulde modsætninger i det urbane miljø forvirring, kunne vi håbe at ... kommunikationen mellem det byggede miljø og dets brugere ville blive reetableret.“¹³⁷

Jeg kom i løbet af det halve år til at holde af Hinayas bygninger - som noget naturligt, som to vigtige holdepunkter i Nishijins smalle, signalmættede gadebilleder - som lodrette klipper af ro. Kunne de se voldsomme ud i tidskriftvirkelighedens lutrede vidvinkeltryllier, hvor hvert nyt projekt er skildret som var det verdens centrum, så var de selv med cykelfart hurtigt passeret og borte i de smalle japanske gaderum, der tilbyder endeløse sideordnede placeringer, men glimrer ved fraværet af det centralperspektivisk understøttede *point de vue*.

Mellem de talløse små boder, butikker og værksteder, hvor nyt og gammelt, enkelt og sofistikeret, imponant og nødtørftigt vedligeholdt står skulder ved skulder og den kørende, den gående og den cyklende fletter sig ud og ind af hverandre på samme sparsomme kvadratmetre, støjede Takamatsus to dragehoveder ikke meget. Men de havde, til forskel fra det meste nytilførte i Nishijin, en forunderlig selvfølgelighed. Måske også fordi de - til trods for at deres arkitektur i hele måden at forholde sig til livet i og omkring sig ligger langt fra mine personlige præferencer -

bærer præg af en begavet og uomtvisteligt sikker æstetisk hånd. Dem er der langt imellem i Nishijins mange moderne tilføjelser. Samtidig blev *Origin I's* dæmoniske gestalt jo mindre upassende, og *Origin III's* aggressive gestik jo mere forståelig, jo mere jeg trængte ind i, hvilke barske livsbetingelser det gamle Nishijin havde budt sine beboere og til dels stadig gjorde.

Botund Bognar skriver om Takamatsus bygninger, at de „fremmaner stærke positive og negative reaktioner uden rum for neutralitet [og] oprører de dybeste områder i menneskets ubevidste.“ Takamatsus univers er „en ubarmhjerterig åndelig rejse gennem den menneskelige psykes afgrund og det moderne urbane samfund, i hvilket han ikke finder meget at beundre,“ fortsætter Bognar: „Det er en personlig pilgrimsfærd og ofte en desperat, næsten apokalyptisk kamp med kafkaske dæmoner og uforklarlige kræfter, en slags excorsime i det sidste håb om at bryde forhekselsen, en bestræbelse, mod alle odds, på at fremtvinge befrielse, som kun kan nås gennem et kataklysmisk chok. Takamatsus kraftfulde arkitektur kan betragtes som en *form* for sabotage i ansigtet på den postindustrielle by og et stormløb mod den moderne massekulturs trivialiserede mønstre. Takamatsu er derfor overbevist om, at den mest effektive måde at håndtere en sådan urban kontekst på, er at indsætte noget så fremmed som muligt midt i den.“¹³⁸

At Takamatsu *kan* bygge kontekstuel, har han bevist med *Yoshida House* (1982), en lille traditionel japansk restaurant i Ponto-cho. *Ponto-cho* er en kun 1,8 m bred gade med små tehuse og spisesteder liggende skulder ved skulder. Til den ene side har husene en kølende udsigt ud over *Kamogawa*-floden, til den anden side leder endnu snævrere passager ind til side- og baghuse. Det er lykkedes i tide at få Ponto-cho-området fredet, så det gamle forlystelseskvarter står som et af Kyotos få overlevende, nogenlunde helstøbte, gamle bymiljøer. Alle bygningsmæssige forhold af betydning for helheden, som materialer, farveholdninger, proportioner, bygningsåbninger osv. skal her godkendes af myndighederne.¹³⁹ Takamatsu har dog ikke blot bygget i traditionens velprøvede tegltage og trægitrede facader, men lavet en bygning i mørk granit og gitre i mørk stål.¹⁴⁰ Den moderne materialeholdning til trods flyder bygningen fuld-

Hinaya

stændig sammen med den øvrige bebyggelse og giver med sin reserverede elegance dén beskyttelse og utilnærmedelighed, som en restaurant af denne type behøver for at overleve midt i en turistattraktion. Så selvom man nogenlunde ved, i hvilken del af Ponto-cho, *Yoshida House* ligger, er det svært finde. Kun fra den modsatte side af Kamogawa-floden træder det tydeligt igennem, at *Yoshida House* med sine utraditionelle øvre etager er en Takamatsu-bygning.

I *Gion*, et andet af Kyotos berømte geisha-kvarterer på den anden side af Kamogawa-floden umiddelbart overfor Ponto-cho, har Takamatsu lavet to bygninger, *Maruto IV* (1984) og *MK Station* (1986), uden at være underlagt samme stramme betingelser som i Ponto-cho. I *Gion* kan man stadig hen under aften møde geishaer på vej til arbejde. I *Gion* har mange traditionelle byhuse overlevet frem til idag, fordi de stadig er en del af en levende tradition. De fungerer fortsat som tehuse, eller de rummer et af de mange, traditionsrige spise-, drikke og underholdningssteder. Men bortset fra den lille *Shinbashi*-enklave langs *Shirakawa*-floden i det nordligste *Gion*, er det ikke lykkedes at etablere fredningsbestemmelser i området.¹⁴¹ Dertil er de økonomiske interesser for store og for kortsigtede, så med hver ny bygning forrykkes det allerede ulige forhold mellem det nye og det gamle *Gion*.

Fra at betjene en lille kulturel elite er *Gions* publikum blevet bredere og domineres i dag af kontorfolk og forretningsmænd, der med leveren som indsats slipper damptrykket ud efter en lang arbejdsdag. Denne kombinerede møde-, spise- og drikkekultur fordrer iscenesættelser - storladne iscenesættelser. Glimrende og glitrende *nouveau riche*-klicheer veksler med *karaoke*-kulturens følelsesmættede ikoner, hushøje neonskilte tindrer om kap, lydflager fra alle verdensdele interfererer med en diskogungrende resonans mellem benene, sortklædte herrer faldbyder med karakteristiske klap og tilråb deres saftige tilbud om pigekiggeri og sprut ad libitum, mens oppustede kæmpekuglefisk duver i gaden (for dem, der ikke kan stave til *sushi*-restaurant). *Pachinko*-spillehallerne giver afløb for spillelidenskab, tørsten næres i snackbarer og drikkesteder i alle prisklasser med alle grader af beklædning, mens et



Typisk gadebillede fra det sydlige *Gion*, hvor den traditionelle bebyggelse endnu præger gadebilledet



Typisk traditionel facade med mange halvtransparente lag, der på én gang forbinder og adskiller, skaber nærhed og afstand

Hinaya

bugnende register med alt mellem burger-paladser og luksuriøse japanske *kaiseki*-restauranter taler til mavens sult. Gion er idag transformeret til et hårdtpumpet center for masseunderholdningsindustrien. Det er således også i Gions telefonbokse, man finder de små annoncer - hvis man skulle have lyst til at lege hospital med en sød sygeplejerske uden trusser eller hjælpe en pige i mellemskoleuniform med lektierne - for de færreste af Gions gæster har idag råd til at lade sig underholde af geishaerne. I Gions udkant finder man også en zone med de karakteristiske *love hotels*, hvor man for nogle timer kan leje et rum i yderste diskretion. Det oprindelige Gion er sprængt ud i pittoreske overlevelsesceller, som visuelt fuldstændigt drukner i det nyes inferno. Men alle disse nybyggede attentater klynger sig paradoksalt nok stadig til dét traditionsrige Gion, de er i fuld gang med at kvæle. Auraen, drømmene og myterne om Gion er stadig vigtige for stedets kommercielle identitet.

Bortset fra den lille fredede enklave omkring Shirakawa synes det kun at være i den sydligste del af området, at Gions traditioner holdes i hævd.¹⁴² Her findes stadig sammenhængende gadebilleder, hvor de snævre gyder og passager skærer sig ind i blokkene. Her bliver indgangshaven stadig hver dag sirligt forberedt og blomsteropsatser raffineret arrangeret inden gæsternes komme. Her kan man stadig opleve, hvordan lyset poetisk siver ud gennem papirskodderne bag de kunstfærdigt proportionerede trægitre, akkompagneret af det bløde lys fra rispapirlamperne under udhænget.

Som et krumt lystårn plantet midt i det hele, spillende på kontrasten mellem det brutale og det raffinerede, funkler Takamatus *Station* triumferende selvsikkert på et af det nye Gions centrale hjørner. *MK Station* rummer café og galleri i bunden, mens de øvre etagers eneste funktion er lysende opmærksomhedsskabelse. Shin Takamatsu siger, at han med *Station* tog byens lys om natten som tema. Han har forsøgt at designe en bygning, der „kunne skabe en følelse af varme, endog nostalgi,“ og en bygning, der „begyndte at smelte sammen med det distrikt, den søger at være en del af.“¹⁴³ Isoleret set, sådan helt isoleret set, er *Station* god arkitektur - en flot skulptur på sit hjørne - og



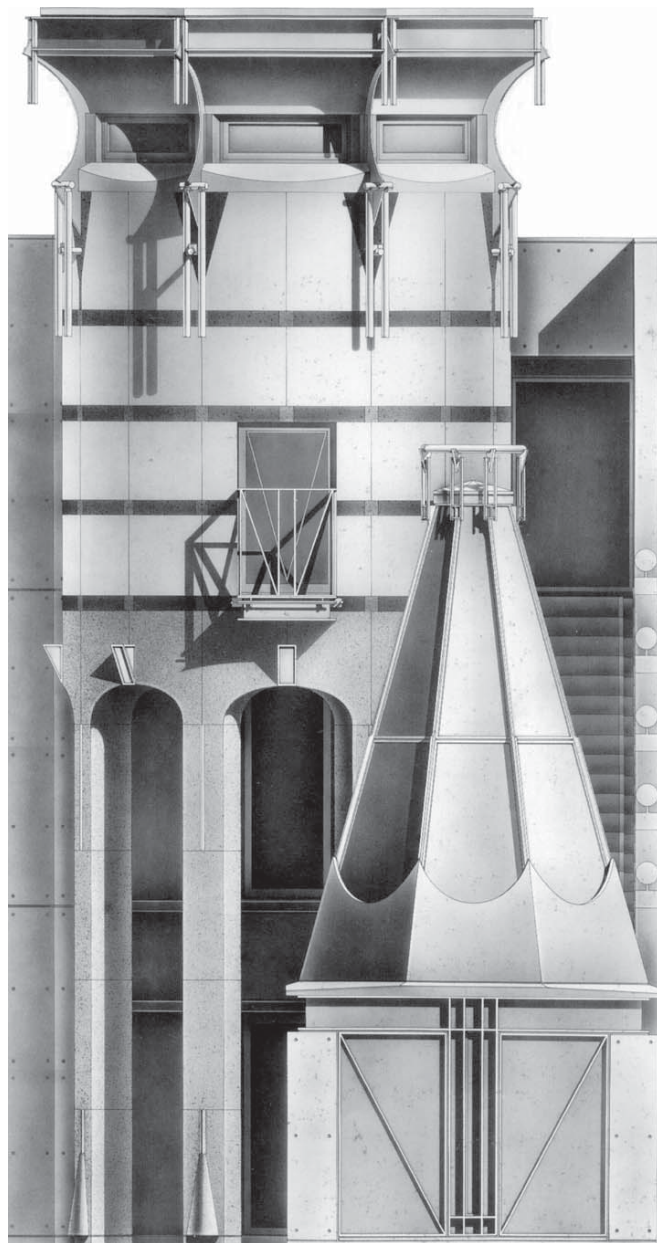
Ligesom i te-ceremoniens roji-have forbereder man i Gions traditionelle gæstehuse symbolsk aftenens gæsters ankomst ved at fugte vejen ind med vand, så det støvede afløses af en friskhed i farver og dufte



Gyde i den del af Gion, hvor nye forlystelsesformer har fortrængt de gamle. I baggrunden ses silhuetten af en raketgestalt af Hiroyuki Wakabayashi: Gion Freak Building (1991)



Gion fiskerestaurant



Sbin Takamatsu: Maruto IV, Gion, Kyoto (1984)

som altid, når det gælder Takamatsus bygninger, med en uomtvistelig sikkerhed i formen. Men med en bygning af lys som *Station* skubber han definitivt det traditionelle Gions diskrete signalkodeks ud i mørket og yder sit store bidrag til eskaleringen af den voldsomhed, hvormed man må meddele sig, hvis man vil være sikker på at blive set i de japanske bycentre.

Takamatsu er betaget af de gamle Gion-facaders lysmønstre og papirlanterner under udhængene. „Skjult her [i Gion] er en mangfoldighed af kunstfærdige ideer, og hver nat bryder denne overflod af blomster ud i fuldt flor og producerer et syn uden lige noget andet sted i verden,“ skriver Takamatsu. *Maruto IV* blev designet „som en [lys-] blomst af beskeden fremtræden,“ ... og det, som materialiserede sig var „som en folly af lys.“¹⁴⁴ Man spørger sig uvilkårligt, hvad det er for et Gion, som overlever og videreføres. Men som Takamatsu trøstende siger: „Jeg tror med sikkerhed, vi kan sige, at det her i Gion-området aldrig vil være bygningerne som forbliver i minderne hos de folk, der kommer og drikker til duften af disse blomster af lys.“¹⁴⁵

Hvor Takamatsus intense, dynamisk interfererende arkitektur kan fremstå problematisk i sammenhænge med udpræget historiske kvaliteter, fordi den systematisk undsiger sig tilpasning, så opleves hans bygninger i de mere blandede forstadsområder som mindre destruktive. Disse områder er næsten uden undtagelse ekstremt rodede og annekterer stadig større dele af de sparsomme, åbne landskaber. De omringer de gamle bydannelser og kitter i de tættest urbaniserede egne af Japan de enkelte bykerner sammen i et halvurbant, konturløst kontinuum. Alle bygge-måder - *alt* flyder mellem hinanden: nyt og gammelt, stort og småt, rismarker og fabrikker, templer og boliger. De frie kræfters spil har her kunnet udfolde sig stort set uforstyrret af overordnede reguleringer. I disse selvgroede, historie- og identitetsfattige områder synes implanteringen af noget fremmed som bestræbelse at fungere langt bedre. Her formår Takamatsus kraftfulde bygninger at skabe samling og tilføre sine lokaliteter karakter.

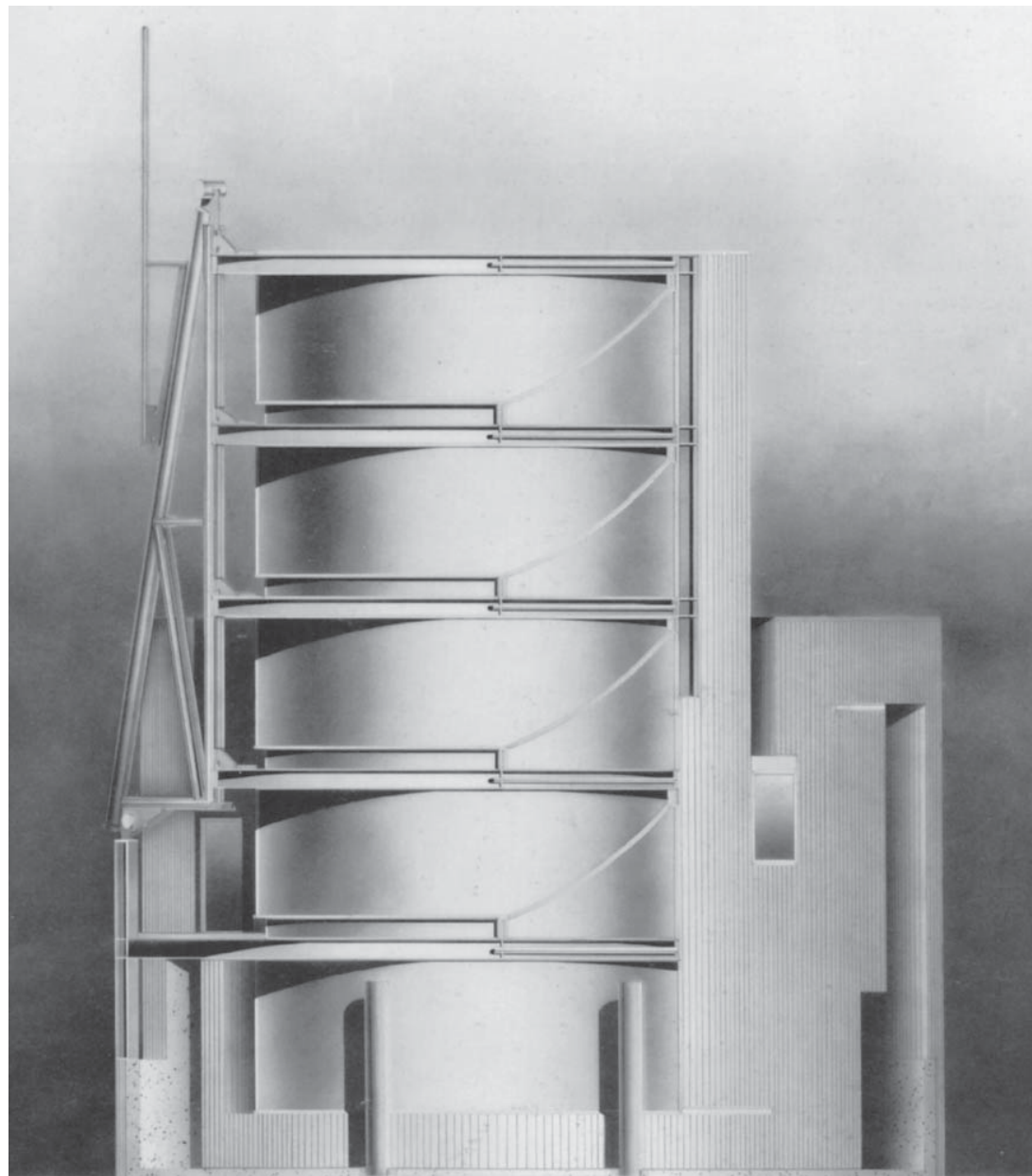
Bygningen *Ark* (1983), der ligger i en sydlig forstad til Kyoto, er et godt eksempel herpå. *Ark* rummer galleri og tandlægeklinik. Sådanne funktioner havde, ligesom for ek-



Sbin Takamatsu: MK Station, Gion, Kyoto (1986)



Shin Takamatsu: MK Station, Gion, Kyoto (1986). De øvre etager bar blikfang som eneste funktion



MK Station, Gion, facadetegning. Bygningen rummer faciliteter for chauffører fra taxa-firmaet MK-Station

sempel cafeer og spillehaller, i 80ernes Japan en udpræget tendens til at indrette sig i spektakulære rammer. „Denne bygning har aldrig haft nogensomhelst logisk forbindelse med hverken grundens betingelser eller det omgivende miljø,“ skriver ShinTakamatsu om *Ark*: „Det er, som var en ukendt mekanisme, der genererer ren energi, pludselig kommet til syne. Og derfor kunne den indflydelse, bygningen ville få på sine omgivelser, ikke udmåles nøjagtigt. Således blev dette stykke kontekstuel uforsvarlige arkitektur gennem sin fremtræden som mekanisk form en revolutionerende provokation for byen. Måske jeg i virkeligheden er ingeniør og ikke arkitekt.“¹⁴⁶

„*Ark* er mere maskine end arkitektur,“ skriver Pierre Goulet: „mere understel end fundament, mere beholder end rum, mere indtag og udtag end lysåbninger. Den omhyggelige måde, hvorpå åbningerne er fastboltet, synes at indicere et stort overtryk i det indre, eller omvendt er det måske en eller anden form for undervandsbåd. Hvert stag er forstærket med hjørnebeslag, hver komponent er omhyggeligt fastnaglet, hver åbning solidt fastboltet. Placeret ved en travl korsvej, med fodgængerbro og jernbanestation og et mylder af luftledninger, signaler, en jernbaneoverskæring og en tankstation synes *Ark* ikke desto mindre fuldstændigt hjemme - om nogen forskel, virker den måske lidt mere ordnet, fortættet og hensigtsmæssig!“¹⁴⁷

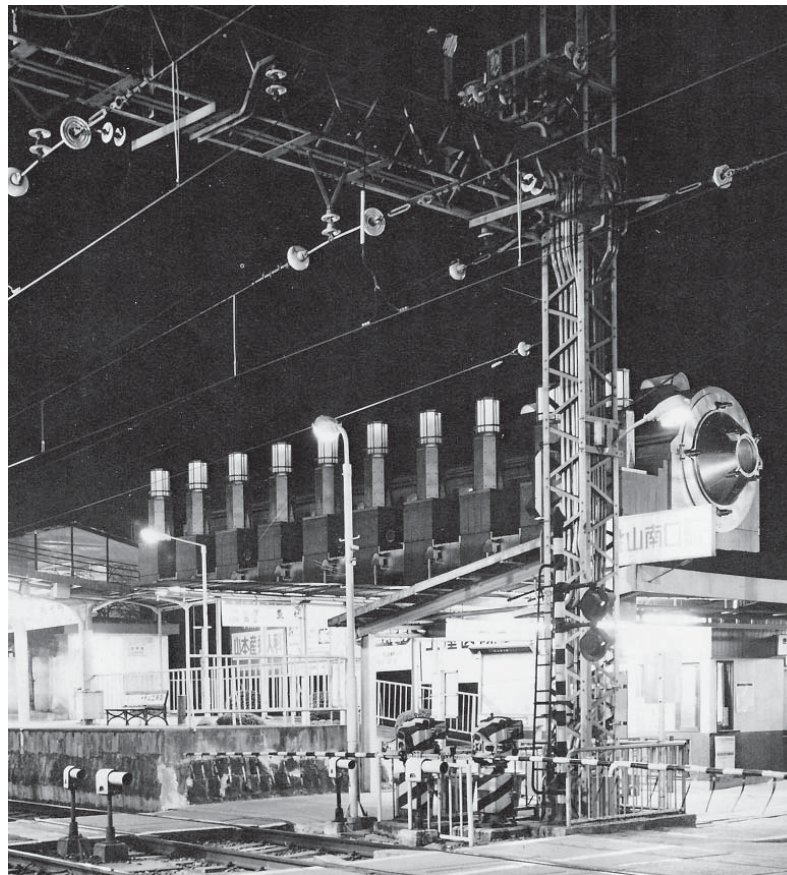
I tiden efter *Origin I* træder en stærk optagethed af det sene 1800-tals maskinformer voldsomt frem i Takamatsus bygninger. Ikke bare aksler, trykstænger, trækstænger, kedler, dampromler og ventiler, men også maritime detaljer som luger og køjer bliver motiver i Takamatsus stadig flere projekter, som han transformerer til veritable begærsmaskiner. De maskinelle referencer står også tydeligt frem i *Origin III*, men ses i sin mest direkte og rå form ud over i *Ark* også i *Pharao* (1984), en anden, næsten samtidig tandlægeklinik. Cris Fawcett så først *Pharao* som en selvmordsmaskine, men kom senere i tvivl, om det snarere var en indretning, der definitivt skulle udkonkurrere jævnaldrende arkitektkolleger.¹⁴⁸

Fascinationen af råstyrken i den tidlige industrialiserings store maskiners synlige kraftoverførsler med blanke cylindre, voldsomt dimensionerede, stadigt kværnende stemp-

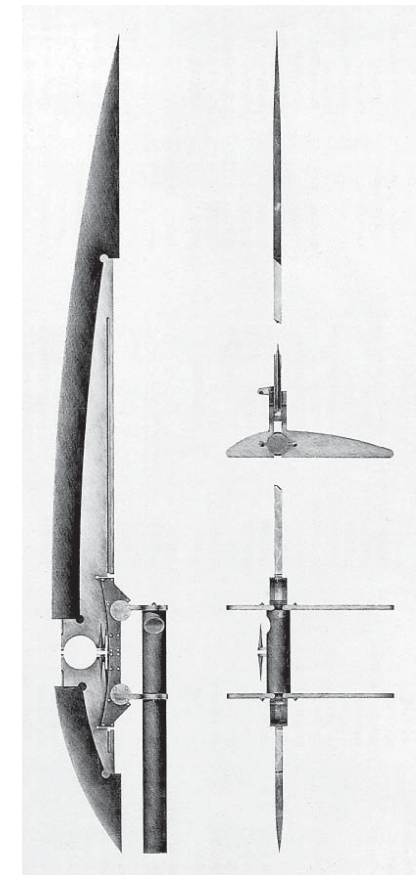
ler og trykstænger går næsten over gevind i *Week* (1986), en lille kommerciel bygning i det nordlige Kyoto, som blandt andet rummer café og modebutikker. *Week* er som et kæmpeforstørret urværk, med højroede, blanke metaldele udenpå den rå betonbygning; som forgrovet legetøj for hushøje kæmper, der med overdimensionerede svensknøgler kan samle vore byer og skille dem ad igen efter forgodtbefindende.¹⁴⁹ Bygningens øverste vindue fremmaner associationer til et vildt og utæmmet kattedyr, der stirrer ud over *Kitayama-dori*, den gade i Kyotos nordlige forstæder, der de senere år har udviklet sig til *Fashion*

Street. Måltrettet et ungt publikum er café efter café og butik efter butik skudt op her, alle med spektakulær fremtræden og ofte designet af kendte arkitekter. Alene Takamatsu har tegnet fire markante bygninger langs Fashion Street. Det er, udover *Week* (1986), *Ining 23* (1987), *Oxy* (1989) og *Syntax* (1990).

Hvor Takamatsus tidlige maskiner stempede, kværnede og knuste med rent mekanisk kraft, så blev de senere udrustet med en række knivskarpe aggregater. Takamatsu har været meget optaget af det myteomspundne og feticherede samurai-sværd og medregner tydeligvis udstillings-

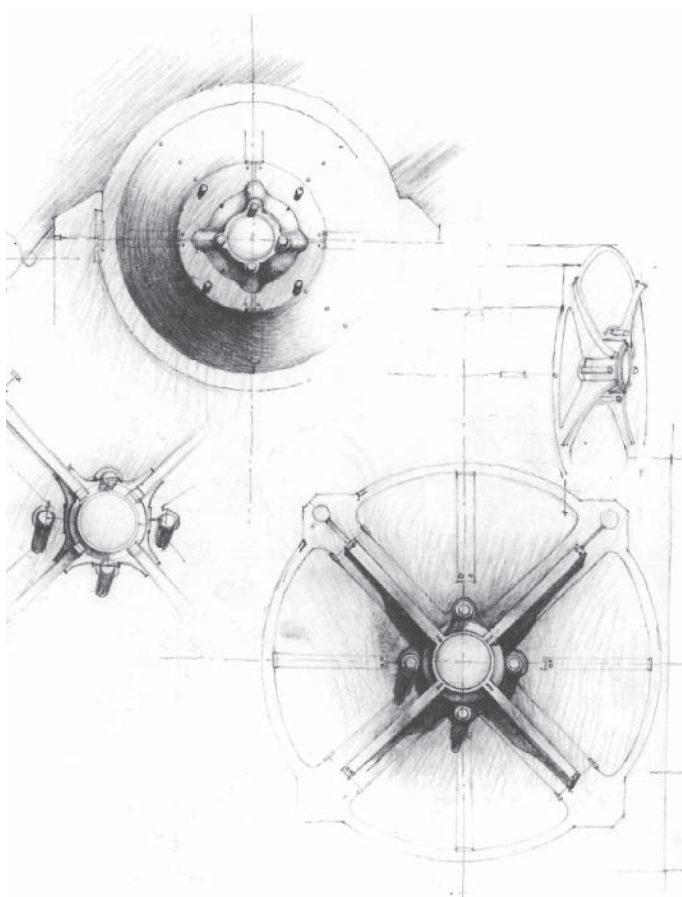


Shin Takamatsu: *Ark*, Nishina Dental Clinic, Fushimi, Kyoto (1983)



Shin Takamatsu: *Killing Moon* (1986)

objektet *Killing Moon* (1986), en sabel eller et samuraisværd, blandt sine bygningsværker. *Origin III* (1986) hører med sin knivskarpe gestik i alle verdenshjørner til blandt Takamatsus tidligste skæremaskiner - som måtte den beskyttes af kolossale, indmurede glasskår og barberblade. Frem mod 1990 blev Takamatsus bygninger stadig skarpere, med lodrette knivsægge i bygningens fulde højde, ofte direkte rettet mod den ankommende. *Syntax* (1990)¹⁵⁰ er med sine utvetydige associationer til nyhvæssede skarp- retterøkser i kæmpestørrelse indbegrebet af Takamatsus skærende maskiner - med det sønderdelende, det flæn-



Ark, detaljestudier

sende, det gennemsløjende, det huggende og det operative snit, som på én gang kan læge og på et øjeblik skille liv og død. Knivsæggen er den mekaniske krafts ultimative fortæthed. Den repræsenterer i forhold til dampmaskinens simple råstyrke en kontrolleret, fokuseret kraft - en tilbageholdt styrke af plutonisk Kali-agtig natur.¹⁵¹

„Maskinformerne kan dække over en hemmelig fjendtlighed overfor selvet og en selvdestruktiv impuls,“ skriver Miyake: „Denne aggressivitet er antydet med udtryk som ‘dødsmaskiner’ og ‘selvmordsmaskiner,’ som dukkede op i hans skrivelser.“¹⁵² Mens mange arkitekter i slutningen af 70erne var optaget af semiotiske dekodninger af arkitekturens og byens tegn, var Shin Takamatsu optaget af problemerne omkring det underbevidste.¹⁵³ Hvad var byens og bygningens psykiske rum? Hvordan modsvarede arkitekturen vores behovs- og begærsnatur? Hvori lå arkitekturens kraft? Hans tilbagevendende kredsen om maskinen som motiv fandt i høj grad inspiration og genklang i bogen *Anti-Oedipus*. „Begærsmaskiner er binære maskiner, som adlyder binære love eller regelsæt, der styrer [vore] associationer: en maskine er altid parret (coupled) med en anden,“ skriver Gilles Deleuze og Félix Guattari i *Anti-Oedipus*: Hver flow-producerende maskine er forbundet med en anden maskine, der afbryder eller aftapper en del af dette flow, som for eksempel forholdet mellem brystet og munden. Begæret får disse strømme til at flyde, mens det selv omvendt flyder og bryder disse strømme.¹⁵⁴

I *Anti-Oedipus*' perspektiv er vores kulturskabte omgivelser som én stor begærsmaskine, og maskinbilleder som cølibatmaskinen, den autoerotiske, den automatiske, den jomfruelige osv. maskine flourerer i afdækningen af menneskets uafledeligt kværnende, uafvendelige driftnatur, som styrer os langt stærkere end vores dagsbevidstheds tilsyneladende velordnede selvbillede umiddelbart vil lade os vide.

I et appendiks til *Anti-Oedipus* analyseres Takamatsus arkitektur som døds- og begærsmaskiner. De er „ikke form, udstrækning, repræsentation eller projektion. De er ren, cirkulær intensitet.“¹⁵⁵ „Dette er et vigtigt punkt,“ skriver Riichi Miyake: „Det antyder at Takamatsu, med hans flittige brug af maskinmotiver, ikke bare har at gøre med fan-

tasi eller psykologiske tilstande. Han går ind i maskinens essentielle karakter.“¹⁵⁶

„Hvad var det præcist, der drev Takamatsu til sådanne handlinger? Hvad gjorde ham til slave af begærsmaskinerne?“ spørger Miyake og fortsætter: „Der er intet moderligt i en begærsmaskine. Maskinen skærer sig selv fri fra det mødrende samfund og når den ‘antioedipale’ tilstand som beskrevet af antifreudianerne. Fjendtlighed overfor feminine ting og fraværet af moderen var i virkeligheden basale temaer i hans arkitektur. Moderens død i 1979 var noget, han rugede over, indtil oplevelsen fyldte [alt i] hans bevidsthed og nåede en eksplosiv kraft. Den mødrende tilstedeværelse var transformeret til materie, og al blidhed og blødhed og al varm omfavelse forsvandt. I dette øjeblik var alt overført til maskinen og tilværelsen gjort udholdelig kun af anspændtheden implicit i materiens bevægelser (the workings of matter). Dette sætter os i stand til at forstå den ubærlige rift i hans bygninger, en kløft i bevidsthed fyldt af kun apati og tavshed. Under betingelser, hvor han ved en fejltagelse kunne være forfaldet til perversion, tog han afsked med sin mor af krop og ånd og gav sig hen til maskinens nydelser.“¹⁵⁷

„For mig er en kommerciel bygning som et tempel, hvilket dog ikke er det samme som at sige, at Kommersialismen er Guds genfødsel,“ skriver Takamatsu: „Det kommercielle rum er i sin yderste konsekvens et rum for at sublimerer og udfri os fra alle vores ønsker og krav, og det er denne type af rum, som er udstyret med den rette type festlige kvaliteter, der gør det fuldstændig lig en nutidig helligdom.“ Dette indebærer dog ikke for Takamatsu, at „vore dages overforbrug er den mest logiske adfærd for at bringe os nær Gud.“¹⁵⁸

Takamatsu „bevæger sig i sine bestræbelser på arkitektur bevidst ind i en mørkets verden, hvor lyset er forsvundet og vejen frem er usikker; han fremdrager figurer, der lurker dybt i menneskets bevidsthed,“ skriver Miyake.¹⁵⁹ Det opleves som om, at Shin Takamatsu i sit arbejde med arkitektur kommer i berøring med meget dybtliggende mønstre i sin psyke - som reflekterede hans bygninger, med deres manende, mørke og let anspændte udstråling, sjælelige prægninger og tilstande, vi gennemlever allerede under

Hinaya

fødslen - som havde han gennemlevet en måske særlig voldsom fødsel.

En af de ansatte ved Hinaya sagde om *Origin III*, at det var som om, hvis man søgte at røre ved bygningen og lod sin hånd glide hen over, så måtte man uvilkaarligt trække den til sig igen for ikke at få stød eller skære sig. Jeg fortalte så om Stanislav Grof og hans perinatale faser, som han ikke kendte til. Men han nikkede genkendende til det kompresserede, det indestængte og det tilbageholdte. Der var masser af smerte i hans bygninger, sagde han.¹⁶⁰

Stanislav Grof udgav midt i 70'erne en serie bøger, der på dansk blev udgivet som *Den indre rejse*. Her opstillede han fire perinatale faser - fire matricer eller stadier i fosterets oplevelse af fødslen - hvortil en række meget voldsomme og yderst dramatiske følelseskomplekser kunne tilbageføres.¹⁶¹ „Perinatale oplevelser udgør et meget vigtigt skæringspunkt mellem individualpsykologi og transpersonel psykologi, eller for den sags skyld mellem psykologi og psykopatologi på den ene side og religion på den anden. Disse oplevelsers intensitet overskrider alt, hvad der sædvanligvis anses for at være individets oplevelsesgrænser,“ skriver Grof. „Endvidere udgør andre typer af klart transpersonelle oplevelser, såsom evolutionære erindringer, elementer fra det kollektive ubevidste og visse jungianske arketyper, hyppigt en integreret del af de perinatale matricer.“¹⁶²

Sidst i 70'erne havde jeg med stor interesse læst *Den indre rejse*. 15 år senere havde jeg en stærkt déjà-vu-agtig oplevelse ved et seminar med Stanislav Grof, hvor han blandt andet gennemgik de fire perinatale faser. I de mellemliggende år havde han opbygget et stort billedmateriale, hvor mennesker med kunstnerisk udtryksevne havde skildret udviklingsforløbet i deres arbejde med materiale fra disse perinatale lag. Da Grof gennemgik den anden og tredje perinatale fase, formeligt vældede mine hidtil uplacerbare oplevelser af Takamatsus særegne arkitektur frem.¹⁶³ Takamatsus arkitektoniske gestalter ramte præcist ind i arketyperne af den fase af fødslen, hvor vi - uvisse om vores videre skæbne og endegyldigt tabte for moderkagens paradisiske tilstand - udsættes for enorme kræfter: Vi æltes, klemmes, trykkes igennem mørke kana-

ler, presses vedholdende af maskinelt rytmiske, næsten knusende veer, og stadig har vi ikke set lyset, forløsningen, åbningen til livet forude.

„Kravet om at genoprette den totale behovsopfyldelses tilstand, som den engang blev oplevet i livmoderen, viser sig at være ethvert menneskes stærkeste motivationskraft,“ fortæller en psykiater om sin regression til oplevelsen af sin egen fostertilstand.¹⁶⁴ Den første perinatale fase er - med nuanceringer betinget af moderens tilstand - gennemgående en oplevelse af paradisiske tilstande og kosmisk samhørighed.



I den anden perinatale fase „trænger livmodersammen-trækningerne sig ind på fosteret, men livmoderhalsen er lukket, og vejen ud er endnu ikke åben. Moderen og barnet er en kilde til smerte for hinanden og er i en tilstand af biologisk modsætning og konflikt,“ skriver Grof. Den anden matrice rummer en „karakteristisk spirituel oplevelse af ‘ingen vej ud’ eller ‘helvede.’ Personen føler sig indelukket i en *klaustrofobisk* verden og oplever utrolige fysiske og psykiske pinsler. Denne situation er karakteristisk absolut uudholdelig og forekommer samtidig uden ende og håbløs; der kan ikke ses nogen flugtmulighed, hverken



Skærende, stikkende og knusende detaljer, her fra Shin Takamatsu: Imanishi Motoakasaka, Tokyo (1991). Se også pp. 118-19

i tid eller rum. Ofte føler personen, at endog ikke selvmord ville afslutte situationen og bringe lettelse.¹⁶⁵

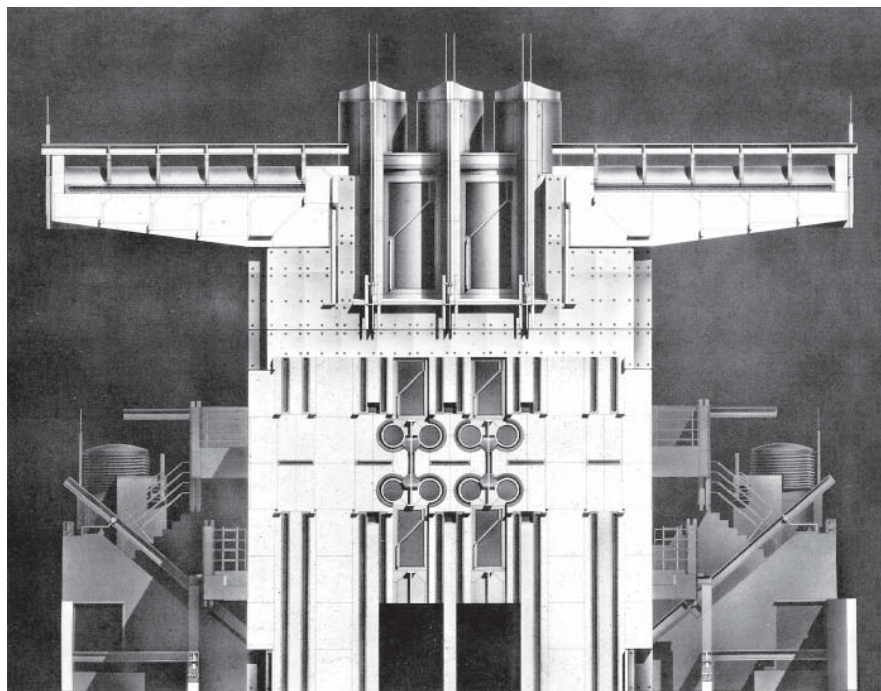
Bevidstheden om døden og dødeligheden som uomtvistelig realitet er stærkt nærværende i den anden perinatale fase, og Grof beskriver en person, der hyppigt kæder „fødselspinen og dødspinen sammen, hvilket yderligere forstærker hans nihilisme. I en sådan situation oplever han det, som om han dør i nuet og bliver dybt optaget af verdensundergangs-forestillinger.“¹⁶⁶ „Et andet typisk visionsområde, der hænger sammen med denne perinatale matrice, indeholder den umenneskelige, groteske og bizarre

verden af automater, robotter og mekaniske tingester,“¹⁶⁷ skriver Grof, og dette har en dyb og præcis resonans i Takamatus bygninger op gennem 80'erne.

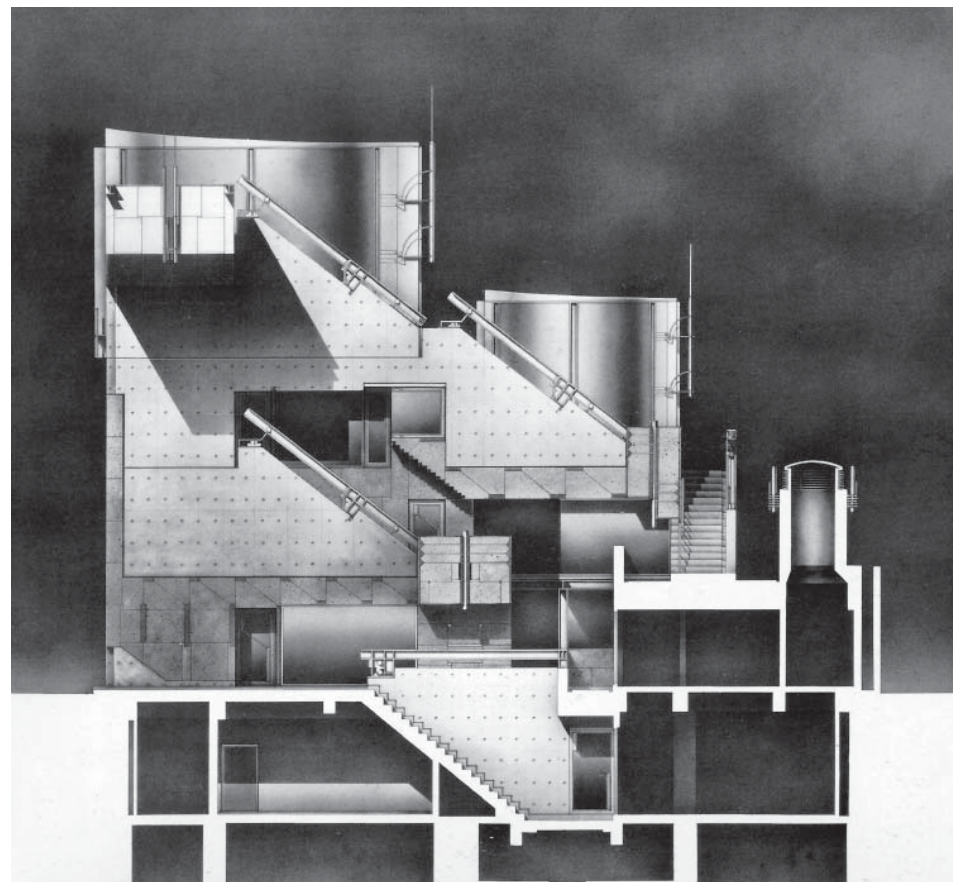
Under den tredje perinatale fase - der klinisk set er forbundet med livmoderhalsens åbning og selve passagen igennem livmoderen - intensiveres lidelsen og spændingerne „langt hinsides det niveau, personen førhen anså for at være menneskeligt muligt. Når [personen] når den absolutte oplevelsesmæssige grænse, ophører situationen med at have lidelsens og pinens kvalitet; oplevelsen forandrer sig da til en vild, ekstatiske henrykkelse af kosmisk størrel-

sesorden der kunne kaldes 'vulkansk ekstase,'“ skriver Grof: „I den 'vulkanske ekstase's tilstand smelter forskellige modsatrettede fornemmelser og følelser sammen til ét samlet kompleks, der synes at indeholde yderlighederne i alle den menneskelige oplevelses mulige dimensioner. Smerte og intens lidelse kan ikke adskilles fra den yderste lyst, skarp hede ikke fra frysende kulde, morderisk aggression ikke fra lidenskabelig kærlighed, livstruende angst ikke fra religiøs henrykkelse og dødspinen ikke fra ekstasen ved at blive født.“¹⁶⁸

„Det *sadomasochistiske* element er et fremherskende og



Shin Takamatsu: Syntax, facade mod Fashion Street i det nordlige Kyoto (1990)



Syntax, snit

Hinaya

konstant træk ved oplevelser, der hænger sammen med tredje perinatale matrice," fortsætter Grof: „Serierne af scener, der ledsages af enorme udladninger af ødelæggende og selvødelæggende impulser og energier kan være så kraftfyldte, at personerne kalder dem 'sadosochistiske orgier.' De indeholder pinsler og grusomheder af alle slags, bestialske mord og massehenrettelser, voldsomme slag og revolutioner, udryddelsesekspeditioner ... lemlæstelser og selvlemlæstelser hos religiøse fanatikere ... blodige ritual-ofringer eller selv-ofringer, kamikaze-fænomenet, forskellige rædselsvækkende former for blodige selvmord eller

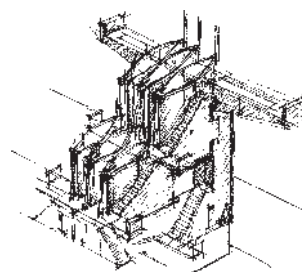
meningsløs nedslagtning af dyr.“¹⁶⁹ Læsningen af Grofs nøgleord for anden og tredje perinatale matrice synes samtidig at være en yderst præcis atlæsning af Takamatsus begærsmaskiner.

Den fjerde perinatale fase - med livmoderen passeret, hvor en selvstændig biologisk eksistens indledes - er forbundet med stærke følelser af forløsning, afspænding og udfrielse. I slutningen af dette kapitel vil vi se nærmere på, hvordan Takamatsus arkitektur fra omkring 1990 bliver blidere, mindre anspændt, mindre maskinel fikseret og mindre knugende - mere forløst, afspændt og udfriet - som

havde han forløst de voldsomme tilstande i anden og tredje perinatale fase, hvis virkelighed næsten havde været en besættelse op gennem 80erne.

Efter en sådan perinatal aflæsning tilbagestår en række spørgsmål. Er arkitektur et hensigtsmæssigt medie for af-dækningen og forløsningen af sådanne perinatalt funderede konstitutioner, og er de mange brugere af Takamatsus efterhånden mere end hundrede bygninger tjent med en sådan proces' efterladenskaber?

Til det første må vi ræsonnere, at terapi uden terapeuter (med dybeste respekt for terapi og terapeuter) er et kultu-



Shin



Shin Takamatsu: Syntax set fra Fashion Street i det nordlige Kyoto (1990)

relt sundhedstegn, samt at alle arbejdsrum potentielt, med den rette tilgang, har dette forløsende potentiale. Men samtidig må vi tro på og fordr af hver enkelt, at inddragelsen af denne dimension af arbejdet ikke medfører nogen svækkelse af arbejdsresultatet. Til det andet må man resignere, at der har været bygherrer og brugere, der hele forløbet igennem har ladet sig fascinere og besnære af Shin Takamatsus selvoptagede former uden tilsyneladende at give ham noget substantielt korrigerende modspil; men at han hele processen igennem har løst både sine indre og ydre opgaver på et usvigeligt højt kunstnerisk niveau. Det må

forblive en trossag, men Takamatsu kunne, hvis han havde været stillet overfor et sådant substantielt korrigerende modspil, have gennemløbet en tilsvarende psykisk proces med anderledes menneskelige arkitektoniske resultater til følge.¹⁷⁰

Med *Kirin Plaza Osaka* (1987) opnåede Takamatsu et definitivt gennembrud som designer af kommerciel arkitektur. *Kirin Plaza* er opført i *Shinsaibashi*, et af Osakas mest hektiske downtown-kvarterer, og er blevet et af byens vartegn og turistattraktioner. *Kirin Plaza* demonstrerer hans arkitekturs forbløffende evne til at fremstå mar-

kant og afklaret selv i de mest vildtvoksende storby sammenhænge. Med sine enorme neonudladninger er *Shinsaibashi* et af Japans mest frenetisk signalmættede bydannelser: Fiskerestauranter med viftende krabbekløer hen over hele facaden og enorme sørøverskibe indrettet med barer på dækkene, kolossale lysreklamer med Pepsi og Supermand i epileptisk dans. Lyd, lys og objekter uophørligt kværende i en inciterende infernalsk grød. *Shinsaibashi*'s bygninger er reduceret til rene signalbærere og fuldstændigt skjult bag gnistrende neonreklamer og gigantiske TV-skærme i et kaos, hvor de enkelte budskaber fuldstæn-



Detaljer fra bagsiden af Syntax, der er opbygget som ét stort trappeanlæg, hvor knivskarpe gestalter skærer sig op igennem



Flodbredden ved Shinsaibashi umiddelbart overfor Kirin Plaza Osaka



Shin Takamatsu: Kirin Plaza, Osaka (1987) th. i billedet, ligger ud til en flod i et af Osakas mest bektiske underholdningsdistrikter, se situationsplan p. 220



dig overdøver hinanden. Midt i alt dette tårner *Kirin Plaza* med ophøjet ro.

„Bygningen selv er mørk, kraftfuld og klassisk storslået,“ skriver Pierre Goulet om *Kirin Plaza*: „Når de fire lysende tårne ved nattens frembrud tændes, ulmer den som en krystal. Tidligere frembragte stedets myldrende farver ikke andet end billig effekt, men efter den nye bygning kom op, er det blevet et juvelskrin, der fremhæver sin gnistrende juvel indeni. Det er det stærkeste eksempel på arkitekturens kraft, Takamatsu nogensinde har gjort.“¹⁷¹

„*Kirin Plaza* er en ny udfordrer i reklameslaget,“ skriver Takamatsu: „Signalerne rundt om *Kirin* kan være nok så farverige, men deres hasarderede former og placeringer gør dem ineffektive overfor *Kirins* storslåethed. I disse kaotiske omgivelser forandrer *Kirin Plaza* sig med solens cyklus. Gennem dagtimerne bruger *Kirin* sine enorme stenblokke til at overmande de skrøbelige bygninger, der forsøger at omringe den. Omvendt, når natten falder over Osaka, forandrer *Kirin* sig til sin anden fase, hvor ... de fire gigantiske neonstave bliver tændt og illuminerer den mør-



Shin Takamatsu: *Kirin Plaza*, Osaka. Øverst tv. luftfoto af nabolaget, se situationsplan p. 220

ke himmel. Den natlige passerende er snarere end af de forvirrende farveudladninger tiltrukket af de stoiske hvide lystårne i *Kirin Plaza Osaka*.¹⁷²

„Denne bygning er et symbol,“ skriver han: „et tårn af lys, og som sådan er det et monument uden nogen form.“¹⁷³ Som i tilfældet med *MK Station* ville Takamatsu med *Kirin Plaza* skabe en moderne udgave af de traditionelle papirlamper, der om aftenen hænges ud under udhængene, med deres „uudgrundelige, blide og milde lys.“ På et tidspunkt i processen gav Takamatsu dog op overfor „lyset som noget med en abstrakt tilstedeværelse og kom til at se det som et objekt eller en vilje i sig selv. Det stilfærdige, næsten uopfattelige, men dog blivende resultat af dette inkonsekvente arbejde var, at ‘lysets vilje’ begyndte at antage form.“¹⁷⁴

„En takamatsusk bygning er én, der kolliderer ind i sig selv på grund af sin egen styrke,“ svarer Takamatsu adspurgt om sine bygnings særkende. „Det er et mørkets paradoks. Alle arkitektoniske detaljer, former og materialer bliver rettet indad, indtil presset ved et kritisk punkt bliver transformeret til udadgående vold. *Kirin Plaza* repræsenterer mit bedste arbejde i den retning.“¹⁷⁵

„Både *Origin I* og *Origin III* har været nomineret til arkitekturpriser, og mange juryer har været her,“ fortæller Hinayas direktør, Akihiko Izukura: „Det gav god omtale, men de ventede til *Kirin Plaza*. Forud for opførelsen af *Kirin Plaza* kom Kirin-bryggerierne direktør hertil sammen med Shin Takamatsu. ‘Der er noget frygtelig upraktisk over hans bygninger,’ svarede jeg: ‘Det vil han sikkert også lave til jer. Du må ikke bruge ham, han er dygtig, men upraktisk. Hvis det er lige meget, så OK. Kan du acceptere ham, så OK. Han er en diktator, man må acceptere hans tegninger eller lade være med at spørge ham.’ I den sidste ende var Kirin meget tilfredse med resultatet. [Men] Takamatsu [-s arbejder] har ændret sig meget. Han er en meget interessant arkitekt, der formår at lave noget, som tegner tiden.“¹⁷⁶

„Da jeg mødte folkene fra firmaet, havde de ikke nogen idé om, hvad de ønskede sig,“ fortæller Takamatsu i interviewet med Guillot: „De bad mig om at træffe alle beslutninger. Det er utroligt, de havde absolut ingen idé overho-

Hinaya

vedet. Jeg måtte endda for en stor del lave programmet. Alt hvad de ønskede, var en symbolsk bygning. Ikke mere end det. Jeg afleverede tre på hinanden følgende projekter til *Kirin*."

På grund af bygherren?

„Nej, af mine egne grunde. De kunne lide de to første projekter, men jeg var ikke selv tilfreds. Hver gang søgte jeg et nyt og stadig mere kraftfuldt arkitektonisk symbol. Til sidst besluttede jeg mig for at bruge neonlyset til dette design; jeg forestillede mig et lys, der ville være mere kraftfuldt end bygningen selv. Det var den grundlæggende idé i det sidste forslag.“

Lad os sammenligne den tidligere situation med din situation i dag. I tilfældet med Origin I synes bygherren at have været særdeles krævende. Nu, uden tvivl efter Kirin Plaza, lader du til at have særdeles frie hænder til at designe dine bygninger. Forholder det sig sådan?

„Bygherren i *Origin I* modsvarede et bestemt stadie i min karriere. Nu er tingene anderledes. Firmaerne ved positivt, at arkitekturen kan hjælpe dem med at øge deres omsætning. De ønsker at bruge arkitektens berømmelse. Jeg er opmærksom på, at dette kan være farligt. Interiørdesignere mister i dette spil ofte deres berømmelse ganske hurtigt.“

Ikke desto mindre er det i dag for en arkitekt en exceptionel situation - specielt fra et europæisk perspektiv - at arbejde med så meget frihed, er det ikke?

„Den er ganske let at opretholde. Du må blot fortsætte med at arbejde for forskellige firmaer, aldrig det samme.“¹⁷⁷

Shin Takamatsu lader til at tage dette alvorligt, og er endnu aldrig blevet husarkitekt for noget enkelt firma. Han har dog senere for Kirin-bryggerierne opført *Kirin Headquarters* (1995). Samtidig med at *Kirin Plaza* et er kulminationen af et stadie i Takamatsus arkitektur, foregriber den et nyt.¹⁷⁸ Tager man for eksempel hans bygning for Kirin-bryggerierne i Tokyo, fremstår en stilfærdig, næsten klassicistisk ordnet facade - en bygning, der med Takamatsus ord forholder sig responderende til sine omgivelser og endte som det diametralt modsatte af *Kirin Plaza* i Osaka.¹⁷⁹ Hvor *Kirin Plaza Osaka* var rent vartegn, ren gøren op-



Toyo Ito: *Tower of Winds*, Yokohama (1987)

mærksom på sig selv, er Kirin-bygningen i Tokyo da også beregnet som daglig ramme for en stor moderne virksomheds komplekse aktivitetsmønstre.

Arkitekten Toyo Ito, der er omtrent jævnaldrende med Shin Takamatsu, arbejder på mange måder lige så radikalt med sine projekter som Takamatsu, men kommer til anderledes lette, næsten æteriske udtryk - hvad Rem Koolhaas har karakteriseret som *lite architecture*.¹⁸⁰ Ito lavede i 1987 et lystårn, *Tower of Winds*, midt på stationspladsen ved Yokohamas hovedbanegård. En hushøj, transparent aluminiumscyliner rummende udsagningsanlægget fra det underjordiske butikscenter, der her som ved alle centrale stationer i Japan er stadig omsiggribende.¹⁸¹ Tårnet er således åndedrætsorgan for den transfer-kultur, som med etage på etage ned i dybet af butikker og spisesteder indimellem de krydsende undergrundsbaner er ved at om-danne undergrunden til en veritabel schweizerost. I Japans større byer kan man idag via undergrundsbaner og deres vidtforenede gangtunnelsystem komme fra bygning til bygning uden at behøve at skulle udendørs.

Dagtimernes store transparente aluminiumscyliner er efter mørkets frembrud transformeret til et lysorgel, der visualiserer vejrets dynamik. Variationer i klimaet - regn, sne, vind og temperatur - aktiverer forskellige lyssætninger. *Tower of Winds* udtrykker præcist størrelser, som står udvisket i den moderne bys livsrum. Det vejr - og dermed den naturens foranderlighed - vi i eskaleret komfort beskyttes imod, genskabes visuelt nede mellem højhusene som et sindbillede for storby mennesket.

Da jeg et par år efter opførelsen besøgte *Tower of Winds*, stod det kun næsten mål med sin tidsskriftvirkelighed, der lyste af genialitet og fortryllelse. *Tower of Winds* var i mellemtiden blevet suppleret med mængder af kulørte lamper ophængt i stationspladsens træer. På åstedet stod det klart, at tidsskrifternes skildring måtte have forudsat foto-retouchering eller slukning af nogle af de mange omgivende neonreklamer. Stilheden i Itos arkitektur er uden tvivl dybere end i Takamatsus, men det forfinede udtryk i *Tower of Winds'* sublime elektroniske poesi havde problemer med at hævde sig på sit visuelt støjende sted. Det sætter Shin Takamatsus præstation med *Kirin Plaza Osaka* i re-



Tower of Winds efter mørkets frembrud. Lyssætningen veksler til stadighed og visualiserer vejrets dynamik

lief. Han gennembrød en lysmur af udtryksintensitet, næsten som da David Bowie efter en årrække at have arbejdet med sine skyggesider i slutningen af 70erne trådte frem i et afklarethedens tindrende hvide lys, med hundreder, måske tusinder af skingrende neonrør som eneste scenelys.¹⁸² *Kirin Plaza Osaka* fungerer, selv i fuldt dagslys, og har det som en konge på sit sted. Så gør det mindre, at *Tower of Winds* er lidt splejset og livløs i dagtimerne, og behøver nattens mørke for rigtigt at føre sig frem. Det forhold gælder mange bygninger i Japan. De lange arbejdsdage medfører alligevel, at de fleste primært oplever byens rum i mørke. Et mørke gennemtrængt af neon. Et elektrisk rum. Et i videste forstand kommercielt rum, som i sin natdragt finder en rumlig orden og prægnans, dagslysets åbenbare kaos knapt lod ane.

Shin Takamatsus tegnestue har udviklet sig siden starten omkring 1980, hvor et projekt som *Origin I* blev tegnet i hans egen kælder af kun tre mand. Opgaverne var tidligere fortrinsvis i Kyoto-området, men efter *Kirin Plaza* (1987) blev opgaverne hastigt både større og flere, med bud efter hans arkitektur dels i mange andre egne af Japan, dels i udlandet. Så opgaverne er i dag geografisk langt mere spredt, og tegnestuen har åbnet japanske filialer i Tokyo og Shizane, samt en afdeling Berlin.¹⁸³

Tegnestuen er langt fremme med brugen af computergrafik, både til præsentationstegninger og til videoanimerede projektpræsentationer.¹⁸⁴ På en omfattende udstilling, *Shin Takamatsu: Architect*, der blev vist i Tokyo og Kyoto i 1995, var 54 projekter belyst i mange parallelle fremstillingsteknikker: Fra de meget personlige håndskitser og de mere upersonlige, uhyre præcise præsentationstegninger i blyantslaveringer, som Takamatsu med en forbløffende kontinuitet i udtrykket har lavet til sine projekter gennem alle årene, over arbejds- og præsentationsmodeller, til computergenererede præsentationstegninger og virtuelle projektrundvisninger i avancerede multimedieprodukter. Men selv i de projekter, hvor computeren havde været mest involveret i arbejdsprocessen, havde håndskitsen tydeligvis stadig en central plads, så Takamatsus omfattende skitseringer i de indledende faser lader ikke til at være mindsket på grund af computeren.¹⁸⁵

Hinaya

På denne udstilling blev der også vist en videoanimation af *Earthtechtecture Sub-1* (1991), et underjordisk hus, hvor Takamatsu på videoen først præsenterer projektet for derefter at gå ind i tegningerne, som den legendariske kinesiske landskabsmaler, der efter at have malet for øjnene af kejseren gik ind i sit landskab og forblev borte deri. Vi oplever dernæst bygningen med hans øjne, dykker ned i bygningens indre, fire etager og næsten 20 m ned, mens han viser os rundt og fortæller om *Sub-1*.¹⁸⁶

Earthtechtecture Sub-1 ligger i Shibuya, et af Tokyos travle bycentre langs den store Yamanote-jernbanering, men umiddelbart udenfor den høje by. Området er klassificeret som *residential area*, hvor det kun er tilladt at bygge i to etager. *Sub-1s* løsning, at bygge i dybden, er lige så indlysende som den er radikal. Den åbner tankevækkende perspektiver for det pladslidende Japan. Byggede man i udstrakt grad nedad, for blot at have adgangsforhold og lysindtag på overfladen, så ville den japanske by kunne etablere en fuldstændig anden fysiognomi, hvor nyt og gammelt, stort og småt kunne blandes anderledes harmonisk.¹⁸⁷ Det er lykkedes på den kun 172 m² store byggegrund at skabe en smuk skulptur ud af de to lysfingere, som både dag og nat har en visuelt stærk og poetisk appel. Endda har man kunnet friholde to tredjedele af arealet til noget i Tokyo så usædvanligt som et lille offentligt areal.¹⁸⁸ Et projekt som dette er i lige så høj grad båret af bygherren, der helt fra begyndelsen støttede op om ideen og har været indstillet på for enhver pris at realisere den.¹⁸⁹

På overfladen er *Sub-1* som to udfoldede blomster eller sommerfuglevinger. De store lysfang associerer helt uanstrengt til noget poetisk - deres polerede stål, glas og granit til trods. „Disse vil være 'ansigtet' for dette usynlige kloster, for denne underjordiske pagode, dækket af et trøstesløst landskab,“ skriver Takamatsu.¹⁹⁰

Apropos perinatale faser, så er trappen ned fra gaden forbløffende smal, virkelig en revne i jorden. Ved overfladen er den helt nede omkring 70-75 cm i bredden. Trappeløbet er konisk og udvider sig let nedadtil, men intetsteds på vej ned ville man kunne passere noget andet menneske. Man er formelig klemt mellem den anden og tredje matrices kulsorte blankpolerede granitvægge. Men vel inde i

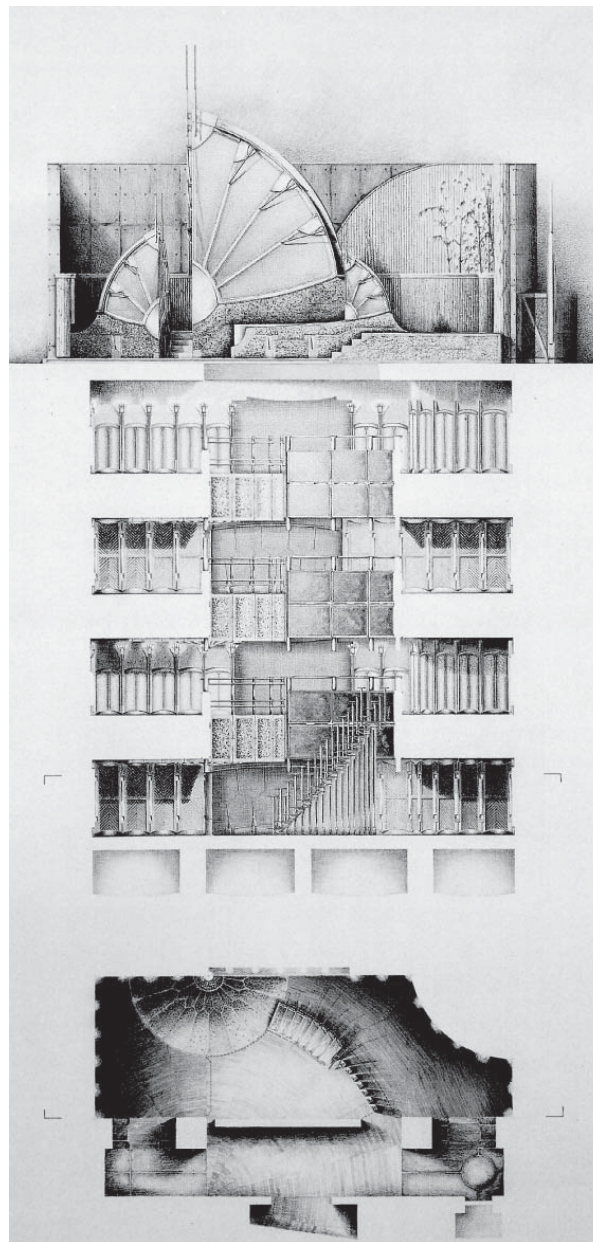


Shin Takamatsu: *Earthtechtecture Sub-1*, Shibuya, Tokyo (1991)



bygningen er der så meget desto mere rummeligt, og qua sine store hvælvede lysindtag er *Sub-1* det lyseste Takamatsu-interiør, jeg har oplevet. Der er, til forskel fra mange af Takamatsus tidligere maskiner, absolut intet trykkende eller dystert underjordisk ved den. Er tilværelsen på overfladen den fjerde matrices usikre frihed, så rummer det indre i *Sub-1* stærke genklange af den første perinatale fases paradisiske tilstande.¹⁹¹ Kun det allernederste trappeløbs frithængte, lidt usikkert dirrende trappetrin giver en lille mindelse om, at vi nærmer os Hades.

Kontorarbejdspladser er sjældent noget at råbe hurra for i Japan. Pladsforholdene er små og gnidrede, belysningen klares af lysstofrør og computermonitører. Inventaret er



Eartbtechure Sub-1, snit og plan



Interiør, Sub-1

Hinaya

ofte lidt forkølet og ikke nødvendigvis designet i samme århundrede som bygningens ydre. Arkivrum synes ikke at eksistere eller at blive brugt, så alle flader, borde, gulve osv. er inddraget til de stadigt voksende bunker af dokumenter. I *Sub-1* sidder man også rimelig tæt, men man føler alligevel, på grund af den gennem alle etagerne løbende lys-skakt, at have god plads omkring sig. Det lodrette lyskæft er på én gang monumentalt og poetisk, og *Sub-1* hører faktisk til blandt de mest tiltalende moderne arbejdspladser, jeg har besøgt i Japan.

Sin lidenhed til trods, rummer *Sub-1* flere mindre firmaer, der alle arbejder med computergrafiske produkter. Når man således sidder i den lille café på første underetage, så kører der på den store displayskærm stadige serier af højt sofistikerede videoanimationer. Etagen nedenunder er indrettet til undervisningsbrug, og på de nedre etager brummer et stort antal flittige kæmpeharddiske i summekor med det kun netop hørbare klimaanlæg. *Sub-1* synes endog at have fugtighedsreguleret sit indre, så man ikke som i de fleste moderne japanske huse får flået sine

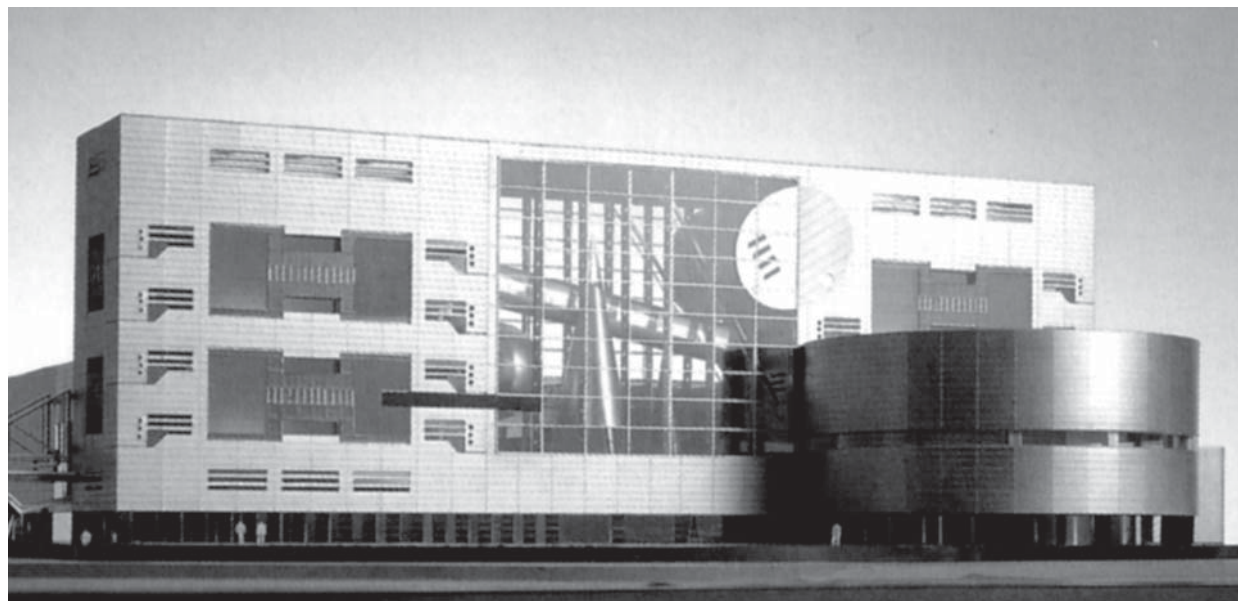
slimhinder af knastør ørkenluft. Jeg har ikke set beregninger derpå, men efter al sandsynlighed har *Sub-1* qua sin underjordiskhed et meget lille energibehov til både opvarmning og ikke mindst nedkøling sammenlignet med overfladens spejlglass-coatede kontorpaladser.

Fra omkring 1990 kan man således iagttage en overraskende udvikling i Shin Takamatsus arkitektur. I takt med at opgaverne er blevet større og i højere grad lokaliseret i det åbne landskab, synes den voldsomme anspændthed, der tidligere prægede stort set alle hans arbejder, næsten fuldstændig at være klinget af. I mange af hans nyere projekter ses et flertal af geometriske former frit og ubesværet flydende i rummet - forunderligt forløste på baggrund af 80ernes indspændthed. Botund Bognar skriver, at mange af hans seneste bygninger „klart indicerer et skift i paradigme, som ... komplementerer snarere end fuldstændig erstatter de tidligere.“ Om dette nye designmodus skriver han videre, at det „i langt højere grad end tidligere beror på en renhed i primære former, og at dets artikulation betoner renfærdighed fremfor det overdrevne.“¹⁹² Stillet over-

for projekter som *Kirin Headquarters* (1995) er det som om, at en arkitekt, der behersker klassicismens sublimе dyder, er genfødt. Og med en bygning som *Meteor Plaza* (1995), opført hvor en meteor for få år siden faldt til jorden, åbner Takamatsu sin arkitektur i en favnende gestik mod verdensrummet som for at gribe det næste, der måtte komme.¹⁹³

Den tidligere fascination af den mekaniske maskine synes at have bevæget sig til en optagethed af højteknologiske indretninger - fra den tidlige industrialiserings mammutskala til den postindustrielle „maskine“ - hvor et overvældende flertal af processerne udspiller sig i elektron- og lysbølgemønstres subsanselige skala. Chips og elektrolyt-universer, printplade- og mainframe-computerassociationer ses tydeligt i projekter som *Kunibiki Messe* (1993), en udstillingsbygning i Matsue, og i *ORC*, en endnu ikke realiseret research- og uddannelsesbygning for en stor virksomhed i Yokohama.

„Som ved tidligere arbejder lavede jeg i tusindvis af skitser,“ fortæller Shin Takamatsu om tilblivelsen af *Kunibiki*



Shin Takamatsu: *Kunibiki Messe*, Matsue (1993)



Shin Takamatsu: *Kirin Headquarters*, Tokyo (1995). Se også modelfoto p. 220

Messe: „Jeg fandt, at lige meget hvor mange skitser, jeg gjorde, tumlede jeg med spørgsmålet om formale kræfter og den måde, disse kræfter burde integreres. Jeg indså pludselig, at sagen ikke drejede sig om former, men simpelthen om det arkitektoniske program og dets system.“¹⁹⁴ „Det program, vi blev præsenteret for efter at være udpeget til opgaven, var på en måde perfekt,“ skriver Takamatsu i et andet tidsskift: „Komplekse funktionelle krav var systematisk arrangeret med vidunderlig enkelhed, med rumlige fordringer ned til mindste detalje.“¹⁹⁵ Han proklamerer derefter stolt, at de har løst opgaven uden én fejl i denne tegnestuens hidtil største opgave på 15.726 m². Frem for at måtte afvise den programmerede bygnings byggeprogram for at kunne fastholde sit frirum til design, var Takamatsu endelig - efter 15 års arbejde som arkitekt og nærvæd hundrede projekters realisering - kommet til et sted, hvor han kunne drage energi, inspiration og arkitektonisk form ud af en *dialog* med byggeprogrammet. Han kalder i sin begejstring over processen direkte programmet med dets hierarkiske indordning af alle projektets segmenter for „læren

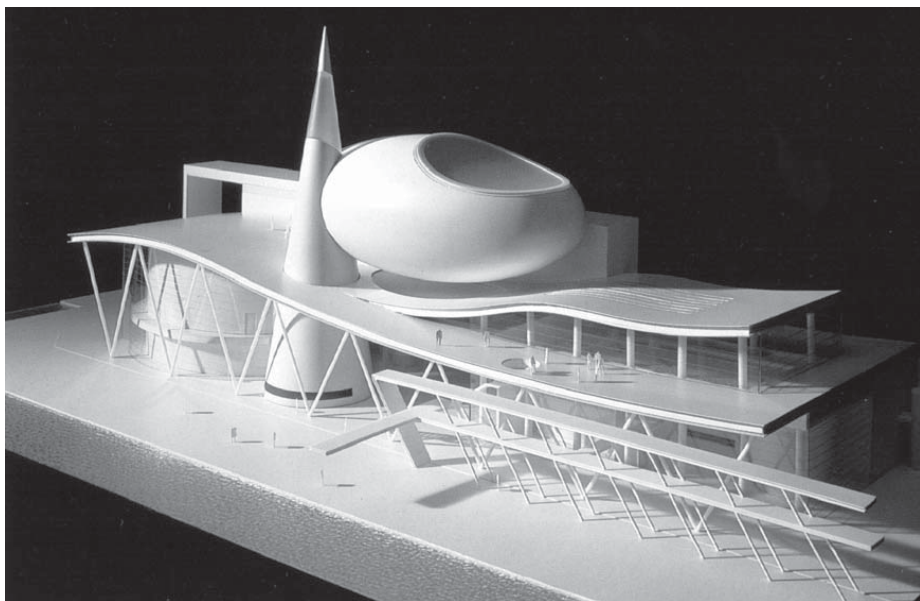
fra den hemmelige bog, de havde modtaget, mens de dybt havde hengivet sig til dets oversættelse.“¹⁹⁶

Men Takamatsu er stadig mere en impulsgivende end en responderende arkitekt. „Indtil idag har jeg altid startet med at foreslå et program,“ siger han i et interview i 1993: „For eksempel hvis jeg bliver bedt om at designe en koncertsal, så spørger jeg ikke hvilken type koncertsal, der er tale om. Mit forslag vil rumme en idé om, hvad en koncertsal burde være. Hvis ikke dette overholdes, bliver man [blot] en slags underentreprenør, der gør, hvad man bliver fortalt. Jeg prøver at begynde hvert nyt projekt ved at holde en forelæsning for de implicerede parter.“¹⁹⁷ Intet tyder således på, at Takamatsu vil henfalde til den rene kontekstuelle afspejling i sine projekter og stille sig til tåls med opfyldelsen af de mange forskelligartede udefra kommende fordringer. Han vil til stadighed søge en indre orden og lade den komme til udfoldelse. Han vil sætte en indre fuldbyrdelse over en ydre fuldkommenhed.

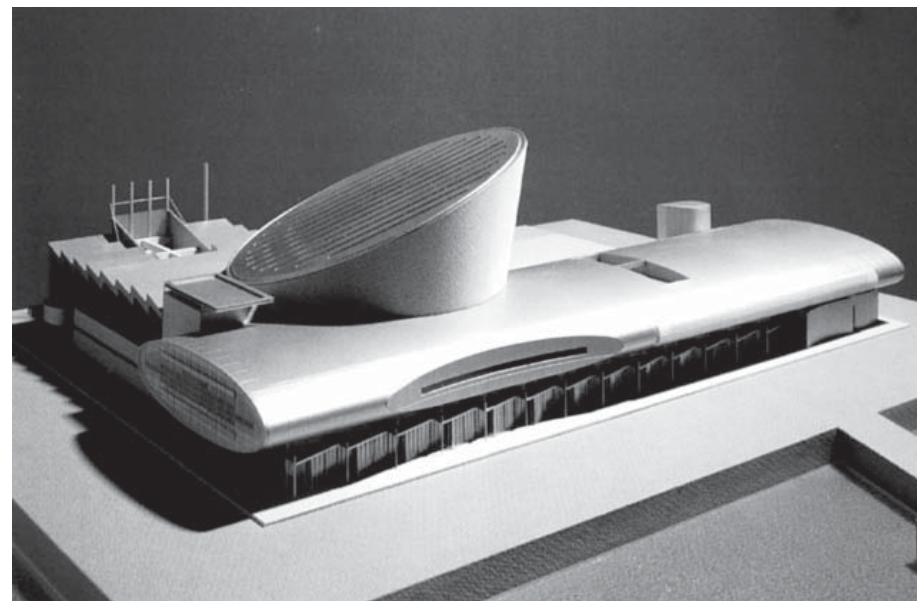
Takamatsu fortæller i et senere interview,¹⁹⁸ at hans projekter har forandret sig gennem tiderne, og at en af de vig-

tigste grunde til dette er projekternes voksende skala. Den større skala kræver en grundlæggende anden tilgang end den lille skala: Hvor han i de tidlige, relativt små opgaver søgte at bibringe sin arkitektur kraft og lade den interferere med omgivelserne, så tenderer det store projekt mod selv at blive en by. Det store projekt indebærer (en opmærksomhed på) bevægelsesmønstre, tid, det uventede og fleksibilitet. Hvor de tidligere bygninger kunne ses som „maskiner, der producerede kraft,“ så er hans projekter i dag „maskiner, der producerer tid eller sekvens.“

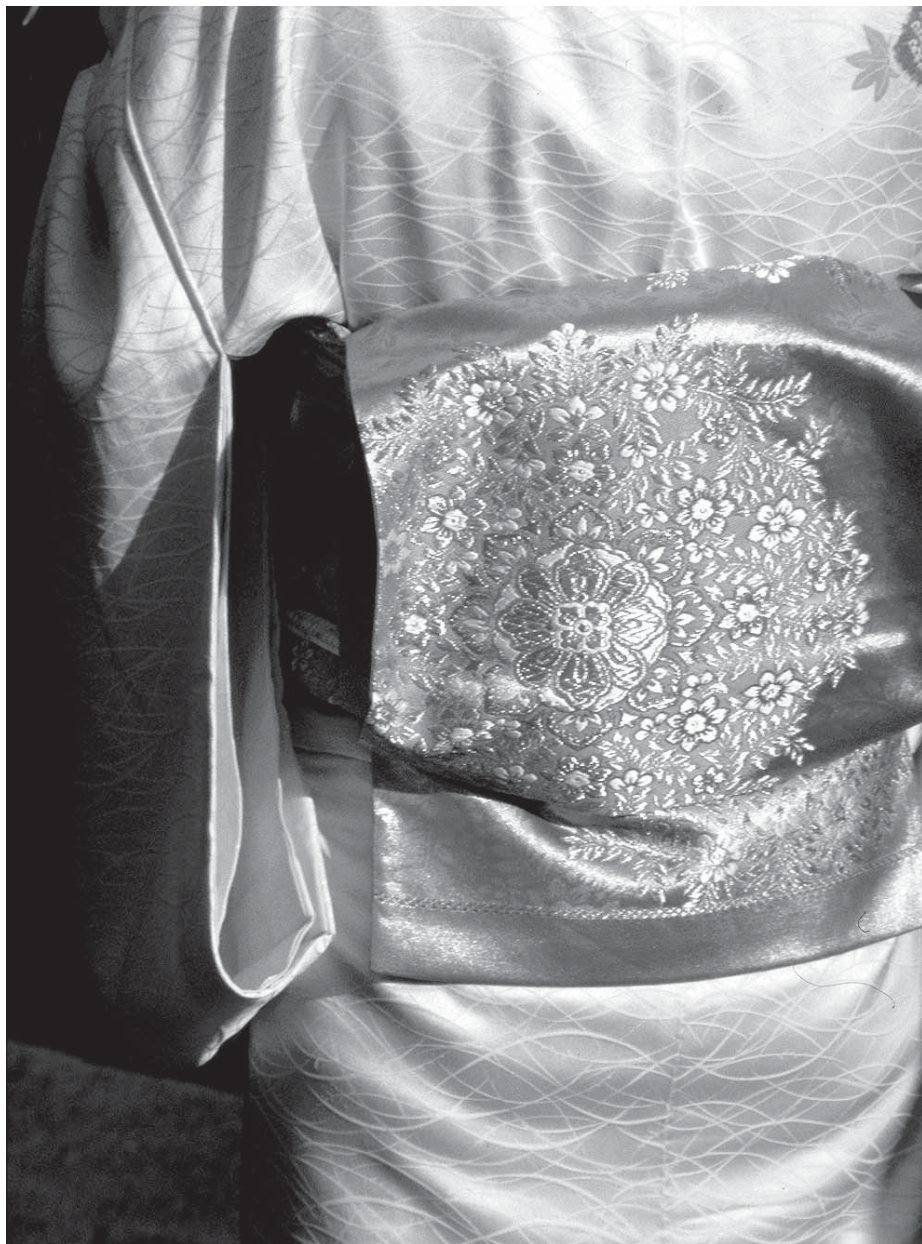
Senere i samme interview fortæller Takamatsu, at han nu prøver at indarbejde erfaringerne fra de tidlige, små projekter i den større skala, idet han har indset, at „vekselvirkningen (intercommunication) mellem mennesket og dets omgivelser er fuldstændig afhængig af skala.“ Takamatsu ser det som en nødvendighed for fremtidens verden, at vekselvirkningen mellem arkitektur, menneske og det omgivende miljø vokser. Han forstår her arkitektur og mennesker som organer i levende organismer og siger, at vi må udvide vores kropsforståelse til at omfatte arkitekturen.¹⁹⁹



Shin Takamatsu: Meteor Plaza (1995)



Shin Takamatsu: Nagasaki Ferry Terminal (1995)



Obien, det dekorative mavebælte, er en integreret del af kimono-dragten



Kimonoer i alle farver og mønstre mødes 1. nytårsdag

IZUKURA-SANS HINAYA



Hinaya fremviser idag to forskellige scenerier. For det meste summer bygningerne af aktiviteter forbundet med distribution og organisering af arbejdet for flere hundrede vævere, men tre dage hver måned er hele huset omdannet til salgsudstilling. I Hinaya sælger man i princippet ikke til private, men til mellemhandlere og butikskøbere. Det er dog langt fra en engrosvirksomhed. Det traditionelle japanske distributionssystem har været præget af mange mellemhandlerled, som særlig med dyre produkter som obier og kimonoer måtte kunne håndtere meget små antal. Det sker endog mellem de månedlige åbninger, at en forhandler kommer for at *lâne* en enkelt kimono eller obi.

Forud for *Origin I's* indvielse i 1981 var disse aktiviteter foregået næsten loeagtigt. I den gennemritualiserede Kyoto-virkelighed var det utænkeligt at handle i Hinaya uden forud at være behørigt introduceret af en veletableret forbindelse til huset. I den traditionelle machiya-handel havde man taget imod, serveret te og drøftet hvad der nu passede sig - først derefter blev obier og kimonoer én for én hentet frem fra aflukkerne. Prisniveau og kunstnerisk udtryk kunne herved nøje afstemmes med social status og økonomisk formåen - og valgmuligheden indkredses til det for situationen (og for samfundssystemets koreografi) passende.

Hinayas direktør, Akihiko Izukura, herefter kaldet Izukura-san,²⁰⁰ fortæller i en samtale, at han holdt af den traditionelle forretningsmåde, der var intimt forbundet med de gamle machiya-huse, men „den gamle forretning var for meget machiya. Den traditionelle machiya-forretningsform var stagnerende, vi var nødt til at gøre noget nyt. Selvom jeg ikke kan lide betonhuse som disse, kunne jeg godt prøve i en moderne betonarkitekturs rammer at skabe noget, der havde rødder i den traditionelle forretningsverden.“²⁰¹ Århundreders samspil mellem handelskulturens mønstre og den traditionelle byggeskikks mulighedsfelt havde udviklet machiyaens form til den perfekte ramme for og iscenesættelse af en gennemført ritualiseret handelsmåde.²⁰² Mit første møde med de nye bygninger, *Origin I, II og III,*

var netop i forbindelse med en af Hinayas månedlige salgsåbninger.²⁰³ Vi blev vist rundt i 7-8 forskellige rum på tre forskellige etager, hvor hver rum havde sin kategori produkter udstillet. Én fra firmaet fulgte venligt og høfligt med rundt under hele besøget og sørgede for alt fra den første rituelle modtagelse til det sidste, nøje afmålte farvelbuk. Derudover var der i hvert rum mindst én, der vidste særlig besked om lige præcis de produkter, der var udstillet i det pågældende rum.

Til min overraskelse kunne jeg ganske godt lide bygningerne. Med de mange abnorme, lidt knugende detaljer havde interiørens tidsskriftvirkelighed fremstået som ganske brutal, men de fungerede godt til situationen. Dette var langt fra nogen messehal. Tværtimod skabte bygningen sammen med modtagelsen en intim følelse af at deltage i noget særligt og etablerede en overraskende stilfærdig atmosfære med koncentreret opmærksomhed om Hinayas sublime produkter. Men det lyste ud af hele indretningen og den måde, produkterne var udstillet på, at Izukura-san ikke kunne lide bygningen. Han arbejdede så at sige *mod* den, fremfor *med* den. De fleste produkter var lagt frem på nogle skrumlede, bordhøje folde ud-plinter, midlertidigt sammenstiftede af billig finer og næsten dækket af en løst udspændt groftvævet råsilke - det klædte ikke bygningen, og det klædte ikke de uhyre smukke tekstiler, der var udstillet, men det stod i direkte samklang med den fordring om *naturalighed*, Izukura-san de seneste år havde forfulgt igennem sit liv og arbejde. Sammen med en del af inventaret, der var fulgt med fra den gamle machiya, som for eksempel modtagelsesrummets forgyldte franske rokokostole, medvirkende dette tydeligvis til at afbøde anspændtheden i Takamatsus kondenserede interiører. Det var Takamatsu selv, der havde foreslået, at de genbrugte mange af de gamle møbler og inventardele fra den gamle machiya, så han var gået glip af opgaven at designe inventaret, fortæller Izukura-san: Takamatsus hus er dejligt moderne, men passer ikke til gode, traditionelle, japanske ting.²⁰⁴

Førstesalsrummet i *Origin I* er på mange måder Hinayas allerhelligste. Her blev man modtaget til samtaler med Izukura-san. Her var stillet op til den farve-ceremoni, *sen-shoku-do*, som Izukura-san i de senere år har udviklet. Her stod indimellem eksempler på de nyeste produkter til intern evaluering, og her var nogle af Hinayas fornemste obier udstillet. De er vævet med en særlig teknik med kinesisk oprindelse, som kan spores tilbage til det 4.-5.- århundrede f. Kr. I relikviebygningen *Shoso-in* (756) ved *Todai-ji*, der var et af Nara-periodens (645-794) vigtigste buddhistiske templer, findes bevaret en række eksempler på disse *karakumi*-tekstiler. I mellemtiden var den benyttede vævetechnik i disse tekstiler gået tabt, men Izukura-san, der efter gymnasiet var blevet sendt på det nærliggende Doshisha-universitet for at studere økonomi, var langt mere optaget af tekstilernes verden, og det lykkedes ham som 19-årig at genopdage den glemte *Shoso-in karakumi*-teknik, kaldet tekstilernes konge.²⁰⁵ Men frem for så blot at reproducere museums-kopier af disse berømte *Shoso-in*-tekstiler, der i Nara-perioden var et magtsymbol, forbeholdt aristokratets formelle dragter, har han udviklet en række forunderligt smukke, nutidige obi-design med anvendelse af denne tekniks potentiale. Dette er med til at gøre Izukura-sans produkter til noget særligt. Samtidig med at de er direkte indfældet i traditionen, udviser de en dyb *forståelse* af traditionen - traditionen er i hans håndtering levende.

Hvor *karakumi*-teknikkerne historisk kun kendes som båndvævninger i bredder under 10 cm, har Izukura-san udviklet en væv, der kan lave *karakumi*-tekstiler i op til to meters bredde.²⁰⁶ *Karakumi*-teknikkerne kan danne overraskende frie mønstre af vandfladeagtig fremtræden, og enkelte arbejder i denne teknik var decideret beregnet for rumudsmykning. En *karakumi*-obi koster op til 220.000 kroner²⁰⁷ - en solid pris for det 4 m lange og kun 36-37 cm brede mavebånd til en kimono. Men der findes stadig i det moderne Japan en vis efterspørgsel på traditionens forfinede og ganske kostbare kunsthåndværk.

Det gamle var alt for godt til virkelighedens verden, sagde Izukura-san gentagne gange. Han måtte åbne Hinaya til verden udenfor. Han ønskede at gå ind i det moderne. Izukura-san følte sig udfordret dertil og ville ikke være fanget i traditionen. Man tænker ofte, at det er bedst at bevare og fastholde, men man må søge udfordringer. Han havde da også været glad for de traditionelle rammer, men den gamle machiya fastholdt ham og Hinaya i gamle mønstre, fortæller Izukura-san: Det perfekte i traditionen var ikke godt for videreførelsen under de moderne betingelser. Forud for *Origin I* havde man overvejet en udflytning til forstæderne med god plads og grønne omgivelser. Med hjælp af moderne informationsteknologi ville dette have været muligt, men Hinaya ville være blevet isoleret derved. Det var vigtigt at fastholde det traditionsrige tilhørsforhold til Nishijin og kimono-verdenen.²⁰⁸

Hinayas gamle machiya var et meget kompliceret hus med 40 rum og fire hoveddamme omkring. Huset var på 300 *tsubo*, (ca. 1.000 m²).²⁰⁹ Det var et upraktisk hus, hvor man skulle hoppe fra bygning til bygning, og gæsterne kunne risikere at falde i vandet, når de skulle over hoveddammens trædesten. Alle rum havde forskellig lofthøjde, afpasset efter rumstørrelsen. Det gamle hus var godt, fordi man lærte af at leve i det. Det var et meget ideelt hus. Det nye er meget *praktisk* i forhold til det gamle - og mere på bølglængde med moderne tilværelse - men mindre *komfortabelt*. Udfordringen med det nye var: Kan man lave gode ting alligevel? Dette er endnu ikke lykkedes fuldt ud, siger Izukura-san, men ved at være i det nye hus fandt han en ny retning for sin obi-produktion.²¹⁰

Den gamle machiya havde været under stadig ombygning fra den dag, hvor Izukura-sans far havde taget over, og der havde igennem 30 år konstant været håndværkere i Hinaya. Han elskede at bygge om og indrette sig lidt excentrisk. Det gamle hus havde udadtil været meget traditionelt, men indendørs meget moderne.²¹¹ Faderen havde været stærkt imod at bygge det nye hus. Så han trak sig tilbage i protest mod *Origin I* (1981), der blev opført på grundens østende, og flyttede op i bjergene for at lave keramik. Med opførelsen af *Origin II* (1982) mistede den gamle machiya, som lå på den vestlige del af grunden, sine haver og have-

damme. Da faderen på et tidspunkt blev syg og måtte på hospitalet, var tredje fase på tegnebrættet; og faderen døde uden at vide, at hans machiya, der havde tjent Hinaya gennem generationer, var fjernet til fordel for *Origin III* (1986).²¹² Hermed blev Izukura-familiens 200-årige tradition for på dette sted at have bolig, arbejds- og salgsfunktioner under samme tag i en dybt integreret livsstil brudt.

En række af den gamle machiyas repræsentative rum havde både bolig- og handelsfunktioner, så dens ca. 1.000 m² havde et ganske komplekst brugsmønster. De nye bygninger repræsenterede med deres i alt 1.744 m² (og boligfunktionen flyttet andetsteds i byen) en ganske stor arealførøgelse. Det fremgår da også af både samtaler og tidskriftsbeskrivelser, at der oprindeligt var planlagt en række produktionsfaciliteter som farveri og vævefaciliteter for



Izukura-san

udviklingsarbejdet i de nye bygninger.²¹³ Disse er dog senere sammen med designafdelingen lagt ud i andre bygninger i nabolaget, i takt med at repræsentations-, salgs- og administrationsafsnittene er vokset. *Origin III* er med sine selvstændige indgangsfaciliteter mod vest udformet, så den ville kunne fungere som særskilt, løbende salgsenhed af næsten butikssagtig karakter. Denne mulighed har dog endnu ikke på noget tidspunkt været benyttet. I stedet er der i nabobygningen syd for *Origin I* indrettet en lille butik, der sælger nogle af Hinayas keramiske produkter samt den „vestlige“ del af tøjkollektionen. Hinaya har i de seneste år åbnet tilsvarende butikker på fashionable adresser i Kyoto, Tokyo og New York. Så selvom handel fra selve huset stadig kun finder sted de første tre dage i måneden, har Hinayas udvikling i de forløbne 15 år været præget af en stadig større åbenhed overfor den moderne omverden.²¹⁴

Nishijins tekstilverden har været meget traditionsbundet, og Takamatsus *Origin I* gjorde i 1981 Hinaya til den første virksomhed i Nishijin, hvor obi og kimono ikke blev solgt fra machiyaens tatami-belagte rum.²¹⁵ Ved på én gang at arbejde direkte med de enkelte vævere og handle direkte med den enkelte detailhandler træder Izukura-san ligeledes radikalt ud af de traditionelt etablerede forretningsgange. Mellemlandlerne, *tonya*, der traditionelt har holdt til syd for Nishijin, er med deres høje profiler og den kontakt, de forhindrer mellem producent og forbruger, en vigtig del af Nishijins krise.²¹⁶

Izukura-sans farfar skabte *Hinaya*, da han delte familie-firmaet i tre - én til hver af sønnerne.²¹⁷ Men Izukura-familien har drevet tekstilvirksomhed i Nishijin siden omkring år 1700 og var kendte for *Gosboningyo*, børnedukker af fornemme tekstiler, fremstillet til festlige begivenheder ved det kejserlige hof og brugt blandt adelsfolk og aristokrati som gaver ved særlige lejligheder.²¹⁸ Ved delingen videreførte ældste søn *Juraku*, en stor obi- og kimono-virksomhed, som i dag ligger umiddelbart nord for Hinaya. *Juraku* er i mange japaneres bevidsthed næsten synonym med det traditionelle, forfinede Nishijin-produkt. Mellemsøn, der var Izukura-sans far, førte en mere eksperimenterende gren af obi-traditionen videre i *Hinaya*, mens yngste søn videreførte den del, der i dag hedder *Izukura Interior* og holder

til i en bygning lige overfor *Origin I*. Så Hinaya er en tredjegerations afgang og dermed en meget ung virksomhed i Kyotos kunsthåndværkertradition, hvis fornemste virksomheder ofte kan føre deres tradition 15-17 generationer tilbage til tiden for te-ceremoniens tidlige udvikling. Hinaya vil efter alt at dømmes fortsætte som familievirksomhed. Næste generation, Izukura-sans søn Naoto, har netop afsluttet en uddannelse ved en berømt beklædningskole i Paris, og Izukura-san ser frem til at kunne trække sig lidt tilbage fra de mange daglige pligter. Flere i Hinaya har udtrykt forventninger om, at Hinaya med dette gradvise generationsskifte i endnu højere grad vil rette opmærksomheden mod moderne, vestlig beklædning - uden dog helt at slippe obi- og kimono-produktionen - og at Hinaya vil stå bedre rustet dertil.

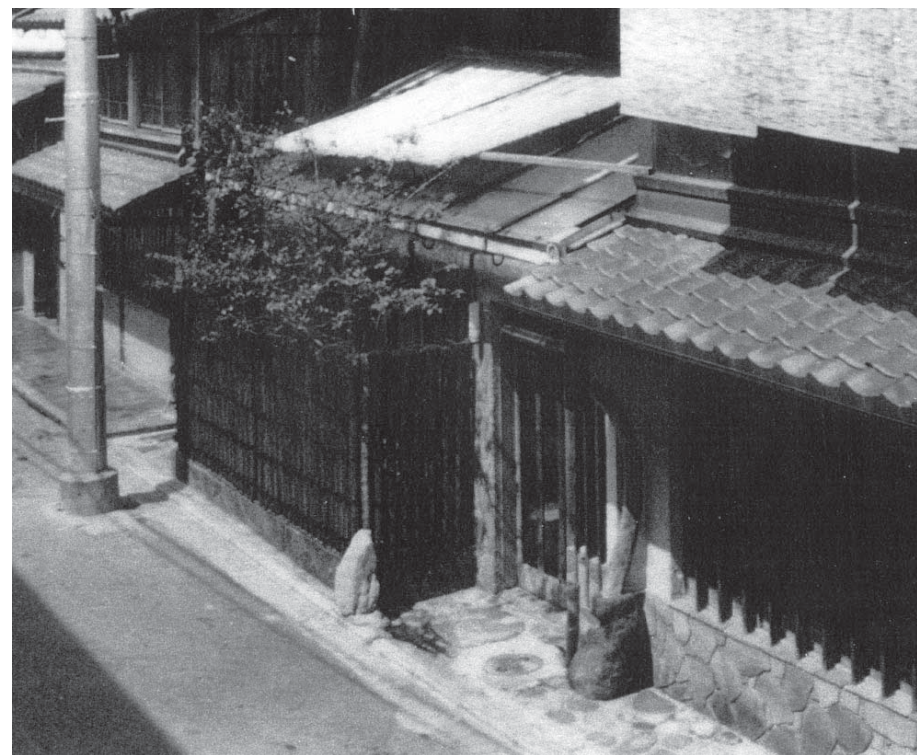
Meget i Izukura-familiens fortid står hen i det uvisse, da alle familiedokumenter brændte sammen med familiens bygninger i området i slutningen af Edo-perioden.²¹⁹ Næsten 80% af Kyoto brændte ned til grunden i den store Tenmei-brand i 1864, så de fleste af Kyotos machiya-kvarterer stammer fra genopførelsen i årene efter.²²⁰ Det var derfor et ungdommeligt Kyoto med gade efter gade af nyopførte træhuse, som i 1868 mødte Meiji-restaureringens mange nye impulser. Og det Kyoto, som på forunderlig vis blev sparet for bomberne i 2. verdenskrig, var stadig præget af intakte *machinami* (som man kalder machiya-kvarterer) i god stand, som ramme for et integreret familie- og arbejdsliv. Men i skyggen af det moderne Japans velfærdstigning er de gamle huse forsvundet med stor hast, og i dag eksisterer kun 15 % af de bygninger, der overlevede 2.

verdenskrig²²¹ - resten er bukket under for fremskridtet.

Fra at have ligget et sted mellem apati, fortrængning og uvidenhed er opmærksomheden på denne problematik på det seneste blevet skærpet. Alle i Kyoto synes at beklage de traditionelle bykvarteres forsvinden, men ingen ved tilsyneladende, hvad der skal til for at vende udviklingen, og få synes at tro på, at det overhovedet er muligt. Med byens politiske ledelse fokuseret på Kyotos rolle som moderne storby på linje med Japans mange andre millionbyer er der ikke meget kreativ tænkning rettet mod forvaltningen af det særlige ved Kyoto og hvorledes en situation med 40 millioner årlige kulturturister kan vendes til en konstruktiv faktor i en nænsom videreudvikling af Kyotos unikke bystruktur.²²² Det fredningspolitiske værktøj står i Japan ganske svagt overfor kvartersfredninger. Det er gearret til



Typisk Nishijin-machiya med lystemme i taget, som kunne åbnes for at få bedre lys til arbejdet med de tynde silkeetråde



Izukura-familiens machiya, der blev nedrevet for at give plads til Origin III



Mange af Nishijins butikker ligger stadig åbent ud til de smalle gader

punktvis bevaring af det enkeltstående og det særlige og har, når der fredes, ganske rigide regler for, hvordan det foregår - samtidig med at der i mange sammenhænge kun symbolsk kan kompenseres for tabte markedsværdier og påtvungne ekstraudgifter. I dets nuværende udformning formår det japanske fredningssystem derfor reelt ikke at håndtere spørgsmålet, hvordan hele bystrukturer kan fredes, så (daglig-)livet i bystrukturen kan føres videre.²²³

Først så sent som i 1976 så Kyoto sin første *machinami*-fredning. Alle fredningsbestræbelser havde forud rettet sig mod enkeltstående bygninger af særlig historisk betydning. Mere end 2.000 buddhistiske og shintoistiske templer har overlevet frem til i dag,²²⁴ så alene at sikre det vigtigste af den del af kulturarven har været en kraftanstrengelse. Men Diane Durston vurderer, at der ikke vil komme flere end de nuværende fire *machinami*-fredninger i Kyoto, som alle har haft turistaspektet som vigtigt incitament.²²⁵ Også i andre kvarterer har samlede fredninger været på tale. Men det er hidtil ikke lykkedes, hvor der ikke var betydelige turisme- og underholdningsinteresser - selv hvor de bevaringsmæssige kriterier for fredning måtte være rigeligt til stede. I et område som Nishijin, der idag rummer nogle af Kyotos mindst spolerede *machinami*-områder, er en fredning under de nuværende betingelser således utænkelig.

Der har i de seneste års debat herom i Kyoto også været fremholdt det spørgsmål, om man overhovedet *skal* vedligeholde en bystruktur, der så præcist modsvarer en historisk situation, som ikke er mere: Familiemønstrene er andre, erhvervsstrukturerne er andre, forventningerne til moderne komfort og indeklima er andre, moderne transport og produktionsmåde har andre betingelser og udspiller sig i en helt anden skala. Skal Kyoto fastholdes som frilandsmuseum og kulisse for den indenlandske turisme, specialiseret til en livsform, som ingen reelt ønsker sig. Den opfindsomhed og stadige tilpasning af den gamle boligmasse til skiftende behov, som præger danskeres brug af den ældre boligmasse, er svær at genfinde i dagens Japan. De gamle *machiya* er problematiske at tilføre moderne vestlige møbler og de for en moderne tilværelse nødvendige tusindvis af øvrige ting og sager. Ikke mindst har de gamle *machiya* svært ved at leve op til en moderne



Typisk tætbygget machinami-kvarter, hvor grid-strukturen fra Kyotos grundlæggelse i 794 stadig står frem

forventning om et ensartet indeklima året rundt.²²⁶

Hver gang et af de traditionelle byhuse skal overdrages til næste generation, viser det sig en næsten uoverstigelig handling at bevare de gamle huse. Selv hvis arvingerne gerne vil, er arveafgiften fra de astronomiske vurderinger af grundværdien så uoverkommelig,²²⁷ at den eneste løsning viser sig at være at rive det gamle ned og bygge nyt i flere etager. Adskillige entreprenører har specialiseret sig i sådanne sager, og tager sig som en anden bedemandsforretning af alle forhold forbundet dermed. Dette indebærer sjældent arkitekter, og slet ikke arkitekter med bevaringsmotiver i generne, så stort set alle Kyotos *machinami* er idag arrede af fremskridt uden nogen samlende idé.

„En del mennesker har de senere år sagt til mig, at Takamatsus bygninger misklæder mine produkter,“ fortæller Izukura-san: „Almindelige mennesker forestiller sig umiddelbart at high-tech, computerdesign eller lignende ville passe godt dermed.“²²⁸ Og foreholdt, at mange finder *Origin*-bygningerne fremmede for Nishijin, svarer han, at det rører ham ikke. Han tænker på sine obier. Han må have sine varer ud i den store verden. Han vil lave ting, der passer til både nyt og gammelt. Kimonoerne passede selvfølgelig til det traditionelle hus, men han vil gerne lave ting, der samtidig passer til den moderne bygning. Særlig har mange Kyoto-mennesker kritiseret husets eksteriør for at være for excentrisk. Selv er han heller ikke tilfreds. Udvendigt er det OK, men indvendigt er det ikke, så han håber at Shin Takamatsu har lært det sidenhen. Det kunne ikke blive bedre på dette tidspunkt.²²⁹

Dette er fra Izukura-sans side sagt uden bebrejdelse. Dengang fandt han, at det var det bedste; han fortryder ikke. Men på baggrund af de forløbne år ville han planlægge næste hus anderledes. Han tænkte ikke så meget dengang. Alligevel havde det været en stor beslutning. Han kunne have bygget helt nøgternt firkantet, men det excentriske i det gamle havde forberedt ham for det excentriske i det nye, fortæller Izukura-san. Dengang havde det været vigtigt at bygge stort, så også derfor måtte valget blive beton.²³⁰ Nu havde han hellere valgt den mindre løsning. På det seneste havde Izukura-san igen overvejet at flytte Hinaya ud af byen. Han sagde spøgende, at Taka-



Origin I's østfacade

matsus bygninger så kunne genbruges som garage.²³¹

Ved færdiggørelsen af *Origin I* havde Shin Takamatsu spurgt Izukura-san, hvad han syntes om resultatet, og Izukura-san havde svaret, at det ville han fortælle ham om 15 år, hvilket ville være snarligt forestående.²³² Izukura-san mente dog, at Shin Takamatsu idag ville være ligeglad og syntes ikke at være til sinds at fortælle ham det nu.²³³

Izukura-san fortalte, at han allerede under disse lange samtaler med Shin Takamatsu havde vidst, at *Origin I* ikke ville blive den bygning, han ønskede sig. Kun gradvist, gennem brugen var det blevet bedre.²³⁴ Man kan så undre sig over, *hvad* disse to mænd talte om i deres langvarige dialoger. Begge er meget vidtløftigt talende mennesker. Men der synes at have været en gensidig frygt for at berøre hinandens enemærker og en udtalt angst for eller manglende evne til reel, koncis dialog. Hvad der kan undre mere er, at Izukura-san umiddelbart efter *Origin I* satte Shin Takamatsu i gang med *Origin II* og igen få år efter med *Origin III*, tilsyneladende også uden at det her lykkedes ham at få præciseret, *hvad* han ønskede sig. Selv med de anderledes trange kår for åben feed back i det hierarkiske og konflikt-sky japanske univers er det lidt ufatteligt - og det må, tror jeg, også hænge sammen med den kassesucces, som *Origin I* blev. En fordoblet omsætning er klar tale i enhver virksomhed - ikke mindst i en tid, hvor kimono- og obi-branchen var stærkt presset og mange virksomheder måtte lukke.²³⁵ Og selvom det ikke i sig selv indebærer bedre produktudvikling eller arbejdsmiljøforhold, så repræsenterer en sådan fordobling af omsætningen et potentielt fri- rum for udvikling.

Det hedder sig, ifølge den amerikanske arkitekt Louis Sullivan (1856-1924), at form følger funktion, foreholdt jeg Izukura-san, men han havde givet Shin Takamatsu præcis den omvendt instruks: at funktionen burde følge af skabelsen af arkitekturen. Han nok skulle finde ud af, hvordan huset skulle bruges, når det stod færdigt. Hertil svarede Izukura-san, at han „ønskede at opnå en stemning som i den ydre, moderne verden og [at han] også ønskede at relatere Hinaya til det moderne samfund. Ønsket om og behovet for forandring i det indre ledte til forandring i det ydre.“²³⁶ Som jeg forstår Izukura-sans holdning, anser han denne

åbenhed (overfor det endnu ukendte) for nødvendig. Fra sit eget kunstneriske virke vidste han, at en fuldstændig fordoms- og forventningsløshed overfor resultatet var nødvendig for at nå det resultat, han ønskede sig - et resultat, der netop lå ud over, hvad man kunne foregribe. „Jeg fortalte aldrig direkte Shin Takamatsu mine intentioner eller mit koncept og ved ikke helt, hvordan han fangede det,“ fortæller Izukura-san.²³⁷ Han indledte i stedet en lang dialog med arkitekten omkring sit livssyn, sit kunstsyn og sit forretningssyn og skubbede systematisk Takamatsu ud på dybt vand. Havde han tidligt præciseret sine forventninger, ville risikoen have været stor for blot at videreføre og cementere gamle, udlevede mønstre.

Dette leder videre til mit næste spørgsmål, kan De bekræfte, at Hinayas omsætning det første år efter Origin I stod færdig voksede til det dobbelte?

„Ja. Bygningen selv stod dog ikke for 100% af effekten. Machiyaens salgsform var et lukket samfund. Shin Takamatsus bygningsform lukkede primært op til omverdenen, den bragte Hinaya nye kontakthaler, og hele forretningskonceptet rettedes imod en bredere omverden. Arbejdsformen ændredes, med de nye bygninger måtte de ansatte lære at sælge på en anden måde. Varesortimentet udviklede sig også. Ved siden af obi og kimono kom der gradvist andre produkter til. Følelsen blandt de ansatte forandrede sig også i retning imod *open society*, med en ny stil og nye produkter.“

Så vil man kunne sige, at arkitekturen - med de forandringer, som den repræsenterede og udtrykte - medførte en fordobling af omsætningen i løbet af det første år?

„Ja. Arkitekturen plus det at forholde sig til en større verden plus gradvist udviklingen af nye produkttyper stod for fordoblingen af omsætningen. Før *Origin I* lavede vi kun obi og kimono, derefter kom der gradvist forskellige typer af produkter.“²³⁸

Selvom diskussionen om præcist hvilke delfaktorer, der bidrog med hvilke andele til Hinayas fordoblede omsætning i det første år efter *Origin I*, kan virke ørkesløs - det er snarere et samspil eller et synergifænomen mellem en lang række forskellige faktorer - er der ingen tvivl om, at den nye arkitekturs opmærksomhedsskabelse og dens radi-



Hvor kimonoen idag som oftest er stormønstret og farverig, er Izukura-sans kimonoer enkle og raffineret naturlige

kalt ændrede modus for Hinayas møde med sine kunder står for langt den overvejende del af den umiddelbare omsætningsfordobling. For Hinayas varesortiment udviklede sig kun langsomt og gradvist bort fra obi-produktionen, og de nye produkttyper har umuligt kunnet have nogen nævneværdig indflydelse på det første års regnskaber. Til gengæld har det nye varesortiment haft sin klare betydning for fortsættelsen af den gunstige økonomiske udvikling i årene fremover, ligesom det har virket stimulerende tilbage på designet af de obier og kimonoer, som stadig idag er Hinayas hovedprodukt.

Da de havde det gamle hus, talte de om at producere nye varer efter inspiration fra traditionen, fortæller Izukura-san: Efter at de fik det nye hus, gjorde de alvor af det.²³⁹

I varesortimentet er der gradvist tilføjet mere dagligdags og moderne beklædningsdele som strømper, tørklæder, bukser, nederdele, bluser og jakker. De er alle ganske enkle i deres udformning, naturlige, uprætentiøse, stilfærdigt underpillede og målrettede et dagligt, uformelt brug. De bærer præg af en forfinet håndværkstraditions formåen. I de senere år har Hinaya også arbejdet med interiørartikler, for eksempel en lampeserie i bambus skelet omviklet med råsilketråde, ligesom en del brugskeramik er tilføjet varesortimentet. I Hinayas vidtforenede aktiviteter indgår således også en keramikfabrik i Shiga, øst for Kyoto.

Når man bygger som *Origin I* er det et stort reklameskilt, fortæller Izukura-san.²⁴⁰ Men selvom han tilskriver Takamatsus arkitektur en stor PR-værdi, så har Hinaya, så vidt jeg har kunnet erfare, aldrig direkte dyrket dette potentiale,²⁴¹ som ville det være i modstrid med eksklusiviteten i et firma som Hinaya. Arkitekturens PR-værdi synes ikke at være afhængig deraf. Izukura-san lægger mere vægt på bygningernes betydning overfor obi-verdenen - de forstår. I en tid, hvor salget af kimono og obi var drastisk på retur, vendte den nye bygning den dårlige udvikling. Dette har givet Izukura-san stor status indenfor obi-fabrikantverdenen. Inspireret af hans eksempel har enkelte af hans konkurrenter også søgt nye veje i kampen for overlevelse i de foranderlige tider, fortæller Izukura-san, men stadig efter 15 år står hans initiativer og tanker ret alene. De fleste søger at fortsætte uantastet i traditionens spor.²⁴²



Origin I, 2. sal. Aktiviteter som design, udvikling, materialetilvejebringelse og salg sker direkte fra hovedkvarteret, men langt den overvejende del af Hinayas obier bliver hjemmeproduceret i et landdistrikt på Tango-halvøen nord for Kyoto

Hinaya

Izukura-sans farve-ceremoni, *sensboku-do*, må ses i samme lys. Den synes at udspringe af en stærk indre tilskyndelse og er ikke på nogen måde kommercielt udtænkt eller målrettet. Men det er den slags initiativer, som er med til at fastholde Hinayas position som højt kultiveret tekstilhus, selv når man som Izukura-san forlader traditionens hævdevundne sikkerhed og går aktivt ind i et produktudviklingsarbejde i spændingsfeltet mellem traditionens forfinede formåen og den moderne tilværelses behovsmønstre. *Sensboku-do* er en integreret del af den position, der stadig gør det muligt for Hinaya at sælge obier til 2-3 millioner yen stykket.

Bygningen er ikke kun en tom skal, den har også en dialog med de ansatte og det, de laver, fortæller Izukura-san: Et privat hus ville jeg aldrig have lavet sådan, men mit personlige mål er at skabe et tekstilfirma, der orienterer sig mod det moderne samfund. Derfor måtte jeg bygge det hus. Det havde været enklere blot at fortsætte det gamle, men jeg måtte ødelægge det gamle for at få forbindelsen til det moderne.²⁴³

Havde den nye bygning nogen indflydelse på de ansattes dagligdag?

„Ja, den fik stor indflydelse på den daglige arbejdsånd. Den nye bygning fik unge mennesker til at glemme traditionen. Om det er godt eller dårligt, det ved jeg ikke.“

Traditionen har sin styrke, men den har også sin inertie, en mangel på dynamik; man er holdt tilbage af traditionen. Gav den nye bygning mulighed for at tage det bedste fra både traditionen og det moderne Japan?

„Dette firma er karakteriseret ved en ganske ung arbejdsstyrke,²⁴⁴ og unge mennesker synes generelt at glemme de gode sider ved den traditionelle arbejdsånd og at huske de dårlige. Men denne bygning får unge mennesker til at glemme de dårlige sider af den traditionelle arbejdsånd - den lader dem fri af dårlige sider ved traditionen. Sådan en indflydelse har jeg oplevet fra bygningen.“

Må jeg spørge, hvad er de dårlige sider ved traditionen?

„Udlændinge har lettere ved at se og forstå det gode ved traditionen. Unge japanere bryder sig ikke om den.“

De ønsker at træde ud af traditionen?



Eksempler på Hinayas nyere produkter

„Gennem at have fået denne bygning har jeg de sidste ti år gjort mig klart, hvor vigtigt det er for mennesket at leve i harmoni med naturen, og har søgt at udvikle produkter herefter. Havde jeg ikke fået min nye bygning, og havde jeg fortsat med at bo i den gamle *machiya*, havde dette ikke stået mig klart. Jeg havde ikke kunnet tænke på den måde.“

Hvad er visionen for Hinaya ti år frem i tiden?

„Mit koncept er, som jeg fortalte, harmoni mellem menneske og natur, men disse værdier er stadig svage i samfundet. Jeg prøver at arbejde på dette gennem mine produkter.“²⁴⁵

„Det er ikke nok blot at købe og sælge silke,“ siger Akio Izukura, Izukura-sans hustru, man må skabe en bevidsthed om, hvad man køber. For Izukura-sans var det at bygge *Origin I* at få et nyt syn på tilværelsen. En bygning er ikke bare en tom skal, det er en slags mentalt koncept. Man må investere sig selv i den, og man får noget igen.²⁴⁶

Hvordan forstår og accepterer det omgivende samfund Izukura-sans bevægelse? Det er spørgsmålet. Hinaya må give erfaringer og indsigt videre til næste generation, silkeproduktionen i Japan bliver mindre og mindre - og mere og mere industrialiseret. Den gammeldags silke var godt produceret. Dagens udfordring er, hvordan man laver silke på en ikke-industrialiseret, nænsom måde.²⁴⁷

Det moderne samfunds tekniske innovationer har virket kraftigt ind på Nishijins produktionsmåde. Opfindelsen af Jacquard-væven i begyndelsen af det 19. århundrede muliggjorde med ét helt nye vævemønstre af hidtil uopnåelig kompleksitet. Jacquard-væven kom til Nishijin i 1870'erne og frigjorde med sin revolutionerende teknik en kolossal arbejdskraft af primært kvinder og børn, som hidtil havde måttet sidde ovenpå vævene og trukket mønstertrådene op, mens mændene styrede slagbommen. Før Jacquard-væven var der brug for al disponibel arbejdskraft, så frem efter til 2. verdenskrig fik Nishijins børn kun få års skolegang. Førhen indledte man således typisk et uformaliseret læreforhold i sin egen familie. På landet videreførte ældste søn gården, mens yngre sønner blev sendt til oplæring, for eksempel i et vævehus. Fattige familier måtte imidlertid pantsætte deres børn (og dermed deres arbejdskraft) i

bundne lærepladser, de såkaldte *nenki boko*, hvor børnene ikke kunne forlade deres nye hjem og arbejdsplads, så længe det til gengæld ydede lån ikke var tilbagebetalt.²⁴⁸

Udbredelsen af maskin-slagbommen og den maskinelle trådfremføring havde ligeledes et kraftigt tidsbesparende potentiale. Disse teknologiske fornyelser fremmede yderligere den hjemmebaserede produktion, hvor hver familie havde en enkelt eller nogle få væve. Men endnu vigtigere medførte det, at det, som hidtil havde været mandearbejde, i høj grad overgik til at være kvindearbejde. I Nishijin ser man således i dag i mange familier, at kvinderne væver, mens mændene har fået andet arbejde udenfor hjemmene. Antropologen Tamara Hareven, der siden 1981 har undersøgt forholdene blandt Nishijins vævere, konstaterer, at kvinderne i Nishijin er mere lige med deres mænd, taler med og sidder med ved bordet, til forskel fra hvad hun har kunnet iagttage i forskellige pottemagerdistrikters familiemønstre.²⁴⁹ Udover det, som den teknologiske udvikling snævert tog sigte på: at rationalisere arbejdsgangene i tekstilproduktionen, har denne udvikling således haft vidtrækkende konsekvenser for livet i Nishijin.

Trods tekniske innovationer som de ovennævnte er obi- og kimono-produktion stadig uhyre tidskrævende. Med dagens tåmhøje leveudgifter og stigende beskatning er *time-lønnen* derfor akilleshælen i hele silketraditionens videreførelse. Således har Hinaya lagt så godt som hele sin produktion uden for Nishijin, kun det deciderede udviklingsarbejde foregår i nabolaget. Hinayas obier og finere tekstiler væves idag hovedsagelig af omkring 100 vævere i Ine-cho, en landsby på halvøen Tango, tre-fire timers kørsel nord for Kyoto.²⁵⁰ I sådanne landlige hjemmeverksamheder er leveudgifterne og dermed lønpresset betydelig mindre. Udliciteringen af vævearbejdet til landdistrikter som Tango har en lang tradition, men før oliekrisen først i 70'erne var der hovedsagelig tale om metervarer til kimonoer. Først de senere år er det blevet almindeligt også at udlicitere obi-produktionen. Hinaya har yderligere etableret en afdeling i Kina, ligeledes med omkring 100 vævere, hvor man først og fremmest producerer de mindre kostbare dagligprodukter, som Hinaya har udviklet i årene siden *Origin I*. Men både silkens og vævningens kvalitet er hér noget svingende, så

det er kun de simpleste produkter, der bliver til i Kina.

Mange Nishijin-virksomheder er gået ind i maskinalderen med ryggen mod muren, selvom alle i Nishijin er enige om, at det håndvævede stadig kvalitetsmæssigt er det industrielle produkt overlegent. Men Izukura-san er ikke gået på kompromis, når det gælder kvaliteten. Så alle Hinayas obier er stadig håndvævede. Han har ligeledes, trods det økonomiske hasard deri, fastholdt, at indfarvningen foregår med organiske pigmenter, som dels er mere skånsom overfor silken, og dels er de kemiske farver langt overlegne i nuanceringer og changeringer. Til gengæld har den computerstyrede slagbom haft Izukura-sans bevågenhed. Det er en teknologi, som designmæssigt åbner et nyt mulighedsfelt - og giver *islættet* en helt ny rolle. Computeren kan styre slagbommens form for eksempel i bølgemønstre,

der gradvist forskyder sig. Izukura-sans obier fremstillet med denne teknologi er enestående. Der er i det hele taget en beundringsværdig præcision og konsekvens i Izukura-sans brug og fravalg af moderne teknologi.

Izukura-san fortæller, at de blev opmærksomme på naturen - på naturen uden for dem selv - *fordi* de byggede den moderne bygning. Det er bedre at bygge på kontrasten [mellem natur og kultur, natur og moderne], siger han. Af denne nye situation har han fået mange nye ideer. Ikke mindst har han fået den store tanke at ville vise verden kvalitetene i den japanske tradition. Farve-ceremonien, *senshoku-do*, er et af resultaterne heraf. Det er en måde at vise mennesker naturen på. Det kunne også have været som kursus, som aftenskole og lignende, men de ville gerne gøre det mere ceremonielt, mere ritualiseret, så de har



De fineste håndværkstraditioner holdes stadig i hævd i størsteparten af Hinayas kollektion

Hinaya

lånt fra te-ceremonien. Af de syv håndværk inden for tekstilproduktionen valgte han *farvningen* som den umiddelbart bedst egnede til en sådan ceremoni, måske vil han senere inddrage andre håndværk, som tilsammen ville kunne danne en helhed.²⁵¹

I de præindustrielle samfund udførtes tekstilindfarvningen på samme måde over hele verden, så i mødet med *senshoku-do* ligger der en almen genkendelse og føren os frem til vores [oprindelige] natur. Disse ideer opstod også i kraft af den nye bygning. Det japanske sprog forstås ikke umiddelbart, men billedet [i senshoku-do] er almenmenneskeligt og forstås internationalt. Det formår at overkomme kulturkløften, som en bro mellem Øst og Vest, fortæller Izukura-san.²⁵² Senshoku-do er stadig i sin formative fase og er tydeligvis både hr. og fru Izukura-sans hjertebarne og stolthed.

„*Senshoku-do* er et barn af Hinaya,“ svarede Izukura-san, da jeg spurgte om farve-ceremoniens betydning for Hinaya, „men den er i en kategori for sig selv, så på længere sigt, i hvert fald om 100 år, vil den være en uafhængig størrelse, der finder sine egne veje.“

Jeg forestillede mig, at senshoku-do kunne være med til at gøre Hinayas koncept klart for kunder og for ansatte?

„Jeg lavede denne ceremoni, fordi mennesker er ved at glemme. Vævning er et af menneskets ældste håndværk. Vi glemmer, hvordan det blev til. Ceremonien er lavet for at opretholde en oprindelig måde at lave tekstil på - for at vise mennesker, der har glemt det, deres oprindelse.“²⁵³

Ved mit første besøg i Hinaya blev vi, efter at have set bygningskompleksets mange rum med det ene eventyrlige tekstil efter det andet, ført ind i hovedbygningen for at deltage i senshoku-do. Vi blev bænket på små klapstole med et lavt bord foran, hvor hver havde en lille træbakke med et stykke papir og et par dyppepinde i udsøgt enkel udformning. En kimonoklædt kvinde med en fremtræden og mimik som en porcelænsdukke sad i midten ved et lavt bord bag alle remedierne til senshoku-do. Det var *maroon*-dag, så vi ville opleve det naturlige og selvfølgelig i at dykke et stykke tekstil i et kastanjebad. Nu var det ikke te-ceremoni, men vandet blev opvarmet på samme måde, farve-



Obier udstillet på Origin I's 2. sal. Selv her, ved et af bygningens få reelle vinduespartier, er rumfornemmelsen præget af de kraftige dimensioner og af den lave loftshøjde



Fra Origin I's 1.sal, der fungerer som modtagelsesrum. Bagest til venstre ses taburetopstilling til Izukura-sans farve-ceremoni, senshoku-do, og i lokalet hænger et par af de nyeste forsøg med todelte kimonoer, der er lettere at iføre sig - idet det idag ikke er givet, at en japaner selv kan iføre sig en kimono

Hinaya

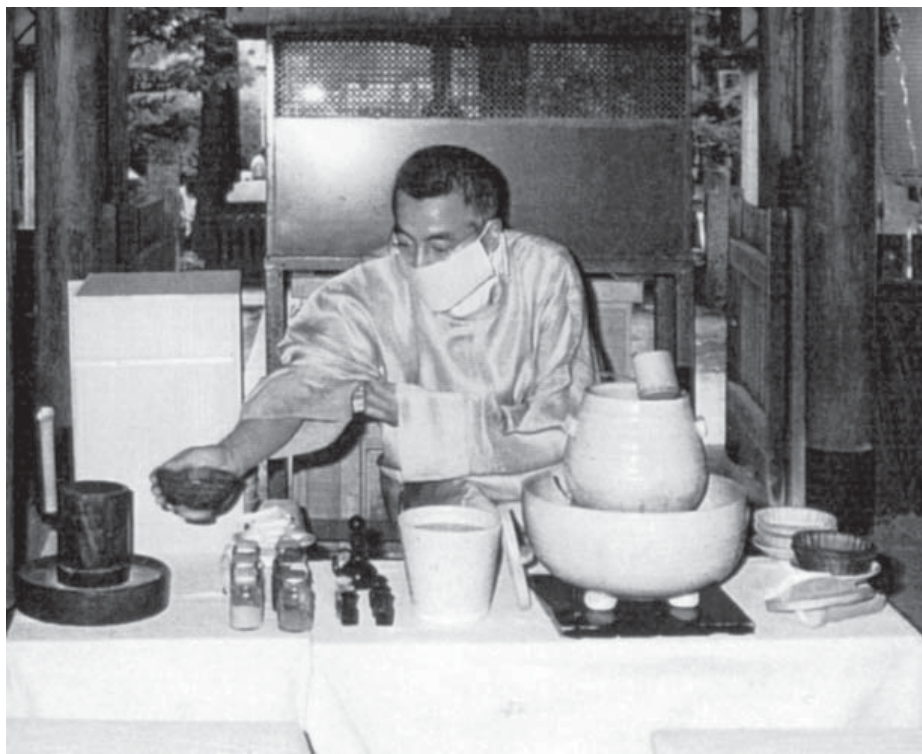
pulveret var i samme type keramiske te-beholder, kaldet *chaire*, den elegante *sbaku*-øse og den lille *bisbaku*, en teske i bukket bambus, var der, præcis som i te-ceremonien. Selv te-ceremoniens *chasen*, et lille kunstfærdigt piskeris i bambus, indgik, da farvebadet skulle piskes. Præcisionen, omhuen, den sikkerhed og selvfølgelighed, hvormed hænderne foldede en serviet ud og tørrede kanten af skålen, for dernæst at folde servietten sammen igen, ejer en egen skønhed. Den opmærksomme måde, hvorpå hvert redskab blev taget, brugt og stillet til side, har dyb genklang i te-ceremonien - hvor hver detalje i hændernes bevægelser bliver indstuderet først til perfektion og dernæst videre til det punkt, hvor bevægelserne når et stadie af naturlighed, tankefrihed og utvungethed og dermed vinder en skønhed, som er uomtvistelig, *fordi* den er skønheden

ved at piske, at række, at modtage - *uden* omsvøb, *uden* graciøse manerer, *uden* tillæg af æstetiserende lag. Element for element havde *sensboku-do* lånt fra te-ceremonien, og som med te-ceremonien var der i det umiddelbart enkle *at farve et lille stykke tøj* udfordringer til et langt liv. Vores unge værtinde havde da også lang vej endnu, netop fordi hun endnu var så skolet bevidst perfekt.

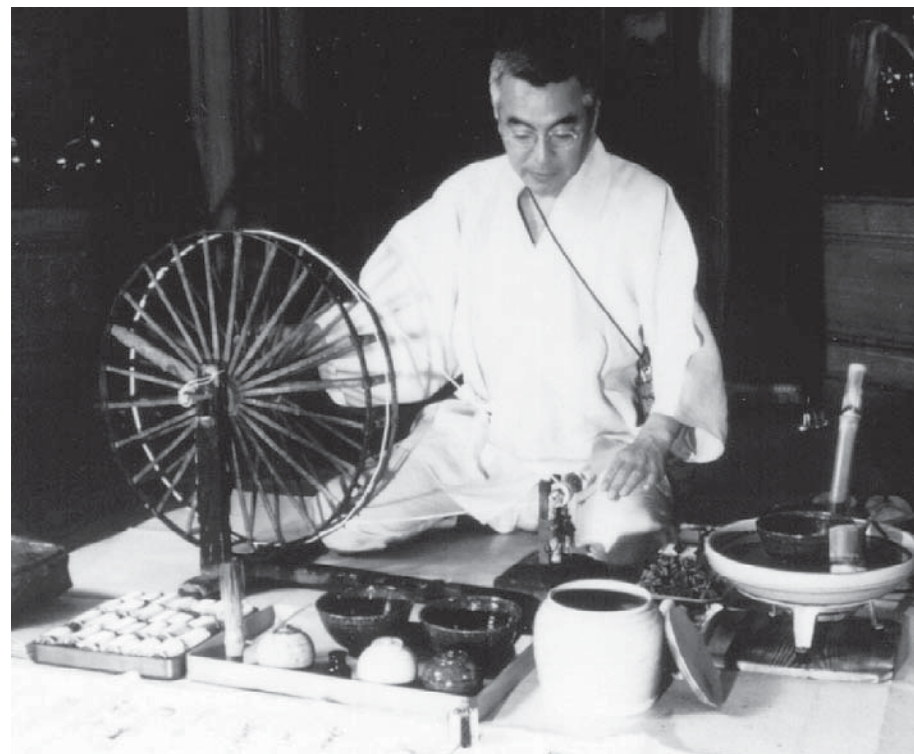
Ved at lægge sig så tæt op ad te-ceremonien, opnår Izukura-san udover den umiddelbare fortrolighed fra de mange japanere, der stadig idag er fortrolige med te-ceremonien, at te-ceremoniens myter og spirituelle overbygning er nærværende som en massiv understrøm. Midt i det hele fornemmer jeg en ambition om at indstifte noget virkelig stort. Men det ligger måske til kvarteret. Indenfor en radius af få hundrede meter er der gennem tiderne opstået

adskillige te-skoler med gennemgribende indflydelse på japansk kulturliv.²⁵⁴

Jeg var kommet til at sidde, således at jeg som den første fik en skål rakt fra porcelænspeglen, med noget, der umiddelbart lignede de små, elegante bambusblodomviklede *sushi*. Det viste sig at indeholde det stykke luftigt vævede råsilke, som i løbet af ceremonien skulle indfarves. Jeg tog en rulle, sendte så skålen videre til sidemanden, løsnede bambusbladet og rullede den omhyggeligt indrullede silkeklud ud. Vi så dernæst, hvordan porcelænsdukken i sin *maroon*-farvede kimono tog vand fra krukken til farvebadskålen, der havde form som te-ceremoniens drikkeskåle. Hun tog låget af farvekrukken, tog teskeen og sænkede den i farvekrukken for ad tre gange at tage ikke for meget, ikke for lidt. Derefter tørrede hun - én bevægelse ad



Izukura-san forbereder farvebadet i *sensboku-do* (fra samme ceremoni som ill. pp. 190-91)



Spinding af silkeetråde er siden 1995 blevet indarbejdet i *sensboku-do*

gangen - bambusteskeen af og lagde den på plads, tog hånden kontrolleret tilbage for derefter at tage *chasen*-piskeren frem og med harmoniske bevægelser piske *maroon*-pulveret i det allerede opøsedede vand. Da piskningen var fuldendt, tog hun på en særlig måde piskeren op af farvebadet, så den dråbe, der ville kunne have dryppet ved tilfældig optagning, ikke dryppede. Kun efter lang tids øvelse bliver en bevægelse som denne graciøs. Herefter var farvebadet klar til at blive sendt videre over til mig.

Vi skulle nu frit - her dukkede et improviserende element overraskende op - folde, slå knude på eller på anden måde forberede vores råsilkeklud til farvebadet.²⁵⁵ Den var let fugtet i forvejen, så farven i det ret svage farvebad ville trække på i bløde, harmoniske, næsten konturløse changeringer. Instruksenerne var få og ordløse, men jeg fik skålen

med farvebadet, dyppede silkekluden, viftede den lidt i maroon-badet, løftede så op og trak, improviseret, det meste af den overskydende væde af mellem to pinde.

Jeg sendte skålen til min sidemand, der på sin improviserede måde dyppede sin silkeklud, og således forløb det hele rækken rundt. Derefter forberedte vores vært endnu en te-skål til rundsending, denne gang med et fikserbad, der skulle sikre indfarvningens holdbarhed. Skålen blev overbragt mig, og efter at jeg havde fikseret, rakte jeg fikserbadet videre til sidemanden med en tilbørlig bukkende gestik. Te-ceremoniens ritual med ad to gange at dreje skålen rundt, hver gang den skiftede hænder, så den hele tiden vender på samme måde i forhold til den, der holder skålen, var ligeledes indarbejdet i farve-ceremonien. Endnu en skål, denne gang med rent vand, blev på tilsvarende vis sendt

rundt. Den ville skylle fikser- og farvebadsrester ud, blev vi forklaret. Så var det slut. Der indtrådte en udefinerlig nusker-der-ikke-mere-stemning, som manglede der et afsluttende dobbelt klap fra shinto eller lignende, men vi blev så høfligt vist over til spisebordet i den modsatte side af *Origin I's* førstesal. Farve-ceremoniens første fase, naturlig indfarvning, var ovre. Anden og afsluttende fase, naturlig føde, ventede forude.

På bordet i den modsatte side af *Origin I's* førstesal blev et udsøgt *kaiseki*-måltid²⁵⁶ stillet frem, sammensat af små makrobiotiske mundbidder, som Izukura-sans selv havde forberedt. Drikkekrusene og de store, grove, kvadratiske tallerkener med dramatiske revnedannelser havde Izukura-san også selv lavet. Hver af dem var som en fortælling om jordens tidligste tilblivelse. Midt på tallerkenen var arrangeret et efterårsblad med to æblebåde, i øverste venstre hjørne lå lidt letdampet spinat, forrest til venstre lå den næringmæssige grundpille: kastanjeris (brune ris). Foran til højre et arrangement af grøntsagsstykker, deriblandt en skive lotusrod med skræl og en skive gulerod med skræl. Dét har jeg aldrig før set i Japan, og vi smagte tydeligt, hvordan smagen i den samme gulerodsskive forandrer sig fra lige under skallens tætte, let bitre smag til midterdelens mere sødmefyldte dele. Lidt marineret *iziki*-tang var der også - alt var smukt og renfærdigt ukunstlet arrangeret. Der til en kop te og en lille skål *miso*-suppe med *yuba*. Dette måltid var en uovertruffen kombination af det meget raffinerede, det meget naturlige og det meget velsmagende - og jeg, der i min opvækst havde været udsat for den sunde, men ret rustikke mikromakro-mad, blev her for første gang præsenteret for makrobiotikkens²⁵⁷ kulinariske potentiale.

Senshoku-do finder ikke kun sted indenfor Hinayas væg. Izukura-san rejser en del rundt i Japan for at fortælle om tekstiler og farve-ceremoni, og hver måned er der i både Tokyo og Kyoto undervisning i senshoku-do. Årligt gennemføres der ved shinto-helligdommen *Kaiko-no-Yasbiro* i Kyoto, som fra gammel tid har huset skytsånden for farve og vævere, en særlig ceremoni (se ill. pp. 190-91). Izukura-san har også vist senshoku-do i udlandet, alene i 1995 har han vist farve-ceremonien i USA, Østrig og Frankrig.²⁵⁸ Måske oplevede Izukura-san med *Origin I* det definitive



Makrobiotisk *kaiseki*-anretning i forbindelse med *senshoku-do*

Hinaya

syndefæld, som ikke synes at figurere i den japanske tradition. Bygningen friskar bevidsthedsmæssigt Izukura-san fra sin indvoksede sammenhæng og satte ham i en situation, hvor han bevidsthedsmæssigt - fra sin oplevelse af adskillelse, med sin bevidsthed som værktøj - kunne søge tilbage til sin tabte natur. Den natur, som Izukura-san opdagede gennem *Origin I's* udfordring, har tydelige dualistiske undertoner, med natur og kultur som diametrale poler og et menneske, der fra sin kultur kan gå ud og ind af naturen. Han siger direkte, at det forstår vi bedre i Europa. Og alligevel synes det, med hans intense interesse for udviklingen af senshoku-do og makrobiotikken, at Izukura-sans naturbegreb bevæger sig mere mod det komplementære, taoistisk afledte - hvor mennesket *er* natur og blot må indse dette fuldt ud. På baggrund af Izukura-sans tidlige, af Takamatsu højt besungne, interesse for konfucianismen, kan dette ikke undre. Igennem hele den kinesiske kulturhistorie har konfucianismen og taoismen defineret en kraftfuld dipol. Det er blot sjældent i Japan at møde dette felt klart optrukket som i Izukura-sans tilfælde. Izukura-sans fælles optagethed af senshoku-do og makrobiotikken går tilbage til begyndelsen af 1990'erne. Det er begge størrelser, som så at sige genintegrerer arbejdslivet i tilværelsen i sin helhed - med fælles principper for virksomhed, hjem og livsførelse.

Izukura-sans hjemmeliv udviser samme konsekvens som Hinayas produktfilosofi. Enkelt, naturligt og renfærdigt, gode råvarer, det bedste, traditionen kan fremvise. De laver mad over levende ild, drikker ikke vandværksvand, fyrer næsten ikke, bruger meget lidt elektricitet og har (dette dog til forskel fra Hinaya) planer om helt at afvikle el-forbruget på hjemmefronten.²⁵⁹

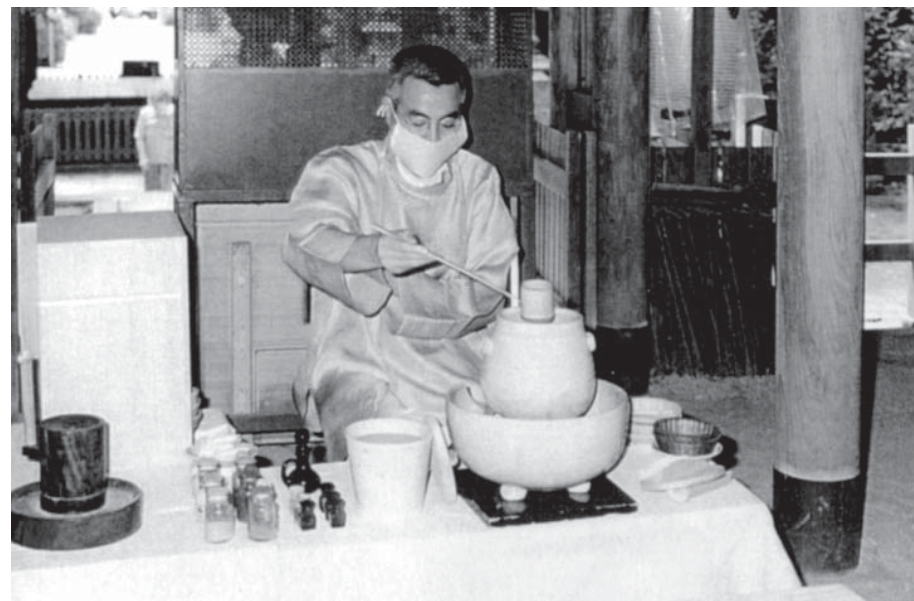
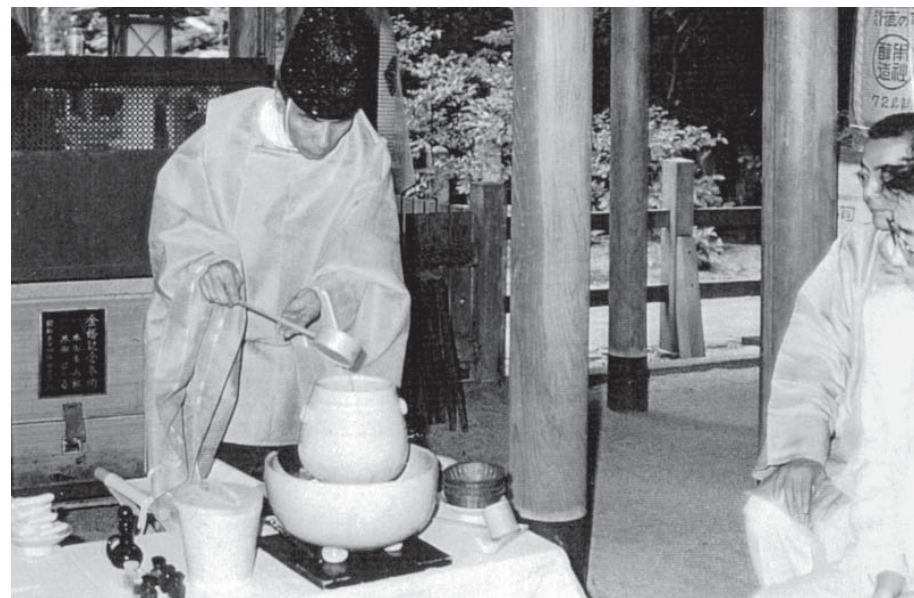
Tænker vi Vest og Øst kombineret, er Takamatsus bygning et *minus*billede, siger Izukura-san med tydelig komplementær reference: Min udfordring og bestræbelse har været at skabe balance gennem at fylde bygningen med *plus*værdi. Hvis jeg fyldte så meget energi i, at den blev helt positiv, behøvede jeg den ikke mere, eller måtte blot bruge den som lager. Den nye bygning har været god indtil nu. Men nu, efter 15 år, fungerer den ikke længere - den nye bygning passer ikke særlig godt med makrobiotisk filosofi. Takamatsus bygning er blevet et fossil nu.²⁶⁰



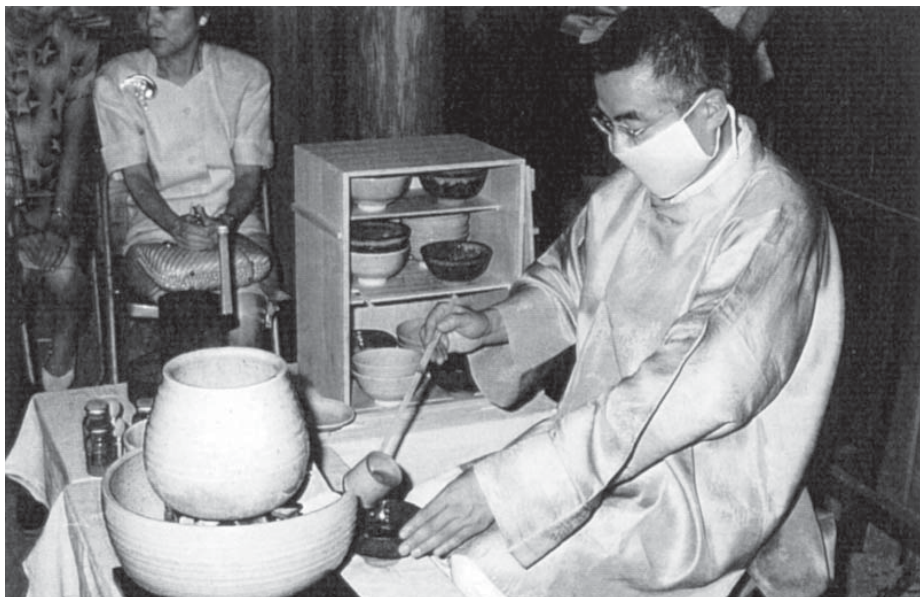
Senshoku-do, kalligrafi af Akibiko Izukura

Siden 1994 er der i slutningen af juli årligt tilbagevendende afholdt en særlig senshoku-do offerceremoni ved sbintobelligdommen Kaikono-Yasbiro, der fra gammel tid har været belligdom for vævningens og indfarvningens skytsånder.

Karakteristisk for sådanne japanske ceremonier bæres der masker for munden for ikke at måtte ånde på det bellige farvebad



Først bringer sbinto-præsten (øverst) det bellige vand. Dernæst overtager Akibiko Izukura (nederst) gennemførelsen af ceremonien. Vandet varmes i et keramisk trækulsbækken



Når vandet er varmt, forberedes ceremoniens farvebad, fremstillet af organiske pigmenter og sendes rundt sammen med et stykke silke til hver af de deltagende i ceremonien

Hver af deltagerne indfarver (øverst) sit silkestykke, og ved ceremoniens afslutning bliver de bellige arbejder²⁶¹ dediceret til krigsdommen, hvor ceremonien finder sted



Hinayas farveri bar til buse i barakagtige faciliteter umiddelbart overfor Origin I

DE ANSATTES HINAYA

Samme dag, hvor jeg efter at have fået fremvist Hinayas forfinede produkter havde deltaget i farve-ceremonien, var jeg forinden blevet vist rundt i nogle af Hinayas værksteder i nabolaget. Væveværkstedet ligger lige overfor *Origin III* og fungerer som udviklingsværksted med designafdelingerne bekvemt placeret ovenpå og i nabohuset. Kontrasten til Takamatus højblankpolerede facader var bragende.

Væverne holdt til i en trøstesløs betonbygning, uden dagslys, uden ordentlig plads til de omkring fire meter lange Nishijin-væve, uden megen omtanke for ergonomiske principper, uden akustisk regulering, ingen plads mellem vævene - ingen formildende omstændigheder. Neonlyset var så sparsomt, at man klart så, hvor grønt det var. Indretningen manglede alt, hvad en romantiker måtte forbinde med en vævestue. En halv snes skaftevæve, der hver lød lidt som togvogne over skiftespor, korte uophørligt, narkotisk fremadlænet *dadadum, dadadum*. Dog, hver gang en væv måtte stoppes for at få nye tråde eller blive trukket frem, brød en anspændt travlhed frem, der varede frem til væven igen satte i gang - *dadadum, dadadum, dadadum, dadadum*. Nishijins smalle gader genlyder stadig af vævenes karakteristiske travlhed. Er der blot nogle få væve, opstår der fascinerende, musikagtige lydbilleder. Deres stadigt interfererende små hastighedsforskydninger og de abrupte afbrydelser og indsatser danner lydbilleder af kompleks natur. Men en halv snes væve, indespærrede som her mellem seks trykkende betonflader, drev kvalmeagtigt klirrende lydskiver direkte ind i centralnervesystemet.

Disse rum emmede af dårlig stemning. En halv snes sammenbidte ældre kvinder og nogle få yngre, der næsten kunne være skolepiger, sad sammensunkne foran deres væve og trak mekanisk søvngængeragtigt i flyveskytterne, uden lys i lanternen. En bistert udseende driftsleder kunne tilkaldes hver gang, der skulle rykkes frem eller noget af den megen teknik skulle justeres. Han syntes at have sin del af ansvaret for den dårlige stemning. Mest trykkogeragtigt uforløst var der inde bagest, hvor tre kvinder foretog

hver sin del af forberedelsen af trådene. Det var en yderst konkret kropslig befrielse igen at træde ud i solskinnet og igen at kunne fylde lungerne. En psykisk proletarisering i slående kontrast til mine hjemmebesøg i Nishijin, hvor jeg gennemgående mødte en udtalt værdighed, klarhed og faglig stolthed omkring væven.

Farveriet ligger til den anden side, umiddelbart overfor *Origin I's* dybrøde granitfacade. Alt er her forunderligt selvgroet og har masser af den slags charme, som man ikke kan designe sig til. Når vejret tillod det, blev lange rækker af papkasser med forskellige plantefarvepigmenter slæbt ud på gaden til soltørring. Mug og skimmel er et stadigt problem i den høje japanske luftfugtighed. Med sin sammenhobning af halvrustne bølgeblikplader, en presenning, et par vinduer, der var ved at falde ud og lidt bast og ståltråd til at holde sammen på de forhåndenværende dele, er farveriet nærmest slumagtigt i sin fremtræden. Det kan lukkes helt af om aftenen med en skydeport, men for det meste stod der vidt åbent mod gaden, ligesom det stadig er almindeligt i mange af Nishijins små familiebaseerede virksomheder: *tatami*-mageren, bambusværkstedet, bødkeren osv. Ventilation var således ikke det store problem i farveriet, selvom en række processer har stærke lugte. På dagen for mit første besøg duftede hele nabolaget umiskendeligt af jul. Luften var tæt og tung af et kæmpe afkog af nelliker, hvis farvepigment er meget brugt i Hinayas tekstiler.²⁶² Alt i farveriet foregik hulter til bulter. Sikkerhedsudstyr, temperatur-, lys- og pladsforhold var helt uansvarlige og der manglede klare og enkle arbejdsgange. Farverne hundefrøs om vinteren i de primitive rammer, til trods for de store dampende farvebade. Men værst var det dog om sommeren. Det var lidt af en prøvelse at arbejde med de store skoldhede farvebade i 40°-45° fugtig varme. Arbejdsstemningen i farveriet var dog fuldstændig anderledes end vævestuen - behagelig, ligefrem og smilende.

Den del af farveriet, hvor der blev arbejdet med organiske pigmenter, var blot et nødtørftigt overdækket gårdrum.

Den del, hvor der blev anvendt kemisk fremstillede pigmenter, var en barakagtig collage af rustne bølgeblikplader. Her sad 3-4 piger og blandede de industrielt fremstillede pigmenter, der bruges til dele af den vestlige kollektion. De dyppede én genstand ad gangen i skiftende farvebade måske 50 gange eller mere, for at opnå helt bestemte changeringer og nuancer. De havde små lapper stof som forlæg ovre fra designafdelingen, og spørgsmålet var ikke blot at skabe noget smukt. De skulle ramme præcis den tone, der var foreskrevet. Efterhånden gik det op for mig, at barakken i virkeligheden var en nødtørftig indpakning af en gammel machiya, man på et tidspunkt havde opgivet at vedligeholde.

Den dag, jeg blev vist rundt, var en af farverne ved at indfarve færdige beklædningsdele med lac, et insektbaseret pigment, som giver en rosarød farve. Den skulle lægges på i en glidende graduering fra næsten hvid til en ganske tæt rosa, og nuancen skulle nøje korrespondere en prøvelap fra planlægningsafdelingen. Farven på den første var faldet noget anderledes ud end forlægget, men designeren selv havde overraskende godkendt forskelligheden, da den var langt smukkere end oplægget. De næste skulle så blot være tilsvarende. Med plantepigmenter kan man kun tilnærmelsesvis gøre dette, så det havde taget det meste af eftermiddagen blot nogenlunde at ramme den første indfarvning for resten af partiet. Da han til sidst havde afleveret partiet, var der forresten lige to mere, der skulle laves tilsvarende, som de desværre havde glemt! Men den slags dybt ulogiske arbejdsgange var dagligdag i Hinaya.

Jeg lagde ofte vejen om ad farveriet. En dag var stemningen knuget og sammenbidt. De havde netop fået meddelt, at der skulle fyres én i farveriet, men ikke hvem - det måtte de selv afgøre.²⁶³ De ville så kun være fire i farveriet, to på de kemiske og to på de naturlige indfarvninger. I forvejen følte medarbejderne i farveriet, at de måtte arbejde meget hårdt for at følge med. Underforstået forventedes det, at de tilbageblevne inddrog de fornødne lørdage og søndage. Nu

Hinaya

arbejdede de normalt kun første lørdag i måneden og havde kun moderat overarbejde, cirka 1 time dagligt.²⁶⁴

En af de ansatte karakteriserede Hinaya som Izukura-sans personlige legeplads. Stort set hele produktudviklingen sker af og gennem ham.²⁶⁵ Der ligger heri en basis for kontinuitet og konsistens i udtrykket, men også en fare for et form- og idémæssigt indsnævret univers, som ikke i længden kan holde sit designniveau eller tilpasse sig et fluktuerende marked. Izukura-san spiller ud, hvorefter de ansatte implementerer hans ideer. Hans ansatte søger at fornemme, hvad han ønsker sig, og prøver derefter - med en harmonisøgende følgagtighed overfor mesteren og den fælles idé - så godt som muligt at gøre det. Ingen synes at have mod eller kraft til - eller behov for - at sige frit frem, at man måske i stedet skulle prøve sådan eller sådan, at det ville være bedre at gøre på en anden måde, eller at den eller den idé nok ikke rigtig holder. Den japanske arbejdsånd er eminent til at lytte sig ind på intentionen. Man oplever en glæde ved og evne til den fælles arbejdsopgave, som ikke lader sig forstyrre af tanker om hvem, der gør hvad og hvordan - eller af hvilke arbejdsbetingelser, der bydes.

Efter hvad jeg har kunnet iagttage i Hinaya, er der ikke nogen åben idéudveksling eller fri brydning af ideer. Den japanske uvilje mod at lade en disharmonisk situation manifestere sig på overfladen står, sammen med usikkerheden om eget synspunkts holdbarhed overfor overordnede, i vejen for åbne kreative processer, der involverer flere individer. Izukura-san synes således at være endt i en position i sit eget firma, hvor han ikke får noget reelt korrigerende modspil. Jeg spurgte Richard Steiner, der har arbejdet for Hinaya siden 1989, derom.²⁶⁶ Han er amerikaner og er siden 60'erne bosat i Kyoto, hvor han er kendt for sine træsnit og igennem en årrække har studeret *chanyu*.²⁶⁷ Steiner troede ikke, at Izukura-san nogensinde blev modsagt, eller at han havde nogen reel dialog omkring, hvad han og Hinaya foretog sig. Izukura-san gav en masse impulser, og hans ansatte gjorde så, hvad de kunne for at gøre ham tilfreds. En gang imellem løb hans temperament af med ham, og bølgerne gik højt. Han var med Steiners ord en kunstnerstype, som temperamentsmæssigt svingede voldsomt, fra det begejstrede til det iskolde, og ganske



Kig ind i farveriet fra gaden

mange var gennem tiden brudt sammen i gråd under hans vredesudbrud. Han var sikker på, at Izukura-san ville sætte pris på at blive modsagt, og næsten lige så sikker på, at han aldrig blev det.²⁶⁸

En schweizisk tøjdesigner havde for et par år siden været en tid i firmaet, fortæller Richard Steiner. Hun var af en begejstret Izukura-san blevet ansat til at forny den vestlige kollektion. Hun lå vandret i de tre aftalte måneder, og de ansatte syede det bedste, de havde lært. Hun gav virkelig sit hjerteblod og havde i Steiners øjne lavet nogle virkelig gode ting, hvor design og materiale fungerede perfekt sammen. Men Izukura-san havde kort før afslutningen af de tre måneder fuldstændig mistet interessen for projektet, og kunne pludselig ikke se nogetsomhelst i det, hun arbejdede med. Ikke én eneste ting blev taget til nåde - det ville ikke fungere på det japanske marked, hed det sig, men ingen sagde det direkte til hende. Det havde Steiner måttet fortælle hende. Hun havde været sønderknust.

Lidt bedre startmeldinger, en lille midtvejsevaluering og en løbende dialog ville klart kunne korrigere for sådanne absurde situationer og hjælpe med til, at alles kræfter kunne fungere bedre. Men den schweiziske designers ting lå nu sikkert forvaret i en kasse sammen med en utrolig masse andet. Hinaya havde en ganske stor beholdning af varer, som var over- eller fejlproduceret og sandsynligvis aldrig ville blive solgt, så bjerge af keramik og kasser med klædningsstykker stod opmagasineret overalt i huset.

Efter Steiners fornemmelse havde Hinaya i de senere år givet et gedigent underskud. Siden bobleøkonomien brast havde et nøgletal, som de ansatte løbende blev præsenteret for: salget i forhold til produktionen, til stadighed ligget under én - hvilket betyder, at de månedlige salgsindtægter var mindre end de månedlige produktionsudgifter. Men trods det vigende salg fortsatte Hinaya ufortrødent et højt produktionsniveau, så ganske meget af det, der blev produceret, gik direkte til lagrene. I løbet af den tid, jeg fulgte Hinayas udvikling (1994-95), nærmede nøgletallet sig dog igen én, og den nedtur, der var fulgt umiddelbart efter bobleøkonomiens bristen, var hermed ved at vende til en positiv, omend stadig stiltfærdig udvikling.²⁶⁹

„Da jeg kom til Hinaya, blev jeg først sendt rundt i alle de



Fra væveværkstedet overfor Origin III, hvor trådene spoles forud for vævningen

forskellige afdelinger for at få en fornemmelse af firmaets forskellige aktiviteter," fortæller Richard Steiner.²⁷⁰ Han mødte under denne introduktion de forskellige mennesker, der havde ansvaret for samarbejdet med de mange vævere. Han var endog på Tango-halvøen på Honshus nordkyst for at følge arbejdet dér. Derefter blev han bedt om at vælge, hvilken afdeling, han ville starte i.

„Jeg kom meget godt ud af det med lederen af obi-afdelingen, så jeg begyndte der," fortæller Steiner: „Men han holdt op den dag, jeg startede, uden at have fortalt nogen derom forud, så jeg kom aldrig til at arbejde med ham. En kvinde overtog hans post, og vi kom virkelig dårligt ud af det med hinanden - af jeg ved ikke hvilken grund. Jeg søgte, så godt jeg kunne, at stille hende tilfreds og lave nogle gode obi-design, men lige meget hvad, jeg lavede, duede det ikke. Der var en række grunde til, at det gik galt - jeg var ikke fortrolig med processen osv. - men jeg blev aldrig fortalt, hvad der var galt med mine obi-design. Jeg fik blot en stabel bøger om islamisk arkitektur med beskeden: lav obi-design ud af dette her. Ikke ét af mine forslag blev godkendt. Jeg tænkte så, at de gjorde det for at knække mit [amerikanske] ego og gøre mig til en myre i myretuen - ikke nogen drone eller dronningemyre, men en bevidstløs arbejdermyre. Firmaet ønsker fra begyndelsen at nedbryde min individualitet, antog jeg, så jeg accepterede situationen.²⁷¹ Jeg havde nu gerne set blot et par af mine obi-design realiseret.“²⁷²

Efter et par måneder blev Steiner overført til en lille underafdeling, der lavede interiørdesign. Disse produkter viste sig primært at blive brugt af salgsafdelingen til at udstille obier og andre ting. De smukke og unikke produkter til trods var der ikke nogen særskilt produktprofilering. Steiner var meget optaget af lys og lavede en lang række skitser til lampedesign i bambusrammer, der var omviklede med råsilkestråde. Ideerne vældede frem, skitserne kom i en stadig strøm, men intet skete. „Ingen kritik. Jeg fik hverken feedback fra min umiddelbare overordnede eller fra Izukura-san. Intet gik tilsyneladende videre og blev viderearbejdet til produktion. Først tænkte jeg ikke nærmere over det, for jeg designede blot som en gal. Men på et tidspunkt, hvor idéstrømmen stilnede lidt af, gik det op for

mig, at alt hvad jeg lavede blot endte i en af min overordnede skrivebordsskuffer.“²⁷³

Ved en senere omrokering fik interiøraftdelingen status som en selvstændig lille afdeling med en bemanning på to personer, Steiner som leder og en japansk kvinde som personale. Planerne var efterhånden at kunne tilbyde alle former for tekstiler til boligindretning, tæpper, gardiner, tæpper, lamper, skærmvægge osv. samt rådgivning derom, og der var på det tidspunkt en ganske klar vision i så henseende. Steiners ene medarbejder nægtede fra første dag nogensinde at tale til ham, endsige tale med ham. Når de var på research-ture sammen, sad hun på et andet togsæde. Når de var på udstilling, søgte hun systematisk andres selskab. „Vi var fra den første dag som to adskilte *interior design* afdelinger. Hun blev syg, havde alvorlige helbredsproblemer, voldsomme smerter i maveregionen, så hun ikke kunne stå oprejst og måtte lægge sig i hjørnet. Simplethen fordi hun måtte kæmpe med mig," fortæller Steiner: „Jeg var aldrig på nogen måde hård, vred eller urimelig overfor hende, så jeg ved ikke, hvad hun reagerede på. Jeg var så venlig, jeg overhovedet kunne være, særlig når hun var syg, og [jeg] sagde: 'læg dig ned, læg arbejdet til side. Lad ingen se dig gøre det, men læg dig ned, til det går over.'“²⁷⁴

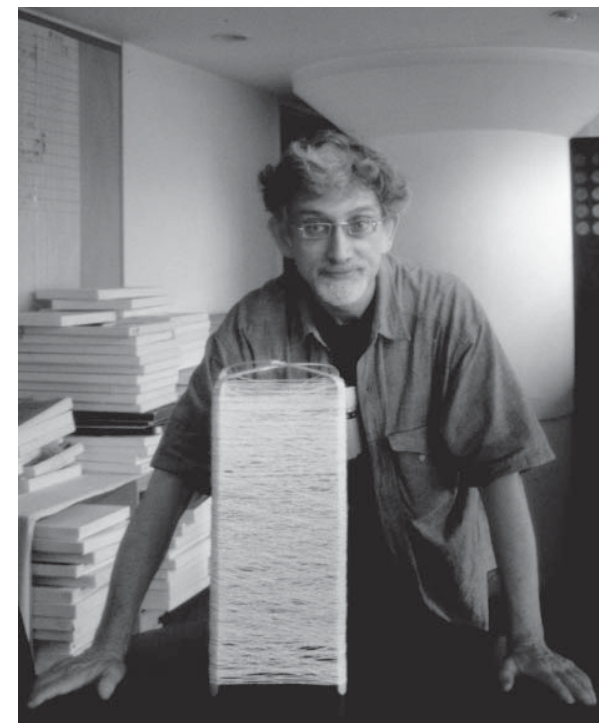
„[Men] ud af alt dette kom hendes vævede skærm, som blev enormt populær og stadig er i produktion. Og fra min side kom der en kvadratisk bambus- og silkestrådslampe, der også stadig er i produktion og som nu er Hinayas bedst sælgende vare. Men efter nogen tid nedlagde Izukura-san igen interiøraftdelingen som selvstændig enhed, og jeg blev flyttet til salgsafdelingen.“²⁷⁵

Fra forudgående samtaler med Steiner står det klart, at den pågældende medarbejders adfærd må forstås dels som en stadig almindelig angst ved dette overhovedet at skulle forholde sig direkte til udlændinge og at skulle bære et ansvar *sammen med* en udlænding, dels som en (omend noget barnagtig) måde at skabe et frirum på til at bearbejde sine egne designvisioner.

Det kan umiddelbart undre, at Izukura-san stoppede et så lovende projekt som interiøraftdelingen. Dens visioner lå i direkte forlængelse af hans ambition om at nå ud til den

store verden. Men dels lagde tiden umiddelbart efter bobleøkonomiens sammenbrud op til alt andet end udvikling af nye forretningsområder. Dels tegnede der sig efterhånden det mønster, at nok behøvede Izukura-san hjælp til at realisere sine visioner, men han ønskede reelt ikke, at andre end han selv tegnede Hinayas produkter.

„Izukura-san er en handlingens mand, ikke en fuldførelsens mand. Han begynder på mange ting, men gør dem ikke færdige. Han sender dem videre til andre og taber så interessen for dem," fortæller Steiner: „I de fem år, jeg har været i Hinaya, har han omkring hvert halve år vendt op og ned på firmaet, flyttet mennesker fra det arbejde, de var ved, og sat dem til noget fuldstændigt andet - flyttet mennesker, der var oppe, ned og mennesker, der var nede, op. I en af disse gigantiske jordrystelser blev den person, der havde tilbageholdt mine forslag, på et tidspunkt min lige-



Richard Steiner i Origin I bag sit gulvlampedesign i silke og bambus

mand og endog min underordnede.“

Er det noget, han gør bevidst for at undgå fastfrosne hierarkiske mønstre?

„Nej. Det er en meget bevægelig bevidstheds spil. Det er et spil af et menneske, som hverken er forretningsmand eller designer, men som ønsker at være begge dele.“²⁷⁶ Steiner havde i en tidligere samtale beklaget, at intet i firmaet nogensinde fik tid til at udvikle sig eller at bundfælde sig. Der herskede en vis vilkårlighed, og Izukura-san var en „evig starter.“ Han holdt sjældent engagementet eller koncentrationen ved noget ret længe ad gangen.²⁷⁷

Nedlæggelsen af *interior design*-afdelingen var del af en stor omorganisering, hvor pludselig så godt som alt udviklingsarbejde blev standset og alle ansatte kommanderet over i forskellige salgsaktiviteter. „Mennesker, der absolut ikke havde erfaringer med eller anlæg for salgsarbejde, blev kommanderet på gaden,“ fortæller Steiner.

Men det havde vel baggrund i, at produktionen langt oversteg salget?

„Ja, i årene efter bobleøkonomiens sammenbrud oversteg produktionen langt salget.“

Så i ét perspektiv er det humant at sige: Vi kan ikke blot fortsætte med at designe og producere, vi må alle koncentrere os om at sælge?

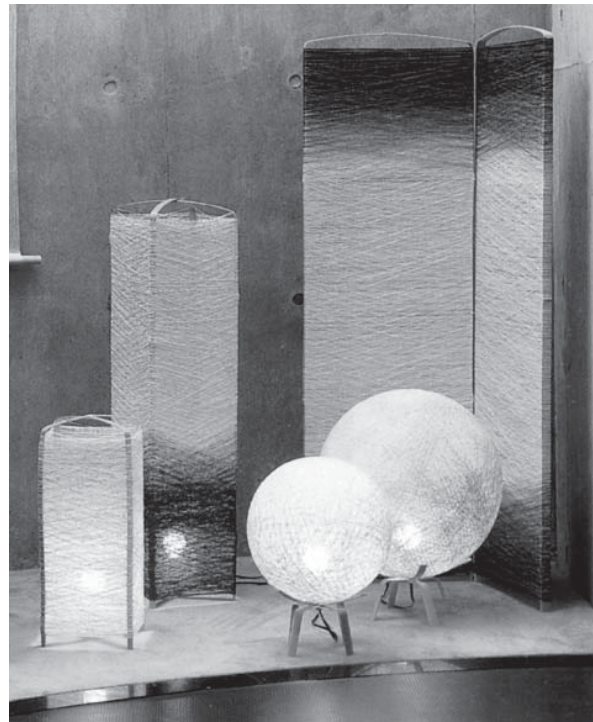
„Vore lagre er utroligt overforsynede. I Amerika - sikkert også i Europa og almindeligvis også i Japan - bliver et produkt brændt, sat på udsalg eller foræret væk, hvis det ikke kan sælges indenfor en vis periode. Det usolgte får ikke lov til at optage plads i firmaet. I Hinaya er der stablet fra gulv til loft med usolgte varer.“²⁷⁸

„Da jeg blev overført til salgsafdelingen, blev jeg blot sparket ud på gaden og bedt om at starte på at sælge. Ingen introduktion til firmaer eller butikker eller noget om hvem, jeg skulle kontakte eller hvordan. Kun, her er dit daglige mål: opfyld det. Der synes ikke at være nogen firma-policy for uddannelse. Man lærer fra dem, man står ved siden af, og man lærer selv.“

Det ville kun tage få timer at introducere en ny til det mest basale, hvordan man præsenterer Hinaya udadtil, eller hvad der erfaringsmæssigt fungerer bedst i en given situation. Gør man end ikke det?

„Kun dit daglige produktionsmål, sælg for så mange yen om dagen, ellers bliver der reduceret i dit salær. Det kan lyde underligt, men det er mit indtryk, at det er en ganske typisk situation for en virksomhed i Kyotos silkedistrikt. Hver person er yderst snæversynet, alle gør kun lige præcis, hvad de *skal* gøre og det så hurtigt og så godt, som de kan - så acceptabelt, som de kan. Men uden nogen form for *spirit* eller hjerte.“

Ofte møder man i Vesten en opfattelse af, at japaneren arbejder næsten beltemodigt og tilpasser sig enhver situation på mest hensigtsmæssige måde - at han eller hun praktisk taget ingen fejltagelser laver og har en spildprocent på nul. Men du præsenterer en verden af små, barnagtige spil mellem barnagtige mennesker, der knapt evner at arbejde sammen - en dagligdag, der er præget i stort og småt af sym- og antipatier.



Skærmvæg i silkeetråde samt eksempler fra Hinayas lampekollektion

„Jeg tror, at begge fortolkninger af den japanske arbejder er korrekte. Når de er forskellige, er det fordi vesterlændingen typisk ser Japan og japanere som industrialiserede, renlige, effektive, loyale etc. Det er den store myte, som japanerne har skabt om sig selv. Hvis man ser på japanerne uden rigtig at forstå, hvad der sker, så er det dette billede, man ser. Man ser mennesker, der handler med alle tegn på loyalitet. Man ser japanere, der arbejder fra tidlig morgen til sen aften. I det mindste viser stempelkortet, at de har været på arbejde fra tidlig morgen til sen aften, og vi vil fortolke det som en stor loyalitet og kærlighed overfor virksomheden. Men kommer man ind i den japanske arbejdssituation og arbejder side om side med dem gennem længere tid, så indser man, at det indtryk, de giver, kan fortolkes anderledes. De er ikke loyale overfor firmaet. I Hinaya er der ikke nogen loyalitet. De arbejder her, fordi det er yderst vanskeligt at finde andet arbejde, og fordi de får løn her - og det er bedre end ingenting. Særlig de lidt ældre kan sandsynligvis ikke bare finde noget andet arbejde, så de vover ikke at sige op. Hvad der kan ligne loyalitet er ren opportunisme.“

Når man ser dem arbejde 8-9-10 timer om dagen, arbejder de slet ikke hårdt. De unge, der kommer til firmaet, lærer hurtigt, at de altid skal løbe. For hvis de løber, så ser det ud som om, de har virkelig travlt. Men det har de ikke. Måske ønsker en kunde en bestemt vare i lyserød i stedet for blå. Den er ikke under disken, men på lageret, og ekspedienten vil løbe til lageret og løbe tilbage for at give indtryk af stor travlhed. Men der er ingen grund til at løbe, det er hyklerisk, kunden ventede gerne mere end 20 sekunder, sikkert både et minut eller to. Der bliver jo serveret te imens og der er andre varer at se på. De præsenterer et bestemt image for andre, men det er en løgn. Japanere laver også mange fejltagelser i deres arbejde, de opfanger dem indimellem, men de er ikke *effektive* arbejdere.“

„Der er ikke særlig meget samarbejde de ansatte imellem. Jeg ser næsten ingen eksempler på, at en ansat gør noget, der kunne gøre arbejdet lidt lettere for den anden. Man gør ikke hinandens arbejde, for enhver har sit at gøre, men der er i løbet af dagen talløse muligheder for at gøre små ting, som for eksempel at holde døren for en anden,

Hinaya

der har hænderne fulde. Med den kulturelle baggrund, jeg har, holder man selvfølgelig døren for hinanden, men jeg ser det ikke i dette firma.“

„Der blev for nogen tid siden lavet en lille træbro mellem to bygninger som en genvej, så man ikke behøvede at gå udenom hele blokken. Tre træstolper bærer et reb i gribehøjde, så man ikke skal falde ned i *Origin III's* forsænkede have. Særlig den ene stolpe var helt unødvendigt høj. Så når det regner [og det gør det i lange perioder næsten dagligt i Japan], må man løfte paraplyen højt op for overhovedet at kunne passere. Og har man tekstiler med, hvad man for det meste har, så må man løfte æskerne op over hovedet og paraplyen med for at få varerne blot nogenlunde tørskoede frem. Ingen undgår at blive våde derved. Men ingen har skåret den stolpe ned. Jeg vil gøre det, så snart, jeg er i stand til det igen. Og alle vil vide, at det er mig, der har gjort det!²⁷⁹ Det står mig efterhånden klart, at japanere aldrig prøver at forandre deres situation. De accepterer den situation, de er sat i, som den er.“

De forandrer deres attitude til den?

„Måske deres attitude, men det tror jeg ikke engang. De fortrænger blot de ubehagelige sider og fokuserer på, hvad de er sat til at gøre - de bliver yderst anonyme. Der er anonymitet i arbejdsrummet. Jeg oplever, at nogle mennesker virker så uvenlige i arbejdstiden, men udenfor arbejdstiden er de yderst venlige. Fra 9 til 18 er de som maskiner - som robotter - uden at forholde sig til noget som helst. Selvom jeg har været her i Japan i mange år, er det for mig og den tradition, jeg kommer fra, stadig meget hårdt at acceptere. Jeg *vil* ikke acceptere det.“²⁸⁰

Da jeg på et tidspunkt kommenterede arbejdsforholdene på farveriet og sagde, at jeg var sikker på, at arbejdstilsynet i Danmark ville have lukket arbejdspladsen på stedet, fortalte Steiner mig, at han i løbet af den tid, han havde arbejdet der, havde ryddet op og reorganiseret funktion efter funktion. Det kunne blive meget bedre - men det havde været meget værre. Gradvist havde han forbedret redskaber og arbejdsgange, så uønskede farvestrint og forbrændinger fra arbejdet med de skoldhede bade bedre kunne undgås. Han havde overflødiggjort en række tunge løft og ved hjælp af simple redskaber muliggjort samtidig farvning af



Væv af ayatake-gumi-no-dai-type til fremstilling af de meget faste, mønstrede ayatake-tekstiler, som anvendes til berre-obier. På billedet sidder pigen bag væven, hvis ergonomiske design står ikke mål med Hinayas tekstildesign

større serier, så de kunne udføre mere ensartede indfarvninger. Men ingen af hans japanske kolleger syntes at have sådanne tilskyndelser - endsiges overskud til at sætte dem i værk.

*Hinaya laver produkter af høj kvalitet, som forudsætter tilstedeværelsen af en lang række håndværksspecialer. Hvordan udvikles og opretholdes den for produktionen nødvendige viden med de stadige omrokeringer og den meget unge bemanning? Hvordan kan Hinaya på baggrund af sin personalepraksis regne med fremover at kunne disponere over den nødvendige ekspertise og håndværksmæssige formåen?*²⁸¹

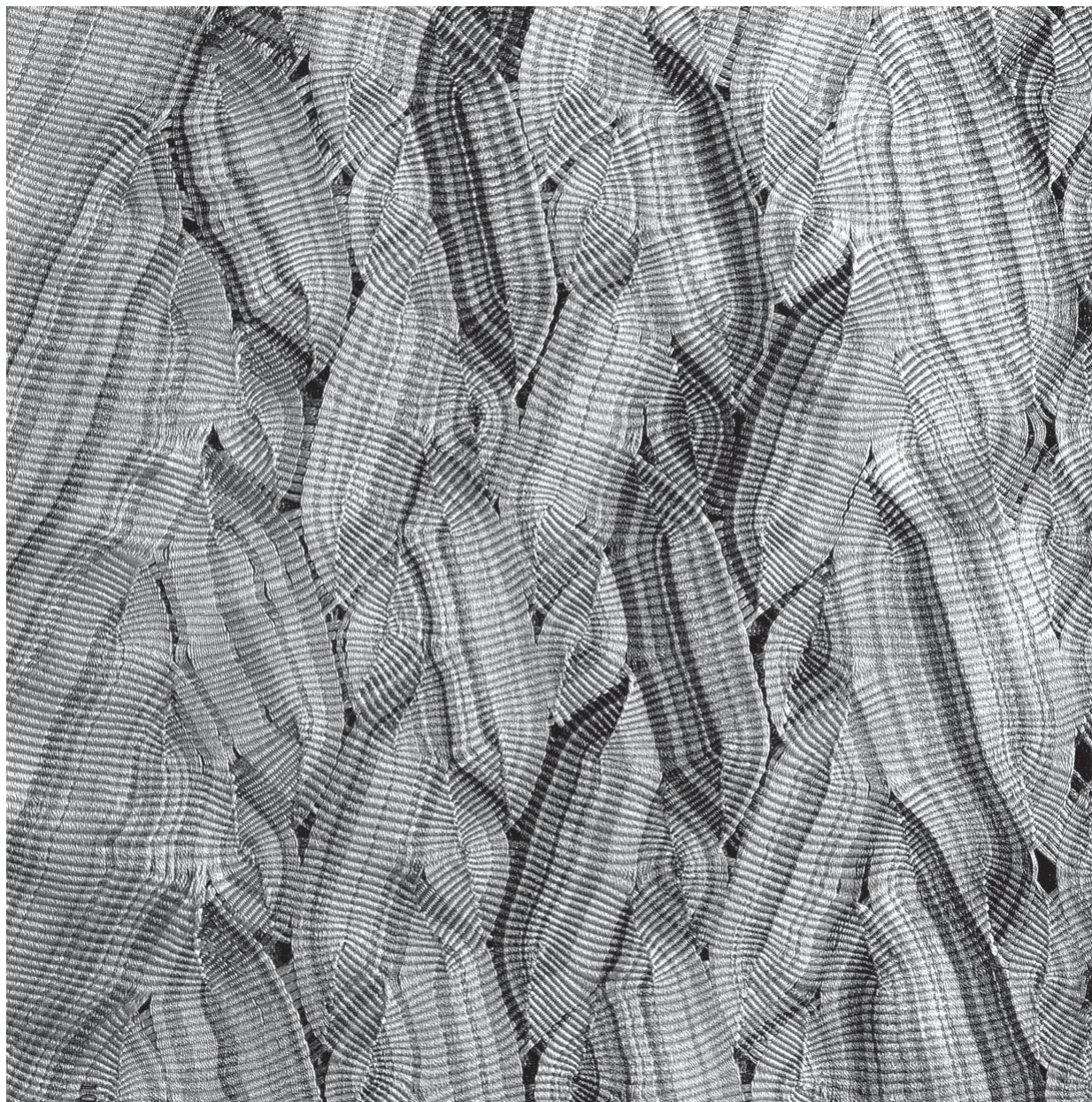
„Der forventes ikke ekspertise fra den første dag, men man håber på ekspertise på lidt længere sigt. Grunden til at høj kvalitetsprodukter kan blive til er, at et meget stort antal mennesker er involveret i at producere dem; og ikke blot ét menneske eller et lille team af mennesker. Hele vejen, fra den første begyndelse til produktet bliver solgt, er der mange mennesker involveret på hvert enkelt trin undervejs. Ikke blot for nye produkters vedkommende, men for alle produkter. Det er et særkende for dette land, hvor en udstrakt arbejdsdeling har været et påbud fra de højere magter, at ingen gør noget arbejde alene. Enhver arbejdsopgave bliver delt op i de mindst mulige ansvarsområder. Hvis du kun har til opgave at folde tørklæder og lægge dem i en klar plasticpose, så er du ekspert fra den anden dag.“

Men der synes ikke at være nogen, der organiserer alt dette?

„Nej, selvfølgelig ikke. Det foregår næsten refleksagtigt (compulsory) og kører på en slags common sense.“

I Vesten synes den høje grad af arbejdsdeling i høj grad at være blevet påtvunget af industrialiseringens redefinition af arbejdsopgaverne. Men i Japan har der, og måske særlig udtalt i Kyotos kunsthåndværkertradition, været tale om en udstrakt grad af arbejdsdeling forud for industrialiseringen.

„Ja, et klart eksempel på dette er vifteproduktionen. At fremstille en vifte indebærer talløse enkelttrin. Hver af disse trin er udført af en særskilt hjemmевirkosomhed af et særskilt par hænder i en særskilt familie. Måske i samme gade eller lige omkring hjørnet, men adskilt. Og den en-



Detalje fra obi i den wakarakumi-teknik, som Izukura-san har genopdaget og videreudviklet



Fra Origin Is stueetage. Hinayas hverdag er præget af tilvejebringelse og cirkulering af en stor mængde råvarer, halvfabrikata og produkter til vævere, mellemandlere og detailhandlere

kelte familie gør ikke andet end blot dette enkelte trin i vifteproduktionen, for eksempel at høvle de enkelte bambusribber ned til samme tykkelse, så de er klar til at blive samlet. Sådanne arbejdsopgaver udføres kun af specialister, og disse mennesker gør intet ud over præcist denne ene funktion. De får bambussen fra en anden person, der har tørret den og flækket den, men vedkommende har ikke dyrket den eller fældet den. Når så de enkelte ribber er høvlede, bliver de lagt i bokse og sendt videre til andre familieføretagender, der skærer mønstre deri eller borer hullet, så de til sin tid kan samles, eller de sætter en strop i. På et tidspunkt mødes viferibberne med papiret, der har været gennem en anden, lang proces.“

„Og måske er der en familie, der blot står for at transportere delene fra sted til sted?“

„Måske ja, i de tilfælde, hvor der er tale om større produktioner.“

„Men et firma som Hinaya er afhængig af et yderst komplekst arbejdsmønster, som ikke i længden kan overleve, hvis alle gjorde som Hinaya?“

„Præcis, vore vævere er alle ikke-fuldtids. De er betalt stykvis og lever i Tango-området. Obi- og kimono-producenterne i Nishijin har gennem generationer fået deres varer vævet i Tango-området. Så hver nat er der stor trafik fra Tango til Kyoto, og hver morgen er der stor trafik den anden vej med tomme æsker og materialer til næste produktion. Disse vævere er betalt efter, hvor mange ruller stof de producerer, og ikke hvor mange timer de har brugt. Dette grundlag er meget stærkt etableret. Da jeg engang sagde til Izukura-san: 'vi kunne spare en forfærdelig masse penge ved at skille os af med nogle af disse kvinder,' svarede han: 'vi kan ikke bare skille os af med dem. De har været der i hundreder af år, og vi kan ikke slippe fri af dem.'“

„På den måde findes der en slags, man kunne kalde det social ansvarlighed, en slags etableret gensidighed ...“

„... som firmaet må indpasse sig efter. Men Hinaya løber fra det.“²⁸²

„Flere af Nishijins vævere har ymtet sig om det, men omvendt kan man ikke blot fortsætte med at producere obier som i Edo-perioden, som om intet var bændt.“²⁸³
Den kompromisløshed overfor sine produkters kvalitet,

som Izukura-san demonstrerer ved at fastholde, at Hinayas obier og kimonoer stadig er håndvævede, er kun mulig, fordi Hinaya har placeret sin produktion udenfor Nishijin.²⁸⁴ Nishijin har idag kun få håndvævere tilbage, og den 56-årige væver, hr. F, der stadig hører til blandt de „unge,“ fordi der idag så godt som ikke er nogen unge, der går ind i Nishijins vævetradition, siger til Tamara Hareven, at „håndvævningen vil forsvinde fra Nishijin, når hans generation bliver gammel. Om 20 år vil der kun være *power looms*.“²⁸⁵

„Antallet af unge mennesker med væveruddannelse er stærkt faldende,“ fortæller Steiner: „Unge idag har ingen interesse i at sidde bag en væv og væve. Der er langt mere spændende og velbetalte ting i tilværelsen at gøre end at væve hele dagen. Så væveindustrien er nødt til at mekanisere og computerisere. Dette vil ramme Hinaya, fordi nogle af de oprindelige og modificerede væveteknikker forudsætter menneskehænder for at kunne udføres. Man siger om *karaori*-teknikkerne,²⁸⁶ at de ikke at kan mekaniseres, men jeg tror, at det kun er et spørgsmål om, at den rette begavelse sætter sig for at gøre det. Jacquard gjorde det - muligjorde mekaniseringen af 10.000 års håndvævning. Måske japanerne ikke kan; men den rette vesterlænding ville givet kunne. Simpelt hen fordi vores bevidsthed arbejder på den måde. Vi ser en situation, og en af de første spørgsmål, vi stiller os, er: 'hvordan kan vi gøre dette bedre?' Antallet af dygtige håndværkere falder dag for dag, så de fremstillingsvirksomheder, der er afhængige af dygtige folk, er nødt til at mekanisere eller at omlægge deres forretning. Efterspørgslen på kimonoer falder og falder, og mange virksomheder i Nishijin må lukke.“

„Og dem, der overlever, bliver alle mere og mere afhængige af produkter ud over kimonoer og obier ...“²⁸⁷

Tekstiltraditionen bygger på en lang række specialer, der tilsammen repræsenterer en kolossal fond af viden, som er opbygget gennem generationer. I gamle dage var læretiden ni år - tre år til at lære teknikken, tre år til at perfektionere den og tre års arbejde for mesteren som „tak“. Videreførelsen gennem det traditionelle mesterlæresystem synes næsten at være ophørt²⁸⁸ og bliver i stadig højere grad overtaget af uddannelser på kunsthåndværkerskoler. Izukura-san underviser for eksempel én dag ugentligt på et

universitet.²⁸⁹ Jeg spurgte Izukura-san, om man blandt Nishijin-virksomhederne havde nogen fælles indsats for at videreføre traditionen, eller om man stod sammen om at definere og profilere en ny rolle for Nishijins tekstiltradition i det moderne Japan. Men intet af den slags synes at eksistere, og Izukura-san lod ikke til at se noget perspektiv deri.²⁹⁰ Hver enkelt Nishijin-virksomhed synes i sit overlevelseshorsøg at betragte de øvrige som modspillere snarere end som medspillere.

„Jeg siger ikke, at vi i Vesten har solidaritet, men det er et ord, som i Vesten har en stærkt ladet betydning. Når arbejderbevægelsens idealer støves af, så eksisterer der en form for horisontal identifikation med ens ligestillede. Hvordan oplever du dette i forhold til Hinaya?“

„I farveriet er der en vis horisontal identifikation, men i de øvrige afdelinger findes den ikke. Man er meget vertikalt orienteret - bange for menneskene over sig og uden respekt for dem, man har under sig. Men i farveriet var der en stærk solidaritet. Ikke desto mindre er folk også dér holdt op - efter en svinestreg, som firmaet præsterede med bonusudbetalingen. Både farveriet som sådan og hver enkelt medarbejder har et månedligt produktionsmål, og dengang jeg startede i farveriet, havde farveriet det sidste halve år i træk ligget langt over dette mål, så alle så frem til en god bonus. Men så fandt de i firmaet på at slå alle afdelingernes bonus sammen, og med ét reducerede salgsafdelingens røde tal farveriets flotte resultat til nær nul. Jeg så voksne mænd græde. Kvinden, der ledede farvesektionen, var paralyseret. Hun tog konsekvensen og sagde op. Og det er grunden til, at mennesker holder op her: firmaet er ubarmhjertigt, groft og gement (cruel, rude, and mean). Da den kvindelige leder af farveriet sagde op, blev det samlede produktionsmål ikke justeret ned, så vi tilbageværende måtte løbe ekstra hurtigt. Der er så mange myter, japanerne bevidst har skabt om sig selv. De skaber disse myter for sig selv - og nu for udlændinge.“

„De har en dobbelt funktion?“

„Ja, de japanske myter er til for at narre dem selv såvel som udlændingene. Japanerne er nogle af de mest barnlige, umodne og urealistiske mennesker på jorden. Både japanere og udlændinge gentager ofte, at det er meget svært at

Hinaya

forstå den japanske bevidsthed. Det er det også, hvis du leder efter en voksen. Hvis man har sådanne høje forventninger, er det svært at forstå dem. Hvordan kan de producere de fine produkter som de gør? Fordi der i produktionen af disse vidundere involveres 10.000 små hænder.“

Disciplinerede hænder?

„Nej, man kan ikke bruge ordet disciplineret. Det giver disse hænder en smuk og ophøjet aura, og det har de overhovedet ikke. Det er robøthænder, det er bevidstløse hænder [styret] af vane.“²⁹¹

Som jeg skrev et par måneder efter min ankomst til Kyoto: „Jeg oplever at have stukket næsen ind i mørke gange uegnede for menneskeliv. På uhyggelig vis aktualiseres udtrykket i Shin Takamatsus facade til *Origin I*. Måske havde han ret, måske er Nishijin et sådant menneskefornægtende monster af et livsrum. Måske må jeg acceptere tanken om, at der ud af sådanne forvredne livs- og arbejdsrum gennem tidene er opstået guddommeligt smukke tekstiler.“²⁹²

Origin I, II og III har, betragtet som arkitektonisk form eller som arkitektonisk mysterium, været meget publiceret. Men hvordan forholder en sådan arkitektur sig til sit indhold - hvordan understøtter den sine livsprocesser? Sådanne bygninger kan skabe opmærksomhed, men synes ikke at have meget at byde på som ramme for en virksomhed med en blot lidt mere kompleks forståelse af sin *virksomhedskultur*. Dertil er den responsive evne for begrænset og understøttelsen af det menneskelige rum for væg.

Når jeg alligevel har gennemført dette case-studie om Hinaya, er det fordi, det synliggør nogle af de kræfter, der virker på den ene side mellem en bygning og dens omverden, og på den anden side en bygnings komplekse forhold til den verden, som den omslutter og giver form. Kunne en anden formgivning og tilblivelsesproces i Hinaya have stimuleret andre måder at være leder, ansat og medarbejder på? Kunne en anden formgivning, på baggrund af en forudgående bevidstgørelse herom, have håndteret situationen anderledes og etableret anderledes udfordrende arbejdsrum for Izukura-sans ansatte? Kunne blot lidt af Izukura-sans opmærksomhed på sine sublime produkter smitte af på hans virksomhed.



Lakmagerens værksted, træsnit fra Edo-perioden

NOTER

- 1 Afsøgningen har mere overordnet været båret af mit ønske om i *Arbejdets Rum* at se og forstå et stykke arkitektur i dets relation mellem livsprocessen og den betingende form - jævnfør betragtningerne i de indledende kapitler.
- 2 I dette indledende kapitel vil Takamatsus arkitektur ikke direkte blive berørt. Den er til gengæld hovedemnet i det følgende kapitel, *Sbin Takamatsus Hinaya*.
- 3 Bortset fra to korte opbremsninger i 70-erne affødt af OPEC-landenes neddrøling af olietilstrømningen på det internationale marked og de deraf følgende olieprisstigninger, har årene efter 2. verdenskrig været en uafbrudt økonomisk vækstperiode. Japan opbyggede gradvist, og særlig udtalt overfor USA, et stadig større handelsoverskud. Accelererende gennem 80'erne og frem til 1992 (bobleøkonomiens år) var den japanske økonomi særlig overophedet, med eksplosive værdiopskrivninger på fast ejendom til følge.
- 4 Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets forlag, København 1995, p. 32.
Kural definerer verdensbyerne som værende London, New York og Tokyo.
- 5 *Ibid.*, p. 68.
- 6 *Ibid.*, p. 70.
- 7 Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987, p. 6.
- 8 Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets forlag, København 1995, p. 69.
- 9 *Ibid.*, p. 68.
- 10 „Vi“ var, udover Toyo Ito, arkitekt Hans Lauritsen og forfatteren. Pågældende projekt var *Amusement Complex <H>* (1992) i Tama-shi, ca. 25 km fra Tokyos centrum, og var med sine 23.830 m² tegnestuens hidtil største projekt. Se: „Amusement Complex <H>“ in *Japan Architect* 1/1994, pp. 170-73.
Kuwahara, K.: „Amusement Complex <H>“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, pp. 148-49 og 161.
- 11 I det konkrete tilfælde havde Toyo Ito ca. 200.000 kr. til rådighed per etage-m², hvor en tilsvarende dansk byggeopgave i 1989 typisk ville budgettere med 10-12.000 kr. per etage-m².
- 12 *Crystal Lights* grund er 463 m², det bebyggede areal er 302 m² og etagearealet er 693 m².
Takasaki, M.: „A Crystalline Structure“ in *Japan Architect* 2/1988, p. 38.
- 13 *Ibid.*, p. 43.
- 14 Lidt sat på spidsen betjente modernismen sig i sin sociale gestus af standardstørrelser, standardfamilier, statistik og standardløsninger og kom med sådanne bolig- og arbejdsideal i praksis til at underkende det enkelte menneske og det særlige i mennesket i sin tro på, at én enkelt anden løsning, idealløsningen, fandtes - og at en sådan måtte være det ideelle modsvar på et forud givet problemsæt. Disse fundamentale fejlprogrammeringer af det gode bo- og arbejdssted har kun kunnet overleve så længe på grund af samspillet af en lang række faktorer, deriblandt de samstemmende systematiske reduktioner af problemstillingerne i både administration, programmering og tilblivesproces, den forud eksisterende situations elendighed samt brugerens evne til loyal tilpasning og manglende evne til korrektiv respons.
- 15 Takasaki, M.: „Architecture as a Social Art“ in *Rikuyosha Creative Now 001. Masaharu Takasaki: Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 77.
Denne „materialets vilje“ har stærke paralleller til en arkitekt som Louis I. Kahn (1901-74). Takasaki synes hermed at søge at gøre Kahns tilgang til arkitektur (der ligger på bølgelængde med min definition på C-menneskets arbejdsattitude) til en almen modus for livet i *Crystal Light*. Om Louis Kahns tilgang til arkitektur, se f.eks.: Kahn, L.I.: „Two Statements by Louis Kahn“ in Scully, V. Jr.: *Louis I. Kahn*, Prentice-Hall International, London & Braziller inc., New York 1962, pp. 113-14 (stammer oprindeligt fra *Perspecta* 3, 1955).
- 16 I den forbindelse kan det nævnes, at hvor *Crystal Light* udmærkede sig ved sine spinkle og sprøde materialer og konstruktioner og overalt var præget af det håndlavede, så ser man i Takasakis senere projekter, at han uden at forlade sin vision om arkitektur som en social kunstart har bevæget sig mod et mere robust, næsten manende bygningsudtryk - som ville han med betonen besværgede, at nedrivninger igen kunne ske. Det gælder så udtalt for hans værker på Kyushu, f.eks. to observationebygninger, *Tamana City Observatory* (1990) og *Kiboku Astronomical Museum* (1995), ligesom det er tydeligt i hans *Earth Architecture* (1994), et kollektiv for 15 familier, hvor han direkte bruger bjerget som billede.
Takasaki, M.: *Earth Architecture 1994* (upubliceret engelsksproget beskrivelse), Monobito Takasaki, Tokyo u. år, p. 1.
Der findes en samlet præsentation af Takasakis projekter og publikationer i: *Takasaki Masaharu. Buildings and Projects 1982-1996*, Monobito Institute, Tokyo 1996.
„Tamana City Observatory Museum“ in *Japan Architect* 2/1991, pp. 74-81.
„Kihoku Astronomical Museum“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 90-93.
„Earth Architecture“ in *GA Japan* 08 5-6/1994, pp. 153-67.
- 17 Takasaki, M.: „Architecture as a Social Art“ in *Rikuyosha Creative Now 001: Masaharu Takasaki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 77. Masaharu Takasakis atelier hedder Monobito (*Material-Man*) Takasaki.
- 18 Hvor det første *Sogetsu* i sine tre etager havde 2.087,8 m² på den 1.425 m² store grund, så havde det nye *Sogetsu* 12.335 m² fordelt på sine 13 etager. Se: Miyauchi, Y. (Ed.): *Japanese Architecture. Guide to East Japan*, Asahi Shimbun, Tokyo 1965, p. 144.
„Sogetsu Art Center, Tokyo“ in *Japan Architect* 7-8/1979, p. 35.
- 19 *Japan Architect* bragte på et tidspunkt en lang serie samtaler med Kenzo Tange, hvori han fortæller om sit liv som arkitekt.



Downtown-bebyggelse nær større station - herover er det Shibuya, et af de mange bycentre langs Yamanote ringlinjen, der kæder Tokyo sammen

Han taler om *Sogetsu* i:

„Recollections: Architect Kenzo Tange“ (part 4) in *Japan Architect* 7/1985, p.15.

„Recollections: Architect Kenzo Tange“ (part 11) in *Japan Architect* 7/1986, pp. 9-13.

- 20 Lederen af *Sogetsu*, Sofu Teshigahara, har gennem årene gjort sig bemærket med en række ikebana-inspirerede installationer i ganske stor skala. Hans kæmpe-ikebanaer har typisk bambussen som grundmateriale, som f.eks. hans bidrag til Japanudstillingen på kunstmuseet Louisiana (1995). Ligeledes er hans kalligrafiske arbejder ofte udført med pensler så store som gadekoste. Selv når *Sogetsu*-skolens arbejder ligger indenfor ikebanaens traditionelle rammer, er de gennemgående grænsesøgende i materialer, form og udtryk.
- 21 Dette er ikke stedet for at gennemføre en diskussion af, hvorfor det japanske marked stadig kan virke så uindtageligt. Blot må man konstatere, at Japan eksemplificerer og tydeliggør, at *Markedet* også er en kulturel størrelse, som ikke nødvendigvis reagerer entydigt efter simple pris-mekaniske modeller.
- 22 Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988 p. 25. Shinoharas maskiner er mere konceptuelle, mindre livstruende og mindre sanselige end Shin Takamatsus maskiner. Koji Taki trækker forbindelser mellem Shinoharas *TIT Centennial Hall* og deleuziske maskiner. Shinohara selv refererer i sit essay „The Savage Machine as an Exercise“ til *The Literature Machine* af Giles Deleuze og skriver, at han under arbejdet med et af sine hovedværker fra 70'erne, *Tanikawa Residence* (1974) opdagede huset som maskine. Giles Deleuze og byg-

ningen som maskine vil blive nærmere belyst i næste kapitel, *Shin Takamatsus Hinaya*. Se p. 143 ff.

Shinohara, K.: „The Savage Machine as an Exercise“ in *Japan Architect* 3/1979, p. 49.

Shinohara, K.: „Tanikawa Residence, 1974. From Naked Reality to the Machine“ in *Japan Architect* 3/1979, pp. 76-79.

„Tanikawa Residence“ in *Space Design* 1/1979, pp. 66-72.

Taki, K.: „Fragments and Noise. On the Architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito“ in *Architectural Design* 1988, p. 34.

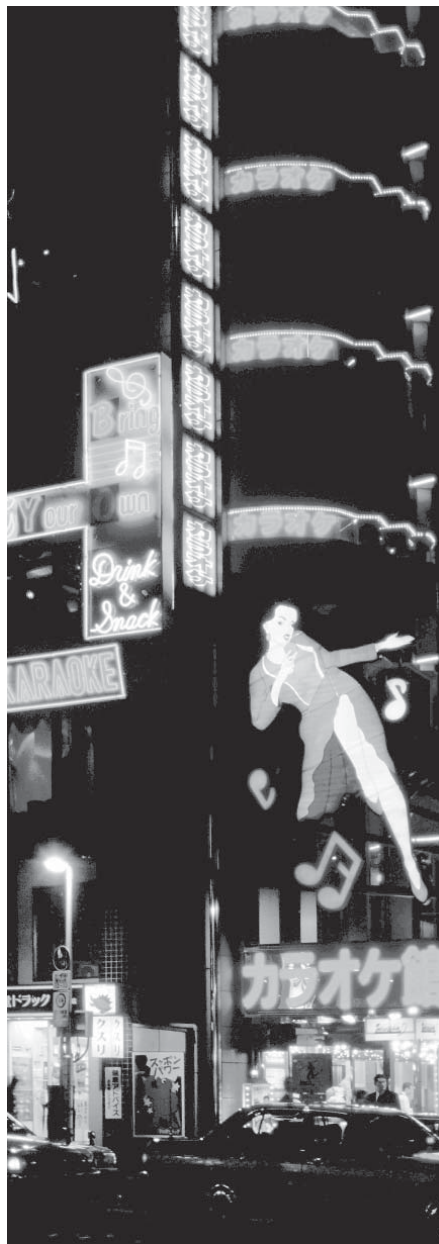
Koji Taki er arkitekturhistoriker og Professor Emeritus ved Tokyo University of Art.

23 Citatets anden del stammer fra 1964, i *Jutaku Kenchiku*. Begge citater findes i: Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988, p. 28.

24 *Ibid.*, p. 27.

25 Ligesom *machiya* er en fællesbetegnelse for det traditionelle byhus, er *minka* en betegnelse for det traditionelle landhus (*machi* betyder by, og *min* betyder folk, mens *ya* og *ke* er to betegnelser for hus). *Minka*-traditionen afspejler i endnu højere grad end *machiya*-traditionen den direkte tilpasning til de naturgivne betingelsessæt, det lokale klima, de lokalt tilgængelige materialer og de skiftende, funktionelle fordringer.

Sukiya-arkitekturen udspringer af den tidlige te-ceremonis alkymistiske arbejde med de små *chasbitsu* te-rum, der fra slutningen af 1500-tallet og fremad raffineredes i hidtil uset omfang. Erfaringer og elementer herfra bredte sig gradvist til flere bygningstyper. Man finder således f.eks. *sukiya*-træk i mange *machiya*. Se nærmere



Roppongi, et af Tokyos mere fashionable underholdningskvarterer

om *sukiya*-arkitekturen i kapitlet *Refleksioner te-rummet* i slutningen af case-studiet om Shinju-an.

26 Taki, K.: „Fragments and Noise. The Architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito“ in *Architectural Design* 5-6/1988, pp. 32 og 33.

27 *TIT Centennial Halls* bygningsareal er 760 m², det samlede etageareal udgør 2.687 m². Se:

Shinohara, K.: „Tokyo Institute of Technology Centennial Hall“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 23 og 24.

„Centennial Anniversary Hall, Tokyo Institute of Technology“ in *Japan Architect* 9/1986, pp. 8-13.

28 Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 25-26.

29 Se diskussionen i kapitlet *Den japanske ABC* om det kunstneriske udtrykks rolle i Edo-periodens (1603-1868) samfund, hvor arkitekturen fik en fremtrædende og selvfølgerlig plads som et højt raffineret, gennemformaliseret og -kodificeret sprog.

30 Bliver det kommercielle potentiale og de scenografisk ekspressive aspekter af arkitekturen fulgt 100 % til dørs, kan det samme dog ikke siges om den byggetekniske kvalitet. Så selvom det japanske klima i forhold til vores danske er relativt mildt i sine byggetekniske fordringer (jeg ser her bort fra jordskælvsproblematikken), så ser man mange eksempler på bygninger, der ikke kan holde til at stå ude i længden.

Men som René Kural viser, har mange af disse bygninger og ikke mindst deres facadeelementer qua deres kommercielle karakter en kort brugstid. Se:

Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem*

Tokyos kaos, Kunstakademiets Forlag, København 1995, pp. 123 ff.

31 „Aoyama Technical College“ in *Japan Architect* 2/1991, pp. 160-63.

„Aoyama Technical College“ in *Architectural Review* 1136 okt. 1991, pp. 45-49.

32 Blandt eksemplerne på Wakabayashis raketgestalter kan nævnes *Humax Pavilion Shibuya* (1992), hvor Disney World holder til, og *Gion Freak Building* (1991) i Kyoto (se ill. p. 159), hvor voksne (??) kan „fyre den af“ efter endt arbejdsdag.

33 Eksemplerne er mangfoldige. En af de senest tilkomne af disse byskulpturer er *Police Box at Chofu Station North Exit* (1994) af den unge kvindelige arkitekt Kazuyo Sejima (1956).

„Police Box at Chofu Station North Exit“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 134-37.

34 Suzuki, E.: „Udagawacho Police Box“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 11.

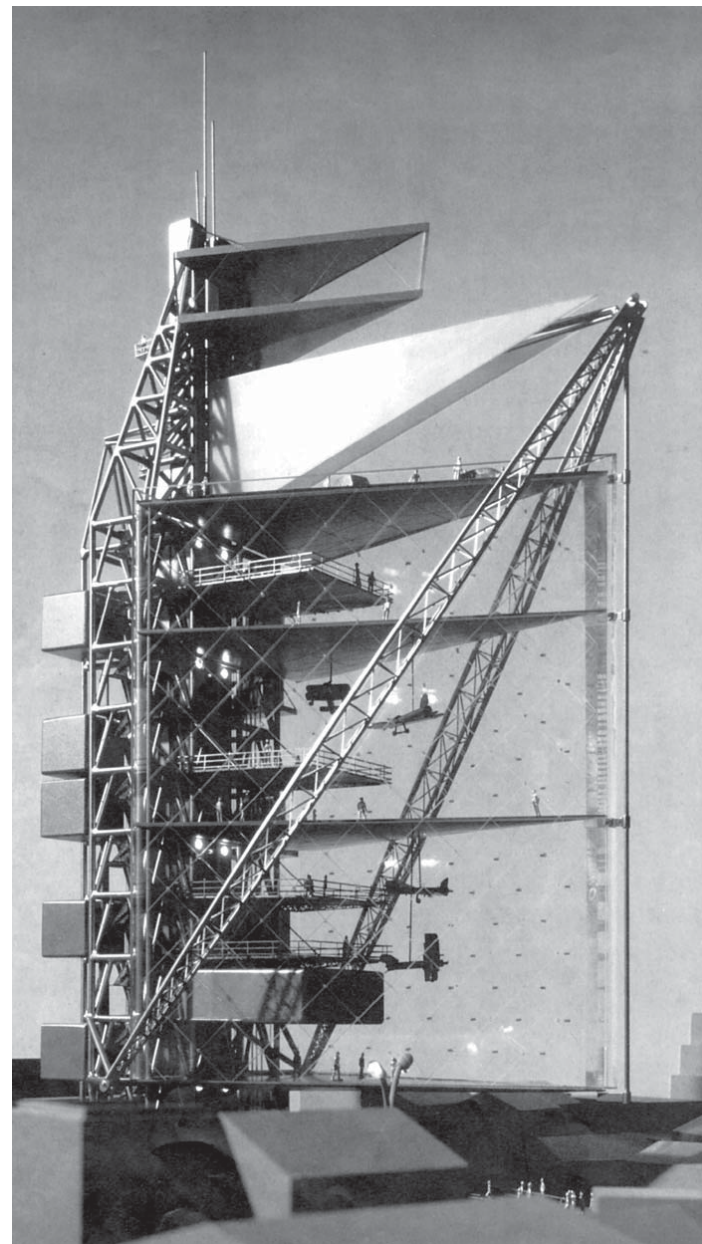
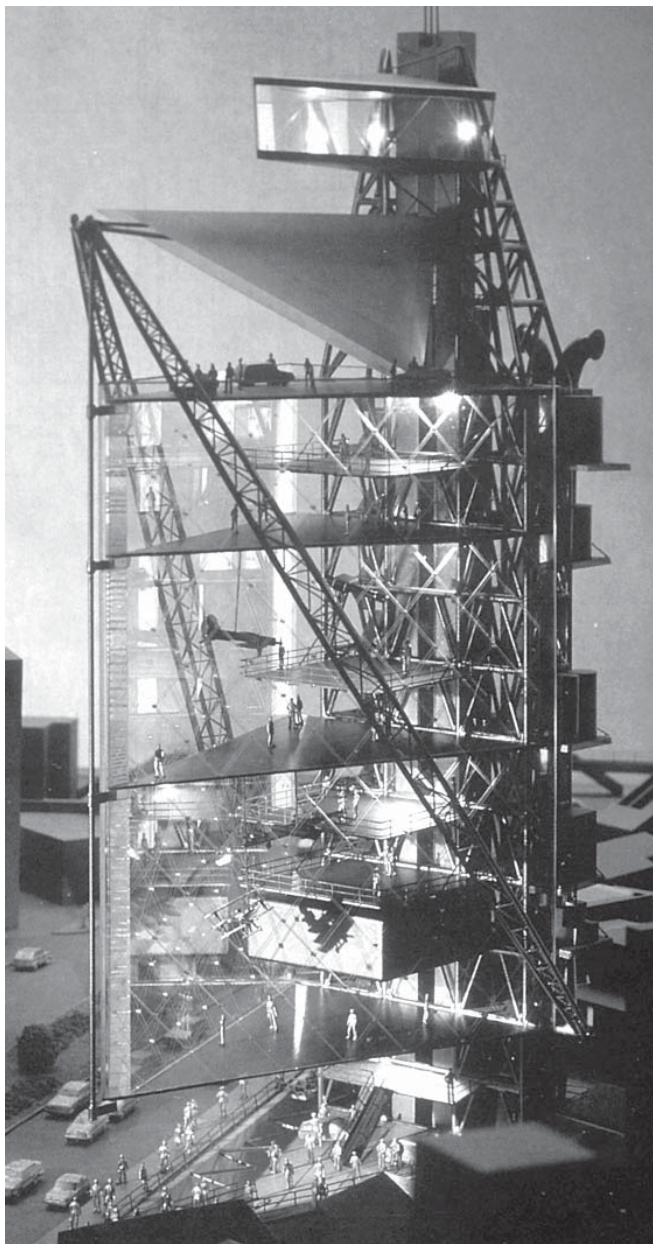
35 Suzuki, E.: „Anarchitecture“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 77.

Suzuki har kredset om begrebet *anarchitecture* en årrække. Hans første one-man udstilling hed således *Anarchitecture*.

36 Suzuki, E.: „Hotel Osaka. Midosuji Osaka“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 72.

Direkte adspurgt svarer Suzuki, at for ham er konceptmodellen et redskab til at kommunikere projektets grundlæggende idé, og - selvom han ikke kan lide at udtrykke det sådan - så er det, som i tilfældet med *Hotel Osaka*, også en måde at overbevise

- bygherren på. „Konceptmodellen er for mig også en form for kunst,“ siger Suzuki, og „dette som udgangspunkt at skabe et kunstværk hjælper med til at producere et godt stykke arkitektur, ved at man til stadhed søger at holde sig så tæt som muligt op ad konceptmodellens oprindelige idé.“
- Suzuki, E.: Brev til forfatteren, dateret 12.03. 1997.
- 37 Fujitusu-projektet, der ud over avancerede computertræningsfaciliteter rummede gæsteboliger for kursisterne, blev dog indstillet i slutningen af 1990, hvor tegnene på bobleøkonomiens kollaps hastigt bredte sig. Besøget hos Hisashi Hara fandt sted i juni 1989, og „vi“ var arkitekt Hans Lauritsen samt forfatteren.
- 38 Ito, T.: „Guesthouse for Sapporo Breweries“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, p. 76. Shin Takamatsus *Kirin Plaza* behandles i næste kapitel, *Sbin Takamatsus Hinaya*, pp. 167-70.
- 39 Terrien, P.: „Asahi Beer Azumabashi Hall (Super Dry Hall)“ in *Japan Architect 4/1990*, p. 12.
- 40 Alle lande har sine traditioner for offentlige rum. Men den traditionelle japanske by har ud over sine smalle, lige gader kun få offentlige plads- og steddannelser, og disse optræder overvejende i forbindelse med buddhistiske og shintoistiske helligdomme. Projekter som *United Arrows Harajuku Main Shop* (1992) af Ricardo Bofill og *Tokyo Design Center* (1992) af Mario Bellini er gode eksempler på transplantationen af intime by- og gaderum med genklang af Middelhavslandenes tradition til moderne japansk bydannelse. Se f.eks. om tankerne og intentionerne bag *Tokyo Design Center* i: Bellini, M.: „Architecture and Cities“ in *Japan Architect 3/1992*, pp. 172-79. Bellini, M.: „Tokyo Design Center“ in *Japan Architect 3/1992*, pp. 180-91.
- 41 „Fish Dance“ in *Japan Architect 9/1987*, p. 12.
- 42 Koizumi-projektet er blevet til i et samarbejde mellem Peter Eisenman og den japanske arkitekt Kojiro Kitayama (f. 1947). Deres polaritet kan direkte aflæses i bygningsudtrykkets modstilling af Kitayamas stringent strukturerede og Eisenmans koket dekonstruerede formlege. Projektet er bl.a. præsenteret i: „Koizumi Lighting Theater/ISM“ in *Japan Architect 11-12/1990*, pp. 39-46. „Koizumi Lighting Theater/ISM“ in *Japan Architect 2/1991*, pp. 100-105.
- 43 I forbindelse med *Koizumi*-projektet siger Eisenman i et interview med Hajime Yatsuka, at „dekonstruktionen [nu] må tage en anden form. Mit arbejde er at prøve at forstå hvad i arkitekturen, der i arkitekturen er analogt til det, Derrida gør i sproget.“ Senere i samme interview præciserer Eisenman, at han til forskel fra Derrida og Liebeskind mener, at der er forskel på det tegnede og det realiserede rum. „Dette rejser spørgsmålet om, hvad jeg kalder *presentness*,“ siger Eisenman i: Yatsuka, H.: „Chora and Weak Form“ (et interview med Peter Eisenman) in *Japan Architect 11-12/1990*, pp. 48 og 50. Ikke desto mindre må jeg fastholde, at oplevet på stedet er følelsen af *presentness* svag og umanifest i forhold til den allesteds nærværende fornemmelse af at deltage i et enormt tankeeksperiment - en filosofisk ligning uden løsning.
- 44 Hvor udstillingsbygningen *Tomigaya Headquarters Building* (1990) ikke er realiseret og sandsynligvis aldrig vil blive det, så har Rogers for samme K One opført *Iikura Offices* (1993) og *Kabuki-cho Tower* (1993). I 1991 havde Rogers ialt syv opgaver i Tokyo. Slessor, C.: „Headquarters Building“ in *Architectural Review 1137* nov. 1991, pp. 49-50. Slessor, C.: „Iikura Offices“ in *Architectural Review 1137* nov. 1991, pp. 52-54. Slessor, C.: „Kabuki-cho Tower“ in *Architectural Review 1137* nov. 1991, pp. 55-56. K Ones *Tomigaya Headquarters Building* (se ill. på modstående side) er et typisk eksempel på, hvordan bygningsregulativet (og ikke mindst dets huller) er med til at forme projekterne. På den lille trekantede grund, der ligger nær de olympiske anlæg fra 1964 ud til en af Tokyos stærkt trafikerede indfaldsveje, må man bygge op til 45 m i højden, men kun 2.500 m². Så bygningen excellerer i balkonagtige, bevægelige, indskudte mezzaninetager, mens taget over restauranten øverst oppe har status af midlertidig teltstruktur. „A Landmark for Tokyo“ in *Blueprint 78* juni 1991, p. 21.
- 45 Citaterne stammer fra de udstillende firmaers brochuremateriale.
- 46 „Century Tower“ in *Japan Architect 3/1991*, pp. 149-61. *Century Tower* er meget grundigt belyst i en bog af Colin Davies og Ian Lambot: tilblivelsesprocessen, erhvervelsen af byggegrunden gennem forhandlinger med de mange små lodsejere, samarbejdet forud, shinto-indflydelse på udformningen, de ganske avancerede åbne kontorlandskabs tekniske aspekter, museet, der er indrettet i kælderens etc. Se: Davies, C. & Lambot I.: *Century Tower*, Ernst & Sohn, Berlin 1992. Karakteristisk for britisk kontorhusopfattelse så er det i løbet af en sådan bogs 240 sider næsten umuligt at finde blot én sætning, der behandler, hvordan det er at arbejde i et af de mange etagers åbne kontorlandskaber. Og kapitlet om „Office Interiors“ handler om, hvilke tekniske finesser, der gemmer sig bag de sublimt modulerede vægelementer og under de tekniske gulve. Davies, C.: „Office Interiors“ in Davies, C. & Lambot I.: *Century Tower*, Ernst & Sohn, Berlin 1992, pp. 141-59.
- 47 Foster er tydeligvis dybt fascineret af den japanske arkitekturtradition, og senere i interviewet siger han, at „uden traditionel [japansk] arkitektur kunne man ikke have haft en Mies van der Rohe.“ „Norman Foster. A New Structural Expression for Tokyo“ (interview med Norman Foster) in *Japan Architect 3/1991*, pp. 145 og 148.
- 48 Norman Foster vil givetvis ikke modsætte sig, at hans bygninger bliver brugt. Men han synes at ville kæmpe med næb og klør for, at det ikke virker forstyrrende på „hans“ guddommelige arkitektur. Han er således arkitekt i samme tradition som f.eks. Arne Jacobsen, der årligt stillede til inspektion i en af ham designet dansk folkeskole for at sikre sig, at der ikke var sat noget op på „arkitektens“ vægge. Per Arnoldi, der netop har farvesat Norman Fosters nye design til Europas højeste bygning, *Commerzbank Frankfurt* (1997), fortæller i et interview i Politiken, at Foster havde sagt: „Sørg for, at der ikke kan hænges billeder på væggene.“



Richard Rogers: Headquarters Building for K One i Tomigaya (1990), high-tech vartegn og lyskulptur langs en af Tokyos tæt trafikerede udfaldsveje, plaza i et pladslidende Tokyo og avanceret udstillingsbygning med flytbare gulvniveauer, hvor alle dele er opbængt i et tårn. Se note 44

Møller, H.S.: „En mand med stærke negle“ in *Politiken* 26.01. 1997.

49 *Larkin Building* blev nedrevet i 1950. Frank Lloyd Wright lavede for voksfabrikken S.C. Johnson & Son en administrationsbygning (1936-39) og en forskningsbygning (1944-50).

50 Quantrill priser lidt senere endog *Larkin Building* som et „Temple of Work.“
Quantrill, M.: „Century Symbol“ in *Architectural Review* 1137 nov. 1991, p. 36.

51 „Millenium Tower“ in *Japan Architect* 3/1991, p. 120.

Projektet omfatter et bruttoetageareal på 760.000 m² over havets overflade og yderligere 203.000 m² under havets overflade til station, teknik, service mv. Se:

Millenium Tower (informationsbrochure), Obayashi Corporation, Tokyo 1995.

52 Fosters udsagn er gengivet i:
Confurius, G.: „New York, Chicago, Kuala Lumpur, Euralille“ in *Daidalos* 61 sept. 1996, p. 119.

53 Jo større huse, jo større infrastrukturproblemer. Ligesom man ikke blot kan multiplicere eksempelvis et insekt op i femdobbelstørrelse - led og ben ville i givet fald bryde sammen, vingerne ville ikke kunne bære osv. - så er de største problemer ved bygninger over 100 etager selvskabte. Optimeringen af de strukturelle elementer og kredsløbsspørgsmål som hvordan, man får varme, energi, affald, informationer og ikke mindst mennesker til at strømme uden at bruge hele bygningens volumen til kredsløb, får nødvendigvis førsteprioritet. En meget stor del af det register af fordringer, som den moderne arbejdsplads med rette kan stille til sin arkitektoniske ramme, bliver derfor systematisk nedprioriteret i bygninger af

- Millenium Tower-klassen. Det, man opnår af imponant adresse, storladen udsigt (for de heldige få) og højteknologiske potentialer, kan næppe opveje hele det register af spørgsmål, som aldrig kom på tale på grund af en sådan strukturs komplekse bindinger.
- 54** Gold, S. & Suzuki, I.: „Visionary Tokyo: The Myths and Realities of Futuristic Urban Housing,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994, p. 6.
- 55** „Kansai International Airport Passenger Terminal Building“ in *Japan Architect* 3/1993, pp. 54-69.
Japan Architect 1994/3 (temanummer om Kansai International Airport).
- 56** Dette er bekræftet af en arkitekt, der har arbejdet hos Norman Foster med projektet *Millenium Tower*.
- 57** Duffy, F.: „Tall Storeys. The Fashion of Height“ in *Architect's Journal* 30 jan. 1991, pp. 49-50.
- 58** De tekniske data om disse byggefirmaers Tokyo Bugt-projekter er hentet i: Gold, S. & Suzuki, I.: „Visionary Tokyo: The Myths and Realities of Futuristic Urban Housing,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994, p. 5.
- 59** *Super-scraper City. X-SEED 4000* (informationsark), Taisei Corporation, Tokyo (u. år), p. 1.
- 60** Gold, S. & Suzuki, I.: „Visionary Tokyo: The Myths and Realities of Futuristic Urban Housing,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994, p. 5.
- 61** I 1987 var der i Tokyo kun 0,2% ledige kontorarealer, fremgår det af: Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets forlag, København 1995, pp. 66-67.
- 62** Det vil føre for vidt i denne sammenhæng at komme ind på disse myter. Men f.eks. analyserer Gert Mattenklott den jødisk-kristne bytraditions tilknytning til særlig Enoch (den by, som Kain grundlagde efter mordet på Abel), Babel og Jerusalem. Han forbinder på den ene side den babelske myte med det ordnede og lovmæssige og på den anden side med forfængelighed, hybris og magtsyge.
Mattenklott, G.: „Zur ideologie des großen / On the Ideology of Bigness“ in *Daidalos* 61 sept. 1996, p. 86 (pp. 78-91).
- 63** Okabe, N.: „Shin Umeda City. Umeda Sky Building“ in *Japan Architect* 3/1993, p. 34.
- 64** „From a Talk with Hiroshi Hara“ in Mitsumasa, F. (Ed.): *Architecture Riffle 006: Umeda Sky Building Sky Building*, Toto, Tokyo 1993, ca. p. 44 (upagineret).
- 65** Hara, H.: „La Cité Internationale de Montréal“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 224-25.
- 66** Hara skriver, at sammenbygningen af skyskrabere i toppen på enkel vis radikalt formindsker problemet med svaj og svingninger, hvilket forbedrer sikkerheden overfor jordskælv. Så alene af dette forhold vil det fremover blive almindeligt at forbinde skyskrabere ved toppen. Se: Hara, H.: „Interconnected Skyscraper, Shin-Umeda City Development“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 194.
- 67** Hara, H.: „Yamato International“ in *Japan Architect* 11-12/1986, p. 23.
- Hara, H.: „Yamato International“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 132-41.
- 68** Hara, H.: „Josei Primary School, Naha, Okinawa“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 94-103.
- 69** Hara, H.: „Modality - Central Concept of Contemporary Architecture“ in *Japan Architect* 11-12/1986, p. 26 (pp. 24-27). Dette essay er formuleret som et opgør med den tidlige modernismes universalisme. Hara videreudvikler sine tanker om modalitet i:
Hara, H.: „From Function to Modality“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 128-31.
- 70** Der ville således kunne trækkes mange paralleller til den organiske strømning i modernismen, repræsenteret ved arkitekter som Hugo Häring, Hans Scharoun og Günter Behnisch. Citatet stammer fra: Ishii, K.: „The Intellectual and Today's Urban Hopelessness“ in *Japan Architect* 5/1980, p. 5.
- 71** Hara, H.: „Architecture and Individuality“ in *Japan Architect* 6/1966, p. 104.
- 72** *Ibid.*
Om *minka*, se note 25.
- 73** Hara rejste i løbet af 70erne rundt i omkring 40 lande i hele verden for at kortlægge landsbystrukturer sammen med sit undersøgelsesteam fra University of Tokyo's Institute of Industrial Science. Se: Hara, H.: „Learning from Villages: 100 Lessons“ (kort form) in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 89.
70ernes feltstudier i landsbyerne blev igennem 80erne komplementeret af tilsvarende omfattende feltstudier i bydanelser over hele verden, fremgår det af:
- Hara, H.: „Fieldwork on Two Belts“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 228.
- 74** Hara, H.: „Learning from Villages: 100 Lessons“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 88-91.
I *GA Architect* findes de *100 lessons* kun i kort form. De blev oprindeligt offentliggjort i fuld udstrækning i *Space Design* (Extra issue 4, 6, 8, 10, og 12) 3/1973, 12/1974, 6/1976, 6/1978 og 11/1979.
Haras landsbyundersøgelser har stærke fænomenologiske træk. Tilgangen og udsynet findes udførligt analyseret i: Stewart, D.B.: „The Intelligence of the Senses: A Primer of Hiroshi Hara's Phenomenological Space“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 8-23.
- 75** Hara, H.: „Learning from Villages: 100 Lessons“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 91.
- 76** Hara, H.: „500Mx500Mx500M Cube“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 240.
Hara, H.: „Extraterrestrial Architecture Project“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 244.
- 77** Hara, H.: „JR Kyoto Station Reconstruction Competition“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 229-33.
Hara, H.: „JR Kyoto Station“ in *Japan Architect* 3/1992, pp. 200-207.
- 78** Hara, H.: „On the 'Drifting Space' and the Architectural Forms“ in *Japan Architect* 3/1993, p. 27.
- 79** Chang'an var allerede hovedstad i det vestlige Han-dynasti (206 f.Kr.-24 e.Kr.). Byen lå ca. 10 km nordvest for det nuværende Xian. Men det Chang'an, som Kyoto og de forudgående japanske hovedstæder havde

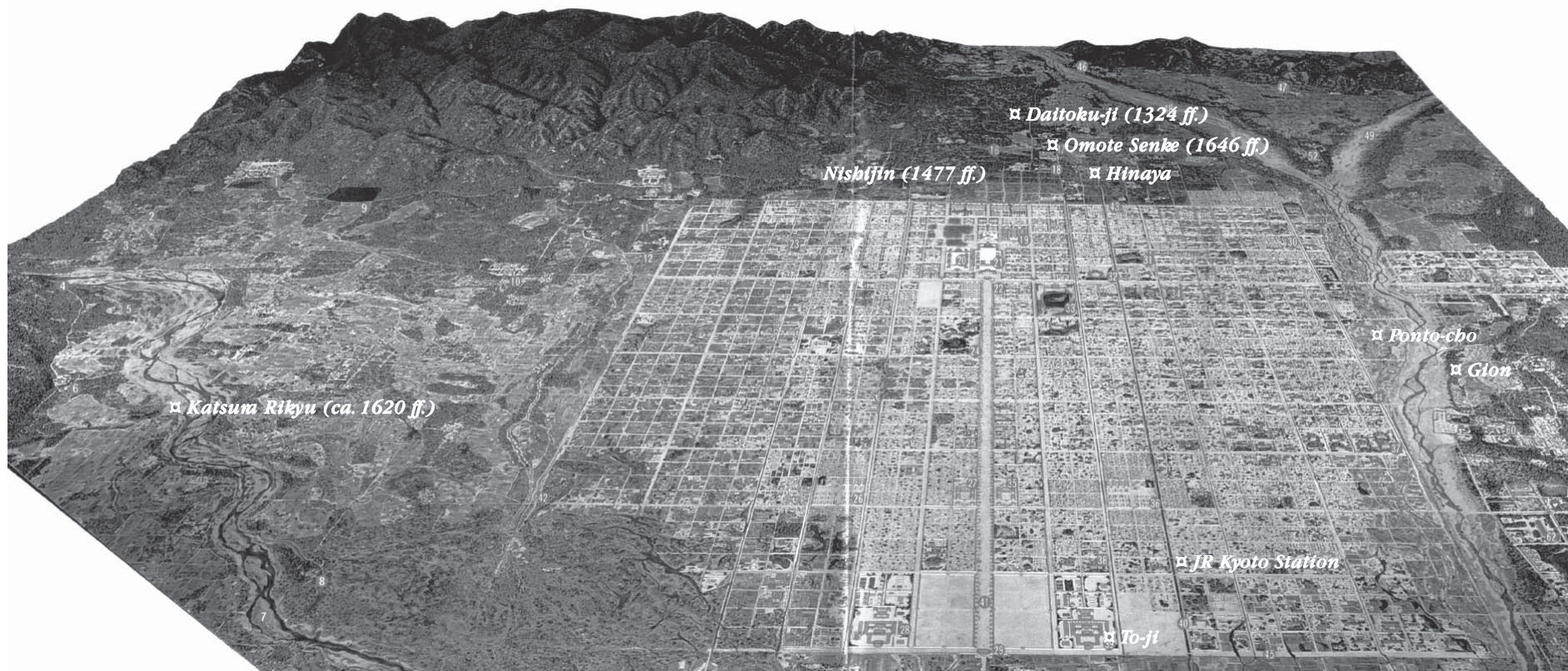
som forbillede, var T'ang-dynastiets (618-907) Chang'an. Det var beliggende lidt syd for det nuværende Xian og var grundlagt i Sui-dynastiet (589-618). Dette Chang'an målte fra øst til vest 9.721 m, fra nord til syd 8.651 m og rummede indenfor sine 35,5 km bymure 83 km². Yderligere var hver af byplanens 108 karreer, *fang*, muromkransede. Disse var sandsynligvis yderligere opdelt i 16 enheder. Se: Yuanzhao, Z. & Yangzheng, C. (Eds.): *History and Development of Ancient Chinese Architecture*, Science Press, Beijing 1986, pp.393-94 (Han) og 395-99 (Sui og T'ang).

De japanske hovedstæder var alle langt mindre end Chang'an. Med sine 24,4 km² var Kyoto det hidtil største byanlæg i Japan og udgjorde arealmæssigt omkring en tredjedel af Sui- og T'ang-tidens Chang'an. Heinrich Engel redegør for organisering og målforhold i dels *Fujiwara*, der var hovedstad i 694-710 og *Heijo*, idag kaldet Nara, der var hovedstad i årene 710-84 samt *Heian-kyo*, The Capitol of Tranquility and Peace, som man kaldte Kyoto i Heian-perioden (794-1192). Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*,

(1964) Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont & Tokyo, 11. ed. 1983, pp.384-85. Til sammenligning var det gamle København indenfor voldene i alt under 6 km² - medregnet både Middelalderbyen, Christianshavn, Frederiksstaden, Kastellet og en hel del vand i Holmen-området. 1700-tallets København var dermed mindre end en fjerdedel af Heian-kyos byplan fra 794. Når man ikke opførte bymuren i Japan, hænger det sammen med flere forhold. Dels havde man i det japanske ørige ikke ydre fjender på samme måde som Kina, hvor både steppelandenes nomadestam-

mer og oprørske provinser udgjorde en stadig trussel. Dels ville et arbejde af et sådant omfang fordre flere hundrede tusinde menneskers indsats igennem mange år og var dermed for en lille og ung nation som den japanske en uoverstigelig arbejdsopgave.

En kort overgang i slutningen af 1500-tallet var Kyoto dog befæstet. Hideyoshi (1537-98) beordrede i 1591 volde og voldgrave anlagt. Disse volde, kaldet *Odoi*, var bambusbevoksede og fulgte ikke nogen stor arkitektonisk plan, men var dikteret af, hvad der strategisk lod sig forsvare, og



Model af Heian-kyo, The Capital of Tranquility and Peace, som Kyoto blev kaldt i Heian-perioden (794-1192). Fra udstilling på Kyoto bymuseum i anledning af byens 1200-års jubilæum. Heian-kyo målte 5,3 x 4,6 km (nord-syd x øst-vest)

hvad der rent faktisk havde bymæssig karakter - selvom en del af de ommurede områder særlig i den nordlige del ikke havde bymæssig karakter. En række af byplanens karreer blev delt i to (se ill. p. 181) og n hel række templer blev flyttet ved denne lejlighed og dannede skulder ved skulder den østlige forsvarsmur, *Teramachi*, Tempelbyen.

Ponsonby-Fane, R.A.B.: *Kyoto, The Old Capital of Japan*, (1956) The Ponsonby Memorial Society, Kyoto, rev. ed. 1966, pp. 236-45.

Cooper, M. (overs. & Ed.): *This Island of*

Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japon, Kodansha International, Tokyo & New York 1973, p. 117.

Luftfotografiet p. 210 giver en fornemmelse af, hvordan Kyotos oprindelige byplanrektangel ligger omgivet af bjerge på tre sider og åbner mod syd. Byen udviklede sig dog hovedsagelig i den østlige halvdel. Idag spænder byen ud til de omgivende bjerge og bækkenet er stort set tæt bebygget (se ill. p. 142, som er taget mod sydøst fra Nishijins nordvestligste udkant). Nishijin-området er ikke skarpt afgrænset, men dets omtrentlige udstræk-

ning er skraveret på kortet nedenfor th. Igennem 600-tallet og 700-tallet flyttede hovedstaden hyppigt plads - ofte for hver ny kejsers indsættelse. Med Heijo (det nuværende Nara) blev hovedstaden mere permanent, selvom man i nogle få år fra 740 etablerede en ny hovedstad i Kuni og fra 744 igen i Naniwa, hvorefter en række jordskælv overbeviste kejseren om, at han måtte flytte tilbage til Heijo. Der er grundigt redegjort for disse bevægelser i: Nishi, K. & Hozumi, K.: *What is Japanese Architecture?* Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983, pp. 56-59.

Når hovedstaden gradvist blev stedfast, hænger det også sammen med, at shinto-religionen og dens krav om renhed, der påbød at indstifte en ny hovedstad, hver gang en kejsers var afgået ved døden for at undgå dødens uheldsvangre skygger, gradvist blev afløst af buddhismen og dens forståelse af døden.

80 Kyotos nuværende byplan findes gengivet med planmønsteret fra år 794 ovenpå i: *Historical Atlas Kyoto*, Chuokoronsha, Japan 1994, p. 30.

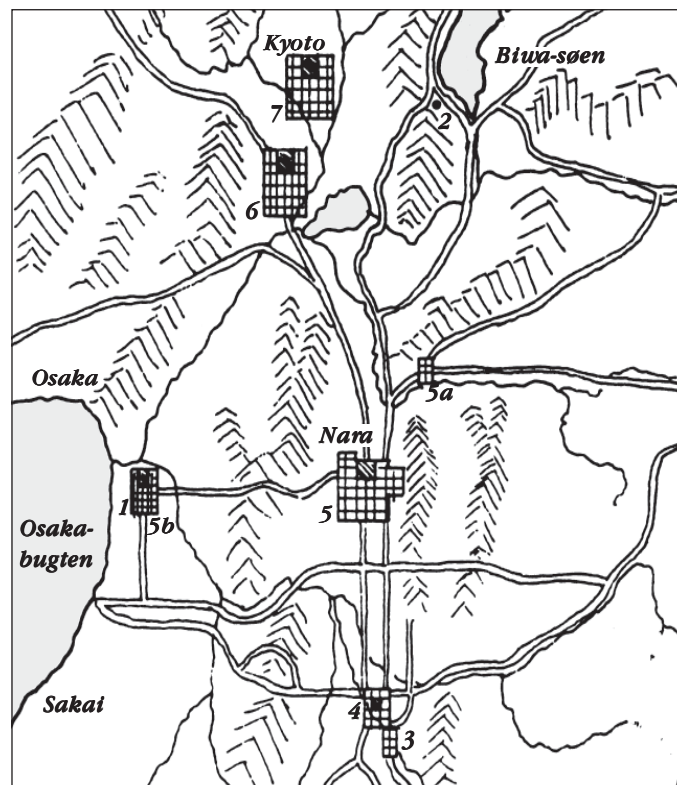
81 I *Historical Atlas Kyoto* findes en række facadetegninger, der tydeligt viser, hvor-

Hovedstadens placering 645-1603

- 1 Naniwa (645-67)
- 2 Otsu (667-72)
- 3 Kiyomibara (672-94)
- 4 Fujiwara (694-710)
- 5 Heijo [Nara] (710-84)
Kuni (740-44)
Naniwa (744-45)
- 6 Nagaoka (784-94)
- 7 Heian-kyo [Kyoto] (794-1603)

Indeks til luftfoto

- 1 Heiankyos kejserpalads
- 2 Nishijin (Hinaya ved 2-tal)
- 3 Daitoku-ji
- 4 Gion
- 5 Ponto-cho
- 6 Higashi-yama
- 7 Hiei-san
- 8 Odoi-forsvarsværket fra 1591
- 9 Jurakudai
- 10 Fushimi-borgen
- 11 JR Kyoto Station
- 12 Katsura Rikyu



De tidlige japanske hovedstæders placering, se slutningen af note 79, spalte tre og fire ovenfor



Luftfoto over Kyoto-bassinet med Heiankyos byplanrektangel fra 794, Nishijin (skraveret) og Odoi-forsvarsværkerne fra 1591

dan Haras stationsprojekt vil gøre de elers kolossale tempelstrukturer ved *Higashi Hongan-ji* og pagoden ved *To-ji*, der vogtede østflanken i Heian-kyos hovedport mod syd, til dværg, aldeles frataget deres tidligere betydning i det urbane landskab.

Ibid., p. 139.

- 82** Højdegrænserne i Kyoto er differentieret i forhold til topografi og historisk vigtige bygninger, men den maksimalt mulige højde er flere gange blevet reguleret opad. I 1934 blev den sat til 109 fod, i 1964 til 149 fod, i 1994 til 198 fod og intet tyder på, at de ikke vil blive yderligere hævet i takt med byggeteknologiens udvikling og investorenes lovende projekter.

Einarsen, J. (Ed.): *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, p. 8.

- 83** Projektet er yderst kontroversielt, hvilket også afspejler sig i nedenstående to netadresser. På den ene findes en række af Hiroshi Haras computergenererede illustrationer af det nye stationsprojekt, hvor man kan opleve lidt af den sugende fornemmelse ved at bevæge sig på en af projektets mange frit udspændte rullende korridorer. Se:

JR Kyoto Station Reconstruction Project: http://sun-ss20.env.eng.osaka-u.ac.jp/Galley/JRkyoto_e.html

På den anden netadresse har arkitektstuderende fra Osaka University lavet fotomontager, hvor Haras stationsprojekt er inkorporeret i fotografier optaget forskellige steder i nabolaget. Se:

JR Kyoto Station Photomontage: http://sun-ss20.env.eng.osaka-u.ac.jp/Galley/JRphoto_e.html

- 84** Hara, H.: „On the ‘Drifting Space’ and the

Architectural Forms“ in *Japan Architect* 3/1993, p. 28.

- 85** Onin-krigene vil blive nærmere belyst i case-studiet om Shinju-an i kapitlet *Ikkyus living zen*.

- 86** Yamaguchi, A.: „Historical Survey of Nishijin Weaving“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, p. 37.

- 87** Yamaguchi, A.: „Sorabiki-bata: Ancient Silk-weaving Draw Loom“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi



Obien, kimonoens mavebælte, afsluttes dekorativt på ryggen

Orimono Inc. 1984, p. 39.

- 88** Yamaguchi, A.: „Historical Survey of Nishijin Weaving“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, p. 37.

Efter Shinju-an case-studiet findes i *Appendiks III* en oversigt over historiske perioder for Kina og Japan.

- 89** Moriya, K.: „Urban Networks and Information Networks“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, p. 98.

- 90** *Ibid.*

- 91** Idag er langt den almindeligste type en *power loom-væv* - en Jacquard-væv med maskinbom, som er tilpasset Nishijin-traditionen - hvis kvalitet efter hånden nærmer sig det fineste, man kan lave i hånden, samtidig med at vævehastigheden er adskillige gange højere.

Hareven, T.: "Nishijin in Crisis" in *Kyoto Journal* 1/1988, pp. 47.

I kapitlet Izukura-sans Hinaya, pp. 184-85, belyses Jacquard-vævens betydning for Nishijin.

- 92** Nakane, C.: „Tokugawa Society“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 217-22.

- 93** Se note 99 samt illustration af Nishijin-væv p. 138.

- 94** Choudhury, S. & Clavijo, C.: „Machiya. A Survey of Traditional Japanese Urban Houses“ in *Japan Architect* 1/1972, pp. 91-104.

- 95** *Historical Atlas Kyoto*, Chuokoronsha, Japan 1994, p. 119.

- 96** Disse værdier gælder for Københavns

Kommune under ét, dvs. 88,25 km², og fremgår af:

Tabel 1, in *Statistisk Årbog*, Statistisk Departement, København 1961.

Tabel 1, in *Statistisk Årbog*, Danmarks Statistik, København 1991.

- 97** *Historical Atlas Kyoto*, Chuokoronsha, Japan 1994, p. 128.

- 98** Shin Takamatsu studerede ved University of Kyoto, hvor han i 1971 afsluttede en fire-årig grunduddannelse i arkitektur. Han fortsatte studierne, nåede i 1974 en Masters Degree og afsluttede i 1980 med en Ph.D. indenfor *engineering research, architectural specialization*. Takamatsu etablerede i 1980 egen tegnestue, men havde dog allerede i årene inden lavet enkelte mindre arbejder. Han er en meget produktiv arkitekt og har i de mellemliggende år realiseret mere end hundrede projekter. Han er derudover en meget læsende og skrivende arkitekt og underviser deltid på Seika-universitetet i Kyoto, dog oftest kun repræsenteret ved en assistent. Han har senere etableret kontor i Tokyo og Shimane, samt fra 1992 også tegnestue i Berlin i samarbejde med Lahyani Architects Associates.

JA Library 1: Shin Takamatsu, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, p. 150.

- 99** Ligesom kimonoen i sit grunddesign er standardiseret i sin opbygning, med fire lodrette baner forpå og fire bagpå (to til kroppen og to til ærmerne), så er kvindobjen i sin grundform et ca. 4 meter langt og 36-37 cm bredt bånd. Obiens design og udførelse er til gengæld yderst varieret og har gennem tiderne kaldt på det fornemste inden for materialer og håndværk. Guld- og sølvbrokade hører således til blandt specialerne i den Nishijin-tradition,

der gennem århundrederne har været synonym med det fineste i japansk tekstilkunst. Herre-obien er væsentligt smallere og mindre spektakulær i sin udformning. Der findes illustrationer af obi og kimono pp. 119, 176, 182, 211 og 230.

100 Ordet *Origin*, oprindelse, er i sin japanske skrivemåde sammensat af skrifttegnene *ori*, der betyder vævet tekstil, og *jin*, der betyder hovedkvarter eller kommandocentral og er samme tegn som *jin* i Nishijin, det tekstildistrikt i Kyoto, hvor Hinaya er beliggende.

Hinayas direktør, Akihiko Izukura, fortæller i en samtale 28.10. 1994 (se note 204), at han ser Hinaya som et forbindelsesled mellem traditionen og nutiden, den japanske tradition og omverdenen - som en lille kommandocentral, der samler og koordinerer vidtforenede aktiviteter og spreder produkter ud over hele verden.

101 Goulet, P.: „L'homme en dehors / The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 9.

Det fremgår heraf, at Shin Takamatsu arbejdede på *Origin I* i et år, før han ringede og bad om at måtte blive løst fra opgaven, men at han ikke fik lov dertil og blev afkrævet et sidste forsøg - der blev det endelige.

Hinayas direktør, Akihiko Izukura, fortæller i en samtale 24.11. 1994 (se note 201), at han førte en fortsat dialog med Takamatsu i seks måneder, før han påbegyndte designarbejdet.

Læser man angivelserne til det japanske arkitekturtidsskrift, Kenchiku Bunka, så er projekteringen indledt januar 1980, mens byggefasen varede fra juni 1980 til april 1991.

„Hinaya Head Office by Shin Takamatsu, Architect“ in *Kenchiku Bunka* vol. 36 no. 417 July 1981, p. 51.

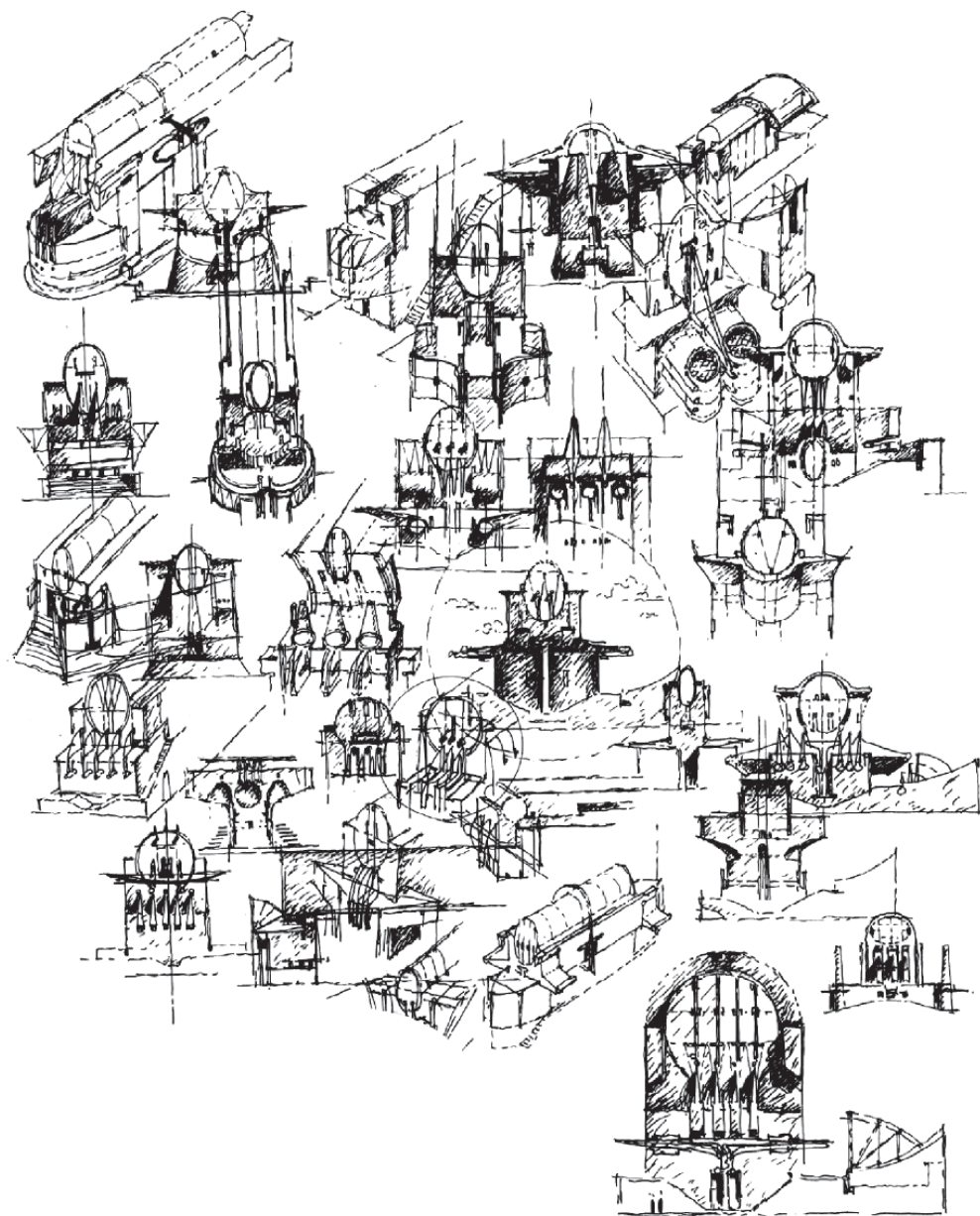
102 Xavier Guillot har arbejdet ved Shin Takamatsus tegnestue. Den her refererede samtale fandt sted i august 1988, se: Guillot, X.: „Entretien avec Shin Takamatsu / Talking With Shin Takamatsu“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, pp. 26-27.

103 I en samtale med Hinayas Corporate Adviser, Tadashi Mitsumatsu, og Hinayas direktør, Akihiko Izukura, 24.11. 1994 (se note 201) fik jeg bekræftet, at der vitteligt var tale om en fordobling af omsætningen, samt at det ikke var noget forbigående fænomen. Den stærke positive udvikling fortsatte i årene fremover.

Dette må ses på baggrund af en generelt yderst vanskelig situation for tekstilbranchen, hvor hele silketraditionens overlevelse i Nishijin-distriktet er hårdt presset af det drastisk vigende marked og den generelle økonomiske udvikling. Fra at være Japans dagligbeklædning er kimonoen på få årtier blevet noget, man kun anvender til et fåtal af særlige lejligheder.

104 Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993 p. 59.

Denne samtale mellem arkitekturkritikeren Riichi Miyake og Shin Takamatsu fandt sted i Kyoto 19.04. 1992 og dermed mere end ti år efter *Origin I*. Hvor Takamatsu forud for *Origin I* kun havde fået opført en halv snes bygninger, så havde han i den mellemliggende periode fået omkring et halvt hundrede bygninger realiseret.



Shin Takamatsu: skitser til *Origin III* (1986), Hinayas tredje byggefase. Flere af ovenstående motiver er realiseret i senere projekter

- 105** *Ibid.*
- 106** *Ibid.*, p. 60.
- 107** Goulet, P.: „L'homme en dehors /The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 17.
- 108** Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 60.
- 109** *Ibid.*
- 110** *Ibid.*, p. 61.
- 111** Takamatsu, S.: „The Client as a Deity Towards a Duality of Meaning“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 22-23.
Bygherren, den nuværende direktør for Hinaya, hr. Akihiko Izukura, er nogenlunde jævnaldrende med Shin Takamatsu. Det var således to mænd først i 30erne, der skabte *Origin I*, Hinayas nye ansigt udadtil. For øvrigt rækker Hinayas historie omkring 200 år tilbage og ikke 300, som Takamatsu oplyser i ovennævnte artikel.
- 112** Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 63.
- 113** Goulet, P.: „L'homme en dehors /The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 9.
- 114** Guillot, X.: „Entretien avec Shin Takamatsu/Talking With Shin Takamatsu“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 27.
- 115** Det, som søgnebørnene havde forvekslet med det trætempel, alle havde ønsket sig og troede at have samlet ind til, var blot en dekorativ canopy, der var hængt op mellem betonsøjlerne.
Ibid.
- 116** Takamatsu, S.: „Symbolizing Device“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 35.
- 117** I interviewet med Xavier Guillot slår Takamatsu blot misforståelserne hen. „Funnily enough ...“ indleder han og fortæller i en lidt skrydende tone. Arkitekten synes stadig i det af tradition autoritetstro Japan at besidde en vis uimodsigelig autoritet, og arkitekter som Shin Takamatsu synes bevidst at spille på den i opbyggelsen af sit frirum til design.
Guillot, X.: „Entretien avec Shin Takamatsu/Talking With Shin Takamatsu“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 27.
- 118** Til sammenligning tilskynder man i Japans centrale bydannelser ihærdigt til udnyttelsesprocenter op til 400%. Hinayas samlede grundareal findes angivet i: „Hinaya Home Office“ in *Japan Architect* 10/1981, p. 57.
Bygningsarealerne findes opgjort i en liste over Shin Takamatsus projekter i: *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 187-92.
- 119** Takamatsu, S.: „With a Hypothetical Deductive Logic on Unknown Seas“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 69.
Hvor dragen i Vesten ofte repræsenterer vore skygesider eller direkte det onde, så har dragen i Østen karakter af et lykkebringende væsen.
- 120** Bortset fra ankomstrummet er lofthøjden kun 2,3 meter, hvilket sammen med rummenes udstrækning, materialeernes tyngde og de bærende elementers kraftfulde udformning bidrager til den komprimerede stemning.
„Hinaya Home Office“ in *Japan Architect* 10/1981, p. 57.
- 121** Goulet, P.: „L'homme en dehors /The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 15.
- 122** Takamatsu, S.: „Origin III“ in *Japan Architect* 6/1987, p. 47.
- 123** Studerer man Takamatsus mange skitser, hvoraf en del er tilgængelige (se ill. p. 212 samt note 185 og 186), fornemmer man hvordan former, der vælder op f.eks. i afprøvningserne forud for *Origin III*, foregriber senere realiseringer i andre projekter.
- 124** Goulet, P.: „L'homme en dehors /The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 15.
- 125** Opgaven var først stillet ved Musashino Art Institute i Tokyo. Senere, i 1977, da den tilsvarende opgave blev stillet arkitektstuderende ved University of California i Berkeley, blev Broadway valgt, da dens multivalente og heterogene natur modsvarede den gade i Tokyo, *Omotosando*, der havde dannet ramme for den i Japan stillede opgave.
Takeyama, M.: „An Oxymorphic Approach to Architecture“ in *Japan Architect* 1/1987, p. 33.
- 126** *Ibid.*
- 127** Takamatsus tidligste bygninger, forud for *Origin I*, havde et vist slægtskab med Andos arkitektur, også i deres måde at vende verden ryggen. Om Ando og *Azuma House*, se:
Hvass, J.: „Betonmesteren Ando“ in *Arki-*
- tekt* 12/1992, pp. 344-45.
Lampugnani, V.M.: „Wohnhaus in Osaka“ in *Baumeister* 2/1993, pp. 24-27.
„Row House, Sumiyoshi (Azuma House)“ in *Japan Architect* 1/1991, pp. 142-45.
- 128** Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 8-9.
- 129** Bognar, B.: „From Ritualistic Objects to Science Fiction Constructs: The Enigma of Shin Takamatsu's architecture“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 37.
Botund Bognar er amerikansk arkitekturprofessor.
- 130** Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 63.
- 131** *Ibid.*
- 132** *Ibid.*
- 133** Takamatsu, S.: „From City Space to Marginal Space“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, p. 7.
- 134** Og fandtes et sådant traditionens uomtvistelige, perfekte udtryk overhovedet? - Hvor den japanske tradition for at bygge tempelbygninger rækker langt tilbage i historien, til 500-tallet, hvor buddhismen kom til Japan, og endog længere tilbage - der fandtes før den tid en tradition for shinto-templer - så viste den japanske *machiya*-tradition sig ved nærmere eftersyn at være relativt ung. Op gennem den japanske middelalder havde den typiske *machiya* været et yderst beskedent hus, nærmest med karakter af handelsbod. De hustyper, som idag forbindes med *machiya*-traditionen, har først for alvor udvik-

let sig i Edo-perioden (1603-1868). Itoh, T.: *Traditional Domestic Architecture*, (1972) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 4. ed. 1982, pp. 134 ff. Kun gradvist, gennem tidens prøven, udkrystalliserede *machiya*-typerne sig. Også indenfor de seneste 100 år har *machiya*en udviklet sig, måske endda hurtigere end førhen. En lang række af den moderne teknologiske materialer og muligheder er blevet indarbejdet, og omstillingen til nye livsmønstre er (omend sendrægtigt) i fuld gang. Kun modstillet den hastige forandringskadence for den industrialiserede tidsalders byggemåde - det er indtil nu gået så stærkt, at man ikke kan tale om nogen tradition - kommer *machiya*en pludselig til at stå i det afsluttedes perspektiv. *Machiya*en har aldrig været en statisk uforanderlig form. En byggetraditions udviklingskadence kan blot kun accelereres til et vist punkt, før den disintegrerer.

- 135 Tre-generationsfamilien er stærkt på retur, og hele vævetraditionen, som gennem århundrederne har dannet basis for Nishijin, var i fundamental krise stillet overfor
- 1: en tiltagende mekanisering og industrialisering af væveprocessen.
 - 2: en stærkt vigende efterspørgsel på silketekstiler af høj kvalitet.
 - 3: en stadigt voksende konkurrence fra billigere arbejdskraft både fra japanske landdistrikter og fra nabolande med radikalt lavere lønudgifter.
 - 4: en svækket interesse blandt unge for i et moderne samfund at søge uddannelse og arbejde indenfor et traditionsbundet felt som tekstilhåndværket.
- Disse forhold belyses mere indgående senere i dette case-studie.

- 136 De angivne forhold mellem de skitserede

kategorier er anslåede, og særlig grænserne mellem de to første er lidt uklare. Ligeledes veksler andelen af totalnedrivninger. Den er størst langs de lidt større forretningsgader og mindst nær en række særlige (traditionelt) kulturelle bygninger som te-skoler, shinto-helligdomme og buddhistiske templer. Men ét er givet: forholdet

ændrer sig hurtigt i disse år. De gamle huse forsvinder med stor hast, og indenfor få år vil de *machiya*-baserede bygninger være i mindretal. Det sørger skyhøje arveafgifter, ændrede brugsmønstre og forventninger til tilværelsen tilsammen for. Alene i de sidste 10 år har omkring 40.000 af Kyotos *machiya* måttet lade livet. Se:

Einarsen, J. (Ed.): *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, p. 9.

- 137 Takeyama, M.: „An Oxymorphic Approach to Architecture“ in *Japan Architect* 1/1987, p. 34.

Minoru Takeyama redegør mere grundigt for *wa/yo* læsningen i:



Nishijin er idag blandt de mindst spolerede machinami, kvarterer med traditionelle bybuse. De gamle buse forsvinder bastigt, men Nishijin bliver med de nuværende fredningsregler sandsynligvis aldrig fredet, da de turistmæssige interesser i området er små

Takeyama, M.: „Duality of Style“ in *Japan Architect* 7/1984, pp. 8-9.

Takeyama definerer ikke sin term *oxymoric*, men synes hermed at betegne dannelsen af (billedmæssige) helheder og sammenhænge ud fra umiddelbart uforenelige størrelser (specifikt elementer fra henholdsvis det traditionelle Japan og det moderne Vesten). En *oxymoron* er: „*Rhetoric*. an epigrammatic effect, by which contradictory terms are used in conjunction,“ ifølge:

Hanks, P.(Ed.): *The Collins English Dictionary*, (1979) Collins, London & Glasgow, 2. ed. 1989, p. 1.100.

138 Bogner, B.: „From Ritualistic Objects to Science Fiction Constructs: The Enigma of Shin Takamatsu's architecture“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 36.

139 Takamatsu, S.: „A Different Scale“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 45.

140 „Ponto-cho Ochaya“ in *Japan Architect* 5/1983, p. 61.

141 *Shinbashi*, Nybro, er en lille samling velbevarede te- og geisha-huse, hvor broen ledte over *Shira-kawa*, Shira-floden, en lille biflod til Kamo-floden. Hver bydel i Kyoto havde tidligere sit arkitektoniske særpræg, hvor nuanceringer og artikulationer af bestemte bygningsdetaljer på én gang bidrog til opbyggelsen af kvarterets særkende og dannede basis for artikulationen af hver bygnings diskrete individualitet. Og i forhold til mere prosaiske kvarterer blev den designmæssige leg med gittermønstre, facaderytmer, sprosser og proportioner i forlystelseskvarterer som Gion ofte drevet langt længere ud i

det elegante, det kokette og det poetisk sødmefyldte.

Se nærmere detaljer om de særlige arkitektoniske og byplanmæssige karakteristika i Gion-området samt i den fredede Gion-Shinbashi-enklave i:

Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 116: Kyoto. Its Cityscape and Heritage*,

Process Architecture, Tokyo 1994, pp. 72-81.

Gion-Shinbashi-enklaven har en befolkning på kun 184, men rummer på sine blot 1,4 hektar 313 bygninger, hvoraf de 84 har historisk interesse. Området blev fredet i 1976 og var blandt de første syv bymæssige bebyggelser, der blev udpeget, se:

Hohn, U.: „Urban Preservation - Its role in Japanese Urban Planning,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994, pp. 3 og 4 samt tabel 2.

Det lille Gion-Shinbashi-distrikt er omgivet af områder, der er klassificeret som er-



Mange af de små geisha- og te-huse i det nordlige Gions fredede Shinbashi-enklave vender bagsiden direkte ud til den lille Shirakawa-flod

Noter, Hinaya

hvert område, med tilladte bebyggelsesprocenter på 80 %, en udnyttelsesgrad på 400 % samt max. byggehøjde på 20 m.

Ibid., p. 10.

Så værst tænkelige scenario er ... slemme små te-huse i en grotte.

142 I en bog om geisha-traditionen i *Gion* findes der et kort, der viser i hvilke af

Gions huse, traditionen føres videre. Heraf fremgår det, at der stadig i den sydlige del af Gion er mere end 60 geisha-huse tilbage, mens det i den nordlige del drejer sig om kun 30 huse, hvoraf halvdelen ligger i den lille fredede enklave. I nabolaget omkring *Station* og *Maruto IV* er der ingen tilbage overhovedet.

Gion. Suina asobi no sekai, (*Gion. Den elegante legeverden*, ISBN: 4-473-01399-5) Hakoosho, Kyoto 1995, pp. 133-34.

143 Takamatsu, S.: „Melting Architecture“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 166.

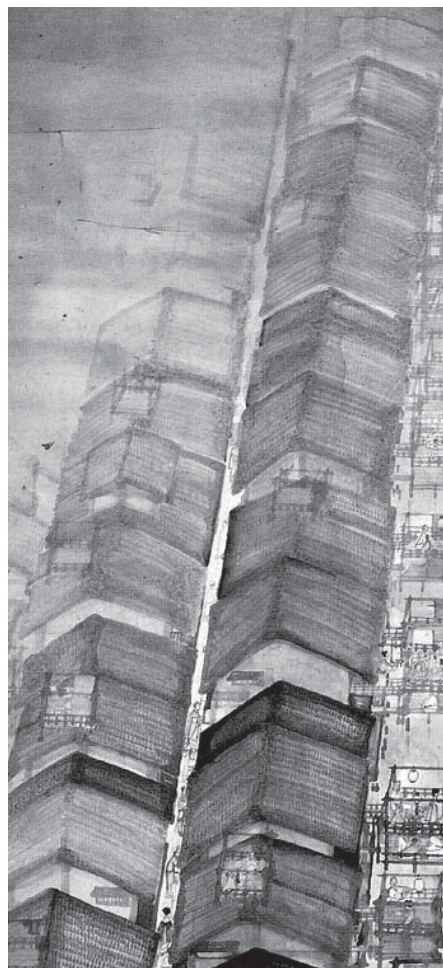
144 Takamatsu, S.: „Flowers of Light“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita,

Tokyo 1990, p. 109.

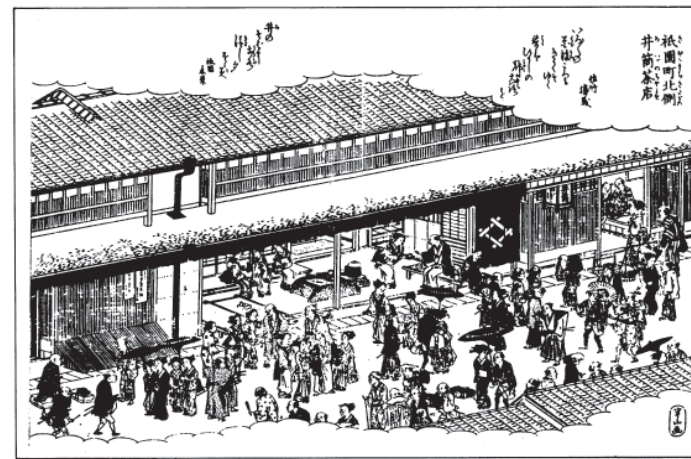
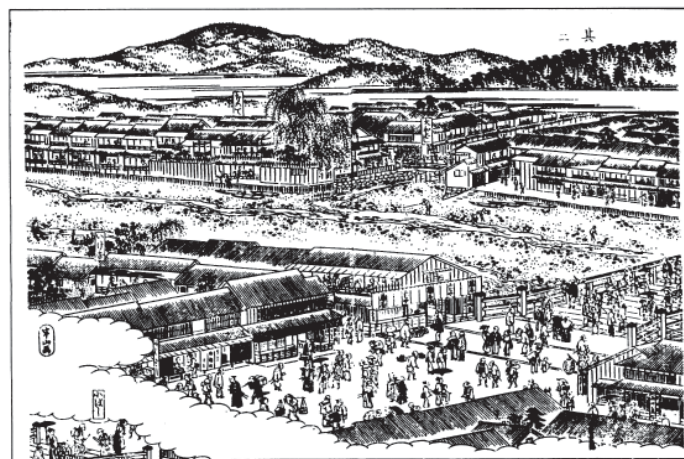
145 *Ibid.*

146 Takamatsu, S.: „The Mechanics of Form - An Engineer's Eye“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 38.

147 Goulet, P.: „L'homme en dehors / The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu*.



Maeda Seison (1885-1977): Ponto-cho

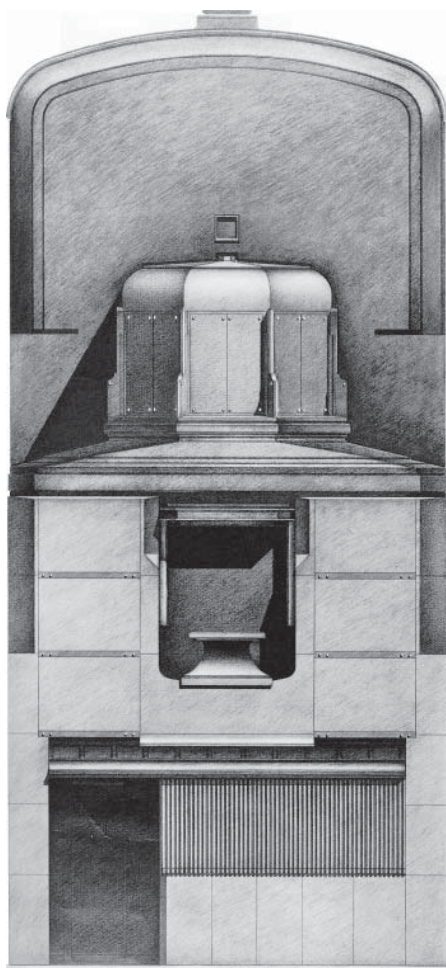


Øverst Ponto-cho set fra Gion-siden af Kamo-floden. Nederst to træsnit fra *Karaku Meishou Zue* (1864), med Ponto-cho og Shijo-broen, der leder over Kamo-floden til Gion-området (tv.), og en busrække i Gion langs Shijo-gadens nordside (th.)

Architectural Works 1981-89, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 13.

148 Fawcett, C.: „Beware of Architecture“ in *Japan Architect* 10/1984, p. 19.

149 De mange store metaldele på *Week* var i 1995 blevet malet hvide, hvilket har dæmpet bygningens aggressive fremtræden en del.



Shin Takamatsu: Yoshida House, Ponto-cho, Kyoto (1982)

150 *Syntax* er beskrevet flere steder, bl.a. i: Takamatsu, S.: „The Sea“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 142-45.

„Syntax“ in *Japan Architect* 2/1991, pp. 150-53.

151 Kali er den indiske gud for verdens skabelse, opretholdelse og ødelæggelse. Til-



Stickers fra en af Gions telefonbokse

svarende kan plutoniske processer karakteriseres med nøglebegreber som re-generation og død-genfødsel.

152 Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 16.

153 *Ibid.*, p. 12.

154 Deleuze, G. & Guattari, F.: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrania*, (1972) University of Minnesota Press, Minneapolis, 2. ed. 1985, p. 5.

Miyake oplyser, at Takamatsu i Kyoto har talt længe med Felix Guattari, der gentagne gange påpegede, at Takamatsu havde valgt at undergå en isolationsproces for „at opnå en ‘autonomous subjectification.’“

Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 15.

155 Fra appendiks til *Anti-Oedipus*, forfattet af Léger og refereret i:

Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 14-15.

Der findes i litteraturen om Takamatsu flere referencer til dette appendiks, tilskrevet Léger, med henvisninger til den engelske 1984-udgave. Men i det 2. oplags-eksemplar fra 1985, jeg har været i stand til at fremskaffe i Danmark (som ikke angives at være ændret), er der ikke noget Léger-appendiks, så det findes muligvis kun i den franske udgave fra 1972.

156 Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 15.

157 *Ibid.*, p. 16.

158 Takamatsu, S.: „A Temple“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 118.

Tanken om at vi skal eller overhovedet kan gennemleve vore behov og derved nå en form af udfrielse, kan umiddelbart virke frastødende i et nordeuropæisk-senlutheransk univers. Men sådanne forestillinger har en vis udbredelse i det japanske idé-univers, måske mest tydeligt i Nichiren-buddhismens moderne lægform, *Soka Gakkai*, der direkte sætter sine tilhængere til at meditere på behovsopfyldelse - at ønske sig stor bil, smuk kone, godt job osv. - da vejen til udfrielse uomgængeligt går gennem behovsudlevelsen. Dette har jeg mødt meget direkte gennem kontakten med *Soka Gakkai*-medlemmer i Danmark først i 1980'erne. Ved en senere læsning af *Soka Gakkais* nuværende leder, Daisaku Ikeda's, udlægning af buddhismen, har det dog været svært at finde tekstmæssig belæg for denne behovsgennemlevelsestrategi. Ikeda gennemgår i bogen *Life, an Enigma, a Lasting Source* ti tilstande af væren, hvoraf de nederste fem henregnes til *the World of Desire*. Ikeda understreger, at den lykke, der opleves i *the World of Desire* er forskellig fra lykken i *the World of Form* og *the World of Formlessness*, og giver ikke noget håb om udfrielse gennem vilkårlig hengiven sig til behovsopfyldelse „the easy way.“

Ikeda, D.: *Life, an Enigma, a Lasting Source*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1982, pp. 91-131 (pp. 107 og 109).

159 Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 8.

160 Fra samtale med en gruppe ansatte i Hinaya 05.11.1994.

161 De fire perinatale faser er tidligst beskrevet af den østrigske psykiater Otto Rank,



der bl.a. med sin bog *The Trauma of Birth* (1927) brød med den ortodokse psykoanalyses hovedstrøm og understregede de perinatale oplevelsers afgørende betydning. Grof foreslår derfor at kalde de lag i det underbevidste, hvor de perinatale oplevelser er lagret, for rankianske. Se: Grof, S.: *Den indre rejse 1: kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi*, (1975) Borgen, København 1977. Grof, S.: *Introduktion til Den indre rejse*, Borgen, København 1977, pp. 115-16.

162 Grof, S.: *Den indre rejse 1: kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi*, (1975) Borgen, København 1977, p. 122.

Grof understreger dog, at de fire perinatale matricer må betragtes som en yderst brugbar model, hvor den nuværende viden derom ikke endeligt har fastslået

nogen årsagssammenhæng. *Ibid.*, pp. 123-126.

163 Seminaret fandt sted på Louisiana i juni 1993, 3½ år efter at jeg i 1989 under et halvt års ophold i Japan havde besøgt 15-20 af Shin Takamatsus bygninger. Jeg havde forud oplevet Takamatsus univers som dybt gådefuldt og aldeles uplacerbart og havde stået tilbage med gabende åbne spørgsmål om hvorfor? - hvad ligger bag? Senere har jeg i forbindelse med udarbejdelsen af *Arbejdets Rum* genbesøgt mange af de tidligere projekter, suppleret af yderligere 15-20 af Takamatsus bygninger. Dette har kun styrket oplevelsen af, at Takamatsus bygninger afspejler materiale af perinatal oprindelse.

Hvad man ikke kunne udlede i 1989, fremstod til gengæld tydeligt under mine Japanophold i 1994-95: Man kunne iagttag

en forløsning. Der var ikke tale om noget fastlåst kompleks, men en stadig ransagelses- og renselsesproces, hvor det knusende, det skærende og det kontekstuellet stridende efterhånden er klinget af og afløst af mere afklarede og harmoniske arkitektoniske gestalter. Takamatsu synes således gennem sin virksomhed som arkitekt at have arbejdet stærkt selvterapeutisk.

Se også note 191 vedrørende perinatale faser af *Origin I* og *Sub-1*.

164 Grof, S.: *Den indre rejse 1: kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi*, (1975) Borgen, København 1977, p. 136 (pp. 134-38).

165 *Ibid.*, pp. 138 og 139.

166 *Ibid.*, pp. 140-41.

167 *Ibid.*, p. 139.

168 Grof stiller den „vulkanske ekstase“ i modsætning til den „oceaniske ekstase“,

der er forbundet med den første perinatale matrice.

Ibid., pp. 148-49.

169 *Ibid.*, p. 149.

170 En sådan tro bygger først og fremmest på en tillid til og formening om, at det forløsende potentiale i en proces som Takamatsus primært ligger i processen. Det



vigtige bliver følgelig det processuelle frirum og dermed *ikke*, at stadier i sådanne processer bevares for eftertiden som realiseret arkitektur.

171 Goulet, P.: „L'homme en dehors / The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, p. 17.

172 Takamatsu, S.: „Kirin Plaza Osaka“ in *Japan Architect* 5/1988, p. 46.

173 Takamatsu, S.: „Tower of Light“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 90.

174 *Ibid.*

175 Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 67.

176 Fortæller direktør for Hinaya, Akihiko



Den japanske seksualitet er ofte et alt andet end åbent og lige møde mellem kønnene

Izukura, i en samtale 28.10. 1994. Se note 204.

177 Guillot, X.: „Entretien avec Shin Takamatsu / Talking With Shin Takamatsu“ in Guillot, X.: *Sbin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, pp. 29-30.

178 Siger Shin Takamatsu i et interview. Se:

sha, Tokyo 1993, p. 24.

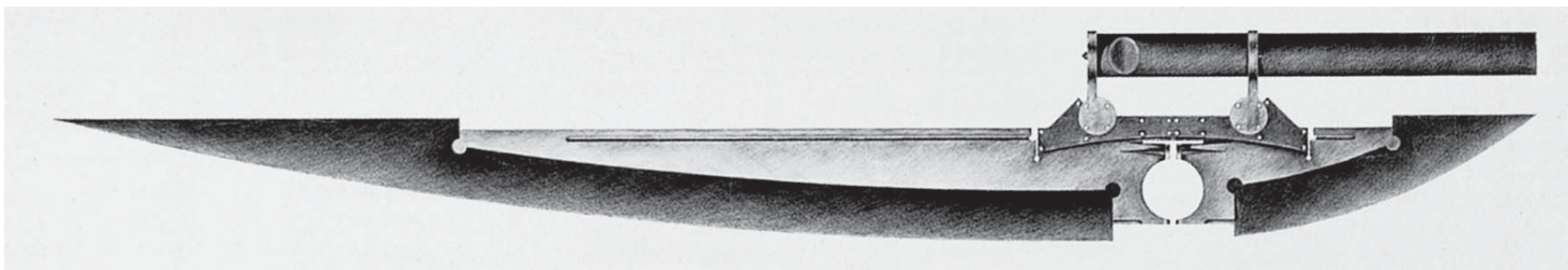
181 *Tower of Winds* er 21 meter høj, cylinderen er ellipseformet og måler 6 x 9 meter i sit snit. Det forhenværende tårn, der også rummer undergrundsstationens vandtank, står stadig indeni, indklædt i plexiglas. Se:

Ito, T.: „The Tower of Winds“ in *Japan*

Takamatsu. Architect, Nihon Keizai Shimbun, Japan 1995, p. 45.

185 Selvom det omfattende katalog fra udstillingen i 1995 ikke omfatter alt det udstillede, så giver det dog et klart billede af, at Takamatsus indledende skitseringer selv i de nyeste projekter sker med blyanten som primært våben. Se:

188 Byggegrunden er 172,48 m² og selve bygningen fylder på overfladen 60,96 m², hvorved der fremkommer 111,52 m² offentligt tilgængeligt friareal. Det samlede etageareal, fordelt på de fire underjordiske etager, er 455,10 m², hvilket i snit giver 113,775 m² per etage. Selvom man havde bygget i de for området tilladte to fulde



Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Sbin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 67.

179 Takamatsu, S.: „Kirin Headquarters. Non-existent Strength“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, p. 124.

180 I maj 1993 introducerede Rem Koolhaas ved en forelæsning i Bordeaux Toyo Ito med en parallel til den amerikanske *lite beer* [light beer] stillet overfor *regular beer*; og dermed en itosk *lite architecture* overfor, hvad Koolhaas kalder en „*regular architecture*, tung af intentioner, ego, viljekraft; [en arkitektur] der genererer (og er genereret af) angst.“ Se: Koolhaas, R.: „‘Lite’ Architect, Toyo Ito“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinkenchiku-

Architect 5/1987, pp. 12-14.

182 Den tindrende scenografi af neonrør kunne bl.a. opleves i Falkonercentret - på den turné, hvis musikalske materiale findes udgivet på dobbeltalbummet *On Stage*.

183 I foråret 1993 var der ud over Shin Takamatsu 35 ansatte på hovedafdelingen i Kyoto, og derudover 3 ansatte på Tokyo-filialen, 1 ansat på et lille kontor i Shimane-amtet samt 5 ansatte i Berlin til løsning af tegnestuens opgaver i Tyskland og Frankrig.

JA Library 1: Shin Takamatsu, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, p. 151.

184 Sammen med en tegnestue som Itsuko Hasegawas har Shin Takamatsus tegnestue været foregangsmænd i Japan på dette område. Se:

Stewart, D.B.: „On the Origins and Function of Architectural Drawing“ in *Sbin*

Takamatsu, S.: „54 Works and Projects“ in *Sbin Takamatsu. Architect*, Nihon Keizai Shimbun, Japan 1995, pp. 113-215.

186 Udstillingen viste ud over en hel række ganske avancerede computergenererede projektpræsentationer en omfattende samling af skitser og præsentationstegninger fra 54 projekter. Også her fremgik *Origin Is* betydning for Takamatsus udvikling. Det var det første medtagne af hans projekter. Se udstillingskataloget: *Sbin Takamatsu. Architect*, Nihon Keizai Shimbun, Japan 1995, pp. 38-55.

187 Dette potentiale nedad må selvfølgelig finde en form, hvor komfort, dagslysforhold, flugtvejmuligheder, sikkerhed overfor jordskælv osv. er afklaret. Dette kunne skalamæssigt pege på projekter, hvis grundenhed ikke er meget større end *Earthtecture Sub-1*.

overjordiske etager, ville det have medført en væsentligt mindre bygning, idet der skal friholdes en smal zone imod skel. Arealerne er opgivet i:

Takamatsu, S.: „Earthtecture Sub-1. Active Poverty“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, p. 18.

189 Takamatsu, S.: „Beautiful Malice“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 138.

Der har sandsynligvis været mange praktisk-tekniske problemer at afklare forud for dette projekts realisering. Designfasen er angivet til at være andet halvår 1987, mens den for et så lille projekt usædvanlig lange byggefase er angivet fra februar 89 til februar 91. Se:

Takamatsu, S.: „Earthtecture Sub-1. Active Poverty“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, p. 18.

190 Takamatsu, S.: „Beautiful Malice“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, p. 138.

191 Mange har associeret *Origin I's* facade-åbninger med kønsåbningerne i den kvindelig bagdel og *Origin III's* tårn mod vest med den mandlige fallos, udrustet med knive og modhager. *Origin I's* indgang leder således tilbage til fødslen - ens oprindelse eller *origin*. Men hvor regressioenen i *Sub-I* fører helt tilbage til den første perinatale fases paradisiske tilstand, så når man i *Origin*-bygningerne aldrig gennem anden og tredje fases kværnende, sammentrykte presseveer. De få steder i bygningen, hvor der er højt til loftet - ankomstrummet og vesttåmets indre skafte - er i stedet vertikalt oppressede og modsvarende måske, hvad Takamatsu har kaldt steder for vertikal renselse.

Takamatsu forbinder dog mig bekendt ikke eksplicit *Origin I* eller *III* med kvindelige eller mandlige kønsdele. Ser man derimod på et af Takamatsus senere skitsestadier forud for den endelige facade, er motivet tydeligvis en bearbejdning af en kimono over et stativ, hvor det øverste runde vindue er hoved- og halsåbningen, facadens stålarmerede fremvækster er de bryster, der er skjult under obien, mens man gennem døren entrere skødet.

192 Bogner, B.: „Monuments in Search of Meaning. The Work of Shin Takamatsu“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, p. 145.

193 „Shin Takamatsu. Kirin Headquarters“ in *Japan Architect* 1995/4 pp. 110-13.

„Meteor Plaza“ in *Japan Architect* 4/1996, pp. 138-39.

Et andet af Takamatsus senere projekter, *Shoji Ueda Museum of Photography*

(1995), nærmer sig med sine stoiske, kubiske elementer den stilfærdighed, som kendes fra Tadao Andos arkitektur.

„Shin Takamatsu. Shoji Ueda Museum of Photography“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 50-53.

194 Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P.

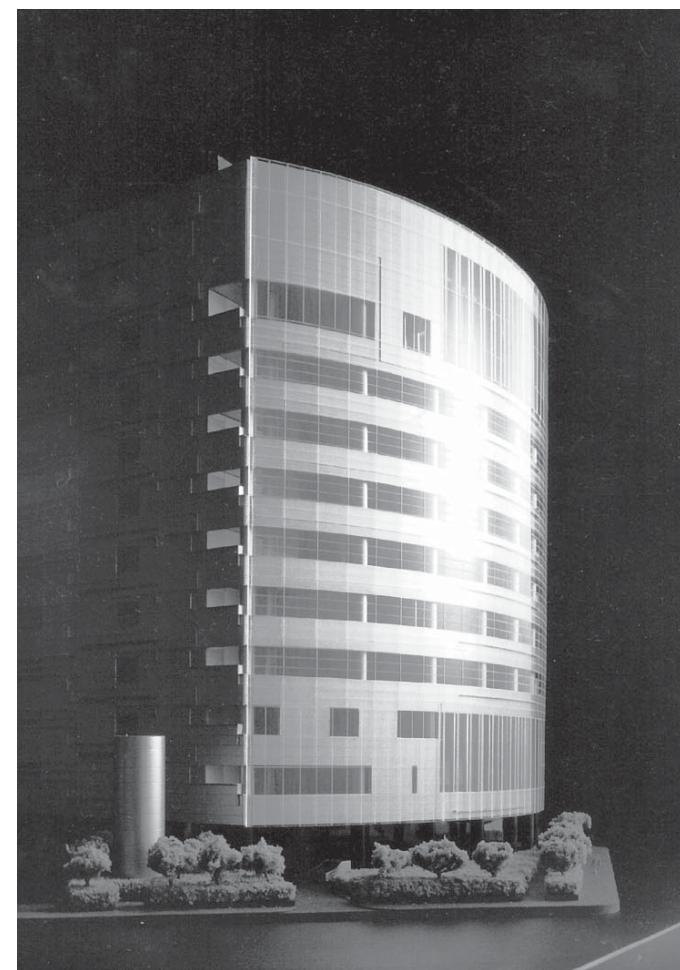
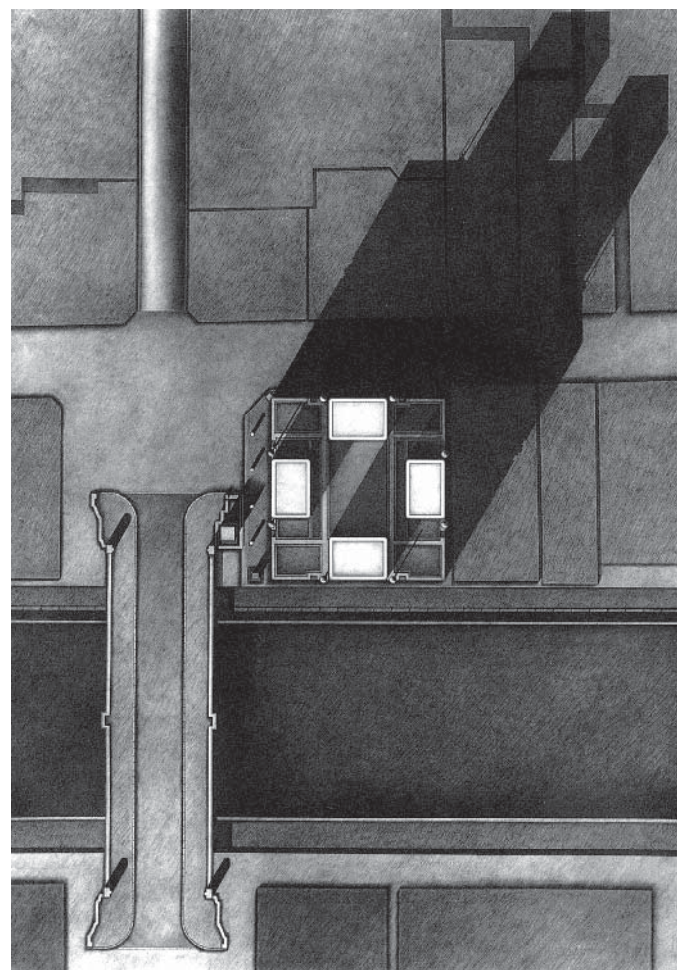
(Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 68.

195 Takamatsu, S.: „Kunibiki Messe. Line Segment Spaces“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, p. 80.

196 *Ibid.*

197 Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, p. 68.

198 Interview med Shin Takamatsu ved Kamilla P. V. Andersen og Mark W. Lewis, 06.11. 1996, sendt i programmet *Hard-*



Kirin Plaza Osaka (1987) plantet i en tom verden. Sammenlignet med de faktiske forhold (se ill. p. 168-69) siger Kirin Plazas situationsplan sit om Takamatsus forhold til det omgivende. Til højre en model til Takamatsus otte år senere Kirin Headquarters Building i Tokyo, (1985)

disken, DR-P1 09.01. 1997.

199 *Ibid.*

200 Præfikset *-san* er almindeligt benyttet sammen med familienavnet i japansk til og omtale. Der findes dog en række særlige relationer, som f.eks. lærer-elevforhold og en række familierelationer, hvor andre tiltaleformer tager over.

201 Samtale 24.11. 1994 i Hinaya, Kyoto.

Deltagere var direktør for Hinaya, Akihiko Izukura, forfatteren samt Hinayas Corporate Adviser, Tadashi Mitsumatsu som tolk.

Samtalen findes på DAT-bånd, og er herfra oversat og udskrevet i de væsentligste passager.

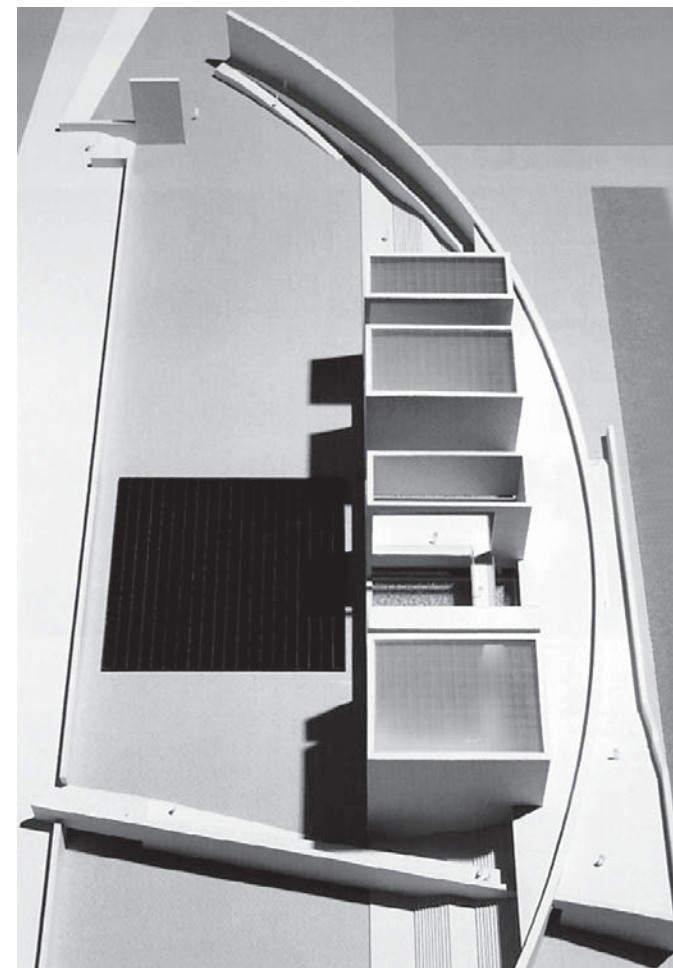
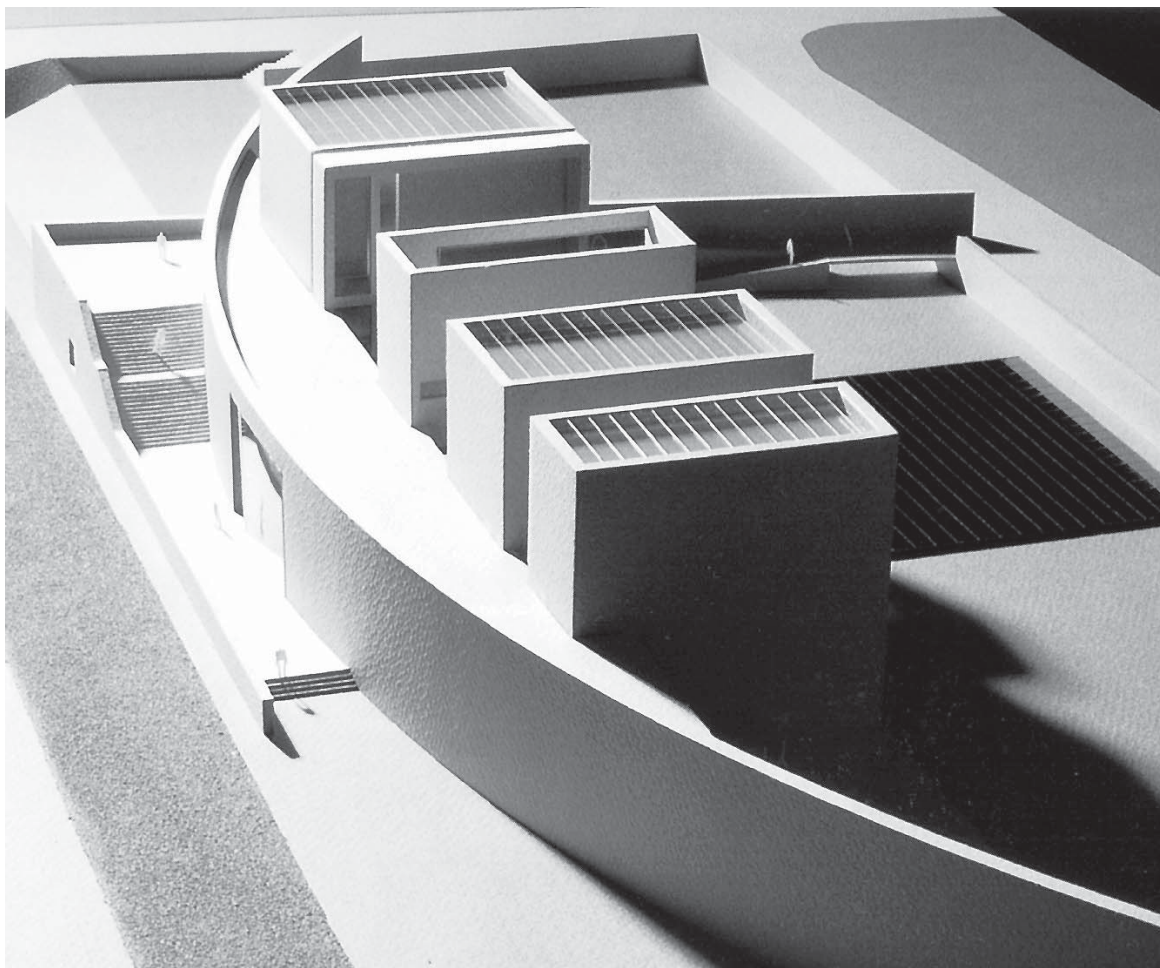
202 Der findes kun sparsom engelsksproget

litteratur om Nishijins *machiya*, men i en undersøgelse fra 1971 findes planer og gennemgang af fire karakteristiske Nishijin-machiya: *The Torii House* (p. 94), *The Sutematsu House* (p. 95), *The Kawamura House* (p. 96) og *The Ikoma House* (p. 97). Ligeledes bliver en række af ma-

chiyaens rumtyper gennemgået.

Choudhury, S. & Clavijo, C.: „Machiya. A Survey of Traditional Japanese Urban Houses“ in *Japan Architect* 1/1972 pp. 91-104.

203 Dette besøg fandt sted 01.11. 1994 efter behørig introduktion forud. Disse månedlige åbninger er et relativt nyt fænomen



Shin Takamatsu: Sboji Ueda Museum of Photography i Kisbimoto (1995). Et projekt med sådanne stoisk rene, afspændte former ville blot få år tidligere være utænkeligt fra Takamatsus hånd

i Hinaya og endnu et udtryk for Izukura-sans stadige søgen nye veje frem.

204 Samtale, 28.10. 1994 i Hinaya, Kyoto. Deltagere var: direktør for Hinaya, Akihiko Izukura og hustru Akio Izukura, Yoshiko Honda, der havde forestået introduktionen, forfatteren samt Masae Nakamura, som tolkede dele af samtalen.

Samtalen varede 4 timer, hvoraf de første 1½ time findes på bånd. Båndet er senere nedskrevet på baggrund af en simultanoversættelse (30.03. og 02.04. 1995) af Chieko Tomita og Hans Lauritsen, som siden har gennemlæst det nedskrevne. Jeg har på denne baggrund fundet det rigtigst kun at gengive fra denne samtale i refererende form.

205 *Karakumi* er en vævetechnik uden egentlig væv. Det er snarere en slags uhyre kompleks brikvævs- eller fletteteknik. Anvendt med de tynde silkestråde er teknikken voldsomt tidskrævende, og der ligger alene i selve væveprocessen bundet omkring et halvt års arbejdstid i en obi, der er vævet med denne teknik.

Izukura, A.: *The Path to the Origins of the Thread* (informationsark), Hinaya, Kyoto (u. år), pp. 1-3.

206 Izukura-san har navngivet sin videreudvikling af shoso-in-tekstilet *wa-karakumi*. *Wa* og *kara* angiver henholdsvis noget japansk og kinesisk, hvor *kumi* refererer til vævetenikken.

Ibid., p. 3.

207 Prisen var i efteråret 1994 3.500.000 yen (og kursen lidt over 60), og så er teknikkens billedlige (men tidskrævende) potentiale endda kun fuldt udnyttet på den lille del af obien, der danner den dekorative afslutning på ryggen. Se udsnit af en *karakumi-obi* på ill. p. 199.

208 Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.

209 To tatami-måtter danner et kvadrat på 1 *tsubo*, ca. 190 x 190 cm. *Tsubo* har indtil for nylig været den japanske enhed for arealangivelser af rum, bygninger osv. *Tsubo* modsvarer tatami-modulet og følger *grid*målet. Alt afhængig af situationen angiver 1 *tsubo* derfor et netto gulvareal på mellem 3,3 og 3,9 m². Se:

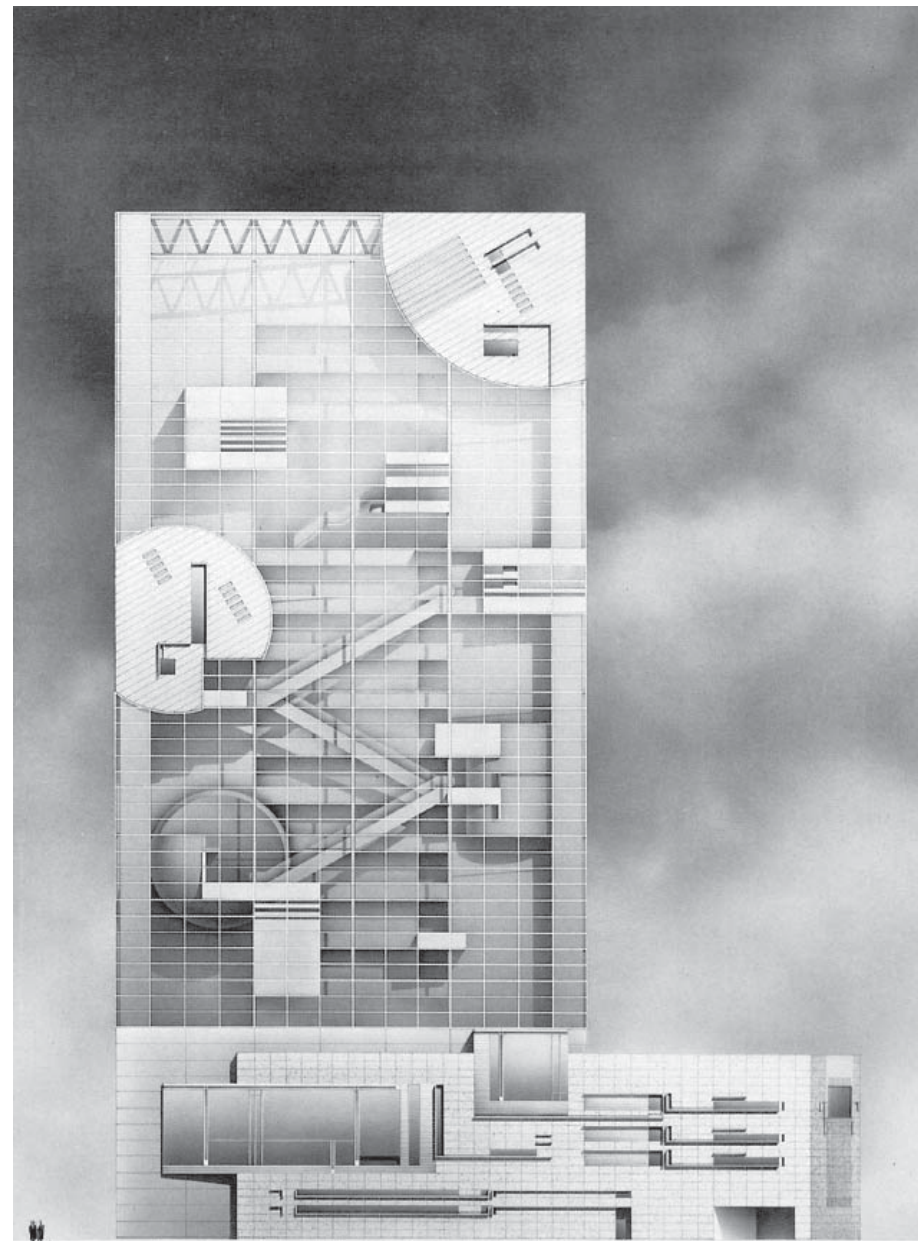
Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*, (1964) Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont & Tokyo, 11. oplag 1983, pp. 50-51.

210 Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.

De to begreber *komfortabelt* og *praktisk* blev de igen og igen i disse samtaler brugt som to radikalt væsensforskellige størrelser. Machiya-livet var komfortabelt, men upraktisk, hvor livet i Takamatus bygninger var ukomfortabelt, men praktisk. Når Izukura-san opsøgte det ukomfortable, lå der deri at opsøge det kreative incitament og den kreative udfordring - frem for at indfolde sig i traditionens komfortable forudsigelighed.

211 Ifølge Izukura-san foreligger der intet tegningsmateriale eller anden registrering af den gamle machiya, men kun nogle få lidt slørede fotografier af gadefacaden, der holdt sig indenfor den typiske Nishijin-facades vokabularium - dog med en senere naturstensokkel tilføjet (se ill. p. 179). Den var opført umiddelbart efter en stor brand i 1864, der lagde store dele af Kyoto i aske.

212 Ligesom Shin Takamatsu virker næsten pralende, når han fortæller om sin indsats ved *Saifuku-ji* (se p. 145), fortæller Izu-



Shin Takamatsu: ORC (1993), ikke realiseret

kura-san med stolthed om sine præstationer overfor sin far.

Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.

213 „Hinaya Home Office“ in *Japan Architect* 10/1981, p. 57.

Takamatsu, S.: „Origin III“ in *Japan Architect* 6/1987, p. 47.

214 Hinaya er formelt set opbygget af en række forskellige enkeltvirksomheder. *Hinaya* varetager således fremstillingsvirksomhed, *Cosmos* står for grossistvirksomheden, mens *Sun Moon* står for detailsalg. Selv inden for fremstillingsvirksomheden er en størrelse som farveriet formelt adskilt som selvstændig økonomisk enhed (efter sigende af skattetekniske årsager). Men i praksis og daglig tale er alt sammen *Hinaya* og indgår i samme familiefirma med Izukura-san ved roret.

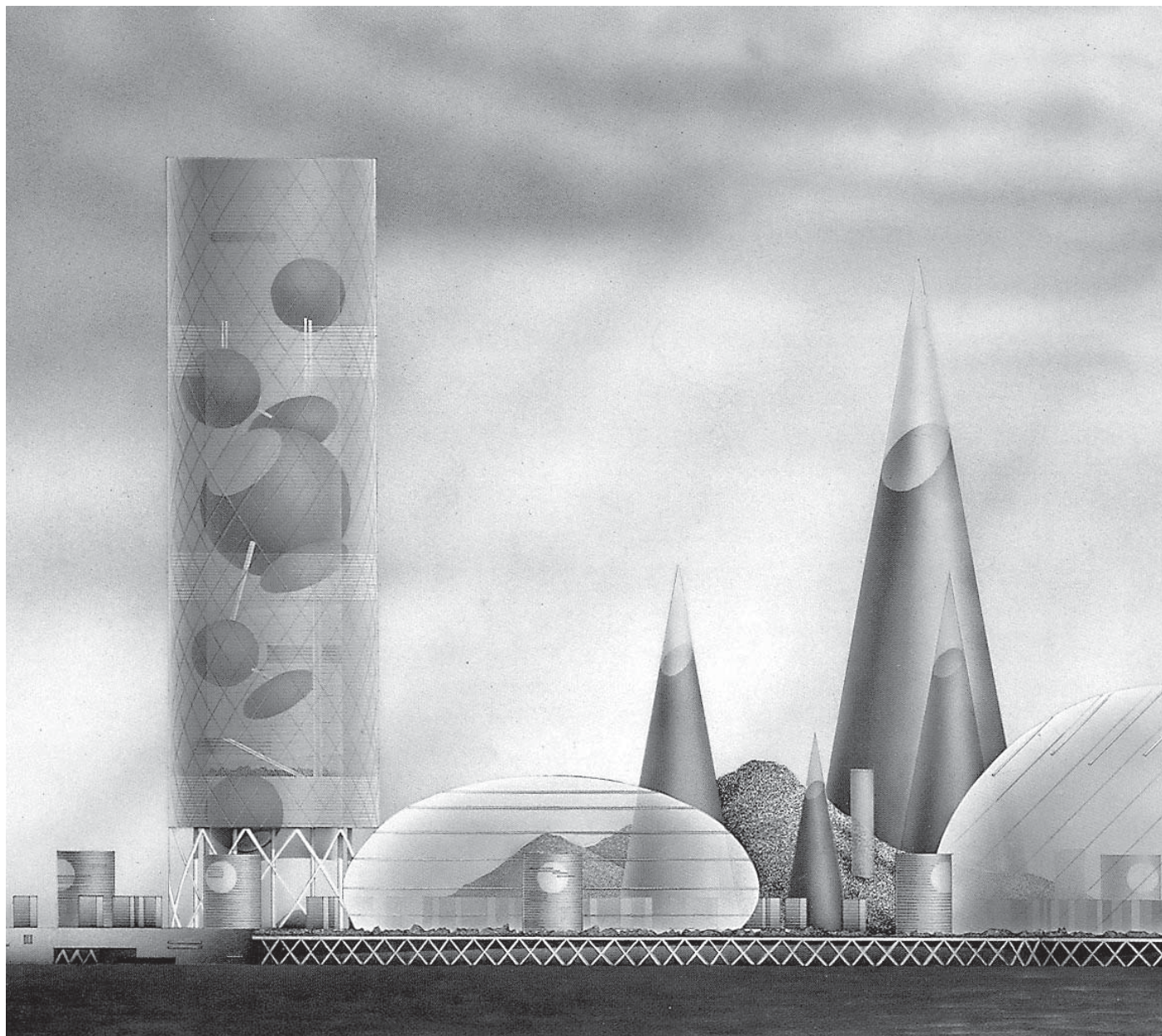
Svarbrev fra Akihiko Izukura og Tadashi Mitsumatsu til forfatteren, 08.12. 1996.

215 „Hinaya Home Office“ in *Japan Architect* 10/1981, p. 57.

216 Tamara Hareven, der siden 1981 har udført en omfattende research blandt værverne i Nishijin, påpeger i sin analyse af Nishijins nuværende krise det problematiske i mellemandlerinstitutionen.

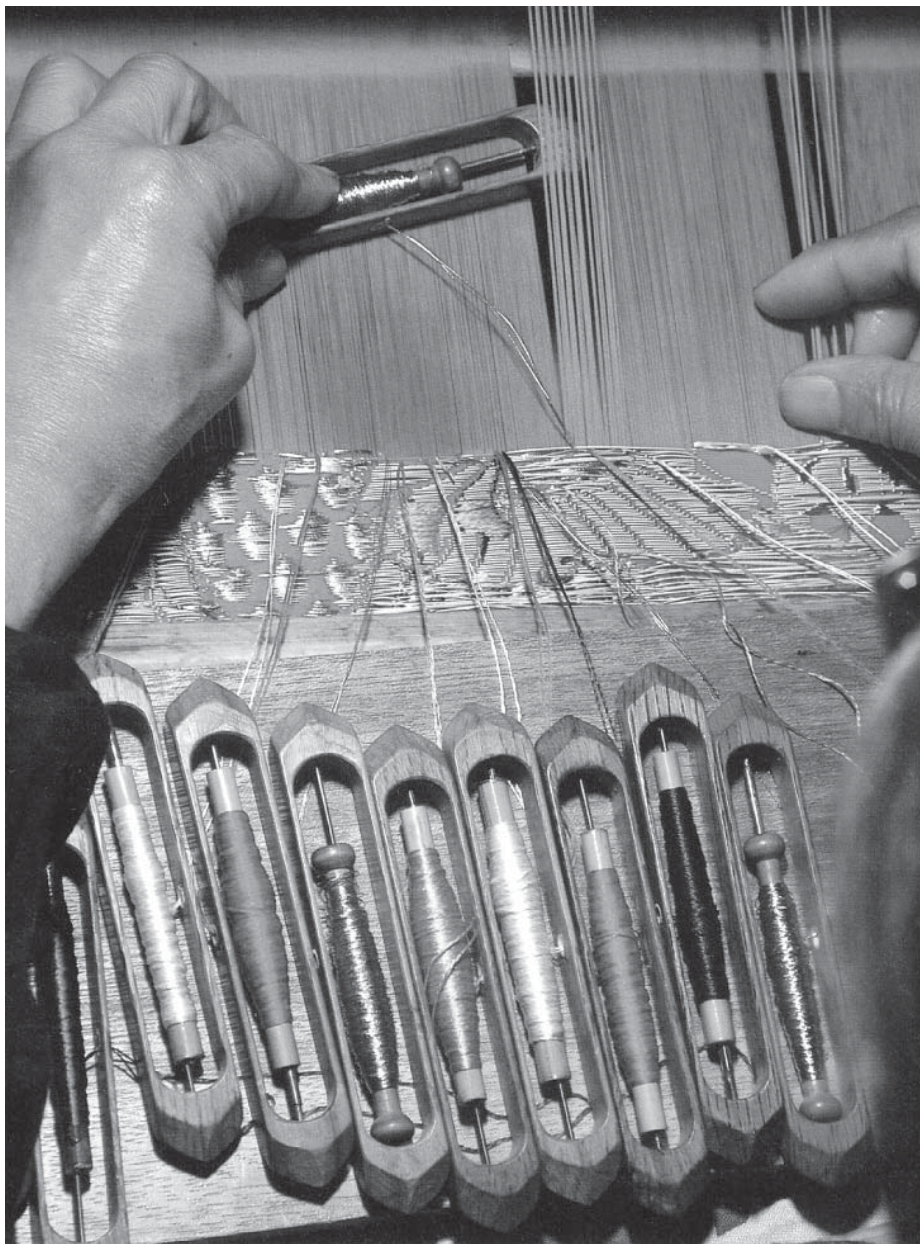
Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal* 1/1988, p. 49.

217 Til trods for at jeg ved gentagne lejligheder stillede Izukura-san spørgsmål om Hinayas fortid, så gled han systematisk af på dem: Fortiden kunne ikke interessere ham. Der synes at ligge et regulært familieskisma bag denne deling, så selvom disse tre familiegrenes virksomheder ligger klods op ad hinanden, taler de stadig ikke sammen og kommer ikke sammen privat. De mødes kun til de uundgåelige begræ-



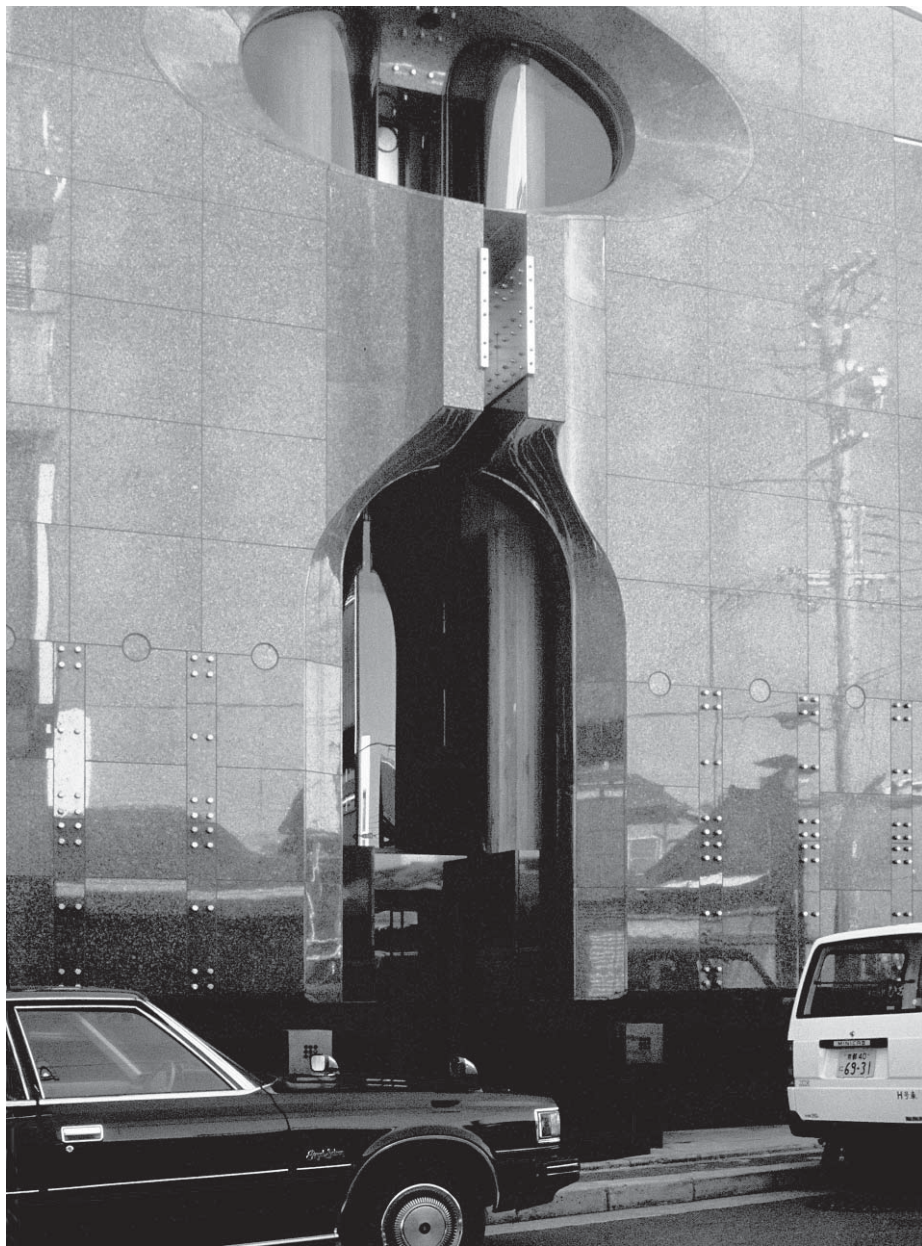
Sbin Takamatsu: Future Port City (1990), indbudt idékonkurrence

- velser. Der er absolut intet samarbejde, og selvom korteste afstand fra Hinayas farveri til Hinayas væveri og designafdelinger går over *Jurakus* parkeringsplads, så går man, ifølge uskrevne regler, altid udenom.
- 218** Izukura, A.: *The Path to the Origins of the Thread* (informationsark), Hinaya, Kyoto (u. år), p. 1.
- 219** *Ibid.*
- 220** Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987, p. 5.
- 221** Einarsen, J. (Ed.): *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, p. 8.
- 222** Antropologen Bruce Caron påpeger problemer med autenticiteten og historiciteten i det (forenklet til det forløjede) selvbillede, som Kyoto nu markedsfører sig under. Han mere end antyder, at byen med den nuværende kurs er på vej til at reducere sig selv til et Heian-land - et banalt simulacrum af sig selv. Carons løsningsramme, en *Heritage Management*, ser han knapt selv nogen mulig realisering af. Den involverer, ud over den nødvendige politiske og finansielle vilje dertil, en reel historisk forståelse af byens mangfoldige kulturarv og en fuldført demokratisk proces, der tilsammen i en åben proces definerer hvilken tradition, der videreføres (og markedsføres) og ikke mindst hvordan. Men kun i forlængelse af sådanne kollektive bevidsthedsprocesser kan jeg i længden forestille mig Kyotos *machinami* overleve som andet end kulisse.
- Caron, R.B.: „Heritage Management for Kyoto. History, Place, and Festivity“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, pp. 44-47.
- 223** Masafumi Yamasaki påpeger det forhold, at Kyoto - sammen med Nara og Kanazawa - stod ret alene med deres situation efter 2. verdenskrig ved ikke at være totalt sønderbombet. For langt de fleste byers vedkommende var det byplanmæssige spørgsmål at genopbygge en moderne by fra grunden - og ikke hvordan man moderniserede eksisterende bydannelser med store historiske værdier. Se: Yamasaki, M.: „Kyoto: its Cityscape Traditions and Heritage“ in Yamasaki, M. (Ed.): *ProcessArchitecture 116: Kyoto. Its Cityscape and Heritage*, ProcessArchitecture, Tokyo 1994, p. 12.
- 224** I det 17. og 18. århundrede var der alene i Kyoto 7-8.000 shintoistiske og buddhistiske templer, idag er der kun ca. 2.000 tilbage. Se: Moriya, K.: „Urban Networks and Information Networks“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, p. 99.
- 225** Det drejer sig om *Sannenisaka* ved foden af Kiyomizu-dera, *Shinbasbi* i Gion-området, *Sagano Toriimoto* ved Kyotos nordvestlige udfaldsvej og *Kamigamo Shakemachi*, en bebyggelse i tilslutning til shinto-helligdommen Kamigamo Jinja, se: Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987, p. 6.
- 226** Udover en række praktisk-økonomiske og rationelle grunde synes den psykiske frigørelse fra de med de traditionelle huse forbundne livsmønstre, som nævnt i *Den japanske ABC* p. 77, at stå i vejen for en friskt anvendelse af de gamle bygningers potentiale.
- 227** Mens de gamle machiya-bygninger stort set takseres som værdiløse, ligger grundpriserne i Kyoto som tidligere nævnt (se p. 120) fem gange højere end for tilsvarende beliggenheder på Manhattan. En fredning fjerner ikke arveafgiftsproblematikken, men giver dog en 40 % reduktion. Se: „New Life for Kyoto's Machiya Tradition. An Interview with Mochizuki Hidesuke, Ken Rodgers & Marc Keane“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, p. 62.
- 228** Samtale 24.11.1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.
- 229** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 230** Valget havde indledende stået mellem et beton- eller et træhus. Havde han valgt i træ, havde det gamle været godt nok, fortæller Izukura-san, og reglerne for nybygning af træhuse krævede så stor afstand til nabohuse, at der på den smalle grund kun havde været plads til et meget lille hus.
- 231** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 232** I japansk tidsregning modsvares 15 år 14 år; idet japanere konsekvent tæller påbegyndte år. Japanere er således, på nær på selve fødselsdagen, systematisk ét år forud med aldersangivelser. Se også note 102 i de indledende kapitler.
- 233** Muligvis er det denne uafklarethed mellem Izukura-san og Takamatsu, der gjorde, at det aldrig lykkedes mig at komme til at tale med Shin Takamatsu, til trods for gode anbefalinger, passende introduktion fra Izukura-san og et direkte tilsagn fra Takamatsu selv, da jeg mødte ham, om at ville give et interview til mit projekt.
- 234** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 235** Oliekrisen kom som et chok for Nishijin efter en løbende overproduktion igennem 60'erne, oplyser Tamara Hareven. I gennemsnit har 45-50 tekstilvirksomheder årligt måttet lukke i Nishijin siden 1983. I 1987 var der 849 tekstilvirksomheder i Nishijin, hvoraf de 525 fremstillede obier. Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto's Traditional Weavers“ in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992, p. 184.
- Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal* 1/1988, p. 44.
- 236** Samtale 24.11.1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.
- 237** Samtale 24.11.1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.
- 238** Samtale 24.11.1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.
- 239** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 240** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 241** Adspurgt derom siger Richard Steiner, ansat ved Hinaya siden 1989, at han kun kender ét eneste eksempel herpå: et brev-papir med *Origin III's* silhuet som logo. Men kun det meget lille prøveoplæg blev anvendt, og derefter var ideen lige så stille gledet ud.
- Samtale 05.11.1994 med Richard Steiner. Se note 266.
- 242** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 243** Samtale 28.10.1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.



Brokadevævning med guld- og sølvtråde bærer til blandt Nishijin-vævernes speciale

- 244** Hinayas ansatte er typisk ganske unge, der kommer direkte fra en to-årig uddannelse på en kunsthåndværkerskole.
- 245** Samtale 24.11. 1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.
- 246** Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 247** Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.
- 248** Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto’s Traditional Weavers” in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992, p. 191.
„Det var som at sælge mennesker,” siger hr. K om *nenki-boko* i et af Tamara Harevens Nishijin-interviews. Se: Hareven, T.: „Nishijin in Crisis” in *Kyoto Journal* 1/1988, p. 46.
- 249** Tamara Hareven lavede i 70erne undersøgelser af amerikanske væveres forhold. Hun har siden 1981 interviewet ca. 200 vævere i Nishijin, mange af dem adskillige gange, og arbejder p.t. på færdiggørelsen af bogen: „The Silk Weavers of Kyoto: Work, Family and Community in a Changing Traditional Industry.”
Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto’s Traditional Weavers” in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992, p. 195.
Mine egne erfaringer er samstemmende med Harevens, omend på et meget spinklere grundlag. De hjemmearbejdende kvindelige Nishijin-vævere, som jeg har mødt, har i forhold til Kyoto-traditionens foreskrevne, undersøgt fremtræden alle været stolte, kraftfulde og ligefremme.
- 250** Det forhold, at virksomheder som Hinaya har lagt stort set hele sin produktion udenfor Nishijin, har vakt en del kritik fra Nishijin-væverne, som kan iagttage, at en stadig mindre del af de obier og kimonoer, som produceres af Nishijin-baserede virksomheder, er fremstillet i Nishijin. Men det er ikke kun Hinaya, der er søgt ud af Kyoto. Idag bliver omkring 60 % af alle Nishijin-obier vævet udenfor Nishijin, heraf de fleste på Tango, fremgår det af:
Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto’s Traditional Weavers” in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992 p. 185.
- 251** Den første officielle farve-ceremoni blev afholdt i juli 1994. Men den intense optagethed af *senshoku-do* og makrobiotikken går yderligere et par år tilbage. Siden 1995 har Izukura-san indarbejdet spinning af silkestråde i *senshoku-do*, se ill. p. 188.
Izukura, A.: *A Record of Senshoku-do*, Sun-Moon Nichigetsu-an Office, Kyoto (u. år).
Izukura-san taler direkte om „de syv veje” indenfor tekstilfremstilling: *seishi-bo*, at lave silkestråde; *boushi-bo*, at spinde (bomuld og uld); *senshoku-bo*, at indfarve; *karami-bo*, at tvinde (eller sno); *karami-bo*, at flette; *ami-bo*, at knytte og *ori-bo*, at væve. Disse „syv veje” i væve- og indfarvningsarbejdet, skriver Izukura-san, har i Japan gennem århundrederne



Hinayas farveri, se ill. p. 192, spejler sig i Origin I's blankpolerede granit

været videregivet fra mester til discipel. Izukura, A.: *Senshoku-do. The Seven Ways*, Sun-Moon Nichigetsu-an Office, Kyoto (u. år).

252 Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.

253 Samtale 24.11. 1994 med hr. Izukura og hr. Mitsumatsu. Se note 201.

254 *Ura Senke, Omote Senke* og *Musashino Senke*, stiftet af hver af Sen Rikyus tre sønnesønner i den tidligste Edo-periode (1603-1868), ligger kun få hundrede meter fra Hinaya. Se case-studiet om Shinju-an, note 463 og p. 463 ff.

255 Her har *senshoku-do* indarbejdet elementer fra et andet af Japans kunsthåndværkspecialer, *shibori*, en fællesbetegnelse for en hel række af batikindfarvningsteknikker, i hvilke farvepigmenterne i forskellig grad tilbageholdes uden brug af voks - med en fantastisk mønstervariation til følge. Se:

Wada, Y., Rice, M.K. & Barton, J.: *Shibori. The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983 pp. 7-52.

256 Et *kaiseki*-måltid er betegnelsen for det meget raffinerede måltid, der indgår i de fleste længerevarende former for te-ceremoni. *Kaiseki*-måltidet udspringer af den *shojin*-kogekunst, der praktiseres i de buddhistiske templer, se p. 315.

257 Makrobiotikken er en kosmologi med udgangspunkt i kinesisk filosofi. Den er grundlagt af japaneren Osawa (1893-1966). Han blev som 16-årig erklæret håbløst syg af det moderne hospitalsvæsen. Men gennem ophold ved japanske zen-klostre, hvor han nøje overholdt kost- og levetforskrifterne, lykkedes det ham at

vende sit sygdomsforløb. Han viede derefter sit liv til studiet af zen-verdenens medicinske forskrifter, der har meget direkte rødder i den kinesiske filosofis komplementaritetsprincip. Makrobiotikken konkretiserer den kinesiske komplementaritetens *yin-yang*-tankegang primært i forhold til vores føde, men beskæftiger sig generelt med alt, hvad vi lader gennemstrømme os. Denne komplementaritet er væsensforskellig fra vores europæiske dualisme og dialektik. Forskelligheden er symboliseret ved den lille plet af *yang* i yin-delen og den lille plet af *yin* i yang-delen: Alt rummer sin modsætning i sig; alt vil i tid bevæge sig mod sin egen modsætning. Heraf affødes en forståelse af universet som grundlæggende dynamisk og cyklisk foranderligt; en processuel aflæsning af virkeligheden, som på sine felter står nærmere livet og tilværelsens store spørgsmål end den europæiske dualismes knivskarpe kategoriseringer og sondringer.

258 Izukura, A.: *A Record of Senshoku-do*, Sun-Moon Nichigetsu-an Office, Kyoto (u. år).

259 Samtale 24.11. 1994 med hr. og fru Izukura (se note 201) samt svarbrev fra Akihiko Izukura og Tadashi Mitsumatsu til forfatteren, 08.12. 1996.

260 Samtale 28.10. 1994 med hr. og fru Izukura. Se note 204.

261 Denne dobbelte helliggørelse ved på den ene side at lægge sig tæt op ad te-ceremonien med dens zen-buddhistiske rødder og samtidig forankre farve-ceremonien i shinto-universets renligheds- og fornyelsesritualer, er i det japanske univers med til at give *senshoku-do* en ophøjethed og urørlighed og stor kulturel tyngde.

262 Hinayas palet af organiske farvepigmenter

er relativt begrænset. Selvom man i Japan har en stor tradition for indigoindfärvning, har denne traditionelt foregået i særlige farverier, hvor man kun farvede med indigo. Dette afspejler sig i, at der stadig idag kun findes meget få blå nuancer i Hinayas kollektion.

Hinayas palet omfatter insekter som galdehvepse, lac og kochenille og plantepigmenter som betelnød, kastanje, granatæble, nelliker, ellekogler, løg, forskellige typer kraprod samt blomsterknopperne fra det japanske pagodetræ. Disse kan til gengæld varieres ganske meget gennem blandinger og brug af forskellige forudgående bejdninger. Se:

Dyestuff Given from The Natural World (informationsblad fra Hinaya, u. år) pp. 1-4.

Der findes en udmærket oversigt over

japanske plantepigmenter med en kort beskrivelse af deres historie og brug i: Yamazaki, S.: „Colors and Dyes in Noh Costumes“ in *The Reproduction of Noh Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984 pp. 52-54.

263 Når dette virkede så brutalt, var det udover den uomgængelige, tænderskærende samtale de ansatte imellem om, hvem der måtte forlade arbejdspladsen, også fordi man indtil da havde antaget, at der i Hinaya var jobsikkerhed: Man kunne i Hinayas hyppige omstruktureringer risikere at blive omrokeret, men der havde indtil da efter hver omrokering været en ny plads til alle.

264 Dette er i japanske forhold yderst moderate arbejdstider. På det område, jeg kender mest til - japanske tegnestuer - er det

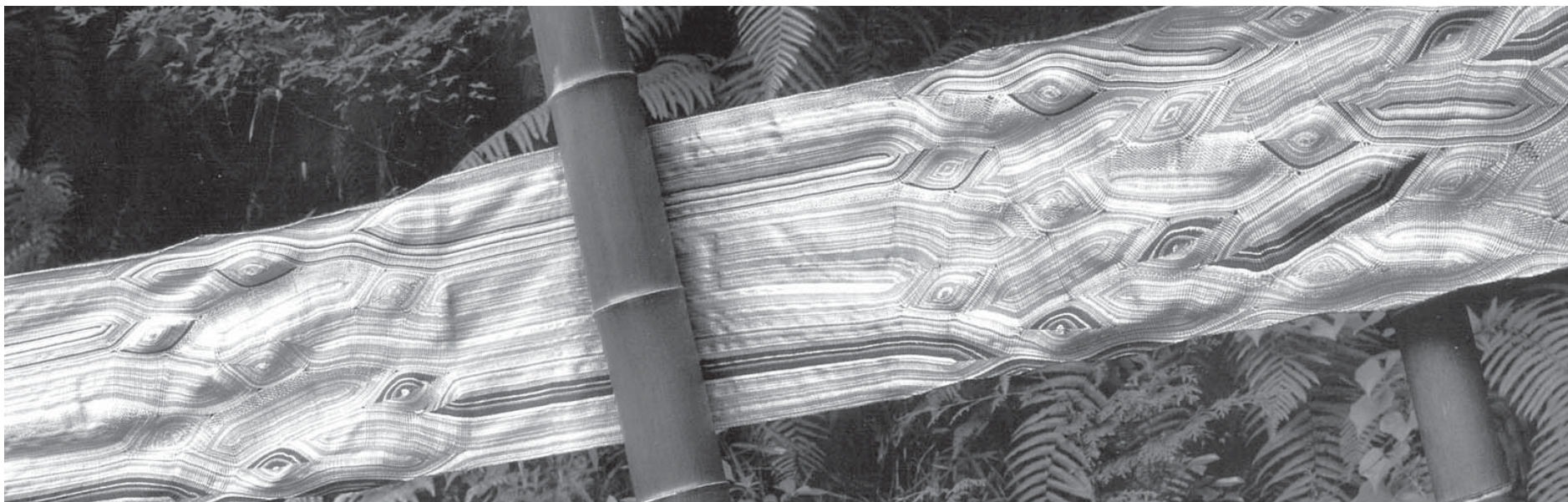
helt almindeligt hurtigt at spise aftensmad med kollegerne og så fortsætte arbejdet både til klokken 10 og 11 aften. Man skal blot nå det sidste tog hjem. Jo mere berømte arkitekter, jo mindre fritid. En frisdag en gang imellem, jo, men hele weekender er kun noget, man holder ved sjældne lejligheder. Og tager man en søndag fri, er det ikke ualmindeligt, at det er for at gøre noget med eller for tegnestuen. Alt dette når man hver uge på de foreskrevne 40 timer. Trylleordet er frivilligt (og dermed ubetalt) overarbejde.

Efter 2. verdenskrigs afslutning indførte man i Nishijin tvungen standsning af vævene tidligt på aftenen. De efterhånden stærkt mekaniserede væve, der havde bredt sig rundt overalt i kvarteret, ville ellers forvandle Nishijin til et støjhelvede. Men blandt væverne i Nishijin havde man

tidligere også meget lange arbejdsdage og holdt kun fri en dag om måneden, fortæller hr. M i et interview med Tamara Hareven. Se:

Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto's Traditional Weavers“ in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992 pp. 187.

265 Izukura-san oplyser i et brev af 08.12.1996, at han i 1994-95 havde ansat omkring 170 mennesker i Japan. Heraf 25 i væveværkstedet i Kyoto, 4 i farveriet, 16 i *converting operation*, hvilket bl.a. indebærer tilvejebringelse og fordeling af råvarer, halvfabrikata og færdige produkter til og mellem de enkelte håndværkere. 16



En af Izukura-sans obier fremstillet i wakarakumi-teknik og her præsenteret i bambuslund. Obien, kimonoens mavebælte, er for kvindedragtens vedkommende typisk 36-37 cm bred og ca. 4 meter lang, mens herre-obien er væsentligt mindre

var beskæftiget med design, udvikling og marketing, 20 var beskæftiget med grossistsalg mens detailsalget (i Tokyo og Osaka) havde 10 ansatte og selve hovedadministrationen havde 7 ansatte. Ifølge samme opgørelse var der 70 vævere engageret i Tango-området, mens de kinesiske aktiviteter ikke er medregnet.

Izukura-san angiver i samme periode (i en samtale 24.11. 1994), at der skulle være omkring 100 vævere i Tango. Muligvis ligger forskelligheden i opgørelsesmåden, at man gør brug af omkring 100 vævere i Tango, og at dette udgør, hvad der svarer til 70 fuldtidsansatte.

- 266** Richard Steiner blev fra min første introduktion i Hinaya udpeget som kontaktperson, og jeg havde gennem efteråret 1994 og foråret 1995 mange små samtaler, når jeg lagde vejen forbi farveriet. Heraf har jeg nedskrevne referater fra dagene 05.11., 10.11. og 16.11. 1994 samt 19.04. 1995. Før min afrejse gennemførte jeg en række mere organiserede samtaler med Richard Steiner, der strakte sig over dagene 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Størstedelen heraf, ca. 3 timer, findes på DAT-bånd.
- 267** *Chanoyu* er japansk for teens vej eller ceremoni og vil blive nærmere belyst i de sidste kapitler af case-studiet om Shinju-an. Richard Steiner har en 12-årig uddannelse som te-mester ved te-skolen *Ura Senke*.
- 268** Fra samtaler med Richard Steiner, efteråret 1994. Se note 266.
- 269** Fra samtaler med Richard Steiner, efteråret 1994. Se note 266.
- 270** Dialogen i det følgende stammer fra en samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 271** Der findes talrige beretninger om, hvor-

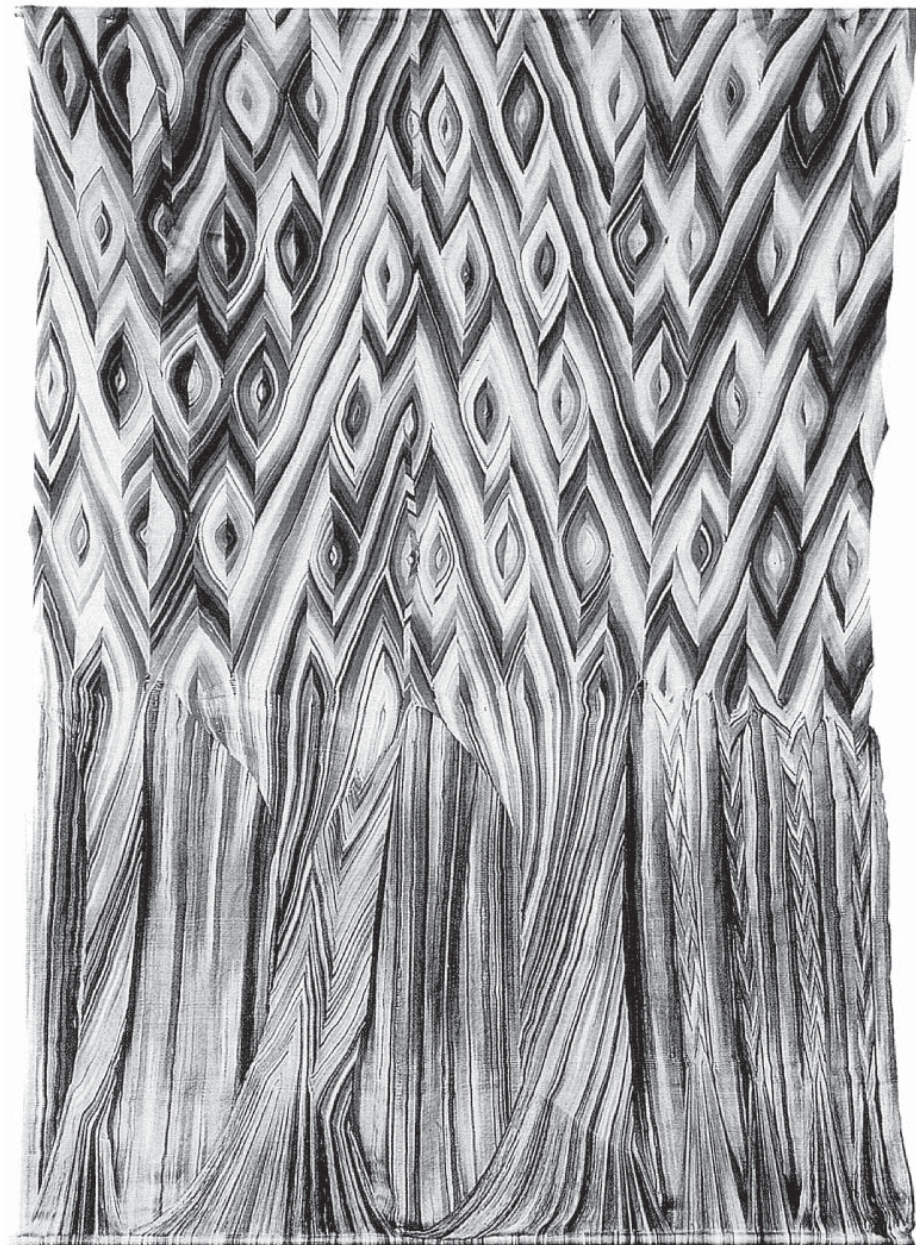
dan vesterlændinge, der kommer til Japan for at lære et håndværk, ender med at stå midt i, hvad de oplever som knægtende prøvelser: Keramikeren, der efter måneder i keramikværkstedet endnu kun havde fået lov til at feje op og måske ælte ler. Møbelsnedkeren, der ved starten på sit nye job fik frataget sin værktøjskasse. Munken, som uden instrukser forventes at kunne styre madlavningen til hele klosteret fra første dag i køkkenet osv.

Traditionelt forventes man i Japan at lære gennem stadig tilstedeværelse og iagttagelse af andre, der mestrer pågældende arbejdsopgave - uden for mange ord og instrukser, uden den abstrakte forståelses (forstyrrende) mellemkomst. Faktuelle spørgsmål besvares, men hvorfor- og hvordan-spørgsmål betragtes som underlige, unødvendige og direkte upassende. Se f.eks.:

Brown, A.S.: *The Genius of Japanese Carpentry. An Account of a Temple's Construction*, Kodansha International, Tokyo & New York 1989 pp. 17-18.

Victor Sogen Hori karakteriserer det, på baggrund af 12 års erfaringer fra munkenes træningshal, *sodoen*, ved zen-templet Daitoku-ji, for *teaching without teaching*. Hori, V.S.: „Teaching and Learning in the Rinzai Zen Monastery“ in *Journal of Japanese Studies* vol. XX no. 1 1994, pp. 11. ff.

- 272** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 273** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 274** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 275** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 276** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06.



Akibiko Izukura: So-Cho Sanko, vævet billede (215 x 175 cm) præsenteret ved 11. Internationaler Workshop & Symposium i Graz, Østrig, juli 1995

- og 03.07. 1995. Se note 266.
- 277** Samtale med Richard Steiner, 05.11. 1994. Se note 266.
- 278** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 279** Steiner havde på tidspunktet for denne samtale sygeorlov p.gr. af overanstrengelse ved arbejdet i farveriet, og jeg havde indledende for denne del af samtalen spurgt om, hvad han havde set og oplevet ved sit første besøg på arbejdspladsen efter mange ugers fravær.
- 280** Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.
- 281** Det skal dog hertil siges, at hvor mønsteret i Izukura-sans ansættelsespolitik ikke i længden synes at bidrage til den traditionelle opbygning og videreførelse af vævetraditionens viden, så yder Izukura-san gennem sin undervisning på Doshisha-universitetet én dag om ugen et væsentligt bidrag til silketraditionens videreførelse. Der sker således i disse årtier en (omend ganske praksisorienteret) akademisering af traditionens videreførelse, som på mange måder modsvarer de moderne produktionsforhold.
- 282** Traditionelt har der fra væverside været så meget loyalitet overfor det firma, man arbejdede for, at man ikke samtidig tog arbejde fra et andet firma. På den måde var de enkelte arbejdskæder tæt samarbejdede, og man kunne holde design- og håndværksmæssig indsigt som en slags udvidede familiehemmeligheder. Forudsætningen for, at denne loyalitet fungerer, er selvfølgelig, at et udbydende firma som Hinaya overholder sin del af de uskrevne love. Dette indebærer blandt andet, at selvom arbejdet aftales stykvis eller i meget små serier, så har det udbydende firma

en ansvarlighed for at kunne tilbyde sine tilknyttede vævere noget, der nærmer sig fuld beskæftigelse.

Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal* 27: *The Death & Resurrection of Kyoto* 1/1988, pp. 48-49.

Hareven beskriver, hvordan dette forhold mellem firma og hjemmевævere alle dage har været genstand for småstridigheder. Havde firmaet ikke så meget arbejde at udbyde, fik væverne kun meget små opgaver ad gangen, og alt blev forhalet: manden, der skulle sætte væven op, kom måske først dagen efter, garnleverancen og mønsteret kunne let hver holde væven standset en formiddag. Så længe, der var en vis aktivitet i gang, kunne man ikke bare søge videre til en anden arbejdsgiver. *Ibid.*, p. 49.

283 Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.

284 Tamara Hareven skriver, at samarbejdet mellem Nishijins tekstilvirksomheder og Tango-vævere typisk foregår via mellem-mænd, og at Nishijin-virksomhederne derfor står med et mindre ansvar overfor Tango-væverne end hvad, der traditionelt har været gældende overfor Nishijin-vævere.

Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal* 27: *The Death & Resurrection of Kyoto* 1/1988, p. 49.

Også på dette område er Izukura-san gået sine egne veje. Han har, for at sikre sine produkters optimale kvalitet, undgået disse mellem-mænd, som både er fordyrende og problematiske for det kunstneriske samarbejde, og har etableret samme direkte samarbejdsform med sine Tango-vævere, som man traditionelt har haft i Nishijin.

285 *Ibid.*



Eksperimenter med en ny kollektion af „moderne“ kimonoer, som er todelt under obien og derved lettere at iføre sig

Litteraturliste, Hinaya

286 *Karaori*, kinesisk tekstil, har sin oprindelse i tekstiler, der blev importeret fra Kina i Muromachi-perioden til shogunens private brug.

Idag er *karaori* næsten synonym med de stærkt mønstrede, farverige kostumer for *no*-teater. *Karaori* kombinerer guld- og sølvtråde med mangefarvede tråde og formår at opbygge næsten tredimensionale mønsterflader. Se:

Kirihata, K.: „The Characteristics of Noh Costumes“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984 p. 7.

287 Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.

288 Læretiden er idag nede på to-tre år for håndvævere, og for *power loom*-vævere er den helt nede på ét år.

Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1/1988, p. 48.

289 Se note 281.

290 Jeg skrev på et tidspunkt (28.11. 1994) hjem i et brev, at „jeg har måttet indse, at jeg ikke kommer til at tale virksomhedskultur med Izukura-san, sådan som man kan håndtere fænomenet i Nordeuropa, [og] at jeg ikke kommer til at møde den guddommelige mand, Shin Takamatsu oplevede at være arkitekt for.“ - Jeg mødte en mand, der var lidenskabeligt optaget af at lave gode obier - og ud fra dette handlede med en beundringsværdig konsekvens.

291 Samtale med Richard Steiner 28.06., 29.06. og 03.07. 1995. Se note 266.

292 Fra mine optegnelser 14.11. 1994 efter besøg ved to væverfamilier i Nishijin samme dag.



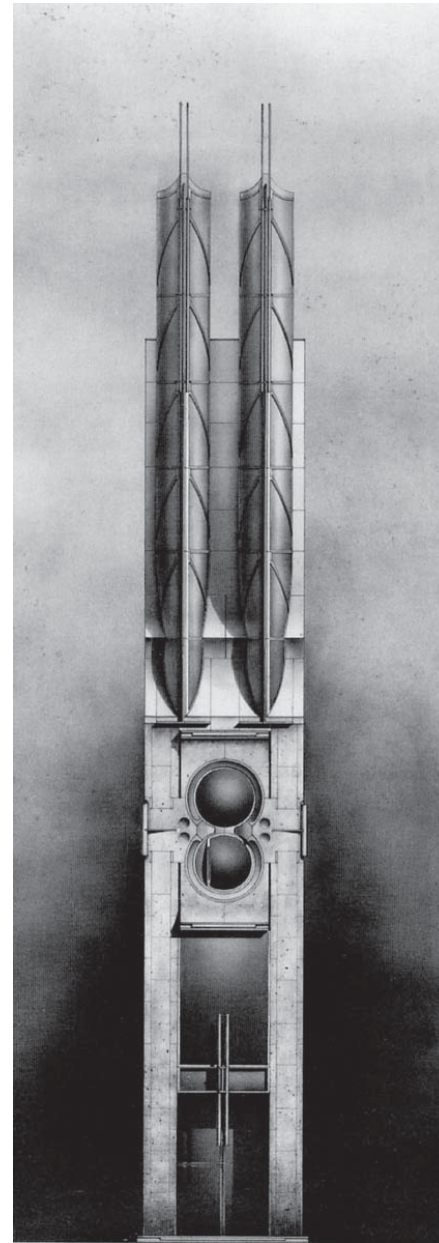
Hver alder, hver tidsalder og hvert menneske har sine præferencer, men i forhold til Muromachi-tidens underspillethed og Edo-periodens introvertbed er farve- og mønstervirkningerne i den typiske kimono idag særdeles ekstrovert, kraftfuld og farverig

LITTERATURLISTE

- „Aoyama Technical College“ in *Architectural Review* 1136 okt. 1991, pp. 45-49.
- „Aoyama Technical College“ in *Japan Architect* 2/1991, pp. 160-63.
- „Amusement Complex <H>“ in *Japan Architect* 1/1994, pp. 170-73.
- Bellini, M.: „Architecture and Cities“ in *Japan Architect* 3/1992, pp. 172-79
- Bellini, M.: „Tokyo Design Center“ in *Japan Architect* 3/1992, pp. 180-91
- Bognar, B.: „From Ritualistic Objects to Science Fiction Constructs: The Enigma of Shin Takamatsu's architecture“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, pp. 33-56.
- Bognar, B.: „Monuments in Search of Meaning. The Work of Shin Takamatsu“ in *JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinken-chikusha, Tokyo 1993, pp. 126-149.
- Brown, A.S.: *The Genius of Japanese Carpentry. An Account of a Temple's Construction*, Kodansha International, Tokyo & New York 1989.
- Caron, R.B.: „Heritage Management for Kyoto. History, Place, and Festivity“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, pp. 44-60.
- „Centennial Anniversary Hall, Tokyo Institute of Technology“ in *Japan Architect* 9/1986, pp. 8-13.
- „Century Tower“ in *Japan Architect* 3/1991, pp. 149-61.
- „Commerzbank Frankfurt“ in *ADA* 1997 nr. 9, pp. 4-12.
- Confurius, G.: „New York, Chicago, Kuala Lumpur, Euralille“ in *Daidalos* 61 sept. 1996, pp. 110-27.
- Choudhury, S. & Clavijo, C.: „Machiya. A Survey of Traditional Japanese Urban Houses“ in *Japan Architect* 1/1972, pp. 91-104.
- Cooper, M. (overs. & Ed.): *This Island of Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japan*, Kodansha International, Tokyo & New York 1973.
- Davies, C.: „Office Interiors“ in Davies, C. & Lambot I.: *Century Tower*, Ernst & Sohn, Berlin 1992, pp. 141-59.
- Davies, C. & Lambot I.: *Century Tower*, Ernst & Sohn, Berlin 1992.
- Deleuze, G. & Guattari, F.: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, (1972) University of Minnesota Press, Minneapolis, 2. ed. 1985.
- Duffy, F.: „Tall Storeys. The Fashion of Height“ in *Architect's Journal* 30 jan. 1991, pp. 49-50.
- Durston, D.: *Kyoto. Seven Paths to the Heart of the City*, Mitsumura Suiko Shoin, Kyoto 1987.
- Dyestuff Given from The Natural World* (informationsblad fra Hinaya, u. år).
- „Earth Architecture“ in *GA Japan* 08 5-6/1994, pp. 153-67.
- Einarsen, J. (Ed.): *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994.
- Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*, (1964) Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont & Tokyo, 11. oplag 1983.
- Fawcett, C.: „Beware of Architecture“ in *Japan Architect* 10/1984, p. 19.
- „Fish Dance“ in *Japan Architect* 9/1987, pp. 10-14.
- „From a Talk with Hiroshi Hara“ in Mitsumasa, F. (Ed.): *Architecture Riffle 006: Umeda Sky Building Sky Building*, Toto, Tokyo 1993.
- GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990.
- GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990.
- Gion. Suina asobi no sekai*, (Gion. Den elegante legeverden, ISBN4-473-01399-5) Hakoosho, Kyoto 1995.
- Gold, H.: „Outsiders“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, pp. 42-43.
- Gold, S. & Suzuki, I.: „Visionary Tokyo: The Myths and Realities of Futuristic Urban Housing,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994.
- Goulet, P.: „L'homme en dehors / The Outsider“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989.
- Grof, S.: *Introduktion til Den indre rejse*, Borgen, København 1977.
- Grof, S.: *Den indre rejse 1. Kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi*, (1975) Borgen, København 1977.
- Guillot, X.: „Entretien avec Shin Takamatsu / Talking With Shin Takamatsu“ in Guillot, X.: *Shin Takamatsu. Architectural Works 1981-89*, Electra France, Milan & Paris 1989, pp. 24-31.
- Hanks, P. (Ed.): *The Collins English Dictionary*, (1979) Collins, London & Glasgow, 2. ed. 1989.
- Hara, H.: „Architecture and Individuality“ in *Japan Architect* 6/1966, pp. 87-107.
- Hara, H.: „500Mx500Mx500M Cube“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 240-43.
- Hara, H.: „On the 'Drifting Space' and the Architectural Forms“ in *Japan Architect* 3/1993, pp. 26-31.
- Hara, H.: „Extraterrestrial Architecture Project“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 244-45.
- Hara, H.: „Fieldwork on Two Belts“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 226-28.
- Hara, H.: „From Function to Modality“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 128-31.
- Hara, H.: „La Cité Internationale de Montréal“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 224-25.
- Hara, H.: „Interconnected Skyscraper, Shin-Umeda City Development“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 192-207.
- Hara, H.: „Josei Primary School, Naha, Okinawa“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 94-103.
- Hara, H.: „JR Kyoto Station“ in *Japan Architect* 3/1992, pp. 200-207.
- Hara, H.: „JR Kyoto Station Reconstruction Competition“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 229-33.
- Hara, H.: „Learning from Villages: 100 Lessons“ (kort form) in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 88-91.
- I *GA-Architecture* findes de 100 lessons kun i kort form. De blev oprindeligt offentlig-

Litteraturliste, Hinaya

- gjort i fuld udstrækning i *Space Design* Extra issue 4, 6, 8, 10, og 12 (3/1973, 12/1974, 6/1976, 6/1978 og 11/1979).
- Hara, H.: „Modality - Central Concept of Contemporary Architecture“ in *Japan Architect* 11-12/1986, pp. 24-27.
- Hara, H.: „Yamato International“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 132-41.
- Hara, H.: „Yamato International“ in *Japan Architect* 11-12/1986, pp. 22-23.
- Hareven, T.: „Nishijin in Crisis“ in *Kyoto Journal 27: The Death & Resurrection of Kyoto* 1/1988, pp. 44-50.
- Hareven, T.K.: „Between Craft and Industry: The Subjective Reconstruction of the Life Course of Kyoto's Traditional Weavers“ in Formanek, S. & Linhart, S. (Eds.): *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1992, pp. 179-207.
- „Hinaya Head Office by Shin Takamatsu, Architect“ in *Kenchiku Bunka* vol. 36 no. 417 July 1981, p. 51-68.
- „Hinaya Home Office“ in *Japan Architect* 10/1981, pp. 54-60.
- Historical Atlas Kyoto*, Chuokoronsha, Japan 1994.
- Hohn, U.: „Urban Preservation - Its role in Japanese Urban Planning,“ arbejdsrapport fra *The 7th International Conference of EAJS, The European Association of Japanese Studies*, København 1994.
- Hori, V.S.: „Teaching and Learning in the Rinzaï Zen Monastery“ in *Journal of Japanese Studies* vol. XX no. 1 1994, pp. 5-35.
- Hvass, J.: „Betonmesteren Ando“ in *Arkitekten* 12/1992, pp. 343-51.
- Ikeda, D.: *Life, an Enigma, a Lasting Source*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1982.
- Interview med Shin Takamatsu ved Kamilla P.V. Andersen og Mark W. Lewis, 06.11. 1996, sendt i *Harddisken*, DR-P1 09.01. 1997.
- Ishii, K.: „The Intellectual and Today's Urban Hopelessness“ in *Japan Architect* 5/1980, p. 5.
- Ito, T.: „Guesthouse for Sapporo Breweries“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, pp. 76-83.
- Ito, T.: „The Tower of Winds“ in *Japan Architect* 5/1987, pp. 12-14.
- Itoh, T.: *Traditional Domestic Architecture*, (1972) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 4. ed. 1982 (jap. ed. 1965).
- Izukura, A.: *The Path to the Origins of the Thread* (informationsark), Hinaya, Kyoto (u. år).
- Izukura, A.: *A Record of Senshoku-do*, Sun-Moon Nichigetsu-an Office, Kyoto (u. år).
- Izukura, A.: *Senshoku-do. The Seven Ways*, Sun-Moon Nichigetsu-an Office, Kyoto (u. år).
- Izukura, A. & Mitsumatsu, T.: svarbrev til forfatteren, 08.12. 1996.
- JA Library 1: Shin Takamatsu*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993.
- JA Library 2: Toyo Ito*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993.
- Japan Architect* 1994/3 (temanummer om Kansai International Airport).
- JR Kyoto Station Reconstruction Project*, internetadresse: http://sun-ss20.env.eng.osaka-u.ac.jp/Gallely/JRkyoto_e.html
- JR Kyoto Station Photomontage*, internetadresse: http://sun-ss20.env.eng.osaka-u.ac.jp/Gallely/JRphoto_e.html
- Kahn, L.I.: „Two Statements by Louis Kahn“ in Scully, V.Jr.: *Louis I. Kahn*, Prentice-Hall International, London & Braziller inc., New York 1962, pp. 113-14 (stammer oprindeligt fra *Perspecta* 3, 1955).
- „Kansai International Airport Passenger Terminal Building“ in *Japan Architect* 3/1993, pp. 54-69.
- „Kihoku Astronomical Museum“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 90-93.
- Kirihata, K.: „The Characteristics of Noh Costumes“ in *The Reproduction of Noh Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, pp. 7-8.
- „Koizumi Lighting Theater/ISM“ in *Japan Architect* 11-12/1990, pp. 39-46.
- „Koizumi Lighting Theater/ISM“ in *Japan Architect* 2/1991, pp. 100-105.
- Koolhaas, R.: „'Lite' Architect, Toyo Ito“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, p. 24.
- Kural, R.: *Informationssamfundets arkitektur. Verdensbyen udtrykt gennem Tokyos kaos*, Kunstakademiets Forlag, København 1995.
- Kuwahara, K.: „Amusement Complex <H>“ in *JA Library 2: Toyo Ito*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1993, pp. 148-61.
- Lampugnani, V.M.: „Wohnhaus in Osaka“ in *Baumeister* 2/1993, pp. 24-27.
- „A Landmark for Tokyo“ in *Blueprint* 78 juni 1991, pp. 18-21.
- Mattenklott, G.: „Zur ideologie des großen / On the Ideology of Bigness“ in *Daidalos* 61 sept. 1996, pp. 78-91.
- „Meteor Plaza“ in *Japan Architect* 4/1996, pp. 138-39.
- Miyauchi, Y. (Ed.): *Japanese Architecture. Guide to East Japan*, Asahi Shimbun, Tokyo 1965.
- Miyake, R.: „From Form to Void. An Interview with Shin Takamatsu“ in Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993, pp. 57-72.
- Miyake, R.: „Material and Ideational Excess“ in *GA Architect 9: Shin Takamatsu*, A.D.A.



Shin Takamatsu: Tattoo, Sapporo (1989)

- Edita, Tokyo 1990, pp. 8-21.
- „Millenium Tower“ in *Japan Architect* 3/1991, pp. 120-25.
- Millenium Tower* (informationsbrochure), Obayashi Corporation, Tokyo 1995.
- Moriya, K.: „Urban Networks and Information Networks“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 97-123.
- Møller, H.S.: „En mand med stærke negle“ in *Politiken* 26.01. 1997.
- Nakane, C.: „Tokugawa Society“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 213-231.
- Nishi, K. & Hozumi, K.: *What is Japanese Architecture?* Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983.
- „New Life for Kyoto's Machiya Tradition. An Interview with Mochizuki Hidesuke, Ken Rodgers & Marc Keane“ in *Kyoto Journal* 27: *The Death & Resurrection of Kyoto* 1994, pp. 61-64.
- „Norman Foster. A New Structural Expression for Tokyo“ (interview med Norman Foster) in *Japan Architect* 3/1991, pp. 144-48.
- Okabe, N.: „Shin Umeda City. Umeda Sky Building“ in *Japan Architect* 3/1993, pp. 32-53.
- Polledri, P. (Ed.): *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1993.
- „Police Box at Chofu Station North Exit“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 134-37.
- „Ponto-cho Ochaya“ in *Japan Architect* 5/1983, pp. 59-62.
- Ponsonby-Fane, R.A.B.: *Kyoto, The Old Capital of Japan*, (1956) The Ponsonby Memorial Society, Kyoto, rev. ed. 1966 (ba-seret på en oprindelig udgivelse fra 1931).
- Quantrill, M.: „Century Symbol“ in *Architectural Review* 1137 nov. 1991, pp. 27-36.
- „Recollections: Architect Kenzo Tange“ (part 4) in *Japan Architect* 7/1985, pp. 6-15.
- „Recollections: Architect Kenzo Tange“ (part 11) in *Japan Architect* 3/1986, pp. 6-14.
- „Row House, Sumiyoshi (Azuma House)“ in *Japan Architect* 1/1991, pp. 142-45.
- Scully, V. Jr.: *Louis I. Kahn*, Prentice-Hall International, London & Braziller inc., New York 1962.
- „Shin Takamatsu. Kirin Headquarters“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 110-13.
- „Shin Takamatsu. Shoji Ueda Museum of Photography“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 50-53.
- Shinohara, K.: „Chaos and Machine“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 25-32.
- Shinohara, K.: „The Savage Machine as an Exercise“ in *Japan Architect* 3/1979, pp. 46-51.
- Shinohara, K.: „Tanikawa Residence, 1974. From Naked Reality to the Machine“ in *Japan Architect* 3/1979, pp. 76-79.
- Shinohara, K.: „Tokyo Institute of Technology Centennial Hall“ in *Japan Architect* 5/1988, pp. 8-24.
- „Shomyo Kindergarten“ in *Japan Architect* 4/1995, pp. 74-75.
- Slessor, C.: „Headquarters Building“ in *Architectural Review* 1137 nov. 1991, pp. 48-51.
- Slessor, C.: „Iikura Offices“ in *Architectural Review* 1137 nov. 1991, pp. 52-54.
- Slessor, C.: „Kabuki-cho Tower“ in *Architectural Review* 1137 nov. 1991, pp. 55-56.
- „Sogetsu Art Center, Tokyo“ in *Japan Architect* 1979/7-8, pp. 24-35.
- Statistisk Årbog*, Statistisk Departement, København årg. 1961.
- Statistisk Årbog*, Danmarks Statistik, Køben-



Shin Takamatsu: Wako Headquarters Building, Ome, Tokyo (1989)

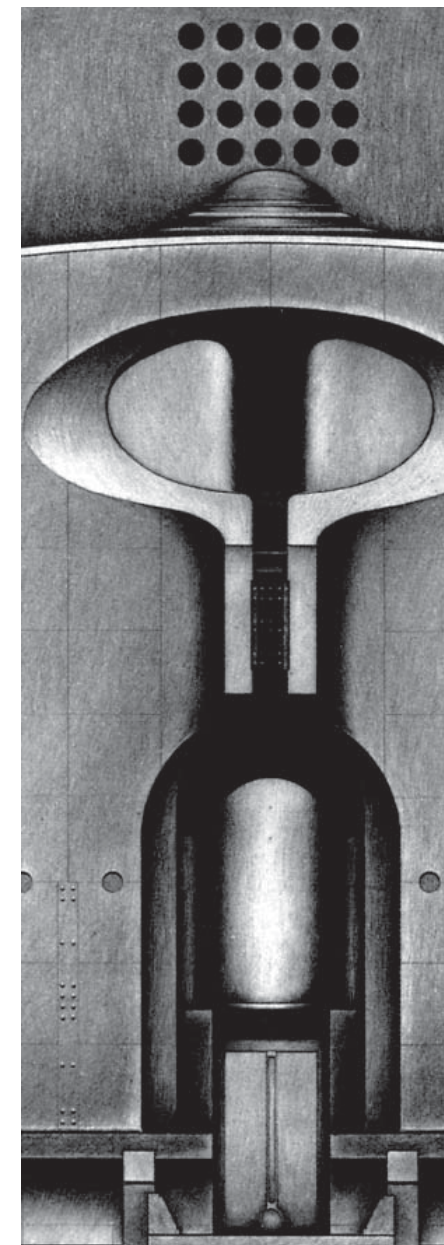
Litteraturliste, Hinaya

- havn årg. 1991.
- Stewart, D.B.: „The Intelligence of the Senses: A Primer of Hiroshi Hara’s Phenomenological Space“ in *GA Architect 13: Hiroshi Hara*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 8-23.
- Stewart, D.B.: „On the Origins and Function of Architectural Drawing“ in *Sbin Takamatsu. Architect*, Nihon Keizai Shimbun, Japan 1995, p. 45.
- Super-scrapers City. X-SEED 4000* (informationsark), Taisei Corporation, Tokyo (u. år).
- Suzuki, E.: „Anarchitecture“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 77.
- Suzuki, E.: „Hotel Osaka. Midosuji Osaka“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 72.
- Suzuki, E.: svarbrev til forfatteren, 12.03. 1997.
- Suzuki, E.: „Udagawacho Police Box“ in *Rikuyosha Creative Now 003: Edward Suzuki. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, pp. 9-11.
- „Syntax“ in *Japan Architect 2/1991*, pp. 150-53.
- Takamatsu, S.: „54 Works and Projects“ in *Sbin Takamatsu. Architect*, Nihon Keizai Shimbun, Japan 1995, pp. 113-215.
- Takamatsu, S.: „Beautiful Malice“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 138-39.
- Takamatsu, S.: „The Client as a Deity. Towards a Duality of Meaning“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 22-28.
- Takamatsu, S.: „A Different Scale“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 44-45.
- Takamatsu, S.: „Earthecture Sub-1. Active Poverty“ in *JA Library 1: Sbin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, pp. 14-27.



Typisk Nishijin-facade. I machinami-kvarterernes snævre gader bar den smalle zone mellem bus og gade ofte et næsten dagligstueagtigt præg

- Takamatsu, S.: „Flowers of Light“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 108-11.
- Takamatsu, S.: „From City Space to Marginal Space“ in *JA Library 1: Sbin Takamatsu* Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, pp. 6-13.
- Takamatsu, S.: „Kirin Headquarters. Nonexistent Strength“ in *JA Library 1: Sbin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, pp. 124-25.
- Takamatsu, S.: „Kirin Plaza Osaka“ in *Japan Architect 5/1988*, pp. 39-46.
- Takamatsu, S.: „Kunibiki Messe. Line Segment Spaces“ in *JA Library 1: Sbin Takamatsu*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1993, pp. 80-87.
- Takamatsu, S.: „The Mechanics of Form - An Engineer's Eye“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 38-43.
- Takamatsu, S.: „Melting Architecture“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 166-67.
- Takamatsu, S.: „Origin III“ in *Japan Architect 6/1987*, pp. 41-47.
- Takamatsu, S.: „The Sea“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 142-45.
- Takamatsu, S.: „Symbolizing Device“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 34-37.
- Takamatsu, S.: „Tower of Light“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 90-102.
- Takamatsu, S.: „With a Hypothetical Deductive Logic on Unknown Seas“ in *GA Architect 9: Sbin Takamatsu*, A.D.A. Edita, Tokyo 1990, pp. 66-75.
- Takasaki, M.: „Architecture as a Social Art“ in *Rikuyosha Creative Now 001: Masabaru Takasaki 001. Architect*, Rikuyosha Publishing Inc. Japan 1989, p. 77.
- Takasaki, M.: „A Crystalline Structure“ in *Japan Architect 2/1988*, pp. 33-43.
- Takasaki, M.: *Earth Architecture 1994* (upubliceret engelsksproget beskrivelse), Monobito Takasaki, Tokyo u. år.
- Takasaki Masabaru. Buildings and Projects 1982-1996*, Monobito Institute, Tokyo 1996.
- Takeyama, M.: „Duality of Style“ in *Japan Architect 7/1984*, pp. 8-9.
- Takeyama, M.: „An Oxyomorphic Approach to Architecture“ in *Japan Architect 1/1987*, pp. 33-34.
- Taki, K.: Fragments and Noise. On the Architectural Ideas of Kazuo Shinohara and Toyo Ito“ in *Architectural Design 5-6/1988*, pp. 32-35.
- „Tamana City Observatory Museum“ in *Japan Architect 2/1993* pp. 74-81.
- Terrien, P.: „Asahi Beer Azumabashi Hall (Super Dry Hall)“ in *Japan Architect 4/1990*, pp. 8-21.
- Wada, Y., Rice, M.K. & Barton, J.: *Shibori. The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983.
- „Works. Tanikawa Residence“ (Kazuo Shinohara) in *Space Design 1/1979*, pp. 66-72.
- Yamaguchi, A.: „Historical Survey of Nishijin Weaving“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, pp. 37-38.
- Yamaguchi, A.: „Sorabiki-bata: Ancient Silkweaving Draw Loom“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, pp. 39-40.
- Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 116: Kyoto. Its Cityscape and Heritage*, Process Architecture, Tokyo 1994.
- Yamasaki, M.: „Kyoto: its Cityscape Traditions and Heritage“ in Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 116: Kyoto. Its Cityscape and Heritage*, Process Architecture, Tokyo 1994, pp. 12-14.
- Yamazaki, S.: „Colors and Dyes in Noh Costumes“ in *The Reproduction of Nob Costumes*, Traditional Cultures Exchange Forum, Yamaguchi Orimono Inc. 1984, pp. 52-54.
- Yatsuka, H.: „Chora and Weak Form“ (interview med Peter Eisenman) in *Japan Architect 11-12/1990*, pp. 47-51.
- Yuanzhao, Z. & Yangzheng, C. (Eds.): *History and Development of Ancient Chinese Architecture*, Science Press, Beijing 1986.
- Samtale, 28.10. 1994 i Hinaya, Kyoto. Deltagere: Præsident for Hinaya, Akihiko Izukura og hustru Akio Izukura, Yoshiko Honda, Masae Nakamura samt forfatteren. Se note 204.
- Samtale i Hinaya 24.11. 1994 med Hinayas direktør, Akihiko Izukura, Hinayas Corporate Adviser, Tadashi Mitsumatsu samt forfatteren. Se note 201.
- Præsentation af farve-ceremoni samt af Hinayas silke- og keramikprodukter 01.11. 1994 ved Akihiko og Akio Izukura.
- En lang række besøg og rundvisninger i Hinaya og dets forskellige afdelinger, i perioderne 28.10.-30.11. 1994 og 25.04.-10.07. 1995.
- Fortsatte samtaler med Richard Steiner, ansat ved Hinaya siden 1989, 05.11., 10.11. og 16.11. 1994 samt 19.04., 28.06., 29.06. og 03.07. 1995 samt løbende mere uformelle møder og rundvisninger. Se note 266.
- Samtale med Toyo Ito, juni 1989.
- Samtale med Hisashi Hara, juni 1989.
- Flere besøg ved væverfamilier i Nishijin og daglig færden i Nishijin i perioderne 28.10.-30.11. 1994 og 25.04.-10.07. 1995.



Sbin Takamatsu: Origin I, indgangsfacade



Portræt af Ikkyū Sojun (1394-1481), den zen-mester, som zen-templet Shinju-an er grundlagt for. Portrættet er et udsnit af et dobbeltportræt, malet i 1478 af en af Soga-skolens malere. Det fulde billede er gengivet p. 274

SHINJU-AN

- et zen-tempel
i Kyoto





Sydfacaden af Shinju-ans hojo-fløj, hvori der hver morgen reciteres sutraer. Bygningen stammer fra templets grundlæggelse i 1491, men blev udvidet mod øst i 1601

PROLOG - ET LILLE STYKKE AFTALEKULTUR

Det var i mellemtiden blevet første juni, og her sad jeg, ventende på Shinju-ans østterrasse med en af Kyotos ubeskriveligt smukke stenhaver foran mig og vidste ikke, om jeg var købt eller solgt. Få dage forinden havde jeg igen kontaktet templet Shinju-an - som aftalt, da jeg i efteråret havde fået tilsagn om at kunne besøge templet igennem juni måned. Det ville dog være for indviklet at bo i templet, havde Shinju-ans 75 år gamle abbed, Yamada Sobin sagt. De havde så mange regler på stedet. Men når tiden nærmede sig, kunne vi aftale de nærmere præmisser. Jeg boede lige i nabolaget, så det ville ikke være noget problem for mig at komme og gå. Dette skiftevis at være indenfor og udenfor, skiftevis at være deltager og iagttager, ville også have sine fordele. Under alle omstændigheder var jeg lykkelig for tilsagnet. Shinju-an var kendt som et hermetisk lukket zen-tempel, der midt i det moderne Japan stadig holdt en stærk tradition i hævd. Jeg ville gerne lave et case-studie om zen-templets eksistentielle arbejdsrum - om den intime forbindelse mellem zen-buddhismens filosofi, dens arbejdsattitude og dens æstetiske udtryk. Dette kunne muligvis også have ladet sig gøre andre steder. Men Shinju-an syntes at være en oplagt mulighed for at møde en levende zen-impuls, og templets tidlige historie var tæt sammenhævet med den japanske kulturhistorie, så der forelå forud et stort, perspektiverende materiale.¹ Shinju-an sammenfattede på mange måder essensen af Muromachi-periodens (1336-1568) kultur og æstetik. Fra tiden og menneskene omkring templets tilblivelse er der forbindelseslinjer til det 16. århundredes kulturelle nybrud inden for både no-teater, digtning, malerkunst, havekunst og te-ceremoni. Så zen-æstetikken - den gren af det kunstneriske udtryk inden for den mangfoldige japanske kulturtradition, som jeg gennem mange år havde været dybt optaget af - havde så at sige det tidlige Shinju-an som kimstavelse.

Chancerne for at gennemføre case-studiet havde umiddelbart set små ud i efteråret. Et sted som Shinju-an kunne jeg ikke blot henvende mig direkte til. Det ville kræve en

passende introduktion, men i mit netværk i Kyoto var der ikke umiddelbart nogen, der havde de rette forbindelser til Shinju-an. Selv med gode anbefalinger medbragt hjemmefra var der meget snævre grænser for, hvor langt jeg ville kunne komme ad den vej. Det vidste jeg alt om fra et halvt års arbejde med at skaffe besøgs- og fotograferingstilladelser til en udstilling om japansk arkitektur fem år tidligere. Dengang havde bl.a. Shinju-an været urokkelig i sin afvisning. I Japan i almindelighed og i Kyoto i særdeleshed kan man ikke noget af sig selv og foretager sig af princip ikke noget på egen hånd. Kun på baggrund af en tilbørlig introduktion kan man efterfølgende selv tage initiativet, og de mennesker, der har forestået introduktionen, vil al tid fremover være ansvarlige for det videre forløb.

Jeg formulerede dog et brev til templets abbed, hvor jeg fremlagde mit ærinde og viste det til gode venner, der for 10 år siden havde været mine naboer i Kyoto og tidligere på året havde boet hos mig i København. De kendte heller ingen i Shinju-an, men så ud til at have fattet en plan. Brev og anbefalinger var som udgangspunkt i orden. De blev oversat, og et større diplomatisk arbejde indledtes. Mine forhenværende naboer driver en butik, hvor de på et tidspunkt havde arrangeret en udstilling med en i Frankrig boende japansk smykkekunstner og havde formidlet kontakten mellem ham og en kunde. Vedkommende kendte mellemste søn til Sen Soshitsu, der er femtende generations te-mester i Japans nok mest berømte te-skole, Ura Senke. Shinju-an stod centralt i te-ceremoniens tidligste historie hvorfor der fandtes stærke og traditionsrige forbindelser mellem Ura Senke og Shinju-an. Sen Soshitus mellemste søn var dog meget travl. Mange særlige arrangementer kaldte i anledning af Kyotos 1200-års fødselsdag. Så længe Sen Soshitus mellemste søns sekretær blot ringede til Shinju-an, skete der ingenting. Senere, da kunden selv søgte at ringe direkte til Shinju-an, skete der heller ingenting. Hun blev resolut afvist - det kunne overhovedet ikke komme på tale. Først da Sen Soshitus mellemste søn selv

ringede til Yamada Sobin, var svaret prompte ja. Templet havde tilsyneladende fået et tilbud, det ikke kunne afslå. Det havde da taget syv uger og mange menneskers indsats overhovedet at komme så vidt, at vi på retmæssig vis kunne aflevere brevet med mit ønske om i en periode at kunne komme i Shinju-an - det vil sige at kunne overrække det personligt til Yamada Sobin, Shinju-ans abbed.

De tre kvinder, der få dage senere fulgte med mig i Shinju-an for at aflevere brevet, havde aldrig været der før, og selvom det var en chance for at komme et sted, de ellers aldrig ville komme, var de tydeligt nervøse derved. Der blev ikke spist meget frokost forud, og stemningen var noget beklemmt på vejen derhen. Den mellemste præst ved Shinju-an havde været særdeles afvisende ved de forudgående opringninger, og havde højlydt undret sig, da Yamada-san² nu ville tage imod - det gjorde han sjældent mere, sagde han. Jeg var også lidt nervøs ved situationen. Jeg vidste af hjertet, at det var vigtigt at få denne aftale igennem, ellers ville jeg aldrig have kunnet forsvare at lægge beslag på så mange menneskers indsats blot for at aflevere et brev. Men hvordan skulle jeg få forklaret abbeden, hvad det var, jeg præcist ville? Jeg havde min båndoptager med, i det tilfælde at han sagde: top, spørg løs. Hvad vil du vide? Du har 5 minutter. Jeg havde i ugerne forud klargjort, hvad jeg som forsker og som menneske håbede og ønskede at få ud af situationen, men vidste også, at jeg måtte være i stand til at møde og tage ind - uden forudgående forventninger, uden skabeloner, uden fordomme.

Vi nåede Shinju-an og blev vist ind i modtagelsesrummet og blev anvist hver sin siddehynde. Yamada Sobin kom ind, der blev hilst, præsenteret og introduceret, og brevet blev overrakt - på mine vegne, ikke af mig. Jeg overrakte en æske med små, udsøgte kager - en for situationen passende gave. Den af de tre kvinder, som havde oversat mit brev, forklarede mit ærinde, og det må hun have gjort godt, for Yamada-san sagde uden betænkningstid *ja* og var lutter smil og venlighed. Han begyndte at underholde, og mit an-

spændte følge grinede, først lidt anstrengt, men de tøede efterhånden helt op ved hans lune. Indimellem den muntrø løsslupethed kom så enkelte yderligere signaler, som at alt, hvad der havde med fotografering at gøre kunne jeg lige så godt opgive. Det var forbudt, udelukket. Og TV, aldrig! En del af dette at opretholde Shinju-ans integritet midt i det moderne Japan var uvished om, hvad der foregik bag murene. Hver gang, der havde været blot det mindste indslag i medierne om Shinju-an, havde de i måneder efter været kimet ned af mennesker, der ville besøge stedet.

Bagefter fik vi en rundvisning i templet, der med sin stilfærdige æstetik er blandt de smukkeste steder, jeg har oplevet. Det var sidst i november, jeg havde for en sikkerheds skyld taget dobbelte strømper på for at holde varmen (man tager skoene af, inden man træder op i et traditionelt japansk hus). Soshō-san, den mellemste præst, viste rundt i bare tæer. Ni moshaver var her, den ene smukkere end den anden, og bygninger med en vidunderlig afklaret stilfærdig æstetik. Igen og igen var jeg grebet af lysten til at standse op og dvæle ved stedets ro og gudbenådede skønhed. Men foruroligende hurtigt blev vi ført fra rum til rum, fra have til have. Japanske rundvisninger er effektive. Det tager præcis den tid at opleve et rum, som det tager guiden at fortælle de fornødne facts. Shinju-an er efter sigende det eneste tempel, hvor originale, bemalede *fusuma*, skydedøre, i Muromachi-periodens abstrakte sort-hvide tuschtradition har overlevet både ildebrande, borgerkrige og museumsudplyndringerne i årene efter Meiji-restaureringen i 1868.³ Shinju-an fremstår således stadig idag som et gennemført kunstværk, hvori hver eneste detalje nøje afspejler zen-buddhismens livsform og arbejdsmåde.

Tilbage på østterrassen. Jeg havde få dage inden ringet til Soshō-san, der var den af Shinju-ans tre faste beboere, som talte bedst engelsk. Han havde sat mig stævne i templet klokken 10, og jeg var først blevet vist ind i modtagelsesrummet. Siden, da han ikke dukkede op, blev jeg vist ud på østterrassen. Soshō-san er hver dag fra 9 til 12 og fra 13 til 16 på arbejde i nabotemplet Daitoku-ji Hojo, viste det sig senere, så jeg fik rig lejlighed til at stifte nærmere bekendtskab med Murata Shukos have fra slutningen af 1400-tallet. Den er lidt undselig af ydre, uden prangende sten, og kan

ikke umiddelbart hamle op med senere tiders opvisninger. Den er på sit sted noget klemt af en senere udvidelse af den bygning, fra hvis terrasse man ser på den. Og *shakkei*-elementet, det lånte landskab, der tidligere tilførte haven udsigtens uendelighed, er brutalt elimineret. Moderne byggeri punkterer idag den udsigt til Higashi-yama, De østlige Bjerge, og Hiei-san, Kyotos skytsbjerg i nordøst, som haven tidligere indrammede, så træerne mod øst har fået lov at vokse sig helt tætte.⁴

Shukos lille have er ikke desto mindre en perle, som langsomt og stilfærdigt folder sig ud. Den har tre små sten-grupper sammensat af henholdsvis tre, fem og syv sten. Det ulige antal har traditionelt været betragtet som mere harmonisk. Gruppen med tre sten er til venstre og minder umiddelbart om to hvaler, der bolttrer sig i det store ocean, eller det kunne være hovedet af en kæmpeskildpadde, der passer på sin unge. Hvis haven har nogen allegorisk symbolik overhovedet - hvilket langt fra er sikkert - er den sidste association nok den rigtigere, da skildpadden i de ældste haver var forbundet med Sumeru-bjerget, det taoistisk-buddhistiske Paradis, som var stedet for et evigt lykkeligt liv. Midtergruppen har fem sten med en mere forrevet fremtræden - her er forankringen i malertraditionens kompositionsprincipper mere udtalt. Alle stenene, hvor undselige og lidet prangende de måtte være - nogle af dem ligger helt nede i overfladen og er mindre end et A4-ark - virker sammen i dette stykke storladne stilhed. Følelsen af landskabsbillede er udtalt her. Stenene er arrangeret som et Sung-kinesisk tuschlandskab, så de modellerer lag på lag af nærmere og fjernere skiver.

Mens jeg ventede på østterrassen, viste to damer, der hjælper til i dagtierne, indimellem lidt rundt, når de havde tid. De åbnede skydedøre til nye rum og viste mig et nyt haverum fra en ny terrasse. De følte det tydeligvis lidt underligt at måtte lade mig sidde alene midt i det hele og var tilsyneladende lidt pinligt berørte over situationen. De skulle bare vide, at selvfølgelig ville jeg gerne tale med Soshō-san nu. Selvfølgelig var det tåbeligt, at en aftale ikke blot var en aftale, men det passede mig særdeles udmærket at have rigtig god tid til blot at indånde disse uendeligt smukke haver og bygninger. De heldige, der med de rette

forbindelser formår at arrangere et besøg i Shinju-an, får, med al respekt for at muligheden deraf overhovedet foreligger, almindeligvis kun en halv times rundvisning. Der når man ikke nogen fordybelse - ingen chance for virkelig at lytte til stedets stilhed.

Jeg blev kaldt ind i Yamada Sobins samtalerum omkring kvart over tolv. Yamada-san lod mig forstå, at Soshō-san ville være der om et øjeblik, men da der var gået lidt tid, uden at han var kommet, indledte Yamada-san alligevel samtalen. Jeg søgte med vores lille fælles sprogflade at sige, at her var jeg, og at jeg glædede mig til at kunne komme i Shinju-an i juni, som vi havde aftalt i efteråret. Det kunne overhovedet ikke lade sig gøre, han havde ventet mig i marts, påstod han. Soshō-san, der talte flydende engelsk, havde påbegyndt sit arbejde i nabotemplet i april, så det havde måske været mere hensigtsmæssigt at have mig rendende i marts, men det var noget andet. Jeg glemte alle regler om japansk harmoni og insisterede på, at vi havde aftalt *roku-gatsu*, sjette måned, juni næste år. Præcis dette havde han som noget af det eneste sagt både på japansk og direkte henvendt til mig på engelsk, så jeg var helt sikker i min sag. Men havde jeg forspildt min chance? Var det mit hovmod denne gang at ville komme alene, uden kvindepludren og rituelle omsvøb, for at komme direkte til sagen? Var jeg gået for vidt med denne fastholden af dissonans gennem min stilfærdige insisteren på ærlighed og ordholdenhed? Ingen tvivl om at jeg var svær for Yamada-san at håndtere, da han sad dér med rystende hænder og fumlede med cigaretterne og prøvede at løbe fra vores aftale. Ikke på noget andet tidspunkt overhovedet så jeg ham ude af fatning. Yamada-san gentog, at det ikke kunne lade sig gøre. Vi ventede stadig på Soshō-san, der nu tilsyneladende skulle spise sin frokost først.

På det tidspunkt gik jeg bort et øjeblik for at komme tilbage med en gave, jeg havde medbragt, en stor bog om europæisk kalligrafi. Jeg vidste, han var en dygtig kalligraf selv og havde et håb om også at kunne dele nogle erfaringer med ham på det område. Han blev opslugt af bogen, vi havde pludselig en ansats til fælles bølgelængde, da Soshō-san trådte ind. Soshō-san spurgte, hvad jeg ville. Jeg forklarede ham kort mit ærinde, som jeg også havde gjort



Shinju-ans østhave med dens karakteristiske 3-5-7-komposition er anlagt af Murata Shuko (1422-1502) ved Shinju-ans grundlæggelse i 1491. Se også ill. pp. 242 og 386

Shinju-an

i telefonen og i brevet, og han oversatte for Yamada-san. Yamada-san spurgte tilbage om jeg var villig til at tage del i det daglige arbejde (det var jo præcis det, jeg ville), for så kunne jeg bo der en uge, hvornår jeg kunne begynde, om vi skulle starte nu? Jeg foreslog, at det ventede til i morgen, så jeg inden kunne nå at afvikle nogle aftaler og gøre mig rede til at træde ud af verden den kommende uge.⁵

Dette psykiske spil forud for Yamada-sans ja er typisk for Japan. Spørger man, får man nej. Men insisterer man - og demonstrerer et vedholdende: dette vil jeg, dette er af yderste vigtighed for mig - blødgør man positionerne, og pludselig giver det ellers rigide efter. En anden sag er, at tilbøjeligheden til at opgive en sådan insisteren er stor på grund af jegudtryksfornægtende opdragelsesmønstre. Det gør det meget svært for japaneren at fastholde et ønske, når der først én gang er markeret (eller måske blot fornemmet), at: nej, det er nok ikke nogen god idé - givetvis sværere end for en udlænding som mig. Det kræver næsten overmenneskelige kræfter af en japaner på den måde at fordre af sin verden. Det er så uendelig meget lettere at give efter, acceptere sin rolle, sin plads, sin mulighed og vente på det tilbud om livet, der er ens lod.⁶

Tidligere var det almindeligt, at de, der søgte om ophold ved templerne, måtte sidde flere dage foran tempelporten i en tavst tryglende gestus, men blot blev afvist - det kunne der ikke under nogen omstændigheder blive tale om.⁷ Kun den, der var klippefast i sin overbevisning, havde udholdenheden til at blive siddende indtil porten åbnede sig. Ikkyu Sojun (1394-1481), den zen-mester, Shinju-an er opført til minde om, sad i sin tid adskillige dage udenfor Zenko-an, før han blev lukket ind.⁸ Derefter blev han der til gengæld og nåede efter syv år sit definitive gennembrud til *satori* - den endelige og fuldstændige oplysning, som for buddhisten er livsbanens endemål.⁹

Set på den baggrund mødte jeg ikke megen modstand. Og til behagelig forskel fra, hvis en sådan overtalelse eller opnåelse efter pres havde fundet sted i Danmark, så var alt efterfølgende i orden. En sådan tilbageholdelse af psykologisk modstand kunne danskere næppe have klaret en hel uge. Jeg var i Shinju-an, det var fuldstændig i orden, og jeg mødte aldrig senere en eneste markering af andet.



Shinju-ans østbave set mod nord, døråbningen i muren markerer indgangen til roji-baven, se plan p. 313 og ill. p. 316

SHINJU-AN OG DAITOKU-JI

Shinju-an er en del af zen-templet Daitoku-ji.¹⁰ Dette tempel blev grundlagt i 1325¹¹ af zen-mesteren Daito Kokushi (1282-1337), med en placering umiddelbart nord for Kyoto. Belært af erfaringerne med de alt for indflydelsesrige buddhistiske templer i 700-tallets Nara havde man med anlæggelsen af den nye hovedstad Kyoto i 794 henvist disse til en placering udenfor byen.¹² Idag ligger Daitoku-ji dog igen i Kyoto, da byen med det 20. århundredes ekspansion har fyldt sit bassin helt ud til de på tre sider omgivende bjerge. Daitoku-ji har tilbage til grundlæggelsen været dybt involveret i den japanske kulturhistorie.

Buddhismen blev introduceret i Japan i 500-tallet. Det inderbar ikke blot en ny religion, men berøringen med en kolossal fond af viden fra store kulturer som den indiske og ikke mindst den kinesiske, med impulser inden for alle områder af samfunds- og kulturlivet. Buddhismen fik derfor en helt central rolle som katalysator for det japanske samfunds opbygning.¹³ Den tidlige japanske buddhisme var formet af en række sekter, der tilsammen betegnes som Nara-buddhismen. Senere nåede en lang række andre strømninger til Japan. Den japanske buddhisme er således idag en mangfoldig størrelse med 13 hovedsekter, hvoraf flere rummer yderligere underdelinger.¹⁴ Gennem århundrederne er der således udfoldet et vidt spekter af religionsformer, som belyser de centrale buddhistiske doktriner med forskellige nuanceringer, som korresponderer med et vidt spekter af samfundsstrukturer og menneskelige konstitutioner.

Zen hedder på kinesisk *chan*, hvilket kommer fra sanskrit-terminen *dhyana*, meditation eller selvforydelse. Det meditative er centralt for zen, ikke bare som organiseret i meditationslokalet, men i alle tilværelsens situationer. Der findes i Japan idag tre zen-sekter, Rinzai-zen og Soto-zen, der kom til Japan i Kamakura-perioden (1192-1336), samt obaku-zen, der blev introduceret i den tidlige Edo-periode (1603-1868). Daitoku-jis zen-tradition - og dermed Shinjuans - er Rinzai-zen. Den blev introduceret i Japan af Myoan Eisai (1141-1215) i 1191 og vandt hurtigt genklang i Kama-

kura-tiden.¹⁵ Zen byggede ikke først og fremmest på boglige egenskaber. Den udspandt sig i øjeblikket, i praktiske gøremål og betonede en dyb årvågenhed og udelte tilstedeværelse i alle livets forhold. Dette havde en umiddelbar appel til samurai-kulturen og det shogunat i Kamakura, som havde den reelle magt i den tids Japan. Daitoku-jis zen repræsenterer et skridt videre fra dette samurai-univers. Daitoku-ji var tilbage fra dets tidligste år en hoffets og kulturelitens buddhisme.¹⁶

Zen fører sin tradition tilbage til Indien. Zen kom til Kina med Bodhidharma (død ca. 532) og fandt sin form og udfoldelse i T'ang-dynastiets Kina (618-907), hvor den opslugede mange taoistiske og konfucianske elementer. Men zen-buddhismen nåede i det middelalderlige Japan en position og udfoldelse i samfundslivet uden sidestykke i Kina eller Korea. Zen-institutionen var i Kamakura- og Muromachi-periodens Japan en primær kulturbærende størrelse. Kobori Nanrei Sohaku ser den japanske zen gradvist bevæge sig bort fra den kinesiske. „Hvor det vigtigste træk ved den indiske buddhisme ligger i dens spekulation i intetheden, ligger den kinesiske zens vægt på at leve i denne intethed. Men i Japan kommer intetheden til udtryk i det æstetiske liv.“¹⁷

Daitoku-jis grundlægger Daito Kokushi (1282-1337)¹⁸ havde i 1308 nået satori. Han fik herefter af sin zen-mester Daio Kokushi (1235-1308)¹⁹ pålæg om at leve asketisk tilbagetrukket i 20 år. I årene derefter holdt Daito således til ved et lille tempel i Kyoto, tiggede om dagen og meditere om natten. Efterhånden udbredtes rygtet om denne mand, og han blev i 1314 kaldt til audiens og rådgivende samtale ved kejser Hanazono (1297-1348). To år efter gættog det sig, og han opfordrede ved den lejlighed kejseren til at sidde ned fra sin lille tatami-måttetrone, da deres Buddha-natur var lige, én og samme. Kejseren accepterede straks, han ønskede ikke at trone på dette plan.²⁰ Fra de to esoteriske buddhistiske sekter, shingon og tendai, som i de forudgående århundreder havde haft det store ord overfor

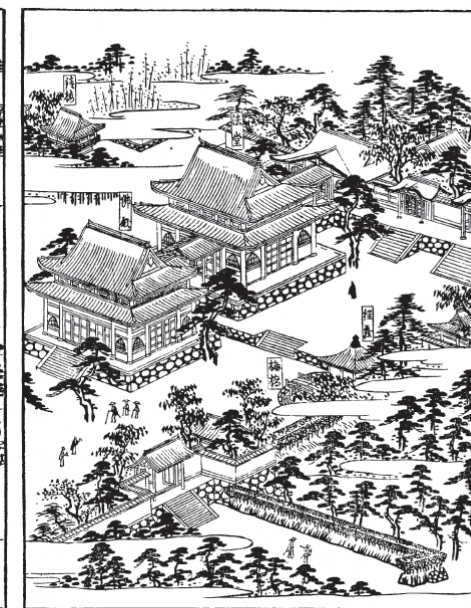
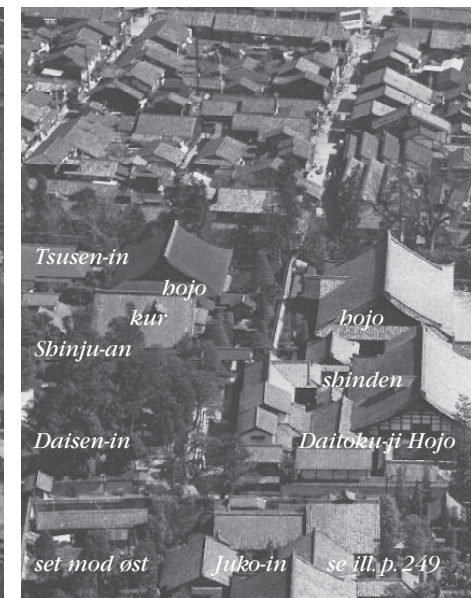
aristokratiet, var denne kejserlige nysgerrighed overfor zen-buddhismen ikke velset. Den kunne brede sig til hele hoffet og hermed true den esoteriske buddhismes position som støtte for og støttet af den kejserlige institution. Følgelig blev der i 1325 arrangeret en tvekamp på indsigt, den såkaldte Shochu-debat, som endegyldigt skulle demonstrere den esoteriske buddhismes overlegenhed og én gang for alle vise, hvilket lattervækkende fænomen, denne zen-buddhisme var, når det kom til stykket.²¹

Duellen blev overværet af kejser og hof. Med tendai-præsten Gen'e (1279-1350) i spidsen stod mere end hundrede shingon- og tendai-præster overfor blot to zen-præster, den gamle abbed for Nanzen-ji, Tsuo Kyoen (1257-1325), og den unge Daito Kokushi. Gen'e spurgte indledende Daito: „Hvad er essensen af zen, som går ud over ord?“ hvortil Daito svarede: „Enhver ved, at en meteor farer hen over himlen, og dog kan de ikke forklare det i ord.“²² Gen'e tav, hvorefter Kosho trådte frem med et fornemt ottekantet rituelt skrin. „Hvad er det?“ spurgte Daito, og Kosho svarede: „Dette skrin rummer hele universet.“²³ Daito-san tog sin stok, splintrede med et raskt slag træskrinet og replicerede: „Hvad sker der, når universet bliver knust?“²⁴ Kejser Go-Daigo (1288-1339), der i 1318 havde afløst kejser Hanazono, erklærede duellen i zens favør. Gen'e selv forlod sit tempel Enryaku-ji for at blive Daitos discipel og påtog sig at opføre et hojo-tempel ved Daitoku-ji.²⁵

Daitoku-ji var i sine tidligste år et meget ydmygt sted. Men efter duellen etableredes mere formelle forbindelser mellem det kejserlige hof og Daitoku-ji. Templet tildeltes land og ressourcer og voksede sig stort og indflydelsesrigt.²⁶ Denne alliance mellem Daitoku-ji og det kejserlige hof holdt helt frem til Meiji-restaureringen i 1868. Daitoku-ji har gennem århundrederne været generator, inspirations- og kraftkilde for japansk kulturliv. En stor del af japansk kulturhistorie mest fremtrædende skikkelser har studeret zen ved Daitoku-ji, og hele zen-æstetikens og te-ceremoniens udvikling er intimt forbundet med dette sted.



Kig mod syd langs Daitoku-ji's hovedakse, forrest Butsuden og bag denne sanmon-portalen



Daitoku-ji's hovedakse, træsnit fra Miyako rinsen meisbo zue, en Kyoto-guide fra 1799

Daitoku-ji er idag en kompleks samling af bygninger. Rygraden dannes af hovedtemplet *Daitoku-ji Hojo* og en række store, ceremonielle haller. Heromkring er der opført en række *tatto*, subtempler. Daitoku-ji fremstår efter kinesisk tradition med de vigtigste ceremonielle bygningsstrukturer arrangeret på en nord-sydgående hovedakse.²⁷ Mod syd står den store hovedportal, *sanmon*, bjergportalen,²⁸ der symbolsk danner indgang til templets centrale akse med to af tempelområdets største bygninger, *Butsuden*, Buddha-hallen, og *hatto*, doktrin- eller dharma-hallen. Herfra er alle øvrige elementer indordnet i overensstemmelse med den kinesiske geomantiks *feng-shui*-principper, en tradition for rumlig organisering, hvor hver retning - afspejlende et cyklisk-dynamisk forhold mellem yin og yang - er tillagt forskellige kvaliteter.²⁹ Således er alle tempelområdets hovedelementer samordnet til et kosmogram af mandala-agtig karakter, til trods for at mandala-tankegangen er stærkest repræsenteret i den esoteriske buddhisme og generelt i zen-universet har en meget lille plads.

I Butsuden, umiddelbart nord for sydportalen, afholdes der to gange om måneden ceremoni med deltagelse fra alle Daitoku-jis templer. Nord herfor igen ligger doktrin-hallen, *hatto*, der ligesom Butsuden er et spejlsymmetrisk bygningsværk, der åbner mod syd. Doktrin-hallen anvendes kun én gang om året, på årsdagen for grundlæggeren Daitos død. Aksen afsluttes mod nord af Daitoku-ji Hojos shinden-længe. Hvor de førnævnte bygninger på hovedaksen alle har symmetriske plan- og facadeskemaer så ligger selve hojo-længen forskudt mod øst i forhold til aksen. Allerede i Daitoku-ji Hojo forlades den arkaiske orden, og man kan i hele Daitoku-jis tempelområde iagttage en nøje graderet formalitetsgrad, der er aftagende, jo længere man kommer bort fra hoveddaksens stramme orden og ud i tempelanlæggets afkroge. Denne gradering genfindes også i det enkelte subtempel. Hvor *tatto*-templets ankomst, hovedhal og sydhave typisk benytter den formelle ende af udtryksregisteret, har dets bygninger og haver forbundet med te-ceremonien findyrket det uformelle ordensspektrum. Dagligdagens faciliteter fremstår ligeledes uformelle, men samtidigt mere nøgternt-praktiske end te-æstetikens formverden, der afviser enhver symmetri, brug af skårne søjler



Daitoku-jis sanmon-portal, opført i 1525 og udvidet til to etager i 1589, se detalje p. 391

osv.³⁰ Ligesom det japanske sprog er det japanske, æstetiske udtryk gennemført hierarkisk kontekstuelt. Når man bevæger sig rundt i Daitoku-ji, forstår man gennem aflæsningen af udførmningen i portaler, stenbelægninger osv. om man er på rette vej. Denne præcise artikulering af formalitetsgraden er gennemført til mindste detalje og differentierer en række zoner i det enkelte subtempel.

Hvor vi i den danske akademiske tradition for at tale om arkitektur typisk bruger bipolære begrebspar for at skildre formalitetsgraden - bundet-ubundet, stram-slap, symmetrisk-asymmetrisk, formel-uformel, skæv-lige, geometrisk-organisk osv. - har man i den japanske æstetik en tripolær begrebsramme, *shin*, *gyo* og *so*, som modsvarer det formelle, det semiformelle og det uformelle.³¹ Denne tripol har udspring i kategoriseringen af den penselførte håndskrift og karakteriserer i løselig parallel, om det er stramme formbogstaver, skolet skråskrift eller en personligt præget, fritflydende håndskrift, men begreberne finder i japansk æstetik generel anvendelse. Således kan for eksempel en havestis stenlægning aflæses som en formel ydre form med semiformelle eller uformelle elementer, eller den kunne være en uformel ydre form opbygget af formelle elementer osv. En lang række æstetiske udtryk, som den dipolære begrebs- og forståelsesramme har svært ved at nuancere, finder således en præcis, sproglig artikulation. Ydermere kan for eksempel trædesten i te-haven, som vi med dipolære termer måske ville karakterisere som organisk, tilfældigt eller smukt arrangeret, i japansk begrebsramme korrespondere bestemte tal- og størrelsesforhold eller modsvare strukturer og figurationer som for eksempel kileformen hos vildgæs på træk. Der findes således i en kultur, der gennem århundreder har dyrket den ikke-formelle kompositions æstetiske udtryksregister, orden og ordensbegreber langt ud i det tilsyneladende uordnede.

Shinju-an er et af de 23 tatto, der tilsammen udgør tempelområdet Daitoku-ji. Hver enkelt zen-tempel i Daitoku-ji er en aldeles autonom enhed. Man har i løbet af året en række fælles ceremonier, men blander sig ikke i hinandens interne anliggender. Der findes således 23 forskellige måder at håndtere de udfordringer, det opbyder at videreføre en tradition med middelalderlige resonanser midt i det mo-



Shin, *gyo* og *so*, det formelle, det semiformelle og det uformelle, afspejler sig i templernes belegningsdetaljer. Herover en formel bovedform opbygget af formelle og uformelle dele og kontrasteret af en semiformel sidesti af formelle elementer



Hvert subtempel har sit ommurede område, hvortil der kun er adgang gennem indgangsportalen. Herover er det indgangen til Kobo-an, et af Daitoku-jis 23 subtempel, grundlagt af te-mesteren Kobori Ensbu i 1621. Tb. detalje fra det inderste af Kobo-ans ankomst-roji, hvor den formelle ydre form er modstillet af semiformelle og uformelle elementer

Shinju-an

derne samfunds betingelser. Shinju-an ligger umiddelbart nord for Daitoku-ji Hojo. Dets areal udgør ca. 6.000 m² og templet er fuldstændig omkranset af mure. Templet blev opført i 1491 til minde om zen-præsten Ikkyu Sojun (1394-1481) på hans 10-års dødsdag.

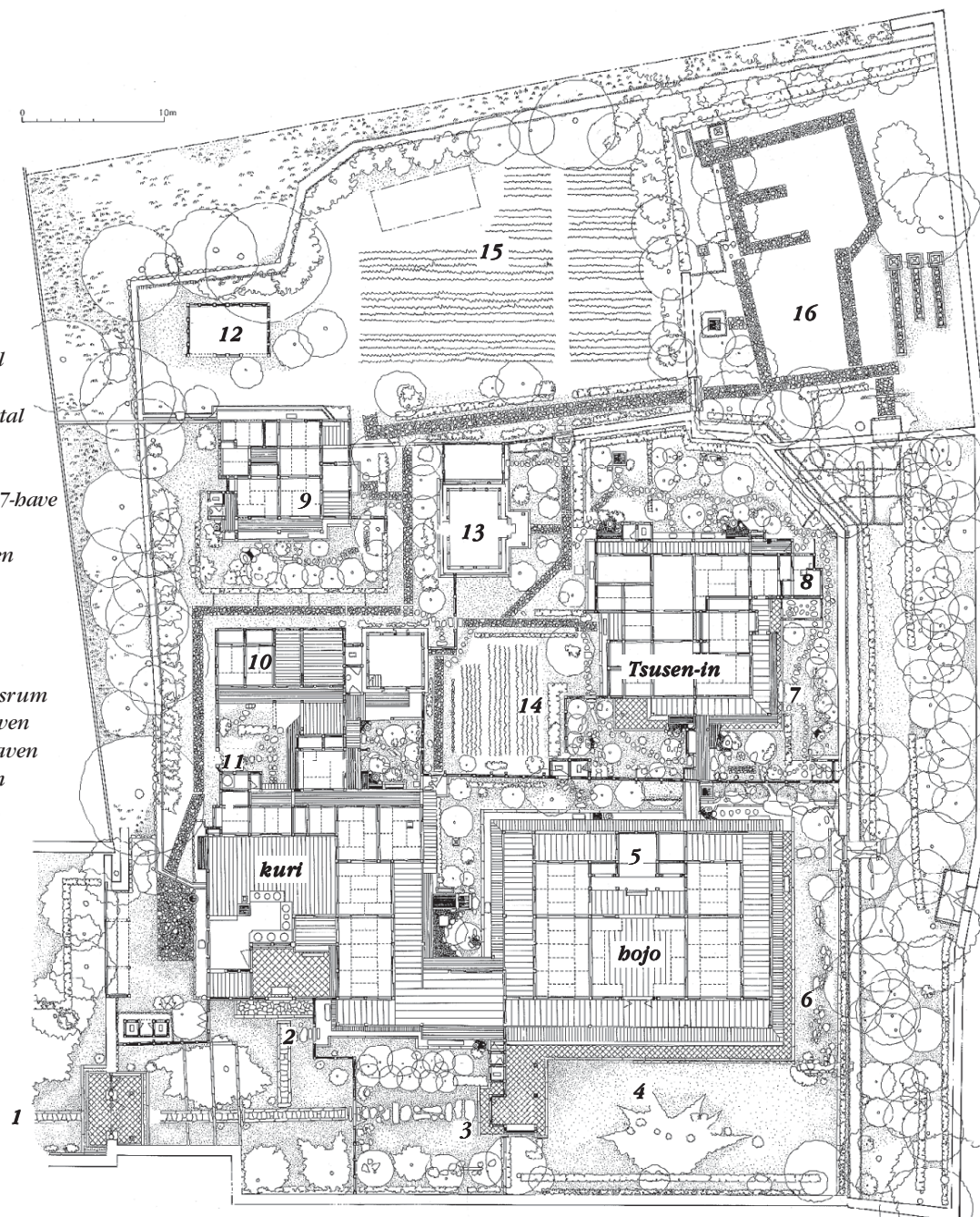
Ikkyu nåede tidligt sit gennembrud til satori og levede derefter store dele af sit liv på vandring, men accepterede efter et omskifteligt liv i 1474 en kejserlig opfordring til at blive abbed for Daitoku-ji Hojo for at genopføre templet. Daitoku-ji var i 1453 blevet raseret af en brand, hvor alle bygninger brændte ned til grunden, og tempelområdet var under de urolige samfundsforhold kun blevet genopført under opbydelsen af store anstrengelser. Onin-krigen brød ud i 1467, og Daitoku-ji brændte året efter igen ned til grunden - krigshandlerne lagde i løbet af de følgende år omkring 90% af byen i ruiner.³² I kapitlet *Ikkyus living zen* belyses denne fase i Daitoku-jis historie mere indgående.

Shinju-an, Perlehytten,³³ har siden sin tilblivelse i 1491 mirakuløst overlevet både jordskælv, brand og krig. Så selv om en taifun i 60erne løftede en del af taget af hojo-længen og forårsagede vandskader på en del af skydedørenes 500 år gamle tuschmalerier, så fremstår Shinju-an idag med væsentlige træk bevaret tilbage fra opførelsen.

Gennem tiderne er der dog foretaget en række ændringer og tilføjelser. I bogen *Socho shuki* beskrives Shinju-an i 1526 som værende med kun midlertidige bygninger.³⁴ Dog må allerede Shinju-ans hovedbygning fra 1491 have haft et vist format, idet de fleste rums fusuma-dekorationer stammer tilbage fra indvielsen. Templets hovedhal, *bondo* eller *hojo*, som den ofte stadig betegnes,³⁵ blev i 1601 ombygget og udvidet med to rum mod øst. Den nuværende *kuri*, køkkenfløjen, stammer fra 1609. Nord for kurien ligger *Toun-an* og *Tekito-ken*, to bygninger for retirede abbeder, som også stammer fra Shinju-ans tidligste år.³⁶

Bygningen *Tsusen-in* har en fortid ved et kejserligt palads syd for Kyoto og stammer (sandsynligvis) fra det tidlige 1500-tal, men blev doneret til Shinju-an og blev genopført nord for hojo-fløjen i 1638. Til trods for disse rekonstruktioner og genopførelser fremstår både *Tsusen-in*, hojo- og *kuri*-fløjene med et arkitektonisk helstøbt sprog, der nøje afspejler Shinju-ans rødder i Muromachi-perioden

- 1 hovedportal
- 2 indgang
- 3 kara-yo-portal
- 4 sydbaven
- 5 alterrum
- 6 Shukos 3-5-7-bave
- 7 roji-baven
- 8 Teigyoku-ken
- 9 Toun-an
- 10 Tekito-ken
- 11 ofuro, bad
- 12 bibliotek
- 13 opbevaringsrum
- 14 blomsterbaven
- 15 grøntsagsbaven
- 16 gravpladsen



Kort over Shinju-an, ca. 1:400

se detailkort over roji-baven ved Teigyoku-ken p. 313

(1336-1568). Bag Tsusen-in tilføjedes ligeledes i 1638 *Teigyoku-ken*, et $2\frac{3}{4}$ tatami-måtte stort (ca. 5 m²) rum for te-ceremoni. Det har efter sigende ligeledes en fortid som udsigtspost ved et kejserligt palads, selvom det i dette tilfælde må være rigtigere at tale om, at tømmermaterialet blev genanvendt, idet Teigyoku-ken er gennemsyret af te-traditionens arkitektoniske idealer, som nok havde sit udspring i Muromachi-tidens zen-kultur, men som først for alvor blev udfoldet i Momoyama-perioden (1568-1603) og i den tidlige Edo-periode (1603-1868).³⁷ Genbrug af bygninger og bygningsdele var almindeligt forekommende, da bygningsstrukturerne uproblematisk kunne skilles ad og genopføres på nye steder.³⁸ Således havde tømmeret til Shinju-ans beboelseskvarter nord for *kuri*en forud tjent en årrække som tømmerkonstruktion i templets hovedhal, men endnu før dette havde det været skibstømmer i Sakai-købmanden Owa Sorins sydhavsflåde.³⁹

De omgivende haver kan i deres grundtræk føres tilbage til tiden omkring templets etablering i 1491, selvom udvidelserne i begyndelsen af 1600-tallet indebar en række justeringer af haverummene. Også sydhaven har tidligere været bredere, men Daitoku-ji Hojo er på et tidspunkt, sandsynligvis ved udvidelsen i 1638, rykket nærmere.⁴⁰ Syd- og østhaven var oprindeligt af *kare sansui*-type,⁴¹ den typiske zen-have i sten og grus uden eller med kun yderst sparsom anvendelse af plantemateriale. Men en gang i løbet af 1600-tallet sneg mosset sig endeligt ind i haverne, og et enkelt fyrretræ fandt vej til sydhaven. De dybe, bløde mostæppers slørende mystik var mere i resonans med den tids sensuelle te-æstetik end den skarpskårne *kare sansui*-haves ultimative virkelighed.⁴² I nyere tid er der tilføjet et bibliotek i baghaven samt to småbygninger langs vestmuren mod Daisen-in (som ikke er indtegnet på planen), og indretningen af kuriens køkkenområde er ligeledes let ændret i forhold til den viste plantegning. Selvom mange træk i det Shinju-an, der fremstår idag, således kan føres tilbage til det oprindelige tempel, og selvom ændringer, vedligeholdelser og tilføjelser gennem tiderne har været lydhøre overfor det oprindelige, så er det Shinju-an, vi kan møde idag, på alle måder mere komplekst og forfinet end det Shinju-an, der blev indviet i 1491.



Udsnit af Daitoku-jis centrale område med Daitoku-ji Hojo i midten og Shinju-an til venstre derfor (se tekster på ill. p. 244). Fotografiet er fra 60'erne, hvor Kyotos bybillede endnu var præget af machiya med tegltage



Formelle enkeltdele danner semiformal bovedform, subtemplet Konchi-in ved Nanzen-ji



Et uformelt forløb opbygget af uformelle elementer, som det hører sig til i te-havens roji, ber fra Koke-dera, Mostemplet

ARBEJDET I ZENDOEN

Ved min ankomst til Shinju-an takkede jeg, som Soshō-san havde sagt jeg skulle, Yamada Sobin meget for, at han havde givet mig lov at komme. Yamada Sobin, Shinju-ans abbed, som i daglig tale bliver kaldt Oshō-san, viste mig lynhurtigt til rette, her kan du holde til, dér er et skab med sengegrej, og dér er toiletet. Han spurgte, om jeg ville gøre *zazen*, zen-meditation, for det plejede udlændinge at være interesseret i, og det gjorde de hver dag i *Ryosen-an*, et andet af Daitoku-jis subtempler. Det svarede jeg ja til. Om jeg havde spørgsmål om *zazen*, for det var det, de fleste udlændinge kom for. På mit tøvende svar, at jeg nok ville have mange spørgsmål senere - jeg havde ikke medbragt noget brændende ønske om *zazen* - konkluderede han blot, *later!*

Abbeden ved Ryosen-an, Taiun-san, er cirka på min alder. Han tog pænt imod og talte et udmærket engelsk. Oshō-san blev kun 2-3 minutter, som han inden havde sagt, han ville, og afleverede sammen med mig en pakke med kager som gave. Taiun-san viste mig ind i receptionsrummet, hvor han lavede te under helt afslappede former. Redskaberne var få og dagligdags, en blikdåse med teen, en af disse elegant bukkede bambusteskeer, varmt vand i en plastictermokande med håndtrykpumpe, en lille tallerken til en skive soya-kage snittet af en lang stang, en bakke til det hele og *dozo*, værsgo, dette var Taiun-sans te-ceremoni. Sådan kan jeg holde te-ceremonien ud - helt fri for alle disse karikerede bevægelser og gestikker og redskaber til astronomiske beløb, som postulerer at være åh så rigtige og i som mine øjne fuldstændig har afsporet te-ceremonien fra dens oprindelige klarhed. Senere erfarede jeg, at Taiun-sans kærester studerer te på højeste niveau ved Ura Senke, så det kunne ikke bunde i nogen uvidenhed om, hvordan man gør. Hans simple og ligefremme måde havde blot præcist samme befriende naturlighed og renfærdighed, jeg også havde oplevet, da to børn i efteråret havde serveret te for mig - som gør, at jeg ikke får teen galt i halsen.

Sen Rikyu (1522-91), te-ceremoniens store faderskikkelse, havde selv et sådant ligefremt forhold til sin te: gør

ild, varm vand, hæld det over teen, drik den - det er alt. Han lavede seks helt enkle regler for sin te, en af dem lyder: vær forberedt på regn, hvilket i Japan ikke er så dumt endda. De andre regler er lige så langt nede på jorden og peger uden omsvøb på det basale - at hælde vand i te-havens vandbassin for rituel renselse, at gøre *roji*-haven klar og at møde sine gæster helt. Rikyus regler indkredser præcist dén ene fordring, at alt må gøres helt og fuldt af hjertet, udelt, uden tøven, uden bagtanke, uden tvang, uden besnærende orden. „Vid at når du helt enkelt renser dit hjerte og din bevidsthed, så ligger alt essentielt iboende dette,“ skrev Rikyu i sit en-sides-testamente.⁴³ Ved synet af den kunstfærdige parodi på hans bestræbelser, som te-ceremonien senere udviklede sig til, må Rikyu have roteret kraftigt i sin grav.

Han forudså det næsten og skrev kort inden han døde, at teens succes ville blive dens fallit.⁴⁴ Den eksistentielle dimension, som gennemsyrede den tidlige te-ceremoni, ville kun svært kunne overleve en nation af mennesker, der nøjagtigt ned til mindste detalje vil vide, hvad der i en hvilken som helst situation er det korrekte - der vil have det skåret ud i pap og gjort så tilpas indviklet, at de kan bruge hele livet på at øve sig deri. Sådanne mennesker overhører bevidst eller ubevidst Rikyus bud om formens ligegyldighed eller ubetydelighed overfor opretholdelsen af den rette ånd. De tror, at de omhyggeligt efterfølger den store mester, men de kopierer kun hans former og fortrænger hans intention om en levende, intuitivt funderet øjeblikkets kunst. De gør, hvad de kan, for at sløre hans bud om *no host, no guest* og fører teens vej på æstetiserende vildveje, hvor det eksistentielle rum er tabt.⁴⁵ Ligesom det enkleste er det sværeste, er det sværeste det enkleste. At dele en kop te, det er alt. Eller rettere, det *var* alt. „Zen og te er ét“ var en kongstanke for den tidlige te-ceremoni. Med Rikyu kan vi sige, at zen og te *var* ét.

Sen Rikyus læremester var te-mesteren Takeno Joo (1502-55). Rikyu skal have sagt, at teknikken havde han

fået fra Joo, men vejen havde han fra Shuko.⁴⁶ Det var samme Shuko, som i slutningen af 1400-tallet havde anlagt haverne syd og øst for Shinju-ans hojo. Shukos læremester var Ikkyū Sojun, dén zen-mester, Shinju-an er tempel for, og således er Shinju-ans historie uløseligt forbundet med te-ceremoniens tidlige udvikling. Med Murata Shuko fik te-ceremonien stærke zen-træk. Han indledte en æstetisk af-søgning omkring begrebet *wabi*, som blev ledemotiv for te-ceremonien i hele den formative fase og helt frem til idag har været en af te-æstetikens centrale koder.⁴⁷ Shuko var også den første, der indrettede et rum udelukkende til brug for te-ceremoni. Te-ceremonien er da også en integreret del af det kulturelle kompleks, som muliggør, at en størrelse som Daitoku-ji overlever i det moderne Japan - som i Shinju-ans tilfælde endog uden åben turisme.⁴⁸ Det var således også via denne historiske forbundethed mellem te- og zen-verdenen, at det ad underfundige veje overhovedet var lykkedes mig at komme indenfor i Shinju-an.

Taiun-san fortalte, at hans far havde studeret hinduisme, og at han for nylig havde været i Tyskland for at besøge det sted, hans far havde studeret og for at undervise i *zazen*. Jeg fortalte så, at jeg for mere end 20 år siden, som 14-årig, havde lært at meditere i hinduistisk tradition under swami Narayananda og i flere perioder af mit liv havde mediteret regelmæssigt. Hindu-meditationen var meget kompleks, sagde han, zen-meditationen meget simpel.

Vejrtrækningsmønstre er i den indiske hinduistisk-buddhistiske tradition kortlagt som en hel videnskab, og *pranayama*, åndedrætsøvelser, findes i et utal af mønstre. Der er en høj grad af opmærksomhed på subtile processer i kroppens energisystem, herunder de forfinede polariteter mellem venstre og højre side. Hvad den zen-mediterende regulerer gennem graden af åbenhed i øjnene, regulerer den mediterende i den indiske tradition først og fremmest gennem brugen af venstre eller højre næsebor, hvorved henholdsvis *Ida* og *Pingala*, to energistrømme, der står som en svingningsstreng i kroppen, aktiveres og betinger hen-

holdsvis receptive og aktive tilstande. Opmærksomheden på og forståelsen af energilegemet med dets syv *chakraer*, anvendelsen af disse koncentrations- og fokuspunkter i kroppens klang søjle samt brugen af forskellige *mudra*, fingerstillinger, som aktiverer forskellige energistrømme - alt dette findes ikke i zen-meditation. Det var gået tabt på den lange rejse gennem et praktisk orienteret Kina med råkølde vintre, eller det var måske snarere bevidst skrælet af. Hele dette univers er i zen reduceret til spekulative, konceptuelle fælder for opmærksomheden, som blot er støj på vejen mod det store Intet. For zen-buddhisten er forståelsen af satori ikke satori, det teologiserende er en konceptuel fælde. Troen på Gud eller noget guddommeligt er blot endnu en dualistisk barriere mens det gradvise fremskridt blot giver ny næring til det næsten uudslukkelige ego.

Taiun-san fortalte om *zazen*, at den var et nødvendigt alternativ til den almindelige dagsbevidsthed. *No judgement, no thinking, no recognition*, uden vurdering, uden tanke, uden genkendelse, var vigtige komplementære størrelser.⁴⁹ Kunne vi først leve og være uden vurderinger, uden tanker og uden begrebsliggørelser, så ville vi derfra på et nyt niveau kunne vurdere, tænke og benævne.

Efter vores samtale i receptionsrummet viste Taiun-san mig over i *zendoen*, som meditationshallen kaldes. Under gavlens store udhæng, cirka én meter før dørtærsklen, stod en række brune plasticfutter opmarcheret. Her stillede man sine egne sko omhyggeligt, meget omhyggeligt, stak strømperne deri og gik den sidste meter hen til zendoens dørtærskel iført brune plasticfødder. Det, der gør disse brune plasticfødder særlig ulækre er, at der er tvungne bare fødder. Ikke ret meget af meditationens kunst er fulgt med fra Indien via zen, men en af de overlevende forskrifter er den om de bare fødder, der nu i den begyndende, fugtige sommersvarme klæber højlydt til den brune plastic. Man lægger så de for meditationen unødvendige ejendele som ur, penge og nøgler på et lille bord til venstre for indgangen. Her ligger også en lille bog til donationer og en frønnet seddel klar til opsætning, med teksten *no zazen today*. Foran dørtærsklen stiller man så de brune plasticfødder med tæerne pegende udad, ordentligt - meget, meget ordentligt - det understregede han flere gange og rettede let på mine,



Skriftegnet mu, intetbed, er et centralt begreb i buddismen. Kalligrafi af zen-mesteren Hakuin Ekaku (1685-1768)

selv da jeg naivt troede, at de stod ordentligt. Den banale måde, han fik flyttet på mine tøfler, gjorde hele situationen meget lettere. Havde han blot antydnet, *hvad* der kunne være gjort anderledes med disse plasticfutter og dermed, hvad jeg kunne lære derved. Nu kunne jeg blot tålmodigt afvente næste gang, han med en hørbar indadånden følte behov for at korrekse mine eller andres rette håndtering af plasticfutterne.

Med de to skydedøre skudt til hver sin side er der tre trin op til det tatami-måttebelagte gulv, hvor man *sidder* placeret op langs hver side i rummet med front mod hinanden. Meditationshynderne ligger i store velordnede bunker lige til venstre for indgangen, og man tager én af de store og to af de små. Inden har man dog bukket for altings Buddha-natur foran alteret på den modsatte endevæg, med hænderne i *gassho*-position, med fingre og håndflader mod hinanden. Zendoen er ikke særlig stor, ikke særlig smuk, ikke særlig velproportioneret, faktisk er dette misfoster af en traditionel japansk zendo nærmest lidt kluntet her midt i Daitoku-jis ellers forfinede æstetiske univers.⁵⁰ På alteret er der ud over en masse ragelse af den sædvanlige slags - den antydningens og underspillethedens kunst, vi i Vesten forbinder med zen, nåede aldrig hertil - et stort fotografi af Ruth Sasaki, der i en årrække var abbed i Ryosen-an. Ryosen-an har en historie, der rækker tilbage til slutningen af 1500-tallet, men det var et af de templer, der forfaldt i årene efter Meiji-restaureringen.⁵¹ Ruth Sasaki lykkedes dog i løbet af 50'erne at bringe templet på fode igen. Hun er til dato Daitoku-jis eneste kvindelige, udenlandske abbed, og Ryosen-an er stadig idag Daitoku-jis eneste åbning overfor udlændinge, der søger zen-meditation.⁵²

Efter at være kommet vel op ad ankomstrinene, have hilst foran alteret og udstyret sig med meditationshynder, bevæger man sig hen til sit sted, lægger måtterne pænt, helt frem til gulvplanken, ikke blot én centimeter fra, og præcist midt på den tatami-måtte, man har udset sig. Ovenpå lægger man på bageste halvdel de to halve måtter. De er til at løfte bagdelen, så man sidder bedre. Inden man sætter sig, må man endnu en gang bukke, denne gang foran sin udsete plads, med ryggen til pladsen og dermed med siden til alteret. Taiun-sans plads er altid markeret oppe for-

rest til højre for alteret. Her findes ud over hynderne en del rangler, slagværktøj og røgelsesaggregater nødvendige for den rette afvikling af meditationen. Vi andre lægger efter brug siddehynderne tilbage på plads, så rummet i øvrigt tilbagestår tomt og renlinjet. Man sidder ikke blot på måtten, som man ville placere en skulptur på en piedestal. Nej, man sidder midt på højre-venstremæssigt, men helt fremme, så knæene flugter med forkanten. Man træder i øvrigt heller ikke på gulvets linjer, hverken på tatami-måtternes kantebånd eller de to langsgående gulvplanker, der skiller midterfladen fra de to siddeområder. Alt i rummet er således med til at definere et regelsæt, som understøtter en tilstand af fuld opmærksomhed. Taiun-san vogter strengt på, at dette overholdes, og næsten hver gang, jeg var i zendoen, korraksede han én eller flere om, hvor på meditationshynden vedkommende burde sidde. Den slags er vigtigt nok til at forstyrre os andre.

Lotusstillingen, den traditionelle indiske meditationsstilling, bruger man ikke i Ryosen-ans zendo. Den er nok også bedst egnet for radmagre asketer uden for meget sul på kroppen. De tætte, lavbenede japanere ville brække benene, hvis de skulle sidde sådan. Faktisk døde Daitoku-jis grundlægger Daito Kokushi med brækkede ben. Han var længe syg inden sin død og var den sidste tid lam i benene. Den dag, han vidste at han ville dø, vred han simpelthen sine lamme ben i lotus, så knoglerne brækkede og blodet vældede ud, veltilfreds med at kunne dø i perfekt lotus.⁵³

Da jeg havde været i Shinju-an et par dage, spurgte So-sho-san bekymret om det var hårdt at sidde. So-sho-san er så godt i stand, at han knapt ville kunne sidde i skrædderstilling og givet måtte gøre som Daito Kokushi, hvis han ville sidde i lotus. Jeg viste ham så, at jeg uden hænderne til hjælp kunne lægge mine ben i lotus begge veje rundt. Billigt stik. Men i Ryosen-ans zendo sidder man på typisk zen-vis i halv lotus, med venstre ben over højre og således i det mindste den ene fodsål vendt mod himlen. Det havde begge Buddhas gjort, da han i sin tid nåede satori, og det gør begge fodsåler i hel lotus, men én retvendt fodsål er tilsyneladende bedre end ingen, og så skal det partout være venstre fodsål, selvom mit venstrehåndede korpus naturligt folder sig i halv lotus med højre fodsål øverst. Man be-

høver tydeligvis ikke at forstå for at overholde. Ingen forklaring om, at det ville aktivere de rette energistrømme. Men jeg gør, som der bliver sagt er det rigtige. For selvom Taiun-san under vores samtale havde sagt om meditation og meditationsteknikker, at det var meget individuelt, og at man måtte prøve sig frem med, hvad der var rigtigst for én selv, var han tydeligvis overhovedet ikke indstillet på eksperimenter. Så da jeg stilfærdigt prøvede med blot én halv ekstra pude under bagdelen i stedet for to og øjeblikkelig følte mig overbevist om, at jeg sad bedre sådan, tog han det tydeligvis ilde op. Så jeg er nu helt sikker på, at to er bedst. Jeg er mager og var fra tidligere vant til at sidde uden opklodsning, så med mit bentøj gav den rigelige polstring en lidt usikkert svævende fornemmelse. Det er vigtigt at sidde med støtte både på begge baller og begge knæ, så ryggen kan forblive ret i timevis og benene ikke på noget tidspunkt begynder at sove. Både hel og halv lotus er stillinger, hvor man kan sidde længe og ubevægeligt med ret ryg, og hvor åndedrættet kan arbejde uhindret - alle vigtige forudsætninger for en vellykket zazen.

Når man så endelig sidder, med ret ryg, så ret som mulig, holdes koncentrationen i zen-meditationen på *tanden* eller *bara*-centret, et fokuspunkt cirka to fingerbredder under navlen. Tungen holdes op mod ganen, det holder spytksekretionen og synkebevægelserne i ro og modvirker tendenser til at falde i søvn. Ligesom venstre ben holdes over højre, holdes venstre hånd over højre og tommelfingrenes spidser holdes mod hinanden. Besværligt, men ganske viseligt, for således kan den person, som leder meditationen i zendoen, øjeblikkelig se, hvis der dagdrømmes. I samme øjeblik synker tommelfingrene. Hvor man i den indiske tradition sidder med lukkede øjne og forholder sig på forskellig vis til den strøm af tanker og billeder, der uundgåeligt flyder forbi, så har man i zazen let åbne øjne.⁵⁴ Lysmængden regulerer energiniveaet. I zen-meditationen forlades den umiddelbare opmærksomhed og tilstedeværelse ikke. Blikket holdes ufokuseret i gulvet, cirka en meter foran sig. Ret præcist dér løber i Ryosen-ans zendo et tværgående bånd af tatami-måttekanter, der er skævt syet på og i et uroligt mønster, så øjnene slet ikke kan finde hvile. Det må ikke være for let.

morgenrenøgøringen i de repræsentative haver.

Der var kun tre i alt i zendoen, inklusive Taiun-san og jeg. Rummet har umiddelbart slet ikke den fortættede kraft og ro, som jeg kender fra min fortids meditationslokaler. Stedet giver underligt nok ikke ret meget og har ikke nogen klar endsige stærk bærebølge. Der er mere drøn på de fleste danske landsbykirker. Jeg sidder og tumler med gårsdagens instrukser om stilling, hænder, tunge, ryg, hals, vejrtrækning osv. Også dem vil jeg kun få én gang. Næste gang vil de have karakter af irettesættelser, hvis jeg behøver sådanne. Når man sidder og blot koncentrerer sig om ikke at koncentrere sig om andet end ingenting, sin holdning og sin vejrtrækning, melder alle kroppens signaler sig prompte og blander sig med allehånde uparkerede tankefragmenter. Det er sin sag at stoppe, lade bag og tømme ud.

Det i zendoen, som umiddelbart bekommer mig sværest, er de åbne øjne. Selv det kvartåbne er ganske forstyrrende for mig, så jeg er nede på under en sekstendedels sprække, helt uden skyggen af slumretendenser. Jeg oplever i zendoen, at hver gang jeg lukker øjnene, øges koncentrationen øjeblikkeligt, og mere meditative tilstande nærmer sig. Men det er drømmeri, sagde zen og Taiun-san samstemmende i går. Ikke noget at forvirle sig ud i. Så jeg føler mine passager med lukkede øjne som tilsnigelser, som forbuden frugt og prøver at lade være. Midt under det hele tog han en tur med *kaisaku*-stokken⁵⁶ - og bare den måde han holdt om den på, som gav den ham mere betydning og magt over tilværelsen, var en klar styrkelse af mit første indtryk. Jeg véd, at jeg ikke forventer mig noget af ham, jeg ved omvendt også at han kan noget, jeg gerne vil lære, og at den kommende tid bliver mere betydningsfuld, hvis jeg giver hans verden og hans måde fuld åbenhed.

I dag kom der pludselig en vind fra haven, og øjeblikkelig slog mit venstre næsebor ud, jeg kunne 97 % dæmpe et kæmpenys, så det kun blev en lidt kraftig udånding, men snottet begyndte at løbe. Sådan er der hele tiden noget før *ingenting*, et insekt, der interesseret undersøger zendoen, en myg, der afprøver urørlighedsreflekset - hele tiden noget foran *intet*. Flager af tilværelsens uafslutteder summer, zagens alkymistiske arbejdsrum er et fantastisk spejl, som tydeliggør alle de usynlige tråde, der konstituerer og

fastholder vores tilværelse. Zen-verdenens afskrælningsproces er en lang proces, vejen bagom alle vore ideer og forestillinger om verden og universet - vejen frem eller tilbage til vores oprindelige natur - er lang. Nogle ville fristes til at kalde den en ørkenvandring eller et blindspor, dømt til at mislykkes under vores støjende moderne livsbetingelser. *Instant satori*, tak - men kamelen smutter sjældent gennem nåleøjet uden grundige forberedelser.

Indledningsvis giver Taiun-san enkelte instrukser, nogle gange på engelsk, men lige så ofte blot på japansk. Den musikalitet og udstråling af autoritet, jeg fornemmer af hans japanske væsen, kommer dog kun dårligt igennem på hans lidt kantede engelske. Han anbefalede os på tredjedagen at læse små uprætentiøse bøger om, hvad buddhisme er - særlig om de andre buddhistiske sekter - og springe de mange smarte zen-bøger over, hvis vi ville have en ordentlig forståelse af, hvad zen er. Han var tydeligvis i bedre humør og ikke helt så ynkelig med stokken. Han var rarere at sidde overfor. Jeg sad nu også længere borte. Hele stemningen var bedre og nærmede sig et meditationslokales.

Efter at have sagt farvel og god dag og vi én efter én stilfærdigt havde forladt zendoen, kom Taiun-san og spurgte indlevet medfølelse, om jeg havde været meget tidligt oppe. Ja, jeg havde været med til morgen-sutraerne. Også havearbejde, spurgte han videre? Ja. Alt syntes så at være som det skulle være - jeg hang stadig på.

Også en ny mand spurgte han lidt ud, men i en underlig stødende, næsten anklagende form, hvor hans venner var henne? Det fremgik af spørgsmålet, at en lille gruppe udlændinge fra en psykologiklasse ved Seika-universitetet tidligere var kommet i zendoen. Han kom langvejs fra på sin cykel og befandt sig tydeligvis ikke godt med dette krydsforhør. Han kom da heller ikke igen. Taiun-san ville i Danmark ikke få megen ros som pædagog. Men pædagogikken her er også snarere den omvendte, at man etablerer en tærskel. Man gør det lige præcis så firkantet, så lidt blødsødent, at folk fortrækker, hvis ikke de *virkelig* er indstillede på at hænge på. Det vækker genklange af en robust ur- eller præpsykologi, hvor en systematisk knægtelse retfærdiggøres af, at sådan har man altid gjort tidligere. Dét er vi i Vesten glimtvis på vej til at blive bedre.

Efter aftenens skoldhede bad gjorde jeg igen zazen, blot for at repetere min lærdom. Så længe de mange retningslinjer er eksterne, så længe de ikke er indkodet i hver en fiber, hævner de blot meditationen. Redskabet må først tillæres, siden falde bort. „Det er månen, ikke fingeren der peger,“ hedder det viseligt i Østen.

Mange af reglerne i Taiun-sans zendo har i den historiske kontekst en nødvendigheds indlysende naturlighed. Den kinesiske virkelighed, hvori zen-buddhismen udviklede sig, havde en anderledes håndgribelig kontant karakter og fordrede for en elementær overlevelse en anden konkret deltagelse i tilværelsen end den indiske yogis ophøjet tilbagetrukne, vegetative rum. De japanske zen-templer lå ikke isoleret ude i bjergene, men havde en vis tilknytning til samfundslivet.⁵⁷ Japanske zendoer er ikke støjfri universer, som solide grundmurede huse, eller eremittens verdensfjerne hytte kan være det. Skodder og papirdøre rasler, trækonstruktionerne knager og duver for vinden, insekter gnaver i tømmeret, summer ud og ind, og papirskodderne yder kun ringe beskyttelse mod verden udenfor.

Zen-buddhismen slog først for alvor rod blandt de japanske samuraier og fik kun gradvist samme betydning for andre samfundsgrupper. Samuraierne kunne ikke blot sidde og henslumre med lukkede øjne. Selv i zendoen måtte han være rede og holde muligheden for overraskelser fra indtrængende fjender borte. Han havde brug for en ro og styrke, en konkret tilstedeværelse, som ikke brød sammen udenfor zendoens beskyttede laboratorietilstand. Det var på virkelighedens slagmark, at den meditative ro stod sin prøve. Han måtte stadig i yderst pressede situationer være i stand til at agere og reagere optimalt, uden tankens tøven. Zens styrke og kendetegn er, at den praktiseres *i livet*.

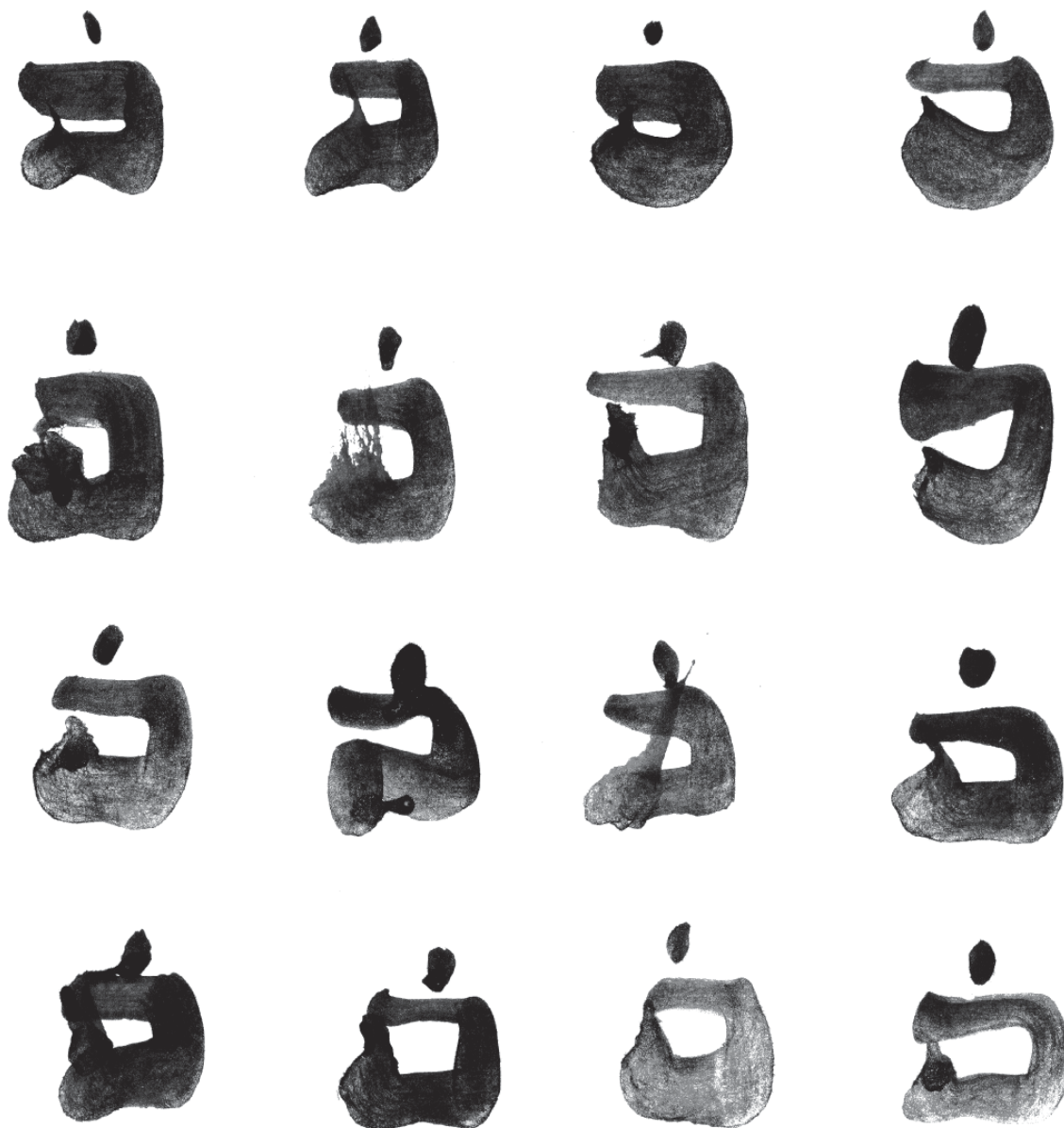
Min zazen-erfaring er stadig minimal, men den japanske kulturhistorie står som én lang fortælling om, at zazen virker. Zen-meditationen havde ikke opnået sin helt centrale placering i japansk kulturliv, uden at kunne noget, og gennem tiderne har mange mennesker gennemført deres indre slag under zendoens betingelsessæt. Det kan dog synes, som om en håndfast krigertraditions behov har været mere afgørende for udformningen af den japanske zen end for eksempel kunsthåndværkerens eller socialarbejderens.

Når en given størrelse først er etableret i Japan, er der en forbløffende konstans i formens videreførelse.⁵⁸ Derfor virker det sandsynligt, at da zen senere i historien fandt vej fra samurai-verdenen til aristokratiet, kultureliten og handelsverdenen, så blev den én gang etablerede meditationsform overtaget meget direkte - både fordi handelsmanden og kunstneren et langt stykke ad vejen møder de samme indre og ydre kampe som samuraien og fordi, der i mesterlærens konfucianske grammatik ikke findes rum for at stille spørgsmål ved hævdvundne tilstande.

Mange yderligere elementer, der kunne have været importeret fra den indiske meditationstradition, derunder hele kropsforståelsen og hele den noget introvert orienterede, lyttende kropspleje og systematiske kropsforståelse, som hatha-yogaen og pranayama-øvelserne repræsenterer, blev ikke fundet nødvendige eller håndterlige og fandt ikke deres plads eller vej. En hel række meditationsredskaber med rødder tilbage til den indiske tradition, som visualiseringsteknikker og brugen af mudra, mantra og mandala, er således holdt ude af zen-meditationen, men findes integreret i den japanske shingon-buddhisme.⁵⁹

Suzuki skriver, at „satori ikke består i at skabe en forud given tilstand ved intenst at tænke derpå. Det er voksende bevidsthed om en ny kraft i bevidstheden, som sætter den i stand til vurdere ting fra et nyt synspunkt. Siden bevidsthedens udfoldelse har vi været ledt til at forholde os til ydre og indre forhold på en given, konceptuel og analytisk måde. Zen-træningen består i at bryde denne kunstigt opbyggede forståelsesramme (upsetting this artificially constructed framework) én gang for alle og i at genskabe den på et fuldstændigt nyt grundlag. Det er derfor indlysende, at meditation på et metafysisk eller symbolsk udsagn, som er et produkt af vores relative bevidsthed, ikke har noget at gøre i zen.“⁶⁰ Tilsvarende har konceptualiseringen og forståelsen af mudra, mandala og mantra heller ikke noget at gøre i zen.

Måske er Taiun-sans zen fundamentalistisk, måske har den blot overtaget krigerkastens håndfaste skolingsform. Jeg oplever, uden at kunne sætte præcise ord på, at der er et element af afstumpethed og naivitet overfor det udfoldede liv, som jeg ikke ønsker at tage del i. Selvom Taiun-



Arbejdet med penslen bar, som i princippet alt arbejde, en meditativ dimension og spejler øjeblikkeligt enhver krusning i bevidstheden

san sagde, at det at meditere er en individuel sag, giver han ikke i sin ledelse af zendoen rum for at afsøge sin form inden for rammerne, men fastholder næsten nidkært et rigtigt formmønster. Han er der med det samme, hvis én har fået lagt puden en anelse skævt i forhold til tatami-måterne (vi taler om halve og kvarte centimeter), hvis de sidst i seancen omdelte sutra-hæfter ikke ligger præcist på gulvbjælken til højre, hvis man ikke sidder det rette sted på puden - og fastholder herved den ydre form. Jeg kan kun opleve ham som sergenttype med overdreven hang til militant eksercits og ordenssans, og hele seancen som en herlig anledning til at korrekte. Var det så blot en form med retning - en form, der lod gnisterne springe i glimtvis åbninger.⁶¹ Tam i ånden har han accepteret den rendyrkede forms videregivelse. Hvilken stadig støj i zendoen heraf.

På femtedagen var zazen-runden virkelig inspirerende og meditativt fortættet, også fordi der var næsten fuldt hus. Intensiteten har også, men ikke *kun*, at gøre med, at flere mennesker opbygger et stærkere fælles felt. Det var også inspirerende anderledes, fordi der var te i haven bagefter. Det var nogle søde, behagelige og intelligente mennesker, som virkede velforankrede i sig selv og stod solidt på benene i en grad, man sjældent møder i Japan. De talte også allesammen engelsk. Eller rettere: de var alle, med det engelske de kunne, i stand til at kommunikere frit, uden al den flimster, man ofte som udlænding møder i Japan. Det bliver i en sådan situation uhyggeligt indlysende, i hvor høj grad det er et psykologisk spørgsmål, at de fleste japanere, til trods for både 5 og 10 års undervisning deri, er så ubehjælpelige overfor at skulle udtrykke sig på engelsk.

Noget før intet. I zendoen bliver det bøjet i neon - hele tiden noget før intet. Flimrende fragmenter, stadige svinkeærinder. Bevidstheden zapper på endeløs, rastløs vandring. Opmærksomheden er svær at holde på sporet af ét eneste udelt ene - endsige på ingenting. På et tidspunkt kom jeg til at tænke på dengang Daito Kokushi havde foreslået kejser Hanazono at sidde ned fra sin forhøjning. Jeg skal nok vare mig for at foreslå Taiun-san noget, men som han sidder dér, tronende på tre tykke, hele puder med ekstra halve under rumpen, er der noget ufrivilligt chaplinsk Diktatoren-scene over det. Også i dag instruerede han på japansk,

hans mester-image trives tydeligvis bedre på japansk, og han polemiserede i dag, kun på japansk og således uden at jeg forstår alle detaljer, med Aum Shinrikyo-bevægelsen,⁶² der mediterer med lukkede øjne. Så jeg føler mig næsten som forbrøder, når jeg indimellem sniger mig til at lukke øjnene. Men dér, i de lukkede øjnes landskaber, genfinder jeg øjeblikkelig en meditativ grundtilstand, der lader de stadig fremrullende billeder og tanker opløse. En af fordelene ved de åbne øjne skulle være, at man bliver mindre forstyrret af lyde. Og lyde er der nok af - ikke blot cikader og fuglesang, selv små vindpust klapper med de løst opstillede glasplader i zendoens vinduer, og fra nabotemplet, der ligger lige op til zendoen, lyder en stadig larm. Min plads fjernest fra røgelsen gjorde, at jeg slap for småallergiske næse- og nysereaktioner. En myg landede midt på tatami-måtten foran mig. Hvor må en sådan måtte være stor fra det perspektiv. Noget før intet.

Femtedagen blev, den megen snak til trods, min hidtil bedste dag i zendoen. Ryggen mindre øm end sædvanlig, jeg sad længere, roligere og mere oprejst end sædvanlig. Min ryg er i zazen-sammenhæng umiddelbart min kædes svageste led, men jeg fandt bedre støtte end nogensinde før og følte i perioder, at jeg sad klokkerent på en solid trekant af ben og baller. Jeg sneg mig til i stedet for blot at tælle vejrtrækningerne at tælle *i* vejrtrækningerne, og skabe en rytme i ud- og indånding, der følger og efterhånden sænker hjertepulsen, så ikke jeg, men kroppen tæller for, 4+2, 4+2, langsomt trinvist til 5+2, 6+2, 7+2, 8+2 osv. - jeg fornemmede, at pulsen nogle gange faldt til nær det halve - og selv tællingen gled bort. Den lange rytme skabte dog efter nogen tid en uro allersidst i udåndingen og efter tilbageholdelsen i begyndelsen af genfyldningen af lungerne. Bliver det dybe åndedræt tvungent, kommer min svage ryg til kort, der opstår spændinger over lænden, som breder sig til skulderbladene. Der er kun at indse, at jeg må gå langsomt frem, l a n g s o m t frem. Hver dag et år kunne flytte noget, hvis jeg samtidig arbejdede systematisk med ryggen. Fem år ville måske flytte noget - ikke et par uger i juni.

Arbejdet i zendoen er i Rinzaizen nøje forbundet med arbejdet med *koan*. Koan-arbejdet er Rinzaizens særkende. En koan er et udsagn af tilsyneladende paradoksal natur -

et udsagn, der fra et begrænset udsigtspunkt eller forståelsesunivers fremstår uløseligt, meningsløst, forstyrrende, usammenhængende eller paradoksalt. En koan er et arbejdsredskab, der peger direkte imod tilværelsens fundamentale væren og tildeles individuelt af zen-mesteren ud fra hans erfaring og intuitive forståelse af, hvordan den enkelte bedst gennembryder sine grænser. Simpel deduktion, analysen eller intellektuel tilegnelse fører ingen vegne. En koan er en problemstilling, der forudsætter transcendens gennem eksistentiel tilegnelse og kun forløses gennem uophørligt vedholdende arbejde dermed. Arbejdet med en koan bliver gradvist en alt gennemtrængende tilstand, hvor de periodevis lange meditationer i zendoen, de korte daglige dialoger med zen-mesteren, opmærksomheden i det daglige praktiske arbejde, alle ind- og udtryk, hver en afkrog af bevidstheden, hver celle og hver fiber - alt spejles i og brydes med ens arbejds spørgsmål.

„En koan er en type religiøst spørgsmål, der fungerer som en hammer for at bryde den konceptuelle tænkningens vægge eller begrænsninger og vække mennesket til dets oprindelige natur,“ skriver Kobori Nanrei Sohaku: „Det grundlæggende i zen-træningen er at genopdage ens egen sande natur. Dette er, ifølge traditionelle udtryk for buddhistisk filosofi, at vågne til (be awakended to) *sunyata* (japansk, *ku*). At forstå *sunyata* er slutmålet for det buddhistiske studie. Buddhismen er en levemåde, som bryder gennem den menneskelige bevidstheds vægge og trænger ind i *sunyatas* dybde.“⁶³ *Sunyata* er sanskrit og bliver på engelsk oftest oversat med enten *void* eller *nothingness*. Jeg har i mangel af bedre brugt ordene *Intet* eller *intetbed*, selvom det danske sprog ikke rummer ord eller udtryksmåder, der umiddelbart omfatter den filosofiske dimension i *sunyata*.

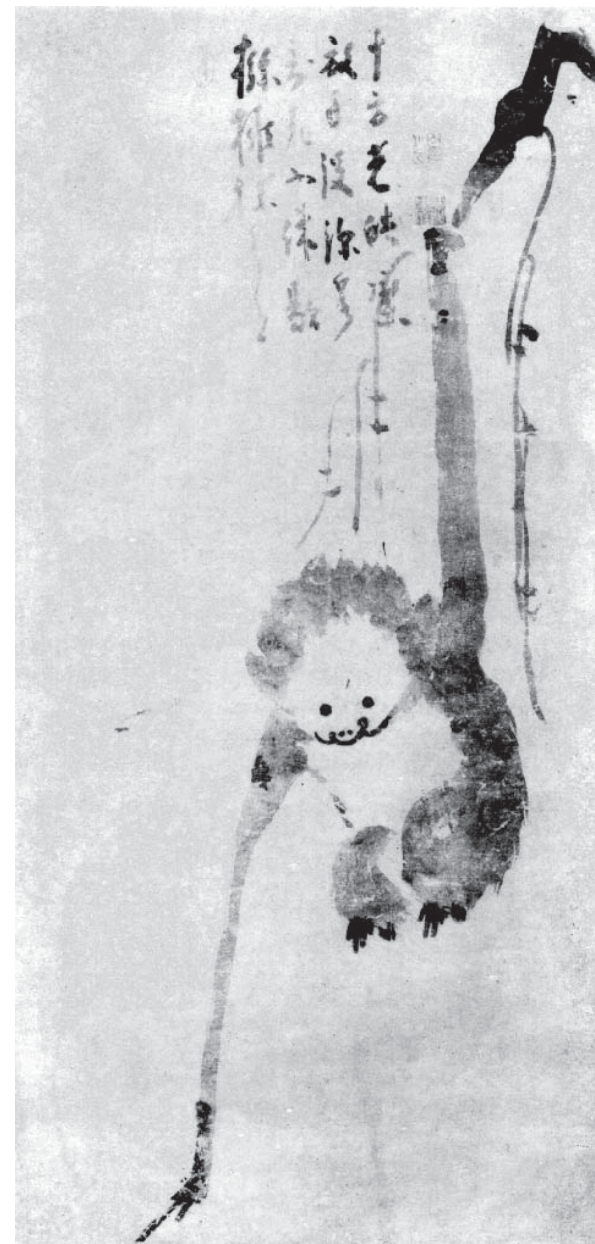
„Når man går i dyb zen-meditation, passerer man, som en sædvanlig proces, gennem et psykisk felt, fra overfladen ned i dybderne, som hvis man blev sænket ned i en sø i en dykkerklokke,“ skriver Kobori: „I vandets overflade svømmer fisken rundt, vandplanter flyder, sollyset reflekteres heri. Men hvis du dykker dybt ned, vil du nå en verden, hvor der ikke er fisk og der ikke er lys, men uendelighed, der endnu ikke er differentieret til det definitive. Den ræk-

ker ud over tid og rum, eller egobevidsthed, så der er ingen bekymringer om fødsel og død, navn og berømmelse, tab og gevinst, kærlighed og had, jeg og du. Det er en virkelighed, hvori ingen differentiering endnu har fundet sted. I biblen siges det, at 'i begyndelsen var ordet;' men i den dybeste tilstand af zen-meditation er der ikke et eneste ord. Hvad der står tilbage, er Intet i sig selv. Vi må vende tilbage til livets overflade, hvor fisken svømmer, solen skinner, regnen falder, og mennesket elsker og hader. Denne gang er imidlertid disse bølger af menneskeligt liv ikke de samme som de var forud. Fisken svømmer i intethed, mennesket hader i intethed. Alting udspringer af intethed.⁶⁴ Denne den oplystes tilbagevenden til overfladen, bodhisattvaens fortsatte deltagelse i livet efter satori, er en vigtig del af zen-kulturens udfoldelse og videreførelse. Buddhis-tvæns bud om næstekærlighed er først og fremmest bodhisattvaens, den oplystes pligt til at vejlede den uoplyste, mesters pligt til at vejlede sin elev - ikke lige overfor lige.

Om zen-mesteren Muso Kokushi (1275-1351) fortælles det, at der var mere end 50 disciple, som under hans vejledning nåede satori. Men dette er ikke sædvanligt.⁶⁵ Zen-traditionen er ganske smal. Ofte er det ganske få, måske kun en enkelt, som når satori og fører linjerne videre, og frem mod nutiden synes færre og færre at være nået igennem til det endelige gennembrud. Covell citerer en nulevende zen-mester for, at hvor måske ti procent af Muromachi-periodens zen-studerende erfarede et gennembrud til satori, er der idag tale om under én procent.⁶⁶ Det er et åbent spørgsmål, om zen for nutidens menneske stadig er *direct pointing to reality* - om nutidens menneske må mødes anderledes? Den japanske zen-verden er idag i defensiven derhen, at den har så megen energi bundet i videreførelsen af en historisk betinget form. Det siges, at der idag er flere i USA, der praktiserer zen end i Japan, uden hermed at have sagt noget om intensiteten eller seriositeten. Men måske vil evnen til at gennembryde den moderne tilværelses bevidsthedsafkroge udvikle sig med zens tilstedeværelse i og møde med virkeligheder udenfor Japan. For ligger der i fascinationen over den eksotiske form en forblindelsens fare, findes der omvendt et frirum overfor den historiske forms bevidstløse videreførelse.

En, der i kraft af sin koan brød igennem og nåede satori, var Hakuin Ekaku (1685-1768). Han arbejdede med en berømt koan, hvori zen-mesteren Joshu⁶⁷ bliver spurgt om en hund har Buddha-natur og svarer: *mu!* nothingness. Hakuin fortæller derom: „Da jeg var 24 år gammel, boede jeg i Yegan-klosteret ved Echigo. Det problem, jeg arbejdede med, var Joshus mu, og så grundigt fordybede jeg mig i det, at jeg ikke sov, hverken nat eller dag, glemte at spise, hvile, alt - indtil med eet en umådelig koncentrationstilstand indtrådte. Jeg følte det, som om jeg frøs fast midt i en isslette, der strakte sig tusinder af mil til alle sider, og dertil havde jeg en følelse, som om jeg var aldeles gennemsigtig. Det var ikke muligt at komme hverken frem eller tilbage, jeg var som et spædbarn, som en tåbe, og der var slet intet andet til end Joshus mu. Skønt jeg gik til lærerens forelæsninger, lød hans ord kun, som om de blev talt i en fjern sal langt, langt borte. Til tider havde jeg en fornemmelse, som om jeg fløj igennem luften. Adskillige dage befandt jeg mig i denne tilstand, da en aften ved tempelklokkens slag alt pludselig forvandlede. I det jeg hørte den slå, var det som om et isdække brast, eller et hus bygget af jade styrtede sammen. Da jeg således med ét vågnede igen, var det for mig, som var jeg Ganto,⁶⁸ den gamle lærer, der er død for århunderer siden, og som om ikke en smule af min personlighed var gået tabt gennem de skiftende lange tider, der var henrundet. Hver tvivl og ubeslutsomhed, der havde plaget mig, var aldeles henrundet og opløst som et stykke is, der smelter. Højt udbød jeg: 'Hvor underfuldt, hvor underfuldt! Der er hverken fødsel eller død at frygte og ikke mere nogen højere viden at kæmpe for at nå! Alle de 1700 koan er ikke en gang en beskrivelse værd.'⁶⁹

Hakuin fortalte om sin oplevelse til sin zen-mester, der dog ikke lod til at se noget forløsende, endsige nogen satori deri. Skuffet drog Hakuin videre, fra mester til mester, for at få deres forståelse, men lige lidt hjalp det. Til sidst endte han, ydmyget af den manglende anerkendelse af hans oplysning, hos Shōju-san,⁷⁰ en hvas zen-mester. „Fortæl mig hvad din koan har opnået,“ spurgte Shōju-san. „Universet faldt af! Faldt bort! Ikke et punkt tilbage til at holde fast ved!“ svarede Hakuin. I det samme tog Shōju-san Hakuin solidt fat i næsen og vred rundt: „Kan det være at jeg har



„Aben,“ malet af Hakuin Ekaku (1685-1768). Hakuins inskriptionstekst findes oversat i note 92

en stump af universet her?“ spurgte han grinende. Så sendte han Hakuin ud og råbte efter ham: „Du døde munk i en grotte! Hvilken selvsmagen!“ På et senere tidspunkt, hvor Hakuin på ny forklarede sig, blev han helt enkelt skubbet ned fra verandaen og endte i regntidens mudder og søle. Hakuin var nedbrudt, nær ved at forlade også Shoju-san, men var stadig overbevist om, at han havde haft en satori-oplevelse.⁷¹

Shoju-sans metoder er ikke enestående. 1.000 år tidligere havde zen-mesteren Baso (709-788) i en dialog med sin discipel Hyakujo (720-817) om nogle vildgæs vredet Hyakujos næse, hvorved han nåede satori.⁷² Zen-traditionen er fuld af sådanne situationer. Selvom satori er en indre udfoldelse, er dette klarsyns gennembrud dog ofte udløst af en pludselig, overraskende situation i omgivelserne - ofte en lyd. For eksempel havde Ikkyu sit endelige gennembrud ved en krages krig, og han havde forud haft et gennembrud med en koan ved lyden af en pige, der sang. Daito Kokushi nåede sit gennembrud ved lyden af en nøgle, der faldt på gulvet, og Hsiang-yen havde sit gennembrud, mens han rensede have, fra lyden af en sten, der af kosten blev slynget mod en bambus.⁷³

En dag under den rituelle tiggergang i den nærliggende landsby var Hakuin så verdensfjern, at han ikke opfangede eller reagerede på en gammel kvindes afslag. Hun gav ham et så eftertrykkeligt slag i hovedet med den stok, hun stod med i hænderne, at han besvimede. Da han kom til sig selv igen, var hans tidligere tilstand borte, og han var fuldstændig klar. Tilbage i klosteret berettede Hakuin alt, og Shoju gratulerede venligt: „Nu har du det, nu har du det!“ Hakuin havde nået sit satori, han havde bogstaveligt fået banket den sidste modstand ud.⁷⁴

Hakuin kom til hægterne igen. Han blev med tiden en af Japans betydeligste zen-mestre. Han var samtidig en mesterlig kalligraf og maler. Hakuin systematiserede koan-træningen, ikke bare på vejen mod det første gennembrud til satori, men også efter-satori arbejdet.⁷⁵ Han ikke bare kommenterede og strukturerede de gamle koan, men skabte også nye selv. „Hvad er lyden af én hånd, der klapper“ er således en koan fra hans hånd. Med hans impuls fik den japanske zen-træning fornyet form og klarhed, hans prin-

cipper vandt hurtigt almindelig udbredelse, og idag går så godt som alle japanske Rinzai-mestres zen-linje gennem Hakuin. „Rinzai-skolen er nu praktisk talt Hakuin-skolen,“ skriver Waddell.⁷⁶ Den zen-træning, som gives idag, er stadig i høj grad Hakuins systematiserede og gennemformaliserede træning, som tog form midt i Edo-periodens gennemformaliserede univers.⁷⁷

Begrebet *koan* findes første gang nævnt i slutningen af T'ang-dynastiet (618-907) af zen-mesteren Obaku Kiun (d. ca. 850)⁷⁸ På den tid var en koan endnu ikke en formaliseret størrelse - men opstod spontant af øjeblikkets givne situationer. Gradvist forskød koan-træningen sig dog fra sit udgangspunkt i en fuld tilstedeværelse i livets gnistrende øjeblikke til en systematiseret størrelse, hvor etablerede kæder af træningsspørgsmål lag for lag skulle gennembyrde de bevidstheds mønstre, som hindrer os i den fulde oplysthed. Sasaki oversætter *koan* med *words of the ancients* og *public records* og skriver, at den systematisk fastlagte brug af koan som „de gamles ord“ kan siges at være begyndt med zen-mesteren Nan-yüan Hui-yung (d. 930), tredje generation efter Rinzai.⁷⁹ Den definitive klarhed i forståelsen af den koan, man var blevet tildelt af sin mester, blev kriteriet for satori. Med zen-mesteren Ta-hui (1089-1163)⁸⁰ nåede koan-zen sin definitive periode, skriver Sasaki: „Under Ta-hui blev den systematiske og dynamiske koan-træning, kendt som *kanna zen*, 'introspecting-the-koan Zen,' Rinzai-skolens definitive metode, i kontrast til Ts'ao-tung-skolens [Soto-zens] *mokusbo zen*, 'silent-illumination Zen.'⁸¹ Ta-huis næsten livslange kontrovers med Ts'ao-tung-skolen var med til at udkrystallisere forskelligheden mellem Japans to store zen-sekter, Soto-zen og Rinzai-zen.

De gamle zen-mestre tilskyndede ikke deres studenter til at bruge deres ord som koan. De sagde ikke: tænk over dette eller tænk ikke over dette. Små mennesker brugte imidlertid at udrede lærerens ord intellektuelt og forvekslede dette med virkelig oplysning, skriver Muso Kokushi (1275-1351) om koan-træningen: „Det var for at hjælpe mennesker som dem, at kinesiske zen-mestre fra det ellevte århundrede og frem etablerede det hensigtsmæssige redskab at fastholde en koan i bevidstheden uden kon-

ceptualisering (the expedient device of calling a koan to mind without conceptualisation).⁸² Allerede på Ta-huis tid viste den organiserede koan-træning sig at have alvorlige indbyggede problemer. I forhold til den forudgående *living zen* hos T'ang-mestrene, hvor det var øjeblikkets spontant opståede situationer, der tjente som koan, blev tendensen til intellektualisering stærkt øget - ikke mindst intellektualiseringer med udspring i andres forudgående refleksioner over *words of the ancients*.

„*Mondo* - eller spørgsmål og svar sessions mellem mester og discipel fik en fikseret form,“ skriver Akimatsu og Yampolsky i *Japan in the Muromachi Age*: „Mange af disse blev nedskrevet og cirkulerede mellem interesserede munke og lægfolk. Det blev kendt, at hvis i en given forsamling ved en given mester et givet svar blev givet på en given koan, så ville dette svar blive accepteret. Dette gjorde også zen mere umiddelbart tilgængelig for både munke og lægmænd. En zen, der ikke længere behøvede nogen intensiv, livslang hengiven sig til studier og meditation, var nu ved hånden.“⁸³

Zen-traditionen synes i løbet af Muromachi-perioden (1336-1568) at forfalde. Dels på grund af Rinzai-sektens stærke engagement i samfundslivet, dels på grund af synkretistiske udvaskninger. Zen blev kraftigt blandet op med jodo-buddhisme og esoterisk buddhisme, og den oprindelige klarhed og kraft sløret. Neokonfucianismen fandt gradvist vej til Japan gennem zen-verdenen. Dette synes at udbyde zen-institutionens engagement i rent verdslige forhold, og i længden tog en stadig mere omfattende formalisering et uafvristeligt kvælertag på zen.⁸⁴ Var man i penge-nød, var det ikke usædvanligt for et Muromachi-zen-tempel at sælge *inka*, satori-certifikater.⁸⁵ Det var denne zen-kulturens forfladigelse, formalisering, udvanding og indre rådendskab, Ikkyu gennem sit liv brugte så mange kræfter på at hanke op i.

Ved et stort tempel som Daitoku-ji er uddannelsen af de unge munke fra subtemplerne og tilhørende provinstempler samlet i *sodoen*, som zendoen her kaldes. Her trænes ydmyghed og udholdenhed gennem vedholdende hårdt arbejde, og stadig, midt i det moderne samfund, praktiseres tiggergang. Her har det enkle, spartanske zen-liv traditio-

Shinju-an

nelt været særlig enkelt og spartansk.⁸⁶ Zen anerkender tre grundlæggende behov: mad, tøj og søvn - alt andet demonteres systematisk. Sodoens arbejdsrum er traditionelt tilrettelagt som en trykkoger, hvor alle aspekter af dagligdagen er målrettet gennembruddet til satori. Det er omkring sodoen, ikke i den enkelte tatto, at man under ledelse af *roshien* finder den koncentrerede koan- og zazen-træning. Den første uge i hver måned afholdes *sesshin*, en meget koncentreret meditationsrunde, hvor den fortsatte zazen støttes af *sanzen*, daglige korte personlige ordvekslinger med roshien.

Daitoku-jis sodo-tradition er strengere end de fleste, skriver Covell & Yamada - den bliver nu kaldt en djævel-sodo, én der er ekstremt strikt i sin behandling af sine unge munke.⁸⁷ December måneds *sesshin* er årets skrappeste, hvor man i en uge ikke sover, eller man blot tillades at sove få nattimer siddende i lotus - dette som gentagelse af de syv dage, som *Shakyamuni Buddha*, den historiske Buddha, sad under bo-træet før sin oplysning.⁸⁸ „Bedstemoderlig kærlighed“ benævner man de råb og smæk, der under afholdelsen af *sesshin* skal hjælpe med at hindre hensluringen og holde meditationen på kursen.⁸⁹

Sosho-san, Shinju-ans mellemste præst, karakteriserer i 1995, 15 år senere, Daitoku-jis djævel-sodo som en lidt slap omgang. De unge munke har fået luksusvaner. Man kan ikke mere fordrø, at de står tidligt op osv. Rekrutteringen er idag et problem, og i nyere tid tager sodo-træningen de fleste steder mere og mere sigte på en præsteuddannelse, der kan forsyne de mange templer med det nødvendige antal præster. Sodoen som stringent, alkymistisk arbejdsrum bliver herved trængt i defensiven, og afstanden til et dansk præsteseminarium eller et religionshistorisk eller teologisk universitetsstudium mindskes i takt med den eksistentielle dimensions svækkelse.

Ved en *sesshin* ved subtemplet Tokai-an ved Myoshin-ji hvor Hisamatsu Shin'ichi⁹⁰ boede på sine gamle dage, kom han på et tidspunkt ind i zendoen, stoppede foran en af de mediterende og råbte: „Fjern al verbalisering, udsluk al aktivitet fra bevidstheden!“ og gav ham i det samme et slag. Da han løftede kaisaku-stokken op igen, sagde han irettesættende til os alle: „Det er som at lede efter fisk i et træ!“⁹¹



En todelt terrasse løber hele vejen rundt om Shinju-ans bojo-fløj. Herover sydterrassen, hvorfra der er udsigt til sydbaven med dens ene fyrretræ (se ill. p. 291). Bag disse shoji-skodder reciteres der sutraer hver morgen ved daggry

IKKYUS LIVING ZEN

I Shinju-an starter dagen som i alle buddhistiske templer med sutra-recitation. Siden grundlæggelsen i 1491 har der i templets hovedhal, *bojoen*,⁹³ hver morgen været reciteret de samme sutraer.⁹⁴ De tre første dage i det nye år er morgenritualet et andet, men der er ikke som i den protestantiske kirke nogen to-årig liturgisk cyklus - ingen prædiken at forberede, ingen dagens tekst eller salmer, der til stadighed veksler. Samme messende, kværende lydremser lyder ved daggry, dag ud, dag ind, år ud, år ind: *...form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness; whatever is form, that is emptiness, whatever is emptiness, that is form, the same is true of feelings, perceptions, impulses, and consciousness,*“ hedder det i Hjerter-sutraen, hvis fortættede til det næsten ugribelige udsagn reciteres tæt fremadskridende, uden pause: *... in emptiness there is no form, nor feeling, nor perception, nor impulse, nor consciousness; No eye, ear, nose, tongue, body, mind; No forms, sounds, smells, tastes, touchables or objects of mind; No sight-organ element, and so forth, until we come to: No mind-consciousness element; There is no ignorance, no extinction of ignorance, and so forth, until we come to: There is no decay and death, no extinction of decay and death. There is no suffering, no origination, no stopping, no path. There is no cognition, no attainment and no non-attainment.*⁹⁵

Sutra-recitationens lydunivers er betagende ligesom det forhold, at det i den daglige brug er lyden, fuldt så meget som forståelsen af ordlyden, der om noget overhovedet står frem eller tilbage som det betydningsbærende. De enkelte lyde er urklange.⁹⁶ Hver stavelse i det sanskrit-alfabet, sutraerne oprindeligt blev forfattet i, var i den gamle indiske kosmologi forbundet med en guddom eller et guddommeligt aspekt, og den ultimative virkelighed var en immateriel virkelighed



Gør meget godt. Gør intet ondt, lyder Ikkyus kalligrafier, som idag hænger i Shinju-ans bojo, se ill. 266 og note 107

af svingning eller vibration, hvor materien blot var en illusion, næret af Mayas slør. Hver af sanskrit-alfabetets kimstavelser repræsenterede en særlig energikvalitet med hver sin særlige geometriske konfiguration.⁹⁷ Sutra-recitationens forskellige lyde anslår forskellige dele af kroppens klangøjle.⁹⁸ Alle kroppens hulrum klinger med. Fremsigelsen bringer krop og sind i forunderlig resonans. Knogler, muskler og tanker vibreres, varmes, masseres og lutres. Hele kroppen bringes i svingninger - er lutter øre.

Der er fart over feltet i Osho-sans recitation. Han slubrer luft, ligesom han slubrer sin miso-suppe, vrænger let, netop hvor lungerne er fyldte til bristepunktet, og fortsætter uførtømt recitationen, længe, til sidste luftmolekyle er udtømt, for så lynhurtigt at genfylde lungerne til bristepunktet. I perioder slår fremsigelsen over i flerstemmighed, hvor kvinten eller oktaven over klinger med. Uden at være grimt ligger Osho-sans kontante recitation lysår fra det adagio-neddroslede, æstetiserende skønmaleri, man ofte møder i sutra-recitationerne. De samme lyde i samme insisterende, næsten fræsende tempo, hver morgen i mere end 60 år. Osho-san må kunne dem i søvne - endda sporer jeg ikke antydning af mangel på nærvær. Fremsigelsen akkompagneres af slag på store skålformede gonger, hvis klange fremvokser langsomt, udvikler sig til bristepunktet og står længe i rummet. Gongerne bærer stemmen og løfter rummet blidt fremad. Også røgelsen klinger med - på japansk lytter man til røgelse. Særlig den første indsnusen, hvor røgfanerne nogle minutter inde i recitationen når frem til mit hjørne, udvider rummet og stemmer sindet i åbent leje. Mit vestligt opdragede øre søger som i blinde efter en valsende tre fjerdedele eller blot de mindste ansatser til en fire fjerdedeles rytme. Men ligesom det japanske sprog har stort set samme trykstyrke på alle stavelser, flyder recitationen præcist fremadskridende, uden



Fusumadetaler fra Shinju-ans bojo, malet af af Soga Jasoku II i 1491

nogen tydelig taktdannelse. Den femslags rytme, som øret alligevel synes at opfange og finde ro ved, accentueres og nedbrydes til stadighed af gongerne og de skrifttegn, der har flere stavelser i deres udtale.

Under fremsigelsen sidder man i diamantstillingen, dvs. på egne ben, med knæene fremad og med hænderne i gas-sho-position, håndflade mod håndflade og fingerspidserne opad. Tatami-måtterne er nok blødere end ingenting, men på et tidspunkt cirka to tredjedele henne i de omkring fem kvarters sutra-recitation begynder selv mine fødder og ben at synge med.

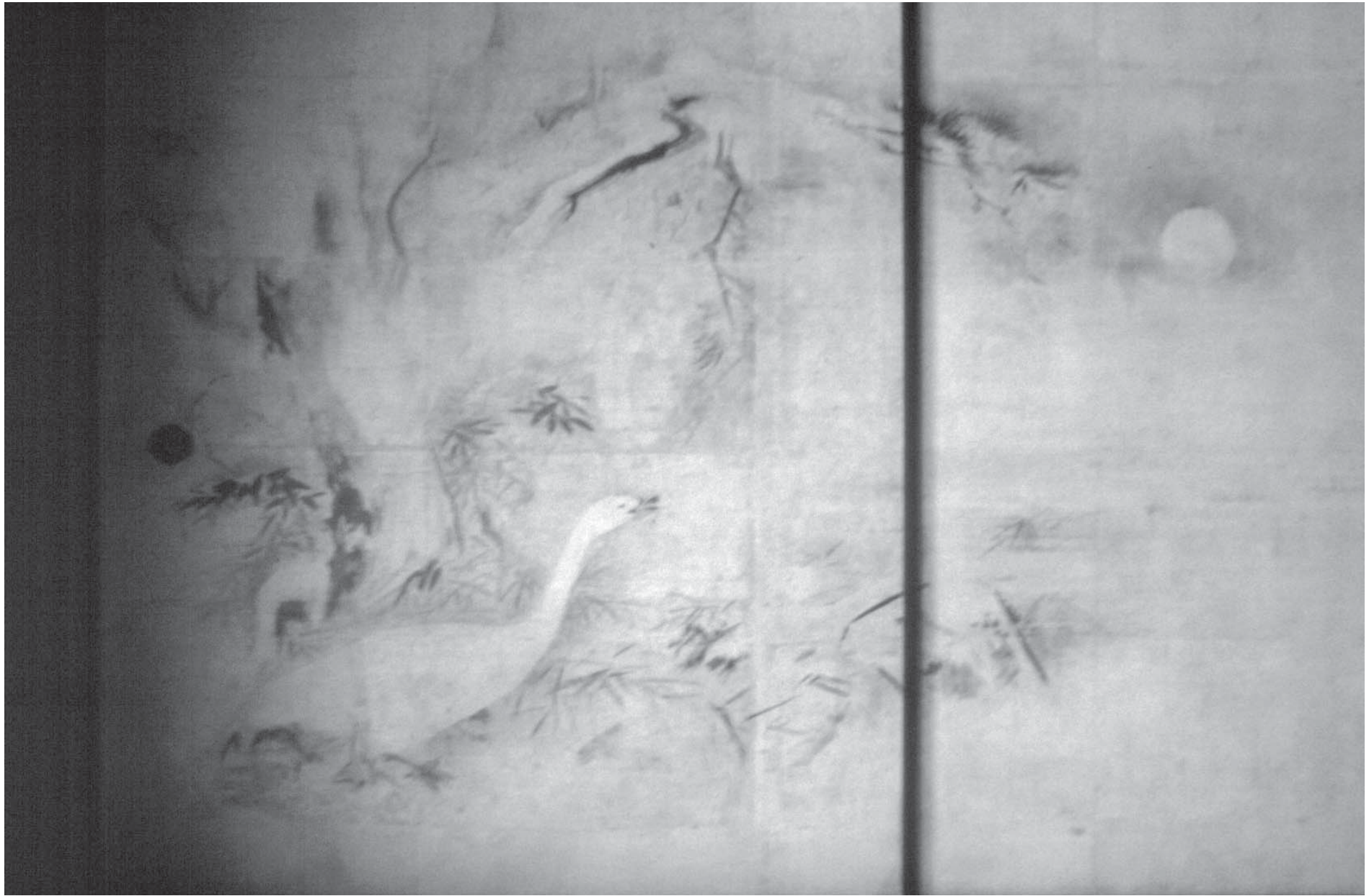
Hojo-længen er orienteret øst-vest og åbner mod syd. Langs sydfacaden ligger tre rum en suite, hvoraf det midterste er det største og det rum, hvori sutra-recitationen foregår. Langs nordfacaden er der tilsvarende tre mindre rum, hvor det midterste rummer de tre altre. Det centrale rum er rektangulært og længst i øst-vestlig retning.⁹⁹ Vi sidder langs sydvæggen med ryggen til dens papirskydedøre og med front mod altrene, Osho-san i højre side, jeg i venstre. På de tre andre vægge er der monokrome tuschmalerier på *fusuma*-skydedørenes efterhånden gulnede papir. Langs væggene rundt er der lagt en række tatami-måtter på gulvet, så der ville kunne sidde flere hele vejen rundt. De brede, spejlblanke, rødbrunt ulmende, men næsten sorte gulvplanker fremstår i gulvets store midterflade som et stort, uudgrundeligt ocean. Nordvæggen har tre fag med hver fire skydedøre. Hvert fag åbner til sit alter.

Under sutra-recitationen bliver der åbnet til alle tre altre, mens der om dagen kun er åbent midtfor. Alteret i midten er indviet til Ikkyu, og bagest inde står en yderst livagtig skulptur af ham, skåret i træ i omtrent naturlig størrelse.¹⁰⁰ Alteret til venstre er indviet til Ikkyus far, kejser Go-Komatsu, mens alteret til højre er indviet til Kannon, en nådens og barmhjertighedens gudinde.¹⁰¹ En af de øvrige to præster ved templet frembærer hen mod slutningen af ceremonien et morgenoffer for de tre altre. Dette morgenoffer består hver dag af miso-suppe, ris, pickles og te i små lak-skåle, hvilket svarer til diæten for templets fastboende. Selvom madofferet er i symbolske mængder, går det bagefter tilbage til husholdningen. Intet går til spilde.

I løbet af sutra-fremsigelsen bryder morgenlyset langsomt



Nord- og vestvæggen i det centrale rum i Shinju-ans bojo, med fusuma-malerier af Soga Jasoku II

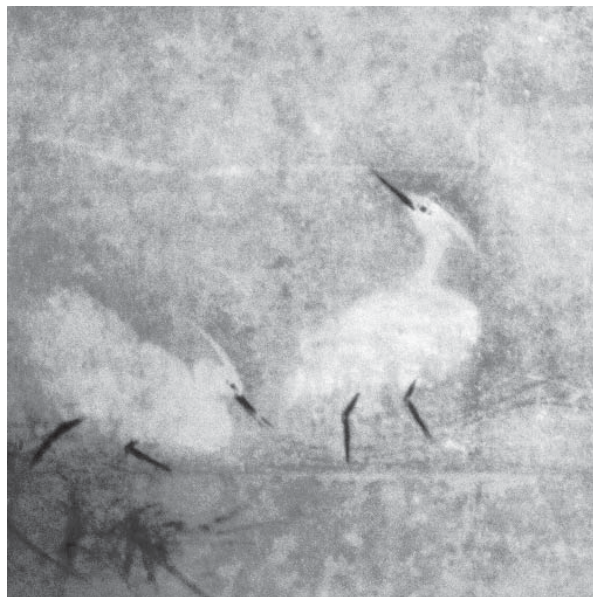


Recitationsrummets østvæg, med fusuma-malerier fra 1491 af Soga Jasoku II, udsnit af ill.p. 262

igennem, og rummet træder gradvist tydeligere frem. Lige udenfor papirskydedørene i væggen mod syd, strækker sig en bred terrasse med de smukkeste, vejrbitte planker. Herfra svæver man over sydhavens tykke grønne mostæppe, hvis rektangulære flade er indrammet af først en præcist tildannet stedsegrøn hæk, og bag denne en mere definitiv, guldpuddet, tegltækket lermur. Bag denne igen danner Dai-toku-ji Hojos kolossale tegltag en beskyttende ryg mod syd. Et par krageagtige fugle tumler i østskellets træer og giver deres besyv med, ellers er alt stille, millionbyen Kyoto sover endnu. Taget er tækket med cypresbark, og tagfladerne er elegant opspændte mod hjørnerne, og udhænget over sydterrassen er så stort, at det er svært at forstille sig noget tidspunkt på året eller døgnet, hvor en solstråle når helt ind til papirskydedørene, så der er halvdunkelt i recitationssrummet selv ved højlys dag.

De fusuma-malerier, som indrammer sutra-recitationen, er udført af Soga Jasoku II,¹⁰² en af de mange kunstnere, der studerede zen under Ikkyu. Soga Jasoku II malede ligeledes fusuma-skydedørene i de to vestlige rum, hvoraf særlig det nordvestlige er radikalt i sin natur. Den sort-hvide ekspressionisme nærmer sig her i sin forenkling og raffinering af landskabsbilledet det objekttranscendent non-figurative.¹⁰³ Ved udvidelsen i 1601 malede Hasegawa Tohaku (1539-1616) skydedørene i de to rum, der blev tilføjet mod øst. I den umiddelbart bagved liggende bygning, *Tsusen-in*, der blev opført i Shinju-an i 1638, men har en historie, der rækker tilbage til Muromachi-perioden,¹⁰⁴ findes blandt andet fusuma-malerier af Soami, Kano Masanobu og Bokusai. Den Sung-inspirerede tusch-maletradition kulminerede i disse år, og de kunstnere, der har udsmykket Shinju-an, regnes blandt den japanske tuschtraditions absolutte mestre.¹⁰⁵

Fra de glittede kunstbøgers virkelighed kendte jeg forud alle disse fusuma-malerier, hvor de karske penselstrøg i de velbelyste kunstlysaftotografier står voldsomt frem. På den baggrund var oplevelsen i det gryende morgenlys virkelig overraskende. Ved sutra-recitationens start var de knapt skelnelige, svagt hviskende og kun antydningvist til stede. De mørkere partier ud mod hjørnerne var med til at blødgøre rummet, så til trods for den kraftfulde arkitekturs



mange linjer, der utvetydigt definerer et rum af geometrisk-rektangulær karakter, oplevedes rummet i daggryet som blødt rundet og næsten konturløst svævende. Lyset bag papirskodderne er næsten retningsløst, som en immateriel kugle, der svæver i det rektangulære rum og blødt aftager ud mod hjørnerne. Gradvist i løbet af sutra-recitationen blev fusuma-billederne mere definitive, men oplevet på stedet havde de selv midt på dagen en blidhed i rummet og en fortættet stilhed, jeg aldrig har læst ud af fotografierne.

Sutra-recitationsrummets fusuma hører under billedkategorien *blomster og fugle* og rummer masser af allegoriske referencer og symbolske lag. Vægfladerne er befolket med traner og gæs, bambus og fyrretræer. Landskaberne er ofte blot antydningvis, disede bjergsilhuetter. De er typisk opbygget af uforbundne, ikke-overlejlrede elementer, som ikke overskrider papirfladens grundlæggende tomhed og uudgrundelighed. Gåsen umiddelbart til venstre for min plads har sit tomme, milde blik rettet mod månen. Den synes intet at kende til den frygtens aggressivitet,

gæs hvæser af. Den gås véd, at den er på rette vej. Alt er udført med en sublim beherskelse af tuschens udtryksregister, fra den tyndeste lavering til det knastørre, splintrede strøg, fra enhårspenslers ciseleringer til meterstore, på en gang kraftfulde og disciplineret-tilbageholdte, udladninger.¹⁰⁶

På hver side af åbningen til Ikkyus alter hænger en billedrulle med kalligrafi af Ikkyu. Strøgene er stærke og utvungne, frit flydende, med en vibrerende, sanselig tilstedeværelse. De udviser ro i bevægelse og er højt, højt hævet over den velkolede, dygtige form. Disse vitale penselstrøg modsvarer ganske godt Ikkyus væsen. De to kalligrafier lyder tilsammen *shoaku makusa, shuzen bugyo*, Gør intet ondt, gør meget godt.¹⁰⁷

Dette udsagn er i sin zen-kontekst yderst radikalt. Hvor zen-filosofien har udviklet et sprog, der nogenlunde lykkes at undgælde sig dualistiske forviklinger, selvom resultatet indimellem bliver særdeles finurligt og krinkelkroget, så vælter problemerne ind over zen-mennesket, så snart han m/k træder ud i verden og ind i hverdagslivets perspektiv. Her møder vi tilsyneladende stort og småt, koldt og varmt, ondt og godt - vi erfarer i dualistiske felter og begreber og må indse, at dette ikke forandrer sig blot ved at udsige, at det ikke forholder sig sådan. Sonja Arntzen betegner i sin oversættelse af digte fra Ikkyus digtsamling *Kyounshu*, Den tossedede skys antologi, de to kalligrafiers udsagn som en *Dialectic of Non-Duality*.¹⁰⁸

Ikkyu indarbejdede de to kalligrafiers udsagn i sin introduktion til et digt i *Kyounshu*. Han skrev indledende: „Po Chü-i spurgte mester Fuglerede, 'Hvad er meningen med buddhismen?' Fuglerede svarede, 'Gør intet ondt, gør meget godt.' Po Chü-i sagde, 'men et tre-års barn kunne forstå en lære som dette.' Fuglerede svarede: 'Et tre-års barn kan muligvis sige sådan, men der er firs-årige mænd, som ikke kan praktisere det.' Gamle mester Ryozen plejede at sige: 'Havde det ikke været for dette ene udsagn af Fuglerede, ville vore tilhængere alle være kørt fast i forskrifter som: 'Fra begyndelsen, ikke én ting.' 'Ikke tænke på godt, ikke tænke på ondt.' 'Godt og ondt er ikke to.' 'Falsk og sandt er et og det samme.' så nu har jeg (Ikkyu) om dette emne skrevet et digt og præsenteret det til en forsamling.



Det centrale rum i Sbinju-ans bojo, med fusuma-malerier af Jasoku II fra 1491 og kalligrafier af Ikkyu Sojun (1394-1481). Den midterste kalligrafi er gengivet p. 407

Students who ignore karma are sunk.

That old Zen master's words are worth a thousand pieces of gold.

Do no evil, do much good.

*It must be something the Elder sang while drunk.*¹⁰⁹

Arntzen skriver om mester Ryosens (1295-1369) udsagn, at „han forklarer, hvorfor instruktionen i dualistiske termer er på sin plads, da et ikke-dualistisk begreb i sig selv kan blive en fælde, noget man klynger sig til og bliver fanget i, snarere end en nøgle til frigørelse. Meget værre kan det blive en undskyldning for dem, der er falske af hjerte, til at hengive sig til ondsindet adfærd. Selvom den ultimative sandhed ligger ud over distinktionen mellem godt og ondt, er det langt bedre at opfordre til ihærdigt at gøre godt end at tillade de mislede at praktisere ondt under dække af ikke-dualitet.“¹¹⁰

Ikkyus lange liv var et stadigt opgør med intellektualiseringens, forfaldets, ortodoksiens og den tomme forms zen. Han søgte at genoplive T'ang-dynastiets (618-907) oprindelige *action zen*.¹¹¹ Han står som et markant og kraftfuldt udtryk for en frit flydende, levende zen, som ikke lod sig begrænse af eller til klosterlivets velordnede verden. Shinju-an er opført til minde om Ikkyu, som en forbindelseslinje mellem hans ånd og nutidens menneske, og sutra-fremsigelsen har således fundet sted i hans navn hver dag siden Shinju-ans indvielse i 1491. Siddende foran Ikkyu, havde jeg under sutra-recitationerne ofte spørgsmålet oppe at vende: Hvor meget ville Ikkyu kunne genkende af sin vision om *action zen* eller *living zen* i Shinju-ans praksis idag, mere end 500 år efter? Det var et af de nøglespørgsmål, der havde bragt mig til Shinju-an. Ikkyu skrev indledende til et af sine digte, *I Hate Incense*, jeg hader røgelse:

Who can measure a master's means?

Explaining the Way, discussing Zen, their tongues just grow longer.

I have always disliked piety.

*In the darkness, my nose wrinkles, incense before the Buddha.*¹¹²



Ikkyu-figuren i Shinju-ans bojo

Ikkyu blev født ved solopgang på den første dag i året 1394. Han levede frem til 1481 og var livet igennem kastet ind i tidens voldsomme turbulens. Det er almindeligt antaget, at han var „uægte“ søn af kejser Go-Komatsu (1377-1433). Siden indstiftelsen af Muromachi-perioden i 1330-erne havde Japan haft en yderst delikat situation med to kejsere og to kejserlige hof - det nordlige hof i Kyoto, og det sydlige i Yoshino. Ashikaga-klanen, der reelt fik magten ved Muromachi-periodens begyndelse, etablerede et nyt nordligt hof af en ledig gren af kejserfamilien, da den oprindelige kejser med hof var flyttet til Yoshino, ca. 100 kilometer syd for Kyoto. Situationen gav anledning til stadig uro og småtræfninger. Men få år inden Ikkyus fødsel havde man endelig fundet en slags forlig, hvorefter kejserværdigheden skulle gå på skift mellem det nordlige og det sydlige hof. Ikkyus tilsynekomst kunne vælte hele den skrøbelige konstruktion. Ikkyus mor var datter af en af det sydlige hofs fornemste familier, og Go-Komatsu, kejseren i det nordlige hof, var endnu kun 16 år ved Ikkyus fødsel.¹¹³ Det ville i den tids yderst komplicerede magtspil være en katastrofe, hvis den førstefødte i nord var halvt af sydlig linje. Samtidig havde shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) tilsyneladende planer om at lade Go-Komatsu adoptere sin egen søn Yoshitsugu, hvorved Ashikaga-klanen ville sidde på både den kejserlige trone og den reelle magt.¹¹⁴ Derfor blev Ikkyus mor i god tid inden fødslen manøvreret bort fra hoffet, og Ikkyu fødtes i usynlighed i Saga, en landsby nordvest for Kyoto. Ikkyu mødte således sin far for første gang mere end 30 år senere, hvor tingene var faldet mere til ro og Go-Komatsu for længst havde trukket sig tilbage fra kejserværdigheden, men deres relation blev aldrig officielt anerkendt.¹¹⁵

Ikkyus barndom sammen med sin mor varede dog ikke længe. Som 5-årig blev han anbragt i Rinzaizen-templet An-koku-ji, nær Saga. Allerede hans første lærer, Shogai Zenkan (d. 1447), var ekspert i kinesisk. Som 12-årig kom han til det langt større zen-tempel Kennin-ji, et af Kyotos *gozan*-templer.¹¹⁶ Helt frem til Meiji-restaureringen i 1868 var zen-templerne Japans vigtigste uddannelsesinstitution. Gozan-templerne var den tids universiteter, og ved templer som Kennin-ji fandtes den tids viden om kinesisk kultur samlet.

Ikkyu opbyggede således gennem sine unge år en solid, kulturel ballast.

Ikkyu var stærkt optaget af den klassiske, kinesiske litteratur, og samtidig med at han tilegnede sig de gamle mestre, satte han sig for at skrive mindst ét digt hver dag. Dette synes han at have fastholdt hele livet igennem. Så selvom han aldrig selv samlede sine digte systematisk, men tværtimod spredte dem i alle retninger - af øjeblikket, til øjeblikket - så stammer meget af det, vi ved om Ikkyu, fra hans digte og de prosa-indledninger til digtene, som nogle gange er væsentligt længere end digtene selv. Så digtsamlingen *Kyounsbu*, „Crazy Cloud Collection,“ med mere end 1.000 af hans digte, er samlet af hans nærmeste disciple og blev først udgivet umiddelbart efter hans død.¹¹⁷ Ikkyu omtalte sig selv som *Crazy Cloud*, et synonym for den tossede, uregerlige munk. Mange af hans digte er forfattet i den klassiske T'ang-kinesiske stil, hvor hvert digt har fire linjer à syv skrifttegn ligesom der findes en lang række regler for de enkelte linjers fonetiske mønstre, men ofte bryder han helt eller delvis med de formelle fordringer.

Ved gozan-templerne stod den kinesiske skoling og det samfundsmæssige engagement i langt højere kurs end den målrettede zen-træning mod satori. Gozan-templerne udviklede sig i løbet af Kamakura- og Muromachi-perioden (1192-1336) og (1336-1568) til magtfulde, sekulariserede institutioner med en omfattende indflydelse på det politiske og kulturelle liv. De fik monopol på Kinahandelen. De drev sake-bryggerier og en omfattende pengeudlåning.¹¹⁸ De havde de kundskaber, der overhovedet gjorde dem i stand til at kunne opretholde kontakten med Kina på højere niveau. Der var mellem shogunat og gozan-institution tale om et gensidigt afhængighedsforhold, og shogunatets gradvise opløsning gennem Muromachi-perioden trak gozan-institutionen med sig i ruin. Alliancen blev i længden udbygget på det forkerte. Det var ikke zens klarhed, men zen-verdenens indsigt i kinesiske samfundsforhold, dens evne til at strukturere og varetage samfundsadministration osv. som banede vejen for gozan-institutionens centrale position i samfundet. Forbindelseslinjerne til det kinesiske rige gik i disse år overvejende gennem zen-verdenen. Det var således også via zen, at neokonfucianismen og dens



Ikkyus sidste portræt, malet af Soga Jasoku III (ca. 1481)

sekulariserede magtetik blev introduceret i Japan.¹¹⁹

Paradoksalt blev den af natur ultimativt frihedssøgende og formtranscendente zen således samtidig kanal for den ultimative, til sig selv reducerede form i japansk kulturliv. Neokonfucianismen, eller det, den repræsenterer, er zen-buddhismens akilleshæl - så længe den levende zen står vital og kraftfuld, kan formkraften præcisere zen som værktøj. I den udstrækning, at ånden viger for formen, og strukturen og det samfundspragmatiske engagement fortrænger den levende zen, vendes alt til det meningsløse. Dette drama udspiller sig over mange århundreder. Ikkyu så det uheldsvangre heri og søgte at genskabe zen som et frisættende univers for levende mennesker, uden unødvendige, tomme former, der under dække af klosterlig korrekthed fastholdt mennesker i stadig ufrihed.

Ikkyu forlod i 1410 gozan-verdenen og flyttede til Saikon-ji, et ydmygt tempel ved Biwa-søen lidt øst for Kyoto, for at studere under zen-mesteren Ken-o Soi (d. 1415). Ken-os zen-træning var klar, skarp og renfærdig - og ganske uberrørt af den tids tiltagende forplumring af zen-traditionen. Han levede udenfor systemerne, i yderste fattigdom. Tre år senere forlyder det, at Ken-o, i den udstrækning han havde haft licens dertil, ville have givet Ikkyu dokumentation for satori, det såkaldte *inka*. Men Ken-o havde intet inka, der kunne dokumentere hans satori, idet han i sin tid havde afvist modtagelsen af et sådant som absurd.¹²⁰ Måske af samme grund var Ikkyu hans eneste disciple. Ken-o døde året efter, og Ikkyu havde, alene tilbage, knapt råd til begravelsen. Efter nogen tids omflakken slog Ikkyu sig ned ved zen-templet Zenko-an, der også ligger ved Biwa-søen, for at fortsætte under zen-mester Kaso Sodon (1352-1428). Zenko-an var et lille sted med kun få disciple, særlig set i forhold til et gozan-tempel som Tofuku-ji i Kyoto, som på den tid havde omkring 10.000 munke,¹²¹ eller tendai-sektens hovedtempel Enryaku-ji på Kyotos skytsbjerg Hiei-san, hvor man efterhånden havde opført mere end 3.000 subtempler.¹²²

Kaso var fra Daitoku-ji-linjen af zen-mestre. Disse transmissionslinjer, hvorigennem gennembruddet til satori var videregivet fra mester til disciple, tillægges i zen-verdenen stor betydning. Gennem den direkte transmission og videregivelse fra mester til disciple repræsenterer zen en

kæde af oplysning og udfrielse med ubrudt forbindelse tilbage til Bodhidharma, der bragte zen til Kina, og videre bagud til den historiske Shakyamuni Buddha, der levede i Indien i 6. århundrede f.Kr. (ca. 560-480 f.Kr.).¹²³ Forud for sin endelige oplysning sad Buddha mange år under et bestemt bo-træ og mediterede. I tiden derefter samledes mange mennesker omkring ham under træet for at høre ham tale. En dag viste han blot tavst en blomst frem i sine åbne håndflader. En af tilhørerne, disciplen Kasyapa, brød igenem til satori herved. Zens ordløse tradition siges at udspringe af denne blomsterprædiken.

Efter fem års studier under Kaso nåede Ikkyu et vigtigt gennembrud - det var ved den lejlighed, at han blev tildelt sit præstenavn *Ikkyu*, der betyder: En pause.¹²⁴ En sommernat to år efter, hvor Ikkyu mediterede i en jolle på Biwa-søen, kom hans endelige gennembrud, udløst af en krages skrig. Ikkyu var da 26 år.

Kaso anerkendte hans satori efter en munter ordveksling og lavede Ikkyus satori-dokument. Men tro mod sin første mester Ken-os afvisning af sådanne inka, ville Ikkyu ikke modtage det. Kaso gemte det derfor hos en lægsøster. Senere dukkede det op igen og igen, men Ikkyu rev det i stykker og beordrede det brændt. Stumperne blev dog samlet igen. Hans tilhængere så sig afhængige deraf, hvis Ikkyus linje skulle kunne fortsætte og overleve i den dokumentfikserede Muromachi-virkelighed. Det var præcist denne vægtning af form før indhold - eksamenspapir før reel erfaring - som Ikkyu med hele sin levemåde søgte at påpege det absurde i. Ikkyu blev hos Kaso nogen tid efter sin satori, men ved Kasos død tre år efter var han ikke hos ham. På den tid var han begyndt at komme og gå, og i årtierne derefter var Ikkyu på stadig vandring i området mellem Kyoto og Sakai, en by syd for Osaka - uden fast tilholdssted - med sin *shakubachi*-fløjte som tro følgesvend.

*My real dwelling
Has no pillars
And no roof either
So rain cannot soak it
And wind cannot blow it down!*¹²⁵

Ikkyu skrev digte om tilsyneladende alt, der rørte sig i hans liv. Hans poesi vækker ofte mindelser om en på én gang dyb og næsten enfoldig taoistisk visdom. Hans digte er ofte meget komplekse, med mange lag af betydninger og utallige referencer og associationer indfældet i brugen af bestemte skrifttegn, som går tabt i selv den bedste oversættelse. Men jeg har søgt her at vælge nogle digte, som i den engelske oversættelse så enkelt og direkte som muligt fortæller om Ikkyus livsbane og hans *living zen*.

*A bird too chants sutras of salvation
Filling the trees with marvelous tones.
Forest flowers are like Bodhisattvas,
Surrounding a little bird-buddha.*¹²⁶

For Ikkyu var både kroppen, naturen og hele tilværelsen et tempel - og livet i dets udfoldelse dets ritual. Zen var et spørgsmål om udelt opmærksomhed og åben deltagelse i alle livets situationer - og ikke om efterlevelsen af klosterverdenens omfattede vifte af påbud, afsavn og ritualer. Han var en fri fugl og så intet formål med at lade sig indordne klosterlivets rigide eksercits, hvis mål kun alt for let gled af hænde og endte i overdreven, halvmasochistisk form.

*Who needs the Buddhism of ossified masters?
Me, I've spent three decades alone in the mountains
And solved my koans there,
Living Zen among the tall pines and high winds.*¹²⁷

Ikkyu synes efter sit satori ved Kaso at være kaldet til at måtte manifestere et levende alternativ til gozan-templernes fortabelse i kunst og politik, deres dekadence, vellevned og stivnede zen-former. Det var ham ikke nok blot at prædike zen, han måtte *leve* zen, *være* zen og spontant lade zens essens komme til udtryk i alle livsytringer.

*Nobody understands my not no Zen Zen
not even that crow's shattering bleak scream got it.*¹²⁸

Ikkyu fornægtede ikke livet. I *Ikkyu nempu*, en Ikkyu-biografi skrevet af Ikkyus første disciple, Bokusai,¹²⁹ er det for

året 1435 beskrevet, hvordan Ikkyu ved en lejlighed gik bevæbnet rundt i Sakais gader. Til forbigående, der måtte studse over en bevæbnet munk, kunne han trække sværdet og vise, at det blot var af træ. „I ved det ikke endnu,“ proklamerede Ikkyu: „men i disse tider er verden fuld af falsk visdom, der er nøjagtig som dette sværd. Så længe det er holdt i skeden, synes det så godt som et ægte; først når det drages, ses det at være af sløvt træ. Det kan ikke dræbe mennesker, og endnu mindre holde dem i live.“¹³⁰ Olson skriver i en analyse af Ikkyu som klovnescikkelse, at „formålet med Ikkyus klovnescikke er at vække os til vores menneskelighed og til en genkendelse af vores sande væren, som kan fungere som en løftestang for at skifte vores tyngdepunkt og gøre os i stand til at indse vores iboende Buddha-natur.“¹³¹

Mange fortællinger er knyttet til denne karismatiske skikkelse, der uden respekt for tomme autoriteter og konventioner vandrede rundt blandt almindelige mennesker og anskueliggjorde zen igennem sit livs spontane udfoldelse. Hans frodige appetit på livet, hans klare, enkle hverdags-zen, der ikke behøvede guld, røgelse eller store institutionelle iscenesættelser, men omvendt fordrede fuld opmærksomhed og ærlighed overfor livet og livsytringerne, gav senere, under indtryk af Edo-periodens øgede formalisering, Ikkyu en status af folkehelt.¹³²

Studying texts and stiff meditation can make you lose your Original Mind.

A solitary tune by a fisherman, though, can be an invaluable treasure.

Dusk rain on the river, the moon peeking in and out of the clouds;

*Elegant beyond words, he chants his songs night after night.*¹³³

I et andet digt trækker han direkte paralleller mellem fiskeres og træskæreres livsforståelse og Daito Kokushi, grundlæggeren af Daitoku-ji, hvor han i årene efter sit satori levede i største enkelhed under Gojo-broen i Kyoto.¹³⁴ Ikkyu mødte blandt almindelige mennesker en tavs visdom og en umiddelbar tilstedeværelse i tilværelsen, som han satte

højt. Her fandtes en oprindelighed, enkelhed og klarhed, som overgik zen-templernes selvsmagende sofisterier.

Udover digtene findes der enkelte prosatekster fra Ikkyus hånd. Han var således en af de første, der arbejdede med oversættelsen af de mange zen-gåder og fortællinger fra et for de fleste utilnærmeligt kinesisk til et mere umiddelbart tilgængeligt japansk. James Sanford har oversat to af disse prosatekster, *Amida Hadaka*, Amida Stripped Bare, samt *Bukkigun*, The Buddhas' Great War on Hell. Sanford skriver i sin introduktion hertil, at disse to tekster har tre hovedtemaer, „(1) en trans-dualistisk benægtelse af nogen fundamental forskel mellem denne verden og en tilstand af oplysthed (the state of enlightenment); (2) eksistensen af en iboende Buddha-natur i alt levende; og (3) overbevisningen, at disse to positioner må realiseres og udtrykkes ikke i det abstrakte men direkte i tilværelsen (in the very concreteness of existence).“¹³⁵

Selvom Ikkyu overfor sin egen Rinzaizen var den evige revser, var det aldrig teologiserende spidsfindigheder, han fremturede med. Han fremviser i begge disse tekster en



Sonrin, Ærede Skov, det posthume navn på Ikkyus tamme spurv, fra et mindedig af Ikkyu ved Sonrins død i 1453

tydelig synkretistisk inklination.¹³⁶ Fortællingen *Bukkigun* sammenstiller elementer fra de fleste buddhistiske sekter i et stort mytologisk slag, og *Amida Hadaka*, Amida klædt af, er udformet som en dialog mellem Ikkyu og en kaptajn, der kommer til Ikkyu: „Jeg er ikke noget lyst hoved og zazen falder mig svært, så jeg påkalder simpelthen Amida af fuldt hjerte,“ indleder kaptajnen. I den dialog, Ikkyu herefter udfolder, understreger Ikkyu zen-buddhismens og Amida-buddhismens enhed, satori ligestilles med Amidas Paradis, og kaptajnen opmuntres til sidst til at følge sin nådens Amida, da de forskellige sekter blot repræsenterer forskellige veje eller værktøjer til samme udfrielse.¹³⁷ For Ikkyu er åndens klarhed og dybde tydeligvis af langt mere vital betydning end nogen teologisk-formal spekulation. Essentielt var det samme Buddha-natur, der måtte vækkes og bringes til udtryk.

*Lots of arms, just like Kannon the Goddess;
Sacrificed for me garnished with citron, I revere it so!
The taste of the sea, just divine!
Sorry, Buddha, this is another precept I just cannot keep.*¹³⁸

Buddhismen har traditionelt fem forskrifter, ikke at dræbe, ikke at stjæle, ikke at bedrive hor eller utroskab, ikke at lyve, samt ikke at drikke alkohol.¹³⁹ I dette ikke at dræbe lå underforstået, at man var vegetar og herved ikke i sin livsførelse gav anledning til at måtte dræbe dyr. Ikkyu var tydeligvis heller ikke vegetar og nyder i digtet herover blæksprutter. I det hele taget var der ikke mange af den tids klosterlige forskrifter, som Ikkyu efterlevede.

*Every day, priests minutely examine the Dharma
And endlessly chant complicated sutras.
Before doing that, though, they should learn
How to read the love letters sent by the wind
and rain, the snow and moon.*¹⁴⁰

I 1440 blev Ikkyu opfordret til at blive abbed i Nioi-an, et subtempel ved Daitoku-ji, opført til minde om Gongai, der havde været Kasos zen-mester.¹⁴¹ Abbeden ved Daitoku-jis hovedtempel var Yoso Soi (1376-1458). Han var 18 år æl-

於余沒後為弟子之

輩老若和合一年一度

相會于慈揚塔是非

諸事可決斷也若居偏

鄉遠里法眷之會面音

問斷絕而稱弟子之輩

以衆評可擯出也堅守

此法勿違失矣為後自之

狀如件

文明十三年三月十七日書

前住大德一休叟宗順云

Kalligrafi af Ikkyu Sojun (1394-1481)

dre end Ikkyu og kom også fra Zenko-an. Yoso havde først nået sit satori efter 30 års studier under Kaso, tre år efter Ikkyu, men var kort efter blevet abbed for Daitoku-ji Hojo.

Ikkyu ankom til Nioi-an en uge før afholdelsen af en stor ceremoni. Men hele den måde, hvorpå den forløb, gjorde det øjeblikkelig klart for Ikkyu, at dette aldrig kunne blive et sted for ham. Yoso havde inviteret alle de rige bidragydere, der måtte til for at rejse et stort tempel, og templet formelig flød af fornemme gaver. Hvordan kunne man lave en sådan åndløs forstillelse i Kasos navn? Ikkyu udfærdigede en liste over Nioi-ans materielle besiddelser, og skrev et harmdirrende digt om livets bekvemmeligheder versus dets nødvendigheder. Digtet blev sat op på Daitoku-jis hovedport, hvorefter han forlod templet sammen med den gruppe disciple, der efterhånden fulgte ham på hans vandringer.¹⁴² Han var tilbage på landevejen, lettet for klosterformens pomp og pragt, fri af den ydre forms forstillinger.

*Ten days in this temple and my mind is reeling!
Between my legs the red thread stretches and stretches.
If you come some other day and ask for me,
Better look in a fish stall, a sake shop, or a brothel.*¹⁴³

Dette digt var stilet direkte til Yoso. Der synes mellem Ikkyu og Yoso at have været et udtalt modsætningsforhold tilbage fra tiden i Zenko-an, og ganske mange af Ikkyus smædedigte om zen-verdenens forfald, hans såkaldte „selv-kritikker“ er direkte adresseret til Yoso. Yosos navn betyder *kultiveret præst* - og Ikkyu så i Yoso personificeringen af zen-verdenens fremskridende formalisering og den ydre gestiks tomhed.¹⁴⁴ Ikkyu gav sin lidenskabelighed rum. Han er berømt for i vandringsårene at have tilbragt mere tid på drikkesteder og bordeller end i templer. *Enter a brothel once and Great Wisdom will explode upon you!* hedder det i et af Ikkyus digte.¹⁴⁵

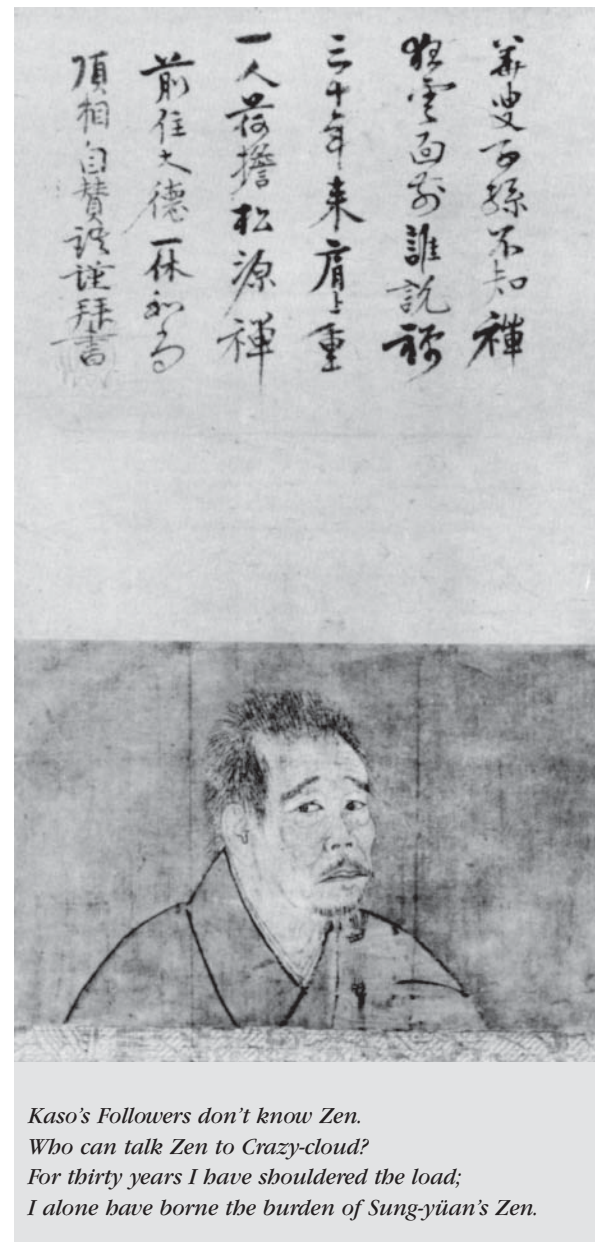
*With a young beauty, sporting in deep love play;
We sit in the pavilion, a pleasure girl and this Zen monk.
Enraptured by hugs and kisses,
I certainly don't feel as if I am burning in hell.*¹⁴⁶

Passionens røde tråd var stærk, og selvom klosterverdenen sædvanligvis foreskriver cølibat, fandt Ikkyu ingen anledning til at holde sin passion tilbage. Han så kærlighedens udtryk og udfoldelse som en uadskillelig del af livet, som en forudsætning for livet og en vigtig nøgle til dets oprindelighed. *Change base lust into refined love and it is worth more than a mountain of gold,*¹⁴⁷ fastslog Ikkyu - kærligheden måtte forædles med samme ildhu og opmærksomhed som alt andet i zen-livet. Frem for nogen syndig aktivitet så han i den passionerede kærlighed Buddha-naturens udfoldelse.

*It has the original mouth but remains wordless;
It is surrounded by a magnificent mound of hair.
Sentient beings can get completely lost in it
But it is also the birthplace of all the Buddhas of the ten thousand worlds.*¹⁴⁸

Zen lærer os, at vejen til oplysning går igennem den fulde, udelte tilstedeværelse i hvad vi foretager os, når vi står, løber, arbejder, spiser, sover, går. Spis når du er sulten, drik når du er tørstig, varm dig når du fryser, elsk når du ... nej, ikke med den seksuelle drift. Dogen Zenji skrev 92 bind med vejledning om det rette i alle livets forhold. Selv den rette måde at forrette sin nødtørft på er anvist deri - men ikke ét ord om sex.¹⁴⁹ Zen-præsten Mu'nan skrev: „Ingen præst eller munk bør nærme sig en kvinde. Selvom han ikke overtræder forskrifterne, kan han ikke beskytte sin bevidsthed mod at blive påvirket af hendes tilstedeværelse. At nærme sig en kvinde, er derfor at initiere en karmisk tendens mod det dyriske stadie.“¹⁵⁰ Spørgsmålene om cølibatets og seksualitetens natur har aldrig været enkle at håndtere for de religiøse systemer, og Ikkyu ramte direkte ind i zen-traditionens solar plexus. Ikkyu havde absolut ingen respekt for uærlighed og forstillelse i klerikal ikklædning.

*Exhausted with gay pleasures, I embrace my wife.
The narrow path of asceticism is not for me;
My mind runs in the opposite direction.
It is easy to be glib about Zen - I'll just keep my mouth shut
And rely on love play all the day long.*¹⁵¹



*Kaso's Followers don't know Zen.
Who can talk Zen to Crazy-cloud?
For thirty years I have shouldered the load;
I alone have borne the burden of Sung-yüan's Zen.*

Portræt af Ikkyu malet af Bokusai (1451-92) med inskription af Ikkyu, se note 192

På baggrund af ovennævnte digt udlægger John Stevens det i bogen *Lust for Enlightenment* som givet, at Ikkyu allerede fra sin tid som akolyt ved Ankoku-ji var udsat for homoseksualitet.¹⁵² Det er ikke usandsynligt. Udover at Muromachi-tidens templer var flittige kunder ved bordellerne, synes en udstrakt homoseksualitet og pæderasti at have præget hverdagen inden for tempelmurene - altsammen udfoldet under en tynd fernis af klerikal ophøjethed. Men Ikkyu synes med ovenstående digt lige så meget at ville spidde disse på overfladen asketiske munke, der ikke vedkender sig deres seksualitets uudslukkelige natur, hvorfor de (også) i overført betydning går og onanerer på hinanden og slås med vindmøller i form af deres sublimerede seksuelle drifter. Ikkyu søgte gennem sit liv at vise det ufrugtbare og det illusoriske i at søge at reducere seksualdriften til et undgåeligt onde, der skulle - eller overhovedet kunne - holdes nede gennem klosterlivets forordninger.

Follow the rule of celibacy blindly and you are no more than an ass;

Break it and you are only human.

The spirit of Zen is manifest in ways countless as the sands of the Ganges.

Every newborn is a fruit of the conjugal bond

*For how many aeons have secret blossoms been budding and fading?*¹⁵³

Langt tilbage i tiden har der i buddhismen og hinduismen været en tantrisk strømning, der så den seksuelle forening som en vej til den endegyldige, fuldstændige oplysning. Forholdet mellem mand og kvinde repræsenterede urmodsatningerne i universet, og foreningen af mand og kvinde var dermed en rituel forening af hele universet, som ret gennemført åbnede til satori og nirvana. Denne tantriske tradition synes kun i begrænset omfang at være fulgt med fra Indien til Kina og Japan. Men en af Kamakura-shogunatets første handlinger efter indstiftelsen i 12. århundrede var undertrykkelsen af „left-hand tantra, en form for buddhisme, hvor sanselige medier som kunst, sang og erotiske ceremonier blev anvendt som middel til at vække skjulte kræfter i bevidstheden,“ skriver Cleary: „Adskillige

symptomer på den kønnenes fremmedgørelse, der er almindeligt erkendt af observatører i Japan, er knyttet til denne militaristiske undertrykkelse, der for alvor begyndte for otte århundreder siden: en på samme tid stimuleret og undertrykt seksualitet, en resulterende understrøm af vold og voldsomme manifestationer af dette fænomen i form af sadomasochisme er ganske tydeligt resultatet af en omfattende militær dominans.“¹⁵⁴ Inden for shingon-buddhismen synes en venstre-tantrisk strømning, den såkaldte Tachikawa-lære, en overgang at have haft en vis udbredelse. Men den blev udryddet af ortodokse kræfter i shingon-buddhismen i tiden omkring Muromachi-shogunatets indstiftelse, de vildfarne præster blev udrenset og alle skrifter brændt.¹⁵⁵ Puritanismen øgede gradvist dertil, at selv Ikkyus manuskripter fra det 19. århundrede henlå aflåste - som uegnede til almindelig læsning.¹⁵⁶

Men den tantriske vej var ikke Ikkyus vej eller væsen. I den tantriske buddhisme er man i den seksuelle forening symbol eller objekt for hinanden, man møder ikke mennesket, men universet i sin komplementære repræsentation. Ikkyu derimod ville det sanselige, det direkte møde med det enkelte andet menneske, og så i denne fulde tilstedeværelse i livet et potentielt fuldbyrdet møde med hele universet. For ham rummede den passionerede kærlighed en lysende kraft, der rigtigt håndteret banede vejen til oplysning. På mere værdig vis, ville vi måske idag tilføje. Tantrikerens symbol- eller objektgørelse og abstrakte forguldelse rummer lige så vel som asketens afholdenhed en distance til livet, som for Ikkyu og hans kærlighedens sakramente kunne overvindes.

*only one koan matters
you!*¹⁵⁷

Efterhånden som Ikkyu kom op i årene, synes han at være faldet lidt til ro. I 1442 omtales i *Ikkyu nempu* for første gang et fast tilholdssted - efter at have været på farten i 20 år, uden tilholdssted, lejede Ikkyu et lille, simpelt hus ved Yuzuriha-bjerget et stykke syd for Kyoto. „Hans disciple savnede ham og kom til stedet,“ står der i *Ikkyu nempu*: „Vores mester og hans tilhængere kom [hinanden] meget

nær.“ Der figurerer allerede på den tid en leder af Ikkyus disciple.¹⁵⁸ Året efter omtales et stilfærdigt lille sted i Kyoto, hvor ejeren ofte var fraværende, som Ikkyu kunne bruge, „men stedet var proppet med besøgende, der ikke syntes at vide, hvordan man sagde farvel.“¹⁵⁹ I 1448 fik han stillet et sted i Kyoto til rådighed, kaldet *Baisen-an*, en lille viftebutik, hvor han indimellem holdt til, og fra 1451 havde han mere eller mindre fast tilholdssted i det mere rummelige *Katsuro-an*, lidt syd for Baisen-an. I disse år begyndte mennesker for alvor at samles omkring ham, og det fremgår af *Ikkyu nempu*, at to af Yosos gamle disciple skiftede til Ikkyu, selvom det givet har indebåret et fravalg af den relativt komfortable tilværelse i Daitoku-ji og et ja til et liv uden sikkerhed for mad eller tag over hovedet.¹⁶⁰

Daitoku-ji brændte ned i 1453, og Yoso, der på det tidspunkt havde trukket sig tilbage, tiltrådte igen som abbed for at forestå genopførelsen.¹⁶¹ Det lykkedes ret hurtigt at få kejseren tildelt titlen *zenji*, zen-mester - en ære, der indtil da kun var tildelt posthumt. Ikkyu var rasende over sådanne sammenblandinger af det verdslige magtspil og den buddhistiske institution, som truede med helt at forplumre Daitos og „hans“ Daitoku-ji. Han indledte en række skrevne selvransagelser, der nærmere var Yoso-kritik - og mere eller mindre direkte havde form af bandbuller mod, hvad han opfattede som Yosos udsalg af zen-buddhismens principper i arbejdet med at rejse midler til et nyt Daitoku-ji. I disse såkaldte selvkritikker meldte Ikkyu sig i 1461 endog for en kort bemærkning ud af zen-sekten og vendte sig mod Amida-buddhismen.

Crazy-cloud is a demon in Daito's line

But he bates the Hellish wars between disciples.

What good are koans and old precedents?

*Instead of multitudes of agonies, I count up other treasures.*¹⁶²

Det var barske år. Landet var uden ansvarlig ledelse, alt var i opløsning, de to kejserlige hof var på falltens rand og frataget al indflydelse, mens at shogunatet var mere optaget af at opføre fornemme paladser og haveanlæg end af at

lede nationen. Samtlige magtsystemets elementer var i disse år indviklet i en gordisk knude, der blot blev strammere og strammere, hver gang noget forrykkede den labile situation. Oven i alt dette skubbede vejr-guderne til elendigheden. I årene 1459 til 1462 udeblev den regntid i forsommeren, som er en forudsætning for en god rishøst, tre år i træk. Sult og elendighed hærgede alle vegne, og Kyotos gader flød af døde kroppe.

Tingenes tilstand tilspidsedes, og med Onin-krigens udbrud i 1467 var det endelige sammenbrud af Muromachi-periodens herredømme en realitet. Den efterfølgende *sen-goku*-æra, de krigende staters periode, fandt ingen løsning, trods de stadige militære manøvrer. Selvom en ny magtstruktur tegnede sig mod slutningen af 1500-tallet, medførte Momoyama-periodens indstiftelse i 1568 kun en delvis samling af Japan. Først efter Edo-periodens indstiftelse i 1603 blev Japan helt samlet, og efter flere århundreders fortsat ufred blev det sidste slag udkæmpet i 1615.¹⁶³ Edo-perioden var en ubrydelig realitet i de næste toethalvt århundrede. Disse tider forud for Edo-perioden med stadig ufred har ofte været karakteriseret som en mørk periode i japansk historie. Men kunstnerisk var det en endog meget frodig periode, hvor det meste af det, som idag forbindes med det særligt japanske, blev udfoldet. Samfundssystemets relative svaghed synes at have betinget et kunstnerisk og kulturelt frirum.

Ikkyu fandt i 1456 et lille, meget forfaldent sted ved Takagi, 25 km syd Kyoto, som i sin tid var grundlagt af Daio Kokushi (1235-1308), Daitoku-jis grundlægger Daito Kokushis zen-mester. Templet, der oprindeligt hed *Myosho-ji*, var grundlagt i 1288, 27 år før Daitoku-ji. Ikkyu satte Myosho-ji i stand og installerede en skulptur af Daio-san, og stedet blev efterhånden kendt under navnet *Shuon-an*. Efter Ikkyus død opførtes et større tempel på stedet, der som bygningsstruktur har mange fællestræk med Shinju-an før tilføjjelsen af Tsusen-in og Teigyoku-ken.¹⁶⁴ I årene efter Ikkyus død havde Shuon-an fælles abbed med Shinju-an. Abbeden skiftede mellem det ene tempel og det andet på den 21. dag i hver måned, ligesom abbedværdigheden gik på skift mellem fire af Ikkyus disciple i en halvårlig rotation. Således mindedes man Ikkyus omvandrende tilværelse.¹⁶⁵



Dobbeltportræt af Ikkyu og Mori udført af en af Soga-malerne (1478) med inskription af Ikkyu

Ikkyu nempu beretter, at han som 76-årig skrev en række sange og bad sine disciple om at synge og danse. Efter at han selv havde fået godt at drikke, begyndte han også at danse. Stadig flere søgte Ikkyu som zen-mester. Efterhånden som Ikkyu nærmede sig de 60 år faldt han lidt til ro. Han blev mere stedfast, og der opstod efterhånden et organiseret samfund omkring ham. Så da Katsuro-an ved Onin-krigens udbrud i 1467 gik op i flammer, flyttede Ikkyu og hans disciple til Shuon-an. Samme år mødte den da 73-årige Ikkyu den unge, blinde pige Mori.

*My hand, how it resembles Mori's hand.
I believe the lady is the master of loveplay;
If I get ill, she can cure the jeweled stem.
And then they rejoice, the monks at my meeting.*¹⁶⁶

Forholdet til Mori udviklede sig til hans livs kærlighed, og de synes fra omkring 1469 at være uadskillelige frem til Ikkyus død i 1481. Ikkyu havde tidligere udtrykt desperation over sin tiltagende impotens, men genfandt med Mori sin ungdoms livskraft. I 1469 måtte Ikkyu og hans disciple en overgang også flygte fra Shuon-an på grund af krigshandlinger, så Ikkyu og Mori var i nogle år på vandring sammen, fra sted til sted, ofte plaget af sult. Der foreligger ikke meget om Moris eksistens, men Ikkyu lod male et dobbeltportræt af de to, og hun optræder i mange af hans digte. Det står hævet over enhver tvivl, at der mellem de to stod en stærk og lysende kærlighed.¹⁶⁷

*By river or sea, in the mountains,
A man of the Way sbuns fame and fortune.
Night after night, we two lovebirds snuggle on the meditation platform,
Lost in dalliance, intimate talk, and orgasmic bliss.*¹⁶⁸

Efterhånden samledes flere og flere mennesker omkring Ikkyu i studiet af zen. Først i Katsuro-an, siden i Shuon-an. I 1474 nåede han op på over 100 disciple.¹⁶⁹ Omkring Ikkyu trivedes en klar og ligefrem zen. Her var et livsrum og et kunstnerisk frirum - herfra udgik kunstneriske impulser inden for næsten alle områder - funderet i en levende



Shuon-ans bojo-bave, ændret omkring 1650 hvor bojo-fløjen blev restaureret, har stadig sin hvide grusflade, som også Shinju-an havde frem til 1600-tallet

zen. Det gælder inden for digtekunsten, det gælder inden for no-teatret, det gælder havekunsten, og det gælder ikke mindst hele udviklingen af te-ceremonien. Mange af de skikkelser, der kom til at præge den kunstneriske udvikling i det efterfølgende århundrede, studerede zen under Ikkyu.

Det var i disse år, på baggrund af vandringsårenes enkelhed og klarhed, at dette at drikke te tog definitiv retning mod det, vi idag forbinder med *te-ceremoni*. Murata Shuko (1422-1502), en af Ikkyus disciple, som senere blev te-mester for shogun Ashikaga Yoshimasa (1436-90), indrettede det første rum, som var forbeholdt brugen til te-ceremoni. Fra ham stammer *soan*-te-pavillonen, den græstækkede te-hytte, den lille, fritliggende uprætentiøse hytte, hvor teen under passende simple rammer kunne drikkes uden tunge lag af kulturel fernis. Fra Shuko er der tydelige ansatser til *wabi*-begrebet,¹⁷⁰ en æstetisk kode, der mere end noget andet skulle komme til at præge det næste århundredes japanske kultur, hvori det enkle og naturlige sattes højere end det kunstfærdigt elegante. Zen måtte og kunne komme til udtryk i alle tilværelsens aspekter. Et tomhedens eller intethedens sakramente var ved at finde sin fuldbyrdede æstetiske form, frisat den religiøse institution og det religiøse objekt. Det er skikkelser som Ikkyu og Shuko, der personificerer impulsen til at lade det buddhistiske kompleks af tomheds- eller intethedsbegreber (*sunyata*, *wu*, *mu* etc.) finde almene udtryk i kunsten og i tilværelsen.¹⁷¹

Ikkyu var, trods de efterhånden mere end 100 disciple, til stadighed ud og ind af Shuon-an og lod sig ikke indfange af noget steds orden eller magelighed. Han digtede, spillede på fløjte og elskede sin Mori. Hans pensler lavede indimellem kalligrafi, som lyser af frisat nærvær.

I Onin-krigens første år (1468) var også Yosos genopførelse af Daitoku-ji blevet lagt fuldstændig i aske. Intet stod tilbage. Derfor blev Ikkyu af kejser Go-Tsuchimikado (1442-1500) i 1474 opfordret til at træde ind som Daitoku-jis 47. abbed for at forestå genopførelsen. Han følte ikke at kunne afslå opgaven, trods dens for ham paradoksale natur, og han var således i sit livs sidste år involveret i at etablere den rette ydre ramme omkring dén levende tradition i zen, som han gennem sit liv så ihærdigt havde advokeret for og søgt at beskytte imod forfladigelse og institutionalisering.

Trods den pålagte opgave flyttede Ikkyu aldrig tilbage til Daitoku-ji, men opretholdt sit udgangspunkt i Shuon-an, syd for Kyoto. Det var da også her, han en vinterdag i 1481 døde som 87-årig. At Ikkyu ikke fandt Daitoku-jis genopførelse nogen enkel eller indlysende opgave fremgår af nedenstående digt.

*Daitos descendants destroyed his remaining light.
Hard to melt the heart in song on an icy night.
For fifty years, a wanderer with straw raincoat and hat,
Shameful today, a purple-robed monk.*¹⁷²

Den purpurfarvede præstedragt var forbeholdt den højest rangerende abbed for Daitoku-ji og repræsenterede al den ydre pomp og pragt, han gennem sit liv havde bekæmpet. Nu stod han overfor opgaven at genrejse et Daitoku-ji som ramme for en levende zen. Tiden var endnu ikke moden til at bygge nyt, Onin-krigene rasede stadig, så Ikkyus indsættelse som abbed foregik ved templet Unmon-an i Sakai, en handelsby syd for Osaka. I den forbindelse lavede han en ceremoni, hvor han med fagter visualiserede hver bygning i det kommende Daitoku-ji og læste en *hogo*, en kort tekst, for hver bygning. For hojo-templet, opført til Daitos minde, lyder Ikkyus *hogo* i Sanfords oversættelse:

*Who are the Patriarchs?
And who am I? And,
Hey!
Who stole both ground and person away?*¹⁷³

Man kunne forlediges til at karakterisere Ikkyus korstog mod Yoso og den forfaldne zen-institution som en *no-temple* impuls, for der lå heri en impuls til at etablere et tempelagtigt kondenseret arbejdsrum *udenfor* tempelmurene. Men Ikkyu kritiserede ikke templerne for at være overflødige, han ønskede dem ikke væk. Han vidste jo, at han selv havde nået satori efter syv kondenserede år i trykkogeren under Kasos og Ken'os ledelse - i en form med retning. Ikkyu kritiserede den institutionaliserede zen og allermest sin egen gren af zen-buddhismen i Daitoku-ji for ikke at leve op til de ultimative krav, der til stadighed måtte stilles

til den klerikale form, hvis den ikke skulle henfalde til meningsløs, tom form. Han kæmpede for templer, der var klare og skarptskårne i ånden, hvor man koncentrerede sig om det egentlige arbejde: at støtte menneskers vej til udfrielse og klarsyn.

Bokusai skriver i *Ikkyu nempu*, at Ikkyu i 1461 havde passeret Ryosho-ji, et tempel for Daio Kokushi, zen-mester for Daitoku-jis grundlægger, Daito-san, og fundet det meget forfaldent, hvorefter han straks havde iværksat en indsamling af midler og fik templet bragt på fode igen.¹⁷⁴ Det fremgår ligeledes af *Ikkyu nempu*, at når Ikkyu aflagde besøg ved Daitoku-ji, så ofrede han røgelse for hver af de zen-mestre, der repræsenterede Daitoku-jis spirituelle ryggrad - Daito, Tetto, Gongai og Kaso - ved deres respektive subtempler. I 1473, året før han blev udpeget til abbed for Daitoku-ji, lod Ikkyu opføre et lille provisorisk tempel i Sumiyoshi (nær Osaka), som han kaldte Daitoku-ji. „Der, på dette ukrudtsbevoksede sted, installerede han statuer af Daito, Tetto og Gongai, da det ikke længere var muligt at ofre røgelse ved deres mindetemppler i [det rigtige] Daitoku-ji.“¹⁷⁵ På baggrund af det billede, som *Ikkyu nempu* tegner af Ikkyu, var han således et indlysende valg. For selvom Bokusai med *Ikkyu nempu* givet har villet tydeliggøre Ikkyus respekt og veneration for templet, så havde templet tydeligvis betydning for Ikkyu. Hans livs stadige og stærke modstand bundede i templets form, ikke i templets natur.

Trods de forarmede tider lykkedes det Ikkyu at skabe opbakning om et nyt Daitoku-ji. Så i 1478, året efter Onin-krigens afslutning, stod Daitoku-ji Hojo klar til indvielse. Kort efter færdiggjordes subtemplet Nioi-an, et mindetempel for Gongai, samt Tokusen-ji, et mindetempel for Tetto, begge genopført for midler af Ikkyus nære ven og beundrer, Owa Sorin, og templet var hermed igen fuldt funktionsdygtigt. Sorin, der var af velstående købmandslægt fra Sakai og tydeligvis opsat på at bringe Ikkyus Daitoku-ji til fuld udfoldelse, havde også ydet sit til hojo-templets opførelse. En anden Sakai-købmand, Awaji, sponsorerede hojo-templets kuri. I *Ikkyu nempu* står for 1479, at „tømrere og håndværkere kom uden at være spurgt,“ og for 1481, at „lægfolk og munke arbejdede side om side.“¹⁷⁶

På den tid, hvor zen-buddhismen blev introduceret i Japan, fremstod Buddha-hallen, *Butsuden*, som en af de vigtigste ceremonielle bygninger. Sådant havde det imidlertid ikke altid været, skriver Collcutt. Der er tværtimod en stærk tradition i zen for, at en Butsuden ikke hørte hjemme i et tempel. Havde man en *hatto*, en dharmahal, hvor man kunne instruere og møde mennesker fra samfundet, var der ikke brug for nogen Butsuden. Rinzai var kritisk overfor Butsuden, og zen-mesteren Te-shan Hsüan-chien (780-865) skulle ligefrem have nedrevet de Buddha-haller, der fandtes i de templer, han havde med at gøre. Butsuden symboliserede en buddhisme, der hvilede på ritualer, tekster og lærdom, og repræsenterede således alt det, en levende zen i sin forberedelse til en pludselig, gnistformet oplysning, måtte holde sig fri af.¹⁷⁷

Daito stillede sig på linje med Rinzai og Te-shan Hsüan-chien ved i 1326 at opføre en *hatto*, men ingen Butsuden.¹⁷⁸ Daitos efterfølger, Tetto, rådede til gengæld bod på dette, så Daitoku-ji havde før brandene i 1400-tallet både *hatto* og Butsuden. Ikkyu lod ved sin genopførelse kun en enkelt hal genopføre, måske i betragtning af vanskelighederne ved at skaffe tømmer til disse store bygningsstrukturer, men sandsynligvis i højere grad i lyset af Rinzais og Te-shan Hsüan-chiens modvilje mod sådanne liturgiske manifestationer. For i et svarbrev fra Ikkyu til Sorin fremgår det, at det var en *hatto*, han ønskede at bygge.¹⁷⁹ Den Butsuden, der står i Daitoku-ji idag, stammer fra 1665 og var en gave fra Tokugawa-slægten¹⁸⁰ - en tankevækkende gave fra det hold.

Et stadigt problem ved genopførelsen af Daitoku-ji var tilvejebringelsen af godt tømmer - særlig den store *hatto* krævede stammer af vældige dimensioner. Men en af Ikkyus nære venner, Asakura Toshikage (1428-81), som var *daimyo* i Fukui-området, godt 100 km nord for Kyoto, trådte til. Han havde skove med de fornødne stammer. Der herskede dog i tiden omkring Onin-krigens afslutning næsten anarkistiske forhold, så transporten de 100 km over landjorden måtte opgives og tømmeret i stedet flådes hele vejen udenom Honshus vestligste punkt og langs Honshus sydside tilbage til Sakai - en tur på næsten 1.000 km. Herfra kunne det slæbes videre op ad Yodo-floden og de kana-

ler, der ledte helt til Kyoto.¹⁸¹ I 1479 kunne man således endelig indvie en ny *hatto* på Daitoku-jis hovedakse.

Året efter stod Daiyu-an, et mindetempel for Ikkyus zenmester Kaso, færdigt - også med midler fra Owa Sorin. Hermed havde Daitoku-ji et tempel for hvert led i transmissionslinjen bagud fra Ikkyu til Daito Kokushi.¹⁸² I 1481, kort inden Ikkyus død, stod også østportnen færdig. Daitoku-ji var hermed sandsynligvis større end nogensinde før.¹⁸³ Owa Sorin stod ligeledes bag opførelsen af Shinju-an, mindetempet for Ikkyu, som stod færdig på Ikkyus ti-års dødsdag i 1491, samt subtemplet Shogen-in, der ligeledes blev indviet i 1491. Selvom Owa Sorin således spillede en stor rolle ved genopførelsen af Daitoku-ji, findes der ikke mange oplysninger om ham - en tur på næsten 1.000 km. Sorin figurerer, ligesom Ikkyus elskede Mori, overhovedet ikke i *Ikkyu nempu*, Ikkyus officielle biografi.¹⁸⁴ Sådanne forbindelser passede ikke ind i det billede af zen-mesteren Ikkyu, som Bokusai med *Ikkyu nempu* ville bevare for eftertiden.

I 1520 begyndte renga-poeten Saiokuken Socho (1448-1532), der havde studeret hos Ikkyu, at samle midler til en stor *sanmon*, en bjergportal, på hovedaksen, der hermed ville være fuldbyrdet. Den havde rejsegilde tre år senere, og blev midlertidigt tagdækket i 1529 med kun én etage. Først mod slutningen af århundredet, i 1589, blev den færdiggjort i de nuværende to etager - for midler, der var doneret af te-mesteren Sen Rikyu (1522-91). Det var denne portal, der senere skulle blive medvirkende årsag til Sen Rikyus endeligt.¹⁸⁵

I årene 1532-34 flyttede man *Ryosho-ji*, mindetempet for Daio Kokushi, Daitoku-jis grundlægger Daito Kokushis zenmester, til Daitoku-ji.¹⁸⁶ Man havde hermed et mindetempel for endnu et led bagud i transmissionslinjen. Med en række forskellige sponsorfamilier opførtes i løbet af 1500-tallet yderligere 18-19 subtempler ved Daitoku-ji, hvoraf 6 idag er borte. Momoyama-periodens hersker, Toyotomi Hideyoshi (1537-98) sponsorerede opførelsen af to subtempler, *Soken-in* i 1582 som mindetempel for sin forgænger, Oda Nobunaga (1534-82), samt *Tenzui-ji* i 1589 som mindetempel for sin mor.¹⁸⁷ Hvor de tidlige subtempler var opført for de vigtigste zen-mestre i Daitoku-jis transmissionslinje, blev de senere subtempler typisk tempel for



Daitoku-jis *sanmon*, genopført i 1529 efter brandene i 1400-tallet og fuldført i to etager i 1589, se ill. p. 245

fremtrædende familier eller (verdslige) enkeltpersoner, hvilket indikerer den stadig tættere sammenvævning mellem den samfundsmæssige og den buddhistiske institution. I 1600-tallets første årtier opførtes yderligere 9 subtempel.¹⁸⁸ Som tidligere nævnt blev Daitoku-ji i 1665 foræret en Butsudens af Tokugawa-familien. En elegant lille portal fra Momoyama-perioden, *Chokushi-mon*, Det kejserlige Sendebuds portal, blev omkring 1640 foræret Daitoku-ji af kejserinde Meisho (1623-96). Den var oprindelig i 1597 en gave fra Hideyoshi til kejseren og havde tjent som portal i kejserpaladset.¹⁸⁹ En anden, meget forfinet Momoyama-portal blev så sent som i 1887 opstillet ved Daitoku-ji Hojo, øst for hovedaksen, hvor den indgår i sydhavens bagvæg. Denne *Kara-mon* eller *Higurashi-mon* stammer oprindelig fra Hideyoshis Jurakudai-palads, men har været i Daitoku-jis besiddelse siden tidlig Edo.¹⁹⁰

Således er mange af Daitoku-jis templer gennem tiderne blevet ombygget og udvidet, men efter ca. 1630 er ingen nye subtempel kommet til, og efter de to store brande i 1453 og 1468 har Daitoku-ji ikke siden været ramt af tilsvarende storbrande. Det nuværende Daitoku-jis udbygningsfase er dermed stort set sammenfaldende med te-æstetikens formative periode. Inden for Daitoku-jis område finder man da også omkring 30 te-rum, heriblandt nogle af de vigtigste for *sukiya*-arkitekturens historie.¹⁹¹

Samtidig med, at forbindelsen mellem Daitoku-ji og det kejserlige hof bevarede, voksede der i tiden efter Ikkyu nye forbindelser frem mellem Daitoku-ji og velstående og indflydelsesrige, men hierarkisk lavt indrangerede købmandsfamilier. Owa Sorin er et godt eksempel på dette. I løbet af 1500-tallet ses da også, som personificeret i Sen Rikyu, en akse mellem købmandsfamilier fra handelsbyen Sakai og Daitoku-ji udvikle kombinationen af en vital lægmands-zen og en sublim te-æstetik.

Daitoku-ji fik i perioden efter Ikkyu en kolossal indflydelse på japansk kulturliv. Livet og kunsten, det æstetiske rum, fremstod i årene efter Ikkyu som et fuldbyrdet eksistentielt arbejdsrum. Og jeg fristes til at konkludere, at det lykkedes til fulde for Ikkyu at gennembryde også sit livs sidste koan - at skabe et Daitoku-ji som en form for det formløse, som en værdig ramme for en levende zen.



Kalligrafi af Yüan-wu K'o-ch'in (1063-1135), som Ikkyu siges at have givet Murata Shuko ved hans gennembrud til satori. Shuko brugte den senere i sit te-rum, der var det første rum, som blev brugt udelukkende til te-ceremoni

PÅ HAVEARBEJDE I SHINJU-AN

Dagsrytmen her i Shinju-an begynder allerede at tegne sig. Tidligt op, så man kan få lidt vand i hovedet inden sutra-recitationen, der starter klokken halv fem. Derefter er der morgenmad lidt før klokken seks og så en styrkende kop te inden morgenens havearbejde. Klokken syv er der så for mig zazen i nabotemplet, hvorefter jeg er tilbage igen ca. kvart over otte og kan nå at hjælpe Sogo-san med det sidste i haverne. Ved titiden er der tepause oven på dagens faste klargøringsrunde, og derefter følger nogle timer midt på dagen til studier og hvile. Frokosten bliver gjort klar til lidt før tolv og derefter er der stille til ved et-tiden, hvor der igen er te. Det er den stimulerende *macha*, der drikkes i Shinju-an,¹⁹⁴ og der følger altid en lille sød prik til den kraftige, bitre drik. Mere fysisk krævende arbejde som bygningsvedligeholdelse, pasning af køkkenhave, kirkegård osv. ligger ud på eftermiddagen. Aftensmaden indtages ved halvseks-seks-tiden, og derefter er der efter tur renselse i *ofuroen*, det skoldhede, japanske karbad. Aftenens sidste timer er til egne sysler, med tid til at læse, meditere og ordne praktiske småting.

Den første dag lidt ud på eftermiddagen kom Osho-san og erklærede arbejdstid. Jeg standsede midt i en sætning. Hele tiden må jeg være rede til næste situation. Varslet er kort, nu det, nu det, nu - parat uden øjeblikks tøven. Ingen bekymrer sig om (at bibringe mig et) overblik, næste skridt kan have alle retninger. Øjeblikket efter havde jeg en risikost i hånden og fulgte med over bagved, hvor de seneste dages blæst og regn havde begravet alt i et tykt lag blade og kviste. Vi passerede hunden, der galpede op, men tav ved Osho-sans myndige irettesættelse. Gravpladsen og grøntsagshaven er omgivet af frønnede jordmure, graciøse bambuslunde og mørke, høje træer og fremstår langt mere vildtvoksende end de mange haverum mellem bygningerne og de repræsentative haver mod øst og syd.

Her roder lidt, eller rettere, her er en mere nøgternt arbejdsom orden, hvor bunker af sirligt stablede genbrugs-materialer, kompostbunker, gæringstanke og redskabs-

skure tydeliggør, hvilken kæmpe daglig indsats det er at holde systemet Shinju-an i orden på et højt niveau. Bygningerne omme bagved er mere nødtørftigt vedligeholdte, og den traditionelle byggeskiks smukt afstemte materialevalg er, hvor det faldt sig, blandet op med betonsten, plastic-slanget, jern og stål. Her er intet af denne følelse af tilbageholdt åndedræt fra de næsten overmenneskeligt renholdte, repræsentative haverum øst og syd for Tsusen-in og hojofløjen. Her råder en langt mere dagligdags brugsæstetik. Den menneskelige deltagelse var umiddelbart mere aflæselig, og det oplevedes på en eller anden måde lettere blot at være til stede som menneske.

Jeg lærer meget af blot at gå rundt og feje blade, kviste, nåle og knopskæl op fra gravpladsernes mosflader og stier med deres smukke stenlægninger og feje gravstenene rene. Det er som at være del af et kæmpestort billede, der gennem minutiøs gentagelse stort set vedligeholdes, men som alligevel uendeligt langsomt, umærkeligt, gradvist - gennem årtiderne, årene og århundrederne - forandrer sig. Store og små tidscirkler åbner og lukker sig om lige *her* og *nu*. Dynamikken og konstansen i disse haver står langsomt frem, jeg er *deltager*; ikke blot iagttagere. Intet ville overleve uden denne omhyggelige, løbende pasning - netop kun gennem denne daglige eller næsten daglige tilstedeværelse fremkommer en tilsyneladende uforanderlighed. Gennem denne stadige, menneskelige deltagelse bringes naturkræfternes dynamik ind i et snævrere svingningsfelt - en næsten-konstans, en resulterende næsten-statisk tilstand, som er en central forudsætning for den japanske havekunst.

De repræsentative haver, hvor arbejdsindsatsen er størst, er paradoksalt nok også de haver, hvor sporene af menneskelig tilstedeværelse eller kontrol i størst omfang mistes af syne. Man kan vide det, men ikke rigtig se det - at hvert et blad, hver en kvist og hver en nål er der, eller ikke er der, i kraft af menneskelig indvirken. Men ud af - eller på den anden side af - denne indvirken, som i et vestligt dualistisk perspektiv må betegnes som et voldsomt kulturtryk, op-

står en ny natur, der transcenderer en sådan kultur-natursondring gennem at indspore den menneskelige indsats på at genfinde *sin* oprindelige natur. Den japanske havekunsts udvikling, opretholdelse og forfinelse har således været betinget af et stadigt eksistentielt arbejde.

Det er derfor ikke tilfældigt, at det særlig er haverne omkring de buddhistiske templer, som har tegnet den japanske havekunsts udvikling, eller at det mest er i og omkring disse templer, at man stadig kan finde de mange haver, der har opretholdt deres eksistens næsten uforandret gennem både tre-, fire- og femhundredte år. Havekunstens udvikling var i det middelalderlige Japan intimt forbundet med en buddhistisk arbejdspraksis, som den kommer til udtryk i zen. Men fra det øjeblik, den stærke sum af indgreb mistede sin korrespondens med sit „objekts“ natur og lod en menneskets formvilje betvinge, hvad man for et fyrretræ kunne kalde en fyrretræets egenatur og for en sten enstens egenatur, stod man tilbage med en havekunst, hvor betvingelsen, dominansen, gartnerpræstationen og det kunstneriske udtryk var stillet i centrum. Dette skift er en gradvist glidende, langsom proces og må forstås helt parallelt med den tidligere diskuterede ændring af kunstens rolle og det menneskelige bevidsthedsrum i og med neokonfucianismen.¹⁹⁵ Denne forskydning kan i havekunsten iagttages i perioden fra midten af 1500-tallet til midten af 1600-tallet. Hvor Muromachi-tidens haveudtryk hvilede i formløshed byggede Edo-tidens mange rekonstruktioner på formfuldendthed, mens den mellemliggende Momoyama-periode (1568-1603) tydeliggjorde denne dualitet.¹⁹⁶

Hvor for eksempel Ryoan-jis berømte *kare sansu*-have (ca. 1499)¹⁹⁷ (se ill. p. 282) viser ud over sine få objekter og stiltfærdigt flytter koncentrationen fra objektet til mellemrummet - fra noget til intet - så har Edo-haver som Daitoku-ji Hojos sydhave og Nanzen-ji Hojo (se ill. pp. 284 og 286) en tydelig objekt karakter med præcise energifelter mellem præcist opfattede objekter. Samme sted, samme elementer og tilsyneladende samme koncept, men haverne

Shinju-an

er blevet repræsentative. De er komponerede af drevne formgiveres drevne former - og begge haver er som eksoterisk æstetik sublime - men de tabte herved den for zen-æstetikken centrale formløshed.

Jeg blev blot minimalt instrueret - en håndbevægelse fra Osho-san, start her, bevæg dig den vej - så måtte jeg af hele situationen aflæse, hvordan stedet ville behandles. Det interessante var, at det næsten var indlysende, hvordan og hvad der skulle gøres. Så min forsigtigt anspændte, lidt prøvende start blev hurtigt afløst af en fredfyldt tilstand af bare at gøre. Det er med de umiddelbart lidt strittende bambuskoste som med en godt opsat pudshøvl. Man hører, hvordan den arbejder, mens den arbejder - og véd, når den gør sit job. I løbet af ugen oplevede jeg med havearbejdet stadig stærkere en delagtighedens bevidsthed om, hvad der i enhver situation var rigtigt, hvor summen af de tusindvis af små valg, luges eller ikke-luges, fejles den eller den vej osv. ophævedes i en spontan medhandlen eller deltagen i situationen - som vidste haven, hvordan den ville passes. Jeg kunne hengive mig til tilstedeværelsen uden et konstant alarmberedskab af tvivl eller overvejelser om, hvad jeg gjorde, eller om hvorfor eller hvordan jeg gjorde det. Det meditative i havearbejdet stod vidt åbent for mig - jeg var meget og glædeligt overrasket.

På et tidspunkt stoppede vi. Da havde vi fejlet i hver sin del af gravpladsen en lille times tid uden at veksle et eneste ord. Jeg tror ikke, nej, jeg er ganske sikker på, at Osho-san indtil da ikke havde løftet blikket en eneste gang for at se, hvad jeg lavede. Jeg følte det i hvert fald ikke på noget tidspunkt. Han viste mig så, blandt gravpladsens måske halvtreds eller tres gravsteder, at her ved denne undselige sten hvilede grundlæggerne af no-teatret,¹⁹⁸ dér hvilede Bokusai, billedkunstner og Shinju-ans første abbed, og dér hvilede Murata Shuko, en af te-ceremoniens grundlæggere, der som mange af den tids kunstnere havde studeret zen under Ikkyu. Han viste mig ikke det gravsted, der med sin store stencirkel øverst umiddelbart er det, jeg finder smukke. Det blev mig først senere klart, at det var fællesgraven for Shinju-ans abbeder.¹⁹⁹

På et senere tidspunkt fejede jeg alene, mens Taiun-sans mange anvisninger om zazen fra om formiddagen indimel-



Fra Shinju-ans gravplads

lem genlød i en fjern afkrog af bevidstheden. De ville sikkert kun blive givet denne ene gang, og med vores (i hvert fald min) efterhånden svigtende evne til at huske rent mundtlige informationer i forhold til det nedfældede og læste, var der nok at holde styr på i den fortættede times instruktioner. Først lidt forsigtigt famlende på gravstederne, som måtte en eller anden gravfred opretholdes, men hurtigt fandt den stive bambusriskost en puls med stadige, seje træk. Gravstenene var tydeligvis ikke blevet rensset op ad siderne siden det voldsomme regnfald for snart to uger siden. Så der sad stænk af mudder 20-30 centimeter op ad stenene. Det er kun de repræsentative haver, som de besøgende ser, som omhyggeligt bliver fejjet og rensset hver morgen. Jeg mindedes mit smalle 6½ meter fortov derhjemme, som jeg nyder at feje en gang imellem, men dér når man ikke rigtig at komme i gang, før man er færdig, og dér bliver man hele tiden kontakten og forholdt sig til. Den situation har slet ikke samme beskyttelse og stilhed omkring arbejdet som her i Shinju-an.

I begyndelsen var det en overvindelse at træde ud i mosset. De japanske moshaver er som de tykkeste bløde ryatæpper, og jeg kendte dem forud kun fra tilskuerens synsvinkel - som smukke, tabuerede flader. Men mosset kan holde til det og til en forsigtig fejning med den korte enhånds bambusriskost. De kortere og tættere mostyper kan endog tåle den store, stride kost. I løbet af min tid ved Shinju-an stod det mig stadig mere klart, at den (for mig) bedste meditation ikke var sutra-recitationen eller arbejdet i zendoen, men havearbejdet - og særligt morgenernes rengøring af moshaverne. Det var smukt og dybt vederkvægende - hver lille del i den samlede have en fryd for hånd, øje og sjæl. Tankerne flød langsomt og udtømmende. De gled i lange passager helt bort og åbnede for en udelt tilstedeværelse i havearbejdet.

En ting er slående efter de første to dage - og behageligt. I et land, hvor alt bliver forklaret i mindste detalje og gentaget, ofte helt uden at lytte til lytterens niveau, interesse eller viden forud, er der i Shinju-ans kommunikation en telegramagtigt kortfattet præcision. De ting, der overhovedet siges, og ikke blot må læses ud af situationen, bliver sagt én gang. Det fordrer opmærksomhed, præcision, dis-

ciplin og et liv i faste rammer - men mest af alt en stadig opmærksomhed. Jeg tænker meget på Huxleys papegøje fra romanen *Ø*, som til stadighed maner: *vær opmærksom, vær opmærksom*.²⁰⁰ Ikkyu blev engang spurgt om essensen af zen. Han skrev som svar ét eneste ord, *attention*, vær opmærksom! Tydeligt utilfreds med det kortfattede svar gentog spørgeren sit spørgsmål. Ikkyu tog penslen og skrev *attention, attention*. Vær opmærksom, vær opmærksom! Med spørgeren endnu mere utilfreds måtte Ikkyu sige, at dette virkelig var alt - alle yderligere ord ville sløre svaret. Måske er *Øs* papegøje i virkeligheden en Ikkyu-figur og dens stadigt gentagne replik et Ikkyu-citat.²⁰¹

Alt i Shinju-an er tilrettelagt således, at når man følger grundskemaet, kan man tage højde for alle opståede situationer, som tidvis bygningsvedligeholdelse, særligt vejr, der giver særlige arbejdsopgaver i haven, særligt mange besøgende, særlige årstider, hvor bestemte ting skal arrangeres, nås, sås, beskæres, høstes, syltes eller tørres, samtidig med at de daglige rutiner opretholdes: Morgen-sutraerne, morgenrengøringen til sidste fyrrenål af de mange moshaver, måltiderne og ritualerne deromkring, badets forberedelse, eftermiddagsritualerne ved gravpladsen osv.

Til trods for den gennemregulerede hverdag, eller måske netop i kraft af den, er der et rum tilbage til at leve individuelle liv. Måske er det fordi, der i så mange situationer hersker en udtalt ikke-relateren - man kommunikerer ikke om hvadsomhelst i en hvilken som helst situation. En lang række situationer er beskyttet mod kommunikation, enten fordi man gør det alene, eller fordi der som ved måltiderne er taleforbud. Selv når man arbejder side om side, kører der ikke blot en konstant kommunikation. Man har kun de nødvendige praktiske udvekslinger, og det er stort set intet. Klosterlivet kan umiddelbart virke meget begrænsende, men jeg tror, når det kommer til stykket, at de tre fastboende i Shinju-an har større individuelt frirum end størsteparten af den øvrige japanske befolkning, med et langt større rum til at udvikle personlige konturer. Blot det forhold, at normalitetskodekset systematisk er demonteret og erstattet med en knivskarp opmærksomhed på, hvad man fylder ens eget liv og ens nærmeste omgivelser med.

„Mennesker, der mediterer på det fundamentale, udfører

deres ordinære sager og aktiviteter midt under meditation og udfører meditation midt under ordinære sager og aktiviteter. Der er ingen forskel mellem meditation og arbejde,“ skriver zen-mesteren Muso Kokushi (1275-1351) og fortsætter, at den praksis at meditere fire gange om dagen blev indstiftet i det tolvte århundrede for dem, der var for svage til at fokusere på det fundamentale i alle livets anliggender. „I gamle dage mediterede zen-munkene 24 timer i døgnet.“²⁰² Trods denne indsigt foreskrev Muso alligevel zazen. I *Rinsen-kakun*, Rinsen-ji-templets ordensregler, der stammer fra 1339, hedder det, at „med undtagelse af badedage og de dage, hvor der er møde med abbeden, skal der afholdes fire daglige perioder af zazen, selv på de varmeste og koldeste årstider.“²⁰³

Ordet zen er japansk udtale af det kinesiske *ch'an*, der kommer af sanskrit *dhyana*, der betyder meditation eller selvforydelse.²⁰⁴ Det er således ikke blot den formaliserede meditation, der henvises til, men en stadig mediativ opmærksomhed og tilstedeværelse i alle livets situationer. Helt ud i hver eneste detalje er Shinju-ans hverdag organiseret, så alt virker sammen om at etablere denne meditative grundtilstand. Intet skal blot overstås, alt er lejret i samme tilstand. I bogen *The Zen Life* konstateres, at uanset om en munks arbejde er at forberede maden, at forberede badet eller noget helt tredje, så bidrager han til at opretholde ikke blot hele det religiøse samfund, men også til „the realisation of his own true Self.“²⁰⁵ „Alle aktiviteter i et zen-kloster er en og samme meditation,“ skriver Tim Pallis: „Det betyder at man ikke skelner mellem siddende meditation og de aktiviteter, som udgør den daglige tilværelse i templet. Man kan derfor tale om stillesiddende meditation og udøvende meditation, som er det virksomme liv. Hvad enten praksis er ubevægelig eller i bevægelse er der altid en aktivitet og en levende bevidstgørelse af nuværenhedens situation.“²⁰⁶

Bodhidharma kom til Kina fra Indien omkring år 520, og alle transmissionslinjer i japansk, koreansk og kinesisk zen kan føres tilbage gennem ham. Men hvis man søger at spore zen-buddhismens historie, finder man, at den stort set er en videreudvikling af Lao Tzu og Chuang Tzu, skriver Chang Chung-yuan: „Kinesiske lærde fastholder, at den



Ryoan-jis sydhave med 15 sten i 5-3-7-komposition (se note 197). Shinju-ans østhave havde med sin 3-5-7-komposition en tilsvarende fremtræden før bojo-fløjens udvidelse i 1601

revolutionerende idé om oplysning, der findes i zen-buddhisme, kan spores så langt tilbage som det fjerde århundrede, da Tao-sheng (ca. 360-434) angreb den traditionelle teori om gradvise opnåelser og i stedet støttede teorien om pludselig oplysning.²⁰⁷ I hele den videre udfoldelse af zen-institutionen ligger en tilvejebringelse af en parathed - et forsøg på at åbne for muligheden af sådanne glimtvis, bevidsthedsmæssige kvantespring - parallelt med en smertelig erkendelse af, at disse gennembrud ikke kan opnås selv gennem en nok så dygtig og omfattende addition af små, håndgribelige enkeltskridt. I sidste ende står selve målrettetheden, med sin subtile dualisme mellem mål og målsøger, i vejen for målet - som udtrykt i Hisamatus fundamentale koan: „Lige her og nu, når alt hvad du gør eller ikke gør ikke hjælper, hvad gør du så.“²⁰⁸ Denne problemstilling rummer så at sige den vesterlandske kulturs kors. Den tager handlingsaksiomet ved hornene: den fundamentale overbevisning, at der til enhver situation findes en given handling, som forløser situationen. Hele det aktivt indgribende må demonteres, gennemlyses. Arbejdet som selvudtryk, målrettetheden, forventningen til eller identifikationen med arbejdets resultat, enhver knytten sig til arbejdets frugt eller resultat er en sikker *afsporing* - en begærsopretholdelse eller ligefrem en begærs-generering, som i buddhismens livsforståelse fastholder os i genfødelsens hjul og står i vejen for, at gnisten springer.

Den oldindiske yogis bestræbelser på at minimere tankeaktivitet, kontakt, fødeindtagelse, iltforbrug osv. må have bygget på en underliggende antagelse om, at man overhovedet kunne bringe basale livsytringer til standsning og derigennem bryde adskillelsen mellem menneske og kosmos. I det indiske udgangspunkt synes arbejdets kultivering således at have spillet en mindre rolle i forhold til refleksion, fordybelse og meditation. Stilstand og standsning af metabolismen gennem askese og afholdenhed på alle områder mindskede menneskets indvirkning i og udveksling med verden omkring. I taoismen og den kinesiske buddhisme ligger denne „standsning“ ikke i livsudfoldelsens standsning, men i livets ustandsede, uhindrede *udfoldelse*. Hvile og fuldkommen harmoni kan således opnås i *bevægelse* - vel at mærke en bevægelse der, som taoisten ville

sige det, afspejler himlens Tao, eller, som zen-buddhisten ville udtrykke det, er en bevægelse ud af et formløst, selvløst Selv. Med denne *dynamiske* opfattelse åbnes vejen til kultiveringen af arbejdet som alkimistisk rum.²⁰⁹

I sin formative fase inkorporerede zen-buddhismen en række elementer fra taoismen. Begrebet *wu-wei* er helt centralt for den taoistiske arbejdsattitude - eller måske rettere udtrykt: livsattitude. *Wu-wei* lader sig ikke umiddelbart oversætte til noget enkelt dansk begreb, men *wu* er det samme skrifttegn, som på japansk udtales *mu*, med betydninger som *nothingness*, intethed, uden- ikke- osv. *Wei* betyder at være, at gøre, at lave, at udøve, at handle ud.²¹⁰ *Wu-wei* betyder således uden hensigt, uden intention, uden stræben, uden at forcere, eller uden arbejde, *no work*. Musikere taler om den anstrengelsesløse anstrengelse. *Don't push the river!* *Wu-wei* som livsattitude er en menneskets åbenhed overfor at lade himlens Tao afspejle og komme til udtryk gennem dets samlede jordiske færd. Dette forudsætter en dyb indsigt i principperne og strukturerne for menneskelivets og naturens dynamiske natur, men *wu-wei* må bringes til at operere på et intuitivt niveau. *Wu-wei* er en responsivt lyttende *vej* gennem verden.

Det ligger ud over denne sammenhæng at belyse taoismen i sin helhed, også fordi dens essens er så flygtig og til stadighed undgælder sig vanlig sprogbrug. „Det Tao som kan benævnes er ikke det egentlige Tao. Det navn som kan nævnes er ikke det egentlige navn,“ hedder det indledende i Laotse's *Tao te ching*.²¹¹ Men de følgende uddrag derfra kan måske give en antydning af taoistens arbejdsopfattelse og livssyn og *wu-wei*-attitudens betydning for at kunne spejle himlens Tao i det jordiske liv.

De blødeste ting i verden styrter imod og knuser de hårdeste. Det som er uden fast substans trænger ind der hvor der ikke findes sprækker. Af dette ser jeg nytten ved ikke-virksomhed.

Få i denne verden når frem til at undervise i verden uden ord. Få lærer at se fordelene ved ikke at virke.

Det er ikke nødvendigt at gå uden for dørbjælken for at skønne alt hvad der sker under himlen, det er ikke nød-

vendigt at se ud af vinduet for at få øje på himlens Tao. Jo mere man fjerner sig, jo mindre forstår man.

Derfor vandt de vise deres kundskab uden at rejse, nævnte tingene ved navn uden at se dem, nåede deres livsmål uden at arbejde for dem.

Den som stræber efter kundskab og vinding øger stadig sit forråd. Den som dyrker Tao synes daglig at måtte finde sig i tab.

Han udfører mindre og mindre, indtil han til sidst ender i fuldstændig ikke-virksomhed. Men netop under dette oplever han, at når han er fuldstændig uvirksom, da udretter han alt.

Uden at stræbe efter indflydelse får han indflydelse på alle. Men den som stræber efter indflydelse mister al indflydelse.²¹²

Fra en kontemplativ taoismes synspunkt synes enhver overlagt øvelse for at kultivere *wu-wei* selvmodsigende, skriver Alan Watts og citerer Laotse: „Virkelig *wu-wei* bestræber sig ikke på *wu-wei* og er således sand *wu-wei*.“²¹³ Alan Watts påpeger, at de tidlige kinesiske zen-mestre ikke foreskrev meditative øvelser, men tværtimod betonede øjeblikkets intuitive indsigt som resultat af lærerens „direkte pegen“ gennem *wen-ta*, spørgsmål-svar-dialoger,²¹⁴ koan-træningens ikke-formaliserede forløber. „Ethvert projekt for at undertrykke begær ville tydeligvis være i modstrid med ånden i *wu-wei* og indbefatte, at 'jeg' er en adskilt størrelse (separate potency), som kan enten undertrykke begær eller blive undertrykt af det,“ skriver Alan Watts. Han sammenligner *wu-wei* med, som en bold i en bjergbæk at [lade sig] rulle med erfaringer og følelser som de kommer og går.²¹⁵ Dette kaldes *flowing with the moment*, skriver Watts: Et sådant *nunc fluens* er Tao selv, og når dette står klart forsvinder utallige problemer.²¹⁶ Der ligger således i hele Ikkyus *action-zen* et stærkt element af taoismens *wu-wei*, en bestræbelse på at give dette *levende nu* rum og ikke lade zen-institutionens former stå i vejen for nuets strøm - for øjeblikkets livskunst.

På andendagen var jeg alene i templet om eftermiddagen. Osho-san måtte deltage i en ceremoni i et af nabo-



Sydhaven foran Daitoku-ji Hojo (1611). Shinju-ans baverum, der ligger umiddelbart nord for Daitoku-ji Hojo, havde frem til 1930erne en tilsvarende åbenbed mod øst



Mange haver fik som her Joju-in tilført en række klippede elementer; først og fremmest azalea, i løbet af 1600-tallet, se note 235



Sydhaven ved Nanzen-ji Hojo bliver ofte tilskrevet Kobori Enshu (1579-1649), men er sandsynligvis yderligere bearbejdet i Genroku-tiden (1688-1704), se note 236

templerne, Soshō-san var på arbejde i Daitoku-ji Hojō, og Sogō-san var på Hanazono-universitetet.²¹⁷ De havde ved frokosten sagt, at jeg nok selv kunne finde ud af at lave noget, så jeg tog et ordentligt nap i baghaven. I dens mere rustikke virkelighed følte jeg mig nogenlunde sikker på ikke at lave uoprettelige ulykker. Selvom der her på stedet tydeligvis ikke uddeles ris og roser for udført arbejde - belønning ud over selve dette at gøre det ville være støj - var Soshō-san, da han kom hjem sidst på eftermiddagen, tydeligvis begejstret og gentog mange gange, hvor smukt der var under alle de nedfaldne blade. Jeg havde nydt det i fulde drag og fornemmede virkelig stedets ro virke ind.

Jeg fik i dag forevist kompostsystemet. De tørre og rimeagtigt rene blade blev samlet i et hus for sig og brugt til ceremoni, hed det. Ceremonien viste sig senere at være den daglige opvarmning af *ofuro*en. Det bruger man ikke „rigtigt“ brænde til, og derfor står der fra Daitoku-ji hver dag hen under aften en række tætte røgfaner op over himlen. Så samtidig med at renholdelsen af haverne fjerner al overskydende biomasse - hvilket er en vigtig del af forudsætningen for opretholdelsen af havernes næsten-konstante økosystemer - går de til opvarmningen og hygiejnen i den forstand, at det brandvarme bad er eneste varmekilde. Der er hverken radiatorer eller airconditioning i templet. I det lille spiserum er der et lille trækulsbækken med varmt vand til te, og måske vil en løs petroleumsovn i vintermånederne tage de værste kuldegrader i damernes kontor. Før de moderne huses tid var den time eller to efter badet, hvor blodkarrene var godt udpilede, den tid, man havde til rådighed til stillesiddende arbejde i vintermånederne. Det hører også med til det at holde varmen om vinteren, at man i Shinju-an tilsyneladende er vant til at spise og forbrænde mange kalorier og at holde den indre varme derved.²¹⁸

Køkkenaffaldet kommer på kompostbunken sammen med haveaffaldet og de lidt vådere blade og kviste fra morgenrunden i de repræsentative haver. Køkkenhaven er ikke voldsomt stor, men er med sine højbede og det fugtigvarme, japanske klima ultraproduktiv. Så alle de friske grøntsager og krydderurter vi får til måltiderne: salat, bønner, ærter, daikon, shiso, bambusskud og sanshō²¹⁹ er fra egen have. Også de lidt grove *takuan*-pickles er hjemmeprodu-

cerede.²²⁰ Bortset fra tang og ris - hvis man gik det efter i sømmene sikkert lidt flere ting - stammer det meste af maden således fra dette lille kredsløb. Hver af Shinju-ans godt 6.000 m² har sin nøje definerede rolle.

Det ville være interessant at lave en kredsløbsmodel over Shinju-an som økosystem. Den ville sandsynligvis vise en meget høj grad af stoflig selvberoenhed. Hovedparten af det, der går til mad og opvarmning, udspringer af stedet selv. Og selvom bygningsvedligeholdelse osv. løbende kræver sit, består langt den overvejende del af denne udveksling med omgivelserne af fornyelige ressourcer. Den største udveksling med omgivelserne ville ligge på et kulturelt eller bevidsthedsmæssigt niveau og være af ikke-naturnedslidende karakter. Refleksion og omtanke hverken øger entropien eller nedbryder ozonlaget.

I dag nåede jeg at være med Sogō-san rundt i de fleste af de repræsentative haver efter zendoen. På torsdage møder han først på Hanazono efter frokost og havde tilsyneladende udsat runden, så jeg kunne nå med rundt i alle 9 moshaver. Tydeligvis glad for at blive hjulpet er han måske endnu gladere for at være fri. Selvom vi ikke går og taler sammen, er blot det, at *to* fejler i samme *roji*, måske en forstyrrelse af dette ene blot at arbejde. Ung som han er, kunne han alt andet lige føle et vist medansvar for, at jeg ikke laver ulykker i denne 500 år gamle balance, som er helt afhængig af det rette mål af daglig pleje.

Onepointedness, dette med fuld tilstedeværelse at gøre én (og kun én) ting ad gangen, er i zen en kardinaldyd. Deri ligger ikke nogen total forsvinden fra verden i øvrigt - man er samtidig opmærksom, årvågen, åben for øjeblikket, til stadighed rede til nye situationer. Men fundamentalt arbejder man ét sted med én ting ad gangen med det, der ligger lige for, og bekymrer sig ikke om, hvad der ligger forude eller bagude, til højre eller venstre, om hvad man gør eller ikke gør.²²¹ Musō Kokushi skriver, at „mennesker, der virkelig er bevidste om Vejen ... glemmer ikke at arbejde på det fundamentale, lige meget hvad de gør.“²²²

Dette er lettere sagt end gjort og fordrer måske en beskyttet og veldefineret verden som Shinju-ans. I verden udenfor kan det komme til at fremstå som en indelukethed, en uopmærksomhed eller en asocial adfærd. Og

dog ville zen-mennesket måske netop hævde, at den definitive test bestod i - midt på Rådhuspladsen - at kunne fastholde roen med fejekosten. Han m/k ser verden bevæge sig forbi - kørende, cyklende, gående og henover lysavisen - men fejler uden at lade sig forstyrre. Hvor mennesker mødes i åbenhed, kommer en sådan *onepointedness* dog let til at fremstå i et mærkværdigt, egocentrisk skær. I vor hjemlige kultursfære bliver en sådan arbejdsattitude ofte et problem - både for de omgivelser, der ønsker at bryde den og påkalder sig retten til altid at dele, socialisere og kommunikere, og for dem, der faktisk søger dette fokus i deres arbejde og måske ligefrem behøver det for at kunne lykkes arbejdsmæssigt.

En række arbejdsopgaver forløses kun, eller i det mindste bedst, i sådanne fortættede og afsondrede, *onepointede* arbejdsrum. At kunstnerisk og kreativt arbejde kan fordrage situationer med sådanne kvaliteter for at forløses i gode resultater, finder man en vis forståelse for. At dette også gælder arbejde, der fordrer stor omhu og præcision, er der ligeledes en vis almen forståelse for. Men en indsporing på *onepointedness* ville kunne løfte et vidt spekter af arbejdsopgaver og bibringe dem en dimension af *indre* arbejde, som potentielt kunne transcenderer den oplevelse af ked-somhed, afsporethed og uforløsthed, som akkumuleres i mange af det moderne samfunds arbejdsrum, med voksende utilfredshed og utilfredsstillethed til følge. Faktisk er *onepointedness*-potentialet størst i de „kedeligste,“ mest monotone arbejdsopgaver.²²³

Enkeltmandskontoret rummer en slags (omend ubevidst) formmæssig parallel til afsondretheden. De ritualiserede adfærdsmønstre omkring åbningerne til omverdenen, omkring døren osv. tjener til beskyttelse og muliggørelse af et vist mål af énrettethed. Telefondamen og sekretæren, hvis man er så heldig at have en sådan, filtrerer det enorme pres på gennembrydning af ens beskyttelse, som ligger i den moderne kommunikationsteknologi, og som gør sit til, at dem bag dørene tidvist har mulighed for at gøre kun én ting ad gangen. Selvom det er hævet over enhver tvivl, at en vis dosis *onepointedness* kunne være sundt i alle arbejdsituationer - og være med til at holde et vidt spekter af stresssygdomme på et lavere niveau - er det i forhold til



En bonzo, præst, ved Honen-in river mønstre i roji-baen ved templets indgang. Grusfladernes mønstre skifter efter årstiderne

mange moderne arbejdssituationer svært at se, hvordan det skulle kunne realiseres, at vi kunne gå fuldtud ind i blot én ting ad gangen. Noget andet er, at vi ikke er trænedede deri og er tilbøjelige til at sikre arbejdssituationens fokusering gennem teknologisk-organisatoriske redskaber, snarere end gennem mentalt-strukturelle dispositioner.

Onepointedness er en inklinations af indre dynamik, som kan støttes af ydre form, men ikke erstattes af ydre form. Det er ikke en arbejdsmodus, der kan defineres udefra eller påføres oppefra. Den må bygge på en lydhørhed og forståelse af potentialet i denne bestræbelse eller tilstand, som synes at ligge latent i mange mennesker. En lang række mere eller mindre håndterlige faktorer, i virksomhedskulturen, i den arkitektoniske indretning og den kollegiale rummelighed, indvirker i mulighederne for en sådan arbejdsmodus' udfoldelse. Man kan gennem arbejdsrummets organiserende tilvejebringe et mulighedsfelt: en situation, der inviterer til og understøtter onepointedness. Det oplever jeg særdeles tydeligt i disse dage i Shinju-an, særlig i havearbejdet, som til trods for dets umiddelbare fremmedartethed stille og naturligt inviterer mig ind i øjeblikket.

Mange mavesår og stress-sygdomme handler om alt det, vi *ikke* får gjort - fordi vi er ved at gøre noget andet, fordi vi er magerettede og ufokuserede. Vi martres af alt det, vi ikke når, men *skal* nå, frem for at hvile i bevægelsen i nuet.²²⁴ Her kunne vi måske også lære noget af zen-menneskets onepointedness. Osho-san er i *Zen at Daitoku-ji* citeret for at sige, at han holder særlig meget af arbejdet i haven. Her flyder han lynhurtigt ind i en *samadhi*-tilstand.²²⁵ Automatiseret, ukreativt reflekterende tomgang? Måske *ja* i vestlig betydning. Men det er en kreativitet, og det er kunstneriske frembringelser ud af denne tilstand, som gennem århundreder har præget den østasiatiske kultursfæres kunstidealer. Zen-æstetikens ypperste frembringelser er udsprunget af en situation, der bærer præg af sin skabermand m/k, men som viser ud over ham.²²⁶

Inden for forskning og en lang række kreative fag er det ofte et problem med alle de små ting, der trænger sig på overfor de større - alt det sekundære, der med sin støj og sine stadige afbrydelser lader det primære i stikken. Idag er det i byggeriers sædvanlige tilblivelsesprocesser altid en

farefuld færd for den måske i sin første udfoldelse klart tænkte *hovedidé* at nå helskindet igennem det veritable krydsfelt af biomstændigheder, som hele processen igennem påkalder sig deres tungnemme ret til at file i den oprindelige idé's klarhed. Mange af vore samfunds processer er sådanne organiserede, stilerede krige, hvor processen ideelt set er gennemlyst af dialektisk afklarede felter. Men ofte er det langt mere uafklarede magt- og vanemønstre, der betvinger atter nye situationer. Vore magerettede programmer og processer medfører magerettede resultater. Men når disse indimellem bliver for uklare og ufokuserede, så slår vi det hen med det moderne samfunds komplekse natur i stedet for at tage opgøret med vore flimrende processer og deres (alt for) magerettede forudsætninger. Også her kunne vi måske lære noget af zen-menneskets onepointedness. Heri ligger en nøgle til at lade det væsentlige til udtryk. „Zen har ingen smag for kompleksiteter, der ligger på livets overflade,“ skriver D.T. Suzuki: „Livet i sig selv er ganske simpelt, men når det fattes (is surveyed) gennem det analyserende intellekt, præsenterer det næsten uoverstigelige problemer.“²²⁷ Prøv for et øjeblik i stedet for „livet“ at sætte ord som „arbejdet,“ „arbejdslivet“ eller „min arbejdsopgave“ ind i Suzukis udsagn.

Morgenrunden i haverne var en fortsat fremadflyden. Den havde sin stille andægtighed uden dvælen eller stoppen op for at beundre, oftest med det perspektiv man har, når man sidder på hug. En morgen stoppede jeg dog op et øjeblik ved de 15 sten i Shukos østhav, og tårerne vældede frem over den bundløse skønhed. Når dagene gik på hæld, tog jeg ofte endnu en runde i haverne, sad på terrasserne og indprentede mig haverummenes guddommeligt smukke tilstande, eller trådte stien i *roji*-haven frem til den lille te-pavillon. Kunne jeg ikke fotografere dem, måtte jeg indprente dem så meget stærkere for mit indre øje. Kameraet ville alligevel ikke kunne fastholde den kropslige erfaring af fremadskriden i disse rum. Jeg har gennem årene oplevet mange velholdte haver i Japan, men disse i Shinju-an overgår alt, hvad jeg tidligere har set. Og de er endnu smukkere i regnvej, mosset svulmer, farverne bliver dybe og tætte, luften ren og duftene mættede. Steder, som jeg

véd var fejlet fuldstændig bladfri i morges, har allerede i løbet af formiddagen modtaget et frisk drys af nedregnede blade. De ligger, som kun den dygtigste scenograf kan arrangere det, eller måske præcis som den dygtige scenograf ikke kunne gøre det: præcist dér hvor de tilfældigvis faldt. Gradvist forstår jeg mere og mere af den japanske moshaves indre dynamik, og forstår hvilke kræfter, der ligger bag dens resulterende billede. Den daglige lette hånd og den stilfærdige menneskelige tilstedeværelse er en forudsætning for moshavens skønhed og konstans. Blev der ikke hele tiden fejlet lidt bort, udvaskede regnen ikke sit og blev alt overflødig organisk materiale ikke hele tiden indsamlet, ville stenene jo gradvist synes at synke i jorden, overvokset af et langsomt, men sikkert voksende kulturlag. Blev den daglige pasning ikke samtidig en afsøgning og pleje af passerens egen oprindelige natur, kunne sådanne små mirakler som Shinju-ans haver da opstå og vedblive med at være gennem århundreder? Onepointedness er en tilstand af lyttende spontanitet hævet over jegudtrykkets dynamik.

I forhold til moshaven er grushaven på sin vis et endnu mere kondenseret meditativt arbejdsrum - den fordrer udelt tilstedeværelse i arbejdsituationen. Her er ingen gradvis opbyggen mulig, enhver rysten på hånden sladrer øjeblikkeligt i rivens spor, enhver krusning i bevidstheden afsløres øjeblikkeligt. Grushavens sirlige rivemønstre er det resulterende billede af samme skridt, samme måde, uden tøven, uden tankens mellemkomst, hver dag, hvert år. Rækkefølgen ligger fast. Hver enkelt lille bevægelse er minutiøst indarbejdet, som en ballet ud af fuld tilstedeværelse i øjeblikket. Grustoppene, den ubrudte flade, borterne omkring de få elementer i fladen, afgrænsningen - alt må være i nøje korrespondens med rivens og den rivendes natur.

En aften kort før fuldmåne, hvor skydækket for en overgang spredtes, gik jeg over i haverne, efter at have spurgt om lov. Der kunne være alarmer, tabuer og meget andet til hinder derfor, men det virker som om, at eneste sikring, ud over brandsikringen, er årvågenhed og knirkende terrassebrædder, samt ikke at forglemme vagthunden i baghaven. Badet i månelys var haverne rent trylleri. Rum og dimensioner, tungt og let, fremstod i et helt anderledes forhold. Fyrretræets nåle var sølvstænkede med grenene svævende

over mosfladerne. Skyggerne derfra var fantastiske. De retfærdiggør helt det store klippe- og beskæringsarbejde. Lidt under lige til venstre for månen sad Jupiter - konjunktion indfiltret i fyrretræets grene. De blankslidte åretegninger i terrassens brede, forvitrede planker spejlede månelyset som et bølgende hav. Jeg sad en overgang som i zazen, men hvorfor ikke bare lade verden ind som den er og glemme alt om meditationsteknikker?

Sydhavens enlige fyrretræ er en koan. Den kinesiske præst Jiaozhou spurgte Bodhidharma (d. ca. 532), som var kommet fra Sydindien for at introducere zen-buddhismen i Kina: Hvad var den dybere mening med hans komme til Kina? Bodhidharma svarede: Et fyrretræ i haven!²²⁸ Det er dette træ, som nu står som en visuel koan i den bølgende mosflade, der en gang i løbet af 1600-tallet sneget sig ind i Shinju-ans indtil da tomme sydhavn. Der findes også paralleller til en anden koan. Et acceptabelt svar til koanen: *What is the meaning of the Buddha-nature? er: A single pine tree growing in a garden.*²²⁹

Det var her, på Tsusen-ins og hojo-fløjens terrasser, at de mange fortættede indtryk tonede frem til videre fordøjelse. Hvordan var sammenhængen mellem det Shinju-an, jeg i disse dage kunne feje, luge, sanse, spise, sove og bevæge mig rundt i og Ikkyus *action zen*? Man levede stadig til en vis grad i overensstemmelse med Shinju-ans *dento*, Shinju-ans tradition, baseret på Ikkyus sidste formaninger. Så frem til idag har Shinju-ans abbeder levet enkelt og spartansk, de har klædt sig i samme mørke dragt, som Ikkyu foretrak, og de har indtil idag afholdt sig fra at forelæse om zen. Ligeledes deltager Shinju-an kun i Daitoku-jis ceremonier under protest. For eksempel undsiger man sig ved Daitoku-jis månedlige ceremonier rangfølgen med hensyn til hvem, der går forrest (efter hvilket tempel, der er ældst) ved systematisk at gå bagest.²³⁰ Men var det virkelig dette, Ikkyu havde forestillet sig og med sin *dento* opfordrede til: med dens ja til det meditative liv i skoven og i bjergene og dens ja til et liv med *sake* og kvinder, men dens fnysende *nej* til dem, der moraliserede og belærte om zen?

Hvordan var sammenhængen mellem Shinju-ans forunderlige skønhed og zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum? Svaret kendte jeg på sin vis forud. Zen-æste-

tikken og zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum er uadskillelige dele af samme hele. Det svar lå implicit i overhovedet at have opstillet spørgsmålet om forholdet mellem det ydre og det indre arbejdsrum. Men svaret var i sig selv banalt - det måtte *udfoldes*. Og det var præcis hvad jeg oplevede at kunne gøre gennem opmærksomt at feje, luge, sanse, spise, sove og bevæge mig rundt hér.

Man hører alt gennem de tynde papir- og trævægge, véd hvad der sker, kender hinandens måde at lave lyde på og ænser dem knapt. Det virker, som om man har indset, at sådan ér det - og ikke gør sig særlig umage for ikke at støje. Jeg føler mig stille ved siden af og kommer, ved lyden af Osho-sans frivole trampen hen over terrasserne, til at tænke på min barndoms gungrende hælengang. Der er, set på baggrund af den omgivende japanske traditions tilbageholdte vejrtrækning og mangfoldige former for psykisk indbundne fødder, en fornemmelse af frihed derved. Ting laver den lyd, de nu engang laver; mere stille kan det ikke være. Bevidste forsøg på at dæmpe sig, liste sig frem eller ikke at træde på de mest knagende terrassebrædder er måske i en anden dimension støj.²³¹

Månestrålerne nåede også gruppen med de syv sten i Shukos østhavn og gav de små sten et dramatisk, næsten Himalaya-agtigt udtryk. Hvilken kraft der må have været i sydhavnen netop i måneskin, dengang mosset endnu ikke havde taget over. Samme tindrende genspejlinger som vores hjemlige, hvidkalkede gårde, der i månelyset truer med at sprænge sig ud af nattemørket.

Covell & Yamada skriver, at meget taler for, at det var Shuko, der skabte zen-havnen ved Sølvpavillonen, Ginkaku-ji, og at det måske også var ham, der skabte den berømte stenhavn ved Ryoan-ji. Murata Shuko blev efter Ikkyus død te-mester for shogun Ashikaga Yoshimasa (1436-90) mens han var ved at opbygge sit retrætested, Sølvpavillonen. Yoshimasas bedstefar, den tredje Ashikaga-shogun Yoshimitsu (1358-1408), havde i sin tid opført Guld-pavillonen, Kinkaku-ji, helt klædt i bladguld. Shukos gennemførte *wabi*-bestræbelser i sin te-ceremoni gør det sandsynligt, at han overfor Yoshimasa har advokeret for månens eget sølv og ikke den verdslige formåens, for Sølvpavillonen blev aldrig dækket med sølv.²³² Med månestrålerne bragende ned over

Shukos Shinju-an forstår man Covell og Yamadas antagelser, selvom det for mange af de tidlige zen-havers vedkommende sandsynligvis aldrig vil lykkes at tilvejebringe fuld historisk evidens omkring tilblivelsen.

Haven foran Tsusen-ins sydterrasse var som fortryllet, og de kringlede forbindelsesgange mellem hojo-fløjen og Tsusen-in var labyrintisk gådefulde. Men allersmukkest i månelyset var roji-haven frem mod Teigyoku-ken. En enkelt papirlanterne på terrassen eller lys i en af stenlamperne kunne have kompletteret sceneriet. Det var rent eventyr, svært at løsrive sig fra.

Efter at jeg i går morges fortalte Soshō-san, at jeg ville ønske, at jeg kunne fortsætte med at komme og hjælpe til i haverne fremover, spurgte han i går aftes på mine vegne Oshō-san. Det måtte jeg gerne. Min uges ophold har således pludselig åbnet sig, der er stadig fem uger til, at jeg vender tilbage til Danmark, og en helt anden mulighed for at få de mange indtryk til at lejre sig i en stærkere forståelsens ramme. Der er pludselig ikke noget, jeg skal nå de sidste dage. Der er virkelig meget at gøre i templet, hver dag, og ind imellem er der brug for ekstra ryk på særlige ting. Her til morgen, hvor jeg for første gang har været med til hele haverunden uden afbrydelse, kan jeg se, at det hjælper. Ikke at det går dobbelt så hurtigt, men det bliver bedre gjort derved. Og ting, der ellers ville blive gjort med let hånd kommer i bund. I dag tog jeg, ud over de faste ting, der bliver gjort hver morgen, og rensede hækken foran hojo samt stien bag Teigyoku-ken. Den sti kan ikke ses fra de terrasser, de besøgende kommer på og er derfor udenfor den daglige runde. Men det skal jo til en gang imellem, og det er i hele te- og zen-verdenens tradition netop på sådanne steder, man bedømmer klarheden, renheden og dybden i et steds tilstand. Det er jo en herlig rolle: at kunne hjælpe med til at forebygge sådanne små infiltrationer.

Sogō-san var i dag nærmest smilende og imødekommende, og i to tilfælde fortalte han mig uopfordret om noget i haven. Dels om et nyt lerlag, der var lagt ud bag Tsusen-in forud for regntidens komme. Det var for at hjælpe *sugikoke*, *sugi*-mosset, med at kunne reetablere sig: den cedermos, som i havefolkets drømme danner ubrudte, ryatæppeagtigt tykke tæpper, men som på mange steder kun har



Daitoku-ji Hojos tagrygge danner bagvæg for Shinju-ans baver mod syd. Oprindeligt var sydbaven en tom, hvid grusflade. Mostæppet og fyrretræet kom til i 1600-tallet

Shinju-an

næsten-ideale betingelser og derfor let bliver offer for slid og udtørring. Dels viste han mig toilettet, *sechin*, ved indgangen til Teigyoku-kens roji-have. Det blev aldrig brugt og havde sandsynligvis aldrig været brugt. Te-ceremonien måtte forløbe i yderste renlighed - uden hverken indre eller ydre forurening. Te-haverne var skabt til at kunne lade al verdslig smuds og støv bagude, og *sechin* var et sted, der symbolsk fremviste denne renhed i alle kroge.²³³ Det var ikke mange ord, han brugte, men det var første gang, han brød tavsheden i haverne.

Det glæder mig, at Sogo-san tydeligvis er glad ved aftalen om, at jeg fortsat kommer i Shinju-an og hjælper ham med haverne. Havde han været sur over det, havde det ikke være sjovt. Men vi går da også godt i spænd sammen, arbejder næsten synkront, som af samme tanke eller idé. Det har været en virkelig interessant erfaring, hvor meget man kan lære hvor hurtigt uden ét eneste ord, direkte af situationen. De fleste dage har vi blot sagt godmorgen til hinanden, og han har efter endt arbejde sagt: tak, mens jeg har sagt: hav en god dag på Hanazono. I dag viste han mig en blødere kost, da jeg ville feje den diagonale stenglægning rundt om hojo. Skjult fra terrasserne, hvor haverne er beregnet til at blive betragtet fra, ligger der overalt i haven redskaber til særlige funktioner. En helt anden operativ virkelighed åbenbares fra den anden side af kulisserne.

Sosho-san har været hjemme i eftermiddag. Han er den af de tre, som er interesseret i verden udenfor, hvad er grundkosten i Danmark, hvordan tilbereder man kartofler i Danmark? Det er ham af de tre, der forholder sig til mig som menneske. Jeg var med ham rundt i haven i dag for at se på bambusskud og høste årets måske sidste runde deraf. Vi plukkede de små, grønne *umeboshi*-blommer sammen. Med ham har man en følelse af at gøre noget sammen, en social dimension i dette at gøre noget sammen. Det er også ham af de tre, der har en vennekreds udenfor templet, som han plejer og sætter højt, fortæller han mig. Han viste mig, hvordan man luger en bestemt slags kløveragtig ukrudt i højbedene, så de ikke blot kommer igen med dobbelt styrke. Han evner og orker og interesserer sig for at sætte sig i mit sted. Han opfatter min undren og svarer derpå, uden at gøre mig til Spørge-Jørgen. Så jeg har holdt mig til ham,



Haverummet foran Shinju-ans bovedport. Kuriens tag ses bagved tu og Daitoku-ji Hojo ligger umiddelbart bag muren th.

når han efter hjemkomsten fra Daitoku-ji Hojo forberedte aftensmaden. Og det er derfor inspirerende, at han i weekenden også er hjemme i dagtimerne.

En dag til frokost, hvor nattens og formiddagens vedholdende regn gjorde alt klamt og småkoldt, kommenterede Osho-san min påklædning - jeg havde en let uldtrøje på - om jeg da ikke nedstammede fra vikingerne? „Jo, men jeg er en 'weak viking,'“ sagde jeg uden at ryste på hånden. Pludselig var bolden tilbage hos zen-mesteren og alle grinede. Efter måltidet tog jeg sweateren af. „Det bliver varmt efter maden,“ sagde jeg, og han slog sig grinende på vommen og sagde: „calories.“ Glimtvise lys, men bagefter igen tomt blik ud i luften, lukket for videre samtale.

Her først på eftermiddagen var Osho-san pludselig i gang med at bane vej for en trillebør: banke-banke, og de nødvendige planker, sten og kilestumper viste sig at ligge klar rundt omkring til at kunne holde døre, at kunne køre over trinnet, passere den lille grøft og komme helt fra baghaven frem til forhaven i den offentlige zone. Jeg hjalp med at læsse ler omme i baghaven. Han kørte det første læs, og først helt fremme ved hovedportens store vandrille og meget høje fodtrin måtte han have hjælp til at løfte trillebøren over. Anledningen var den forestående regntid. Det var i disse dage, at et nyt underlag for mos skulle lægges ud. Klumperne i de forskellige lertyper skulle knuses, og der blev bredt et tyndt lag ud, som først blev stampet med en lille træjomfruhammer og derefter omhyggeligt rettet af med pudsebræt. Jeg hentede de næste to læs, der skulle til, og jeg kom virkelig til at tage fusen ham, fornemmer jeg. For pludselig stod jeg på den anden side af den uoverstigelige tærskel med fuld bør, hvor det måske i alle de 60 år, han havde været i templet, havde krævet hjælp for at kunne passere. Han spurgte ikke hvordan, men jeg kunne se, at han tænkte, så det knagede. Hvordan havde en „weak viking“ som mig dog klaret det alene?

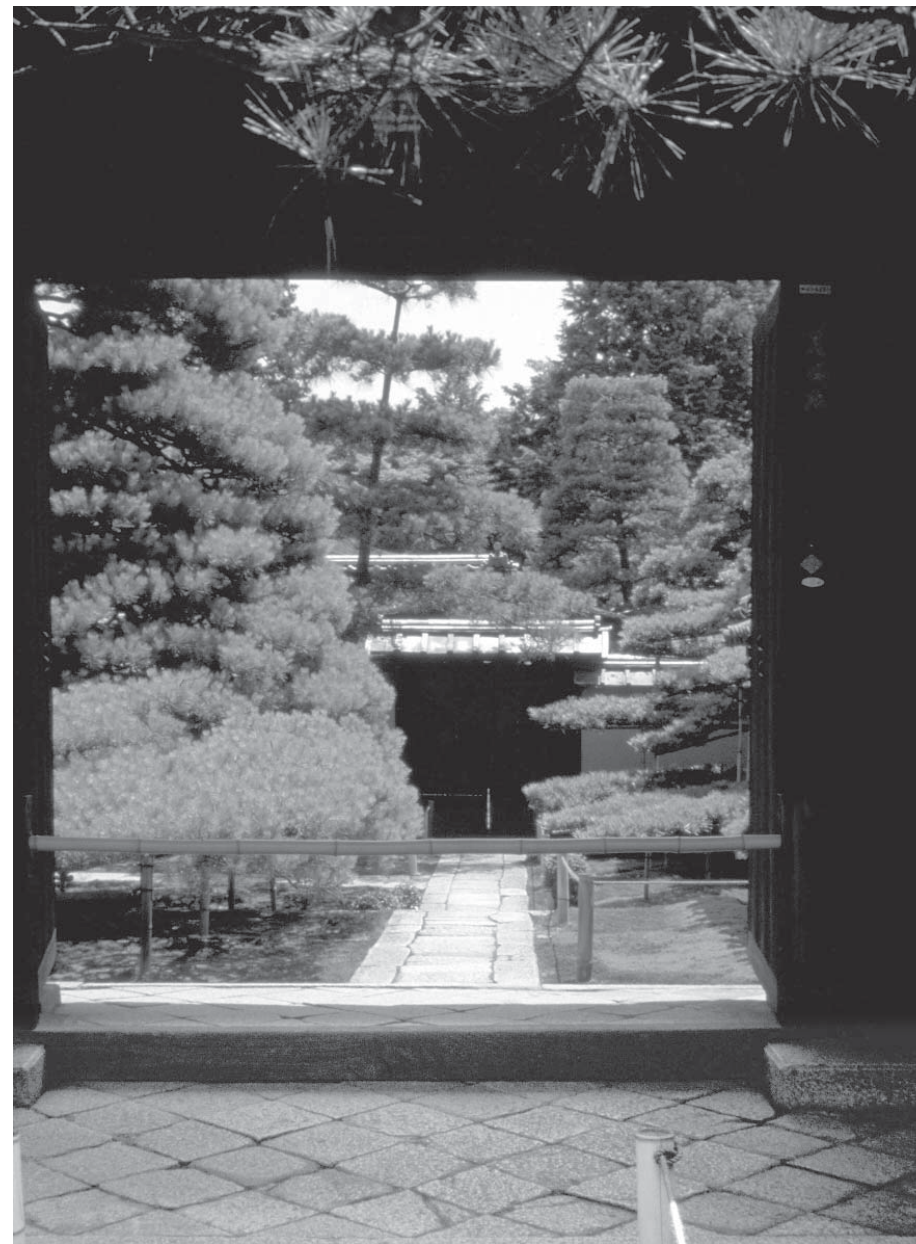
Først med den sidste børfuld viste jeg ham, hvordan man ved at vende børen og *trække* den baglæns over tærsklen kan passere steder, hvor man ingen vegne kommer med almindelig fremadrettet råstyrke. Fra da af var det, som om vores relation blev en helt anden. Jeg hjalp med at knuse de sidste lerknolde, og vi snakkede mos, mens han klappe-



Det gamle træ i forhaven, hvorunder der blev udlagt et tyndt lag ler til nyt mos. Kuriens tagryg ses bag muren



På vej mod Shinju-ans bovedport. Til daglig bruges kun den lave dør til venstre for åbningen



Kigget gennem Shinju-ans bovedport er som et indrammet billede. Bag den anden portal anes tagryggen af den tredje portal, se ill. 388

de det sidste lag på plads. Mos synes at være et større problemkompleks i en japansk tempelhave, hvorom der kan småfilosoferes lige så meget som om børneopdragelse.

Bagefter var der grapefrugt og te. Jeg fortalte, at jeg allerede efter to dage i Shinju-an havde besluttet mig for at få en have inden for de næste fem år. Osho-san grinede og fortalte videre om mosserne, at for nogle år siden havde hele forhaven været dækket af sugi-mos, men nu så den forfærdelig ud.²³⁴ Målet var et tykt lag sugi-mos, det bløde, dybe cedermos, der danner op til 10 cm tykke tætte tæpper, når den har de rette betingelser. Sugi-mosset var den ædleste mos, det andet var ikke værd at regne. For 50-60 år siden havde en berømt mand skrevet, at Kyotos mosser var de smukkeste i Japan, og blandt dem var Shinju-ans smukkeste. Så det var en sølle historie nu - luftforurening og klimaændringer, klagede han. Jeg kunne så trøste Osho-san med, at det så meget værre ud mange andre steder. Selv kejserlige haver som Katsura Rikyu og Sento Goshō havde de selvsamme problemer med deres mostæpper.

De to damer, der ofte i dagtimerne hjælper til med at modtage besøgende ved Shinju-an, pludrede længe om glas fra alle mulige steder i verden: Böhmen, Wien og Venedig. Shinju-ans eksklusivitet og berømmelse synes at passe dem stortaret. Jeg har i løbet af denne uge set flere forskellige slags fornemme, japanske kager, end jeg overhovedet troede at eksistere - de er alle donationer fra templets besøgende. Så det simple og det eksklusive står på forunderlig vis side om side i Shinju-an. Samtidig med at en yderst spartansk og enkel livsform holdes i hævd, hvor intet går til spil og hver en radisetop spises, jongleres der med råvarer, der i mange andre husholdninger ville være valgt fra alene på grund af prisen. Endelig var posten læst, og damerne gået for idag. Jeg spurgte så Osho-san, om jeg måtte fotografere haverne. Ja gerne, bare ikke når der var gæster. De måtte ikke se andre gøre det, når de ikke selv måtte. Så takkede jeg og sagde, at jeg ville vente til en dag med bedre lys. Jeg var lykkelig for tilladelsen og overvejede selvfølgelig bagefter, om jeg blot skulle have spurgt den første dag. Men jeg føler mig sikker på at ville have fået et uopretteligt afslag, hvis jeg havde spurgt før eftermiddagens lille aha-oplevelse med trillebøren.



Efter at første portal er passeret ses næste portal, der leder videre til sydbaven. Fyrretræet nærmest tv. er senere gået ud



Samme ankomst-roji set fra venstre, fra Shinju-ans kuri mod Daitoku-ji Hojo

Shinju-ans ankomst-have kan ses på plantegningen p. 248

SHINJU-ANS DAGLIGDAG

Dagen går igen på hæld, porten til omverdenen er for længst lukket for først at blive åbnet igen i morgen tidlig. Tempelklokken ringede sine godnatslag allerede klokken seks. Klokken er syv, og snart behøves det elektriske lys, selvom jeg har sat mig helt ud ved det yderste hjørne af det lave skrivebord for at få det sidste himmellys med til mine optegnelser. Om lidt vil en række klaplyde af to stykker træ, der slås sammen, kunne høres: endnu et tempel, der lydligt takker af for i dag. Når de sidste turister klokken fem forlader den vestlige nabo, Daisen-in, er her forbløfende stille.

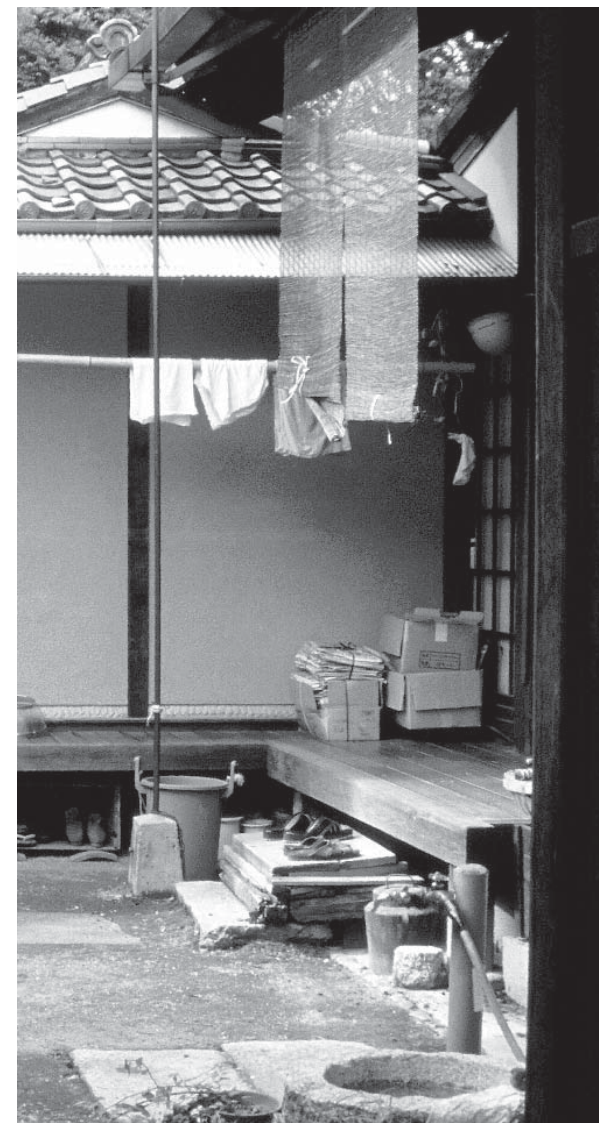
Daisen-in er fast punkt på de fleste halv- og heldagsture i Kyotos kolossale kulturindustri, ligesom templet er på listen over obligatoriske besøgsmaal for japanske skolebørn. Daisen-in er endt som en pengemaskine, som en karikatur af et zen-tempel, som et handelshus, hvor horder af besøgende hver dag køber Daisen-in postkort, Daisen-in souvenirs og publikationer om Daisen-in, og hver dag betaler Daisen-in entré. Daisen-in har da også meget at byde på, men det er ikke nemt at komme til at opleve i ophøjet kontemplation. Konstant sidder man i vejen for japanske gruppebilleder, bliver hvirvlet ind samtidige engelske, japanske og italienske rundvisninger og skal svare på spørgeskemaer fra genert kontaktsøgende japanske skolebørn. Gruppeturismen ligger dog brak et par kvarter lige omkring frokosttid, og jeg har en morgen lige efter åbningstid oplevet det højest besynderlige at sidde 20 minutter alene i Daisen-in. Bag al virakken finder man skarptskårne zenhavere og en velbevaret Muromachi-arkitektur.²³⁷

Givet har de ingen økonomiske problemer i Daisen-in, men prisen har været høj: en total tivolisering, der ikke kan undgå at virke tilbage på Daisen-ins tempelvirkelighed. Daisen-ins abbed hedder Soen Ozeki og er kendt fra talkshows i fjernsynet. Han er en af dem, der har taget konsekvensen af moderne tider og lever et almindeligt familieliv samtidig med sin præstegerning. I dagtimerne hører man fra Shinju-an tydeligt Soen-sans gennemtrængende stem-

me, der for hver to-tre sætninger afbrydes af højlydt latter. Mellemskoleeleverne lader sig gerne underholde. Soen-sans glansnummer er, når der kommer udenlandske gæster - og det gør der hele tiden. Så standser han gæsten, hejser en kæmpe globus ned fra ankomsthallens loft og får en fnisende skolepige til at spørge: „Where do you come from?“ „Ah-soooooooh, Copenhagen.“ Herefter må en anden fnisende genert skolepige i det internationale venskabs navn udpege dette fremmede sted på jordkloden. Imens har Soen-san forberedt kulminationen, afspillelsen af Kong Kristian fra en vidunderlig jukeboks, der synes at rumme hele verdens nationalmelodier i inderligste militærorkesterversion anno en hel del år før high-fidelity. Freden sænker sig dog hurtigt igen efter Daisen-ins lukketid og varer helt til næste morgen. En enkelt cikade summer i det tyk-nende mørke. For hver af de rigtig varme dage vil der i de kommende måneder komme flere og flere stemmer i cikadernes uophørlige natlige koncert.

Ofuro er forberedt, det skoldhede bad, som løsner effektivt op for kropsspændinger og møre muskler oven på dagens mange timer med fejekost og for mig uvante siddestillinger. *Ofuro*en er ikke til indviklede analyser. Varmen synes at kunne gennemtrænge og opløse en hvilken som helst problemstillings selvforståelse. *Ofuro*en er således fuldt så meget mental som antiseptisk hygiejne. Om et øjeblik, måske om en time, kommer Sogo-san over og meddeler: „Mr. Bass, bath is ready,“ for så at være væk igen i mørket inden nogen samtale måtte opstå. Jeg må hele tiden være rede - klar til at bryde op midt i en hvilken som helst sætning, tanke eller bevægelse. Det er måske nok *attention*, *attention*, men i længden lidt trættende hele tiden at være på spring. Eller måske lærer jeg det - og den stadige beredskabstilstand vil til sidst finde sin naturlighed.

Fjernsynet kører igen på fuld fart - nyheder, timelange nyheder. Præsidenter, vejprofeter og valutakurser når helt ind i dagligdagen uden at rokke en tøddel ved Shinju-ans virkelighed. Men at timelange dokumentarprogrammer om



Terrassen foran køkkenet i Shinju-an

Shinju-an

Aum Shinrikyo²³⁸ også virker interessante og opmærksomhedsfangende hér, havde jeg ikke troet. Covell skriver i sin beskrivelse af Shinju-an fra sidst i 60'erne, at Osho-san så vejrudsigten om morgenen i farvefjernsynet.²³⁹ Men enten har hun idylliseret billedet - den fornemmelse har jeg flere steder - eller også har tingene forandret sig en del de sidste 25 år, så alt er lidt mere afslappet udflydende humant i den nuværende dagligdag.

Selvom man prøver at *liste* sig frem til badet, knirker gangbroen og omklædningsrummets gulv kraftigt lige ud for det sted, hvor Osho-san sidder og læser, som i øvrigt er samme lille rum, hvor fjernsynet står og hvor alle måltiderne spises. Men han vender sig ikke, hæver end ikke blikket, når man larmer forbi på vej til og fra badet. Og når man øjeblikket senere går gennem hans øjenkrog på den anden side, kigger han heller ikke op. Koncentration ja, og kendte lyde. Portene er for længst lukkede, så alt er som det skal være. Blot ikke noget godnat eller tak for i dag - ikke skyggen af den slags opmærksomhed eller medleven. Det er påfaldende og for en udefrakommende underligt fraværende.

På mange måder svæver de tre fastboende rundt i hver deres sæbeboble. De forstyrrer ikke hinandens processer og overholder et komplekst sæt spilleregler, der tilsammen på forbløffende effektiv vis holder det store, praktiske maskineri Shinju-an kørende - på en måde, så der for hver enkelt findes tid, der ikke er bundet i Shinju-ans praktiske dagligdag, samtidig med, at alle arbejdssituationer opretholdes som eksistentielle arbejdsrum. Osho-san har god tid til sine studier, Sogo-san får sin uddannelse på Hanazono og Soshō-san kan passe både sit arbejde i Daitoku-ji Hojo og sit sociale liv udenfor templet. Hver morgen kommer en assisterende dame, og hvis der er meget at gøre, kommer der to. Mens de fastboende laver morgen- og aftenmåltidet, står damerne for dagens kulinariske højdepunkt: frokosten. Men de laver ikke havarbejde, rengøring eller vedligeholdelse af templet. Deres vigtigste opgave er at tage telefonen og sørge for rundvisninger i templet af besøgende. De udgør en slags puffer mod omverdenen, så de fastboende er ganske godt beskyttet, selvom der de fleste dage kommer flere hold besøgende til Shinju-an.

Der går en usynlig grænse gennem templet mellem det



Den smalle tsubo-niwa mellem kuri- og bojo-fløjen, set mod syd



Samme tsubo-niwa mellem kuri- og bojo-fløjen, set mod nord

Shinju-an

officielle Shinju-an, som den besøgende møder, og det Shinju-an, hvor hverdagslivet udfolder sig. Denne grænse flytter sig lidt i forhold til hvem, der er på besøg, og i hvilken anledning. Osho-sans receptionsrum inddrages, når han tager imod, men for det meste er han helt usynlig. Damerne kontor fungerer som en slags dagligstue, hvor der drikkes både formiddags- og eftermiddagsste, hvor telefonen for det meste tages, og en taxachauffør måske får en kop te med, mens der er rundvisning. Der er også et lidt større modtagelsesrum til de fleste af de besøgende, som i små grupper bliver vist rundt af damerne og i den sammenhæng får serveret en kop te. En skydedør til eller fra, eller en diskret bom blive fjernet, og nye verdener åbnes i særlige anledninger. Uden at være markeret fluktuerer grænsen mellem det sete og det ikke-sete Shinju-an hele tiden.

Man kommer til Shinju-an med en fornemmelse af at have fået lov til noget særligt. Og efter at have besøgt de smukke bygninger og de sirligt renholdte haver går man derfra med en stærk fornemmelse af at have oplevet noget særligt. Masseturismen i nabotemplet Daisen-in hjælper med til at opbygge denne stemning. Fra de to templers fælles forplads bevæger man sig bort fra hovedstrømmen og går i stedet gennem den lille sideindgang i Shinju-ans portal - og straks er man blandt de særligt udvalgte. Først og fremmest er det dog stedets egen stærke skønhed, velholdthed og fredfyldthed, samt stedets præcise opmærksomhed på at modtage og fremvise på værdig vis, som bærer oplevelsen. Fra man ankommer til man hilser farvel er man behandlet som gæst og bliver høfligt og kyndigt vist rundt. Så grænsen ned gennem templet opleves overhovedet ikke og er ikke markeret med skilte. Den besøgende oplever tværtimod at blive ført langt ind over en næsten uoverskridelig grænse. Denne „én gang i livet“-følelse er en tilstand, der er med til at skærpe opmærksomheden. Man oplever ikke, at ikke alle ser det samme. Kurien, syd- og øst-haven og hojoen med dens fusuma af Soga Jasoku II og Hasegawa Tohaku er i sig selv en storslået oplevelse. Men ikke alle får åbnet til Tsusen-in og endnu færre til te-rummet Teigyoku-ken - det må man træffe særlig aftale om. Der er hele tiden tale om - efter kukkaseprincippet - at kigge ind i rummene fra terrassen udenfor og ikke, som jeg har



Sogo-san i grøntsagshaven

kunnet gøre det i disse dage, at sætte sig ind i rummene og erfare dem som *rum* at være til stede i.

Betalingen har form af donationer til templet, penge ses ikke åbent, men afleveres efter japansk skik diskret i særlige, dertil beregnede kuverter. Japanerne er vant til at betale for kulturelle ydelser og véd, at det må være dyrere at besøge Shinju-an under sådanne eksklusive forhold, end at besøge nabotemplet. Shinju-an besøges man alene eller med den lille gruppe, man har aftalt besøg sammen med, og man får en kultiveret og vidende rundvisning. Man lægger måske også under rundvisningen en ekstra skilling foran Ikkyus alter i en lille bakke ved syddøren. Hvor man i de fleste templer lægger småmønter, ligger der her i Shinju-an 1.000 yen-sedler. Disse penge indsamles ikke hver dag, så er niveauet lagt. For selvom Shinju-ans dagligdag er spartansk, og selvom ganske mange praktiske småting og den daglige vedligeholdelse af haverne fuldt ud varetages af de fastboende, så kræver det omfattende økonomiske ressourcer at holde et tempel som Shinju-an ved lige.

Udgifterne til håndværkere og gartnere er med jævne mellemrum astronomiske, for nok er templet mere end 500 år gammelt, men ganske mange af delene skal udskiftes eller gås efter hvert firsindstyvende, tyvende, tiende, femte eller blot hvert andet år, eller, som papiret i skydedørene, hvert eneste år. Det er da også få templer, der virker så gennemført velholdte, som Shinju-an. Det er på denne baggrund også forståeligt, omend ikke altid lige sympatisk i sin form, at mange templer for at overleve i det moderne samfund er endt i det rene købmandsskab.²⁴⁰

Kosten i Shinju-an er en traditionel japansk kost. Grundpillen er hvide ris, der indgår morgen, middag og aften - en sjælden gang erstattet af *soba*, boghvedenudler. Miso-suppen er en anden fast bestanddel. *Miso* fremstilles af mælkesyregærede soyabønner, boghvede, byg, hvede o.l. i en flerårig proces, der resulterer i yderst komplekse proteinkæder, og miso-suppen tilsættes årstidens grøntsager. En anden daglig ingrediens ved måltiderne er den proteinrige, hvide *tofu*, som fremstilles af soyabønner. Tofuen kommer i miso-suppen eller serveres ved siden af med lidt soya, revet ingefær, stilkløg og eventuelt en smule papirtynde flager af tørret tunfisk drysset over. Hvert måltid har des-



Gårdrummet bag køkkenet

uden et udvalg af forskellige pickles - saltsprængte, mælkesyregærede eller miso-lagrede urter, frø, rodfrugter eller havalger - heriblandt store, faste stykker af *Takuan*-pickles,²⁴¹ som bruges til at rense skålene med efter måltidet.

Shinju-ans måltider var prisværdigt enkelt tilberedte af gode råvarer, og de smagte fortrinligt. Ofte forbindes japansk madlavning med kunsthåndværk anretninger. Men i Shinju-an blev maden serveret simpelt og ligefremt, helt uden raffinerede udskæringer eller æstetiserende sofisteri.

Enhver har sit sæt skåle, der består af tre i alt, sine spise-pinde samt et lille klæde bundet omkring. Mellem måltiderne står alle delene stablet inden i hinanden på hylden over spisebordet, klar til næste måltid. Som afslutning på hvert måltid tager man den sidste stump *Takuan*-pickles, hælder en sjat *bancha*, en simpel te af kviste og grovere teblade, som altid står klar i kedlen på det lille ildsted ved siden af bordet, op i risskålen, renser de sidste madrester op, hvorefter man hælder indholdet videre til suppeskålen og gentager renselsen i de øvrige skåle. Til sidst drikker man resten. Skålene er derefter klar til aftørring i det lille klæde og kommer hurtigt efter på plads på hylden igen. På den måde blev der simpelthen vasket op ved bordet.

Dette ritual havde de fastboende ikke umiddelbart tænkt sig at udsætte mig for. Det fordrer lidt øvelse med spise-pindene. Men da jeg blot startede på rensningen, fik jeg øjeblikkelig mit sæt af skåle, klud og spisepinde og fik tildelt min plads på hylden. I tidligere tiders store tempel-husholdninger med måske flere hundrede mennesker har det sikkert været en både praktisk og hygiejnisk velfungerende foranstaltning. Stadig er det en smuk måde at afrunde måltidet på og sikre, at intet går tabt.

Under måltiderne er der som nævnt foreskrevet tavshed. Helt praktiske ting går det dog tilsyneladende fint at drøfte selv her - ingen regler synes at være vigtige i sig selv. Af alle de indviklede regler, jeg i efteråret blev fortalt, de havde på stedet, som de ville fortælle nærmere om, når tid var, er endnu ikke en eneste blevet præsenteret for mig som *regel*. Jeg må blot bruge ører og øjne, jeg får for eksempel heller ikke at vide, at der er taleforbud under måltiderne før efter mange dage, og da er det jo forlængst sivet ind.

Det er befriende, at her ikke er konversationspligt. Man

kan sidde i samme rum uden at føle sig tvunget til fortsat informationsudveksling. Tavsheden er ikke pinlig, og kontinuiteten i selskabelighedens letløbende konversation er ikke noget imperativ. Et fascinerende aspekt ved mit ophold i Shinju-an er, hvor forbløffende meget, der er helt selvindlysende - hvor meget der, til trods for den udtalte kulturelle forskellighed, er umiddelbart aflæseligt, tilegneligt og deltageligt - uden det talte ords mellemkomst.

Under en opvask en aften med Soshō-san nævnte jeg, at vi i Danmark som øgenavn kalder fjernsynet for husalteret. Straks spurgte han konstaterende tilbage, om vi aldrig så fjernsyn til maden i Danmark? Hvilke gode manerer, sukede han. En herlig gnistformet bevidsthed, som man ofte bliver præsenteret for i zen-litteraturen, men som jeg sjældent har mødt i virkeligheden. Snarere end at tage bittesmå tankeskridt ad gangen, og hellere samme skridt to gange for en sikkerheds skyld, var her et menneske, der intuitivt fattede langt mere end der blev sagt. Han havde uden alle mellemregningerne udledt min stille undren over det kværende fjernsyn under måltiderne. Nyheder, vejudsigter og børsnoteringer synes nødvendige for mange moderne japaneres fulde værdsættelse af et måltid - men her i Shinju-an? Før fjernsynet blev tændt, blev *gokan no ge*, de fem refleksioner, fremsagt. Heri reflekterer man over, hvoraf dette måltid kommer, at man betragter maden som et offer, at man beder om at måtte overvinde al grådighed, at måltidet må være som medicin for et godt helbred og sluttelig, at vi nu spiser dette måltid som støtte til at nå endegyldig oplysning.²⁴² Under denne fremsigelse blev maden delt ud.

Frokosten i dag var udsøgt og i stedets egen skala overdådig. Seks mennesker delte, hvad der svarer til en mellemstor fiskefilet, men smagen af tætsaltet, grillstegt laks fylder godt i de til dagligt vegetariske omgivelser. Derudover var der en lille anretning med revet daikon rørt med lidt umeboshi-puré og måske også et dryp sake, en anelse sesam rørt i og øverst et nogle få flager tørret fisk. I alt ikke mere end der kunne ligge på en spiseske med stor top til hver, men nok til, at de fleste picklesskåle ikke blev rørt. Aftensmåltidet var yderst enkelt og bestod af en rest ris, der var kogt grødagtig i en dashi-suppe med nogle snitbønner og bælgede ærter samt en smule salttørret fiskeyngel, som

sammen med de to små bidder laks og det lille drys tørrede fiskeflager var det eneste ikke-vegetariske, jeg fik serveret i Shinju-an. Til risvællingen fulgte en skål med friskplukket salat direkte fra baghaven, sprød og delikat, uden dressing. Sådan smager god salat bedst.

Tempelkøkkenet benævnes *shojin*-køkkenet og er traditionelt vegetarisk, da buddhistens bud om ikke at måtte slå ihjel også omfatter dyr. „Ordet *Shojin* er sammensat af skrifttegnene for ‘ånd’ (spirit) og ‘at gøre fremskridt’ (to progress) og havde oprindeligt betydningen af tjenstiver eller ihærdighed i fremskridt ad vejen til frelse. Mere konkret udtrykt er *shojin*-køkkenet en disciplin, som støtter træning i og praktisering af den buddhistiske tro gennem indtagelsen af de simpleste retter,“ skriver Yoneda Soei, der er abbed ved zen-templet Sankō-in i Tokyo: „At tilberede mad er at træne ånden ... Der findes ingen mere fantastisk form for træning.“²⁴³ Nærværet i det stadigt gentagne får i klosterhverdagen en egen betydning. Det repetitive bliver en skattet egenskab, hvor arbejdets repetitive karakter åbner til tingenes væren i sig selv.

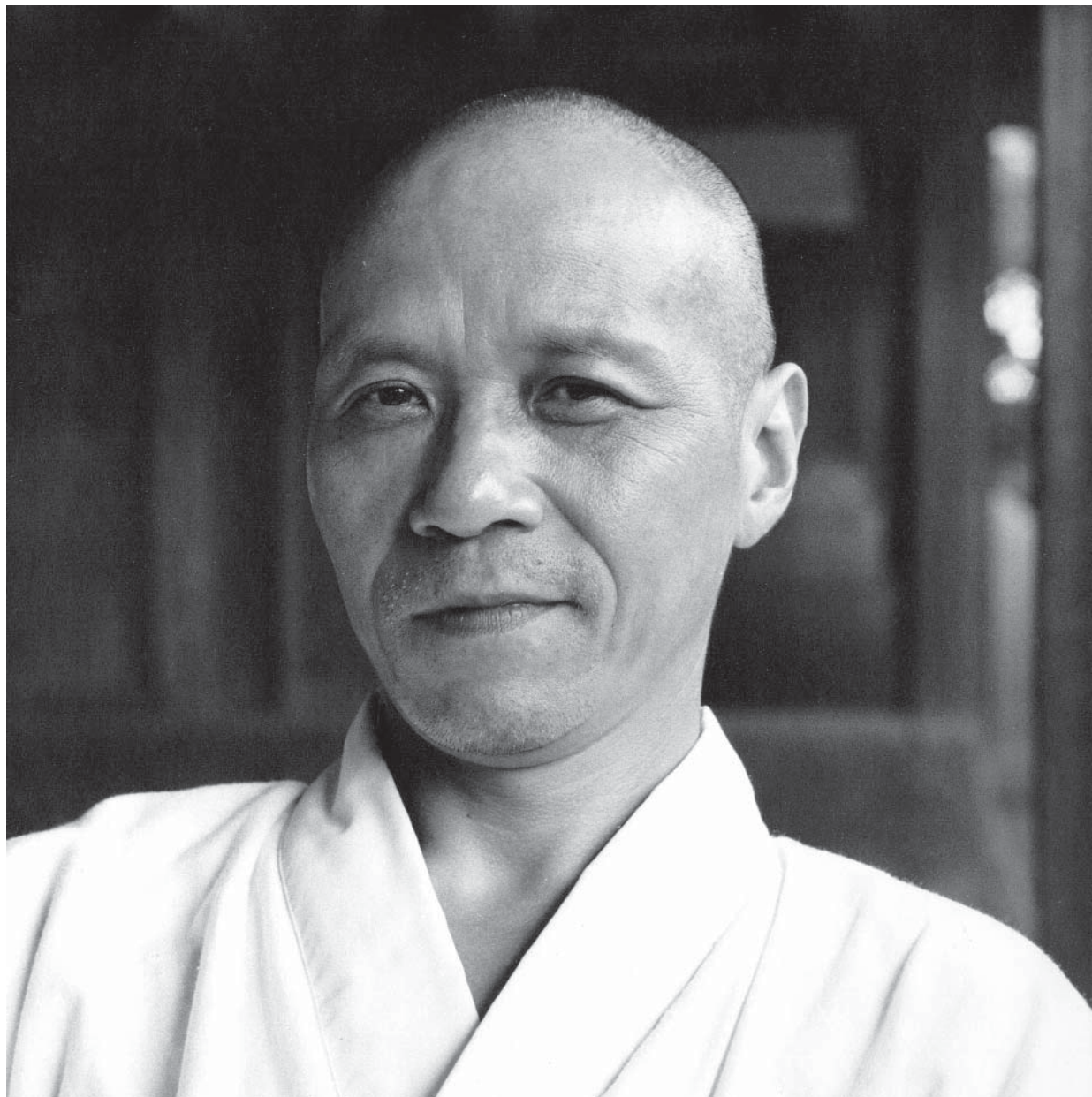
*Hvor forunderligt, hvilket mysterium:
jeg bærer brænde, jeg trækker vand.*²⁴⁴

Den fulde tilstedeværelse i alle dagligdagens arbejdsopgaver - resultatløsheden og målløsheden - er således central. Her er zen ren taoisme. Laotse skrev:

*Knowing of the Male,
But staying with the Female,
One becomes the humble Valley of the World.*

*Being the valley of the World
He never deviates from his real nature
And thus returns to the innocence of the infant.*²⁴⁵

Oshō-san er nu 75 år, og mere end 60 år i Shinju-an har krævet sit, men der er stadig styrke og karisma omkring ham. Han er stadig idag en åben person forstået således, at han læser ganske mange timer hver dag, både midt på dagen og i aften timerne. Men ret beset vil han helst ikke



Yamada Sobin, kaldet Osbo-san (f. 1920), abbed i Shinju-an. Foto fra 70erne

spørges og går udenom al løbende småkommunikation. Kun i små glimt lyser han op i udladninger.

Mange zen-mestre er gennem tiderne kommet dertil, at deres *lære* til deres disciple var (og måtte være) ét med deres *gøren* og *laden*. Den kinesiske zen-mester Tenno Dogo havde en discipel Soshin. Da han havde været en tid i templet som novice, sagde han til sin mester. „Det er nogen tid siden jeg kom her, men endnu jeg har ikke hørt ét eneste ord om zen-lærens essens.“ Dogu svarede: „Siden din ankomst har jeg til stadighed givet dig lektioner i zen-disciplin.“ „Hvilke lektioner?“ „Når du bringer mig en kop te om morgenen, tager jeg den; når du serverer mig et måltid mad, modtager jeg det; når du bukker overfor mig, nikker jeg tilbage. Hvad mere forventer du at lære om zen?“ Soshin hang lidt med hovedet og grublede over mesterens ord, da Dogu tilføjede: „Hvis du ønsker at se, se klart øjeblikkeligt. Hvis du begynder at tænke, har du mistet pointen.“²⁴⁶

Det Shinju-an, jeg mødte, synes stadig at befinde sig lige præcis dér - uden forståelsens forvirrende mellemkomst. Det var en glæde i Ikkyus eget tempel at have fået del i denne oplevelse af en fuldstændig „målløs“ parathed. Hvis ikke denne ikke-bestræbelse - dette eksistentielle ikke-arbejde - var levende hér, hvor skulle det så findes?

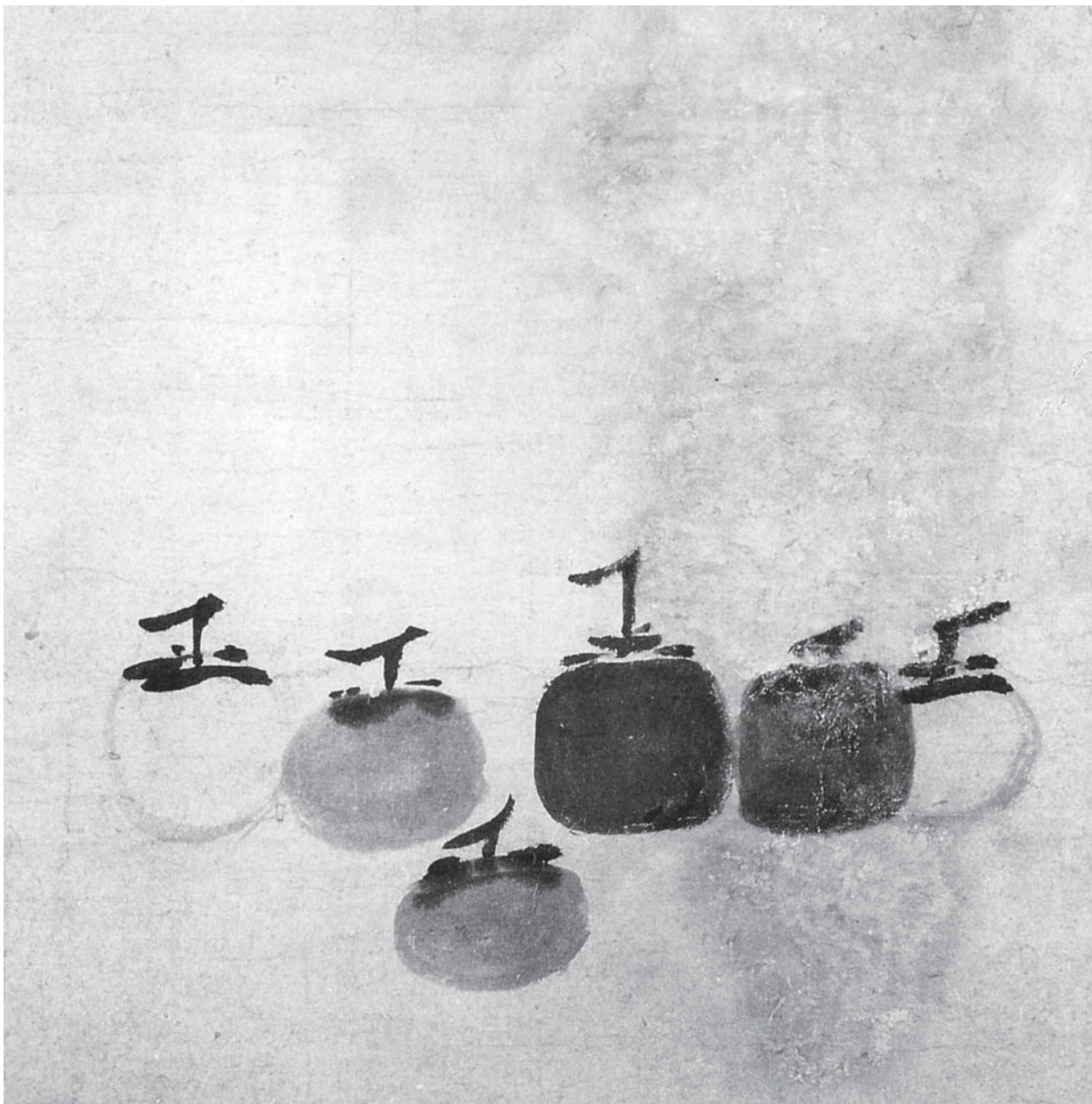
På femtedagen var jeg for en kort bemærkning hjemme i Kinugasa for at checke post mv. - det bliver nu godt med lidt hverdag igen. Som eksperiment er Shinju-an spændende, men templets beskyttede dagligdag ville i længden blive snærende for mig. Det at møde livet som det kommer, det at møde det uforudsete, at komme atter nye situationer i møde og måske lade sig afbøde, indfange, inspirere eller afvige fra sin kurs en overgang, uden på længere sigt at miste retningen - dét tror jeg på. Og dermed tror jeg på, at der i livets mange forstyrrelser ligger et gunstigt korrigerende potentiale. Den basale åbenhed overfor livet, som det strømmer gennem og fokuseres i én, rummer også sine små og store lysglimt. Måske er den målløse parathed i tempelvirkeligheden *for* sikkert sat af, og et *no temple*, et liv uden klosterets mure omkring livet, før eller siden en uomgængelighed. Formen i sig selv - den dygtige overholden samtlige tempelforskrifter - synes aldrig at have ledt til noget eksistentielt gennembrud. Som Tim Pallis skriver, op-

fatter man i zen livet som den bedste koan.²⁴⁷ Men udenfor tempelvirkeligheden hviler disciplinen og retningen endnu tungere på selvdisciplinen - og kræver sit at opretholde i en omverden, der er fyldt med muntre afsporinger.

Skulle jeg blive i Shinju-an i længere tid, ville det kræve et opgør med et grundlæggende frihedssøgende - en stadig drift mod opretholdelsen af et individuelt frirum - som måtte båndlægges. Med den kulturelle ballast, vi i Nordeuropa har fået ind med modernismen, ville det sandsynligvis på lidt længere sigt føre til forunderlige situationer, som udfordrede ego-komplekset frontalt. Tempelvirkeligheden spejler præcist vores ego-kompleks og tilbyder et alkymistisk rum for, at transformationen kan finde sted - at vi tør slippe den gren, som Hakuins abe hænger i (se ill. p. 258).

Det er en på én gang indlysende og paradoks situation, at zen-templet - netop for at kunne lade den definitive gnist slå helt igennem - har udviklet sig til systematisk tæmning af jegets frihedssøgende, og således forædlet vejen gennem form til det formløse. Men den tilstand af stadig æggen til opmærksomhed på alle hverdagslivets detaljer, som tempellivet forbilledligt indrammer, må kunne etableres i verden udenfor - i åbne situationer. Denne *attention, attention* må således, med min smag for livet, kunne bringes til også at omfatte åbenheden og opmærksomheden for næsten - for det konkrete andet menneske. Træder jeg ind i et rum, hvor Osho-san sidder, reagerer han ikke, vender sig ikke, hilser ikke, interesserer sig ikke for situationens potentiale, løfter end ikke blikket fra den bog, han er ved at læse eller tøver blot et øjeblik i sin stædige stangen tænder. Han lader ikke livet ind. Ikke før jeg henvender mig direkte, er han der, men så er han der til gengæld. Her tror jeg stadig, at Shinju-an kunne lære noget af Ikkyu.

Jeg var kommet klokken ti og ville forlade etablisementet klokken ti. Det havde været en god uge, og det var den bedst tænkelige slutning, at jeg ikke skulle tage stor afsked, men tværtimod kunne komme fremover. På dagen for den endelige afsked fem uger senere blev det tydeligt, at der, den meget stringente kontakt til trods, også var opbygget et hjerteligt venskab med både Osho-san, Soshosan og Sogo-san, og jeg blev kraftigt opfordret til at vende tilbage næste gang.



Kakifrugter; tuschmaleri tilskrevet den kinesiske maler Mu-ch'i (d. 1269-74)

ZEN OG KUNSTNERISK ARBEJDE

Det traditionelle Japans formverden er, hvad man fra nutidens sekulariserede udkigsposter nogle gange kan være tilbøjelig til at glemme, gennemsyret af et religiøst livssyn. Det er således lidt paradoksalt, når den tidlige modernismes arkitekter i den grad fandt deres arkitektursyn bekræftet i den japanske tradition. For hvad de umiddelbart så, var et formudtryk, der nøje afspejlede de naturgivne betingelser - klimaet og materialerne til rådighed - og en formmæssig artikulation, der nøje responderede disse forudsætninger. De mødte en tradition, der igennem denne arkitektoniske respons på de naturgivne og kulturelle betingelser havde udviklet og forfinet et komplekst, æstetisk sprog, der lod rum, teksturer, materialer og mennesker tale *deres* sprog.

De mødte også en funktionalitet, hvis æstetiske udtryk var gennemsyret af en hierarkisk iscenesættelse, og en formverden, der havde det som en af sine vigtigste funktioner at forankre mennesket i et religiøst univers. De mødte et samfund, der gennem sin formverden var udspændt mellem himmel og jord, og de mødte i zen-æstetikken en formverden, der havde transcenderet kunstner-kunstværk dualiteten for at lade et formløst Selv komme til udtryk. I al den eksotiske *anderledeshed* så de ikke dette, eller det blev fortrængt, fordi man søgte klare modbilleder til dén afsporede konditorkunst og tyngende tradition, man på den hjemlige arena ville til livs.²⁴⁸

Desværre, må man i bakspejlet sige. I en mere velreflekteret dialogstilling med den japanske æstetik havde ligget et potentiale til en problematisering af den tidlige modernismes kurs, der måske kunne have korrigeret for nogle af de værste vildfarelser. Måske kunne menneskebilledet og forståelsen af livsrummets gensidige afhængighed af formen have været bare lidt modificeret. Måske kunne der tidligere have været stillet spørgsmålstejn ved den modernistiske idealismes underliggende socialistiske maksimer og videnskabeligt inklinerede (reduktionistiske) rationaler.²⁴⁹ Måske kunne en aflæsning af, hvordan den tradi-

tionelle arkitektur forbandt mennesket med universet i en yderst kompleks og raffineret konstellation, have inspireret modernismen til at søge mere end blot og bar frisættelse af arkitekturen og objektet mennesket.

Dette århundredes tab af forbundethed synes at være del af en stor kulturel proces. Vi står midt i tomheden herefter, med store ubalancer i både det ydre og indre miljø. Men efter friskærrelsen må følge en gentilknytelse og etablering af en ny enhed, måske med en anden konstellation af menneske, samfund og omgivelser - en opgave, som modernismen nok har vist sig i stand til at skabe, men endnu ikke til at håndtere, med det for tiden verserende økologiske ufore til følge.

Den japanske æstetik har gennem tiderne opsuget og afspejlet en mangfoldighed af anskuelser og forestillinger om livet og tilværelsen. De religiøse og filosofiske forestillinger, der var levende i samfundet, har til stadighed søgt og fundet kunstnerisk form. Det æstetiske udtryk har denne evne til at omgås yderst komplekse filosofiske sammenhænge, og der findes i Østens kulturelle spekter stærke traditioner for det liturgisk-filosofiske billede. Hinduismens yantra-univers og senere buddhismens mandala-univers omspandt alle aspekter af billede, skulptur og arkitektur i en storladne kosmologi. Den kinesiske dipol af konfucianisme og taoisme genererede impulser til at lade alt - fra det største til det mindste - byplan, borddækning og bygningskunst, samfund og levemønstre - afspejle himlens Tao. Alt dette blev gennem århundrederne assimileret i den japanske kultursfære på en måde, hvor det nye ikke fortrængte det gamle, men føjede sig til. Således er den japanske formverden et symbol- og udtryksmættet univers, hvor religiøse og filosofiske over- og undertoner, poetiske og allegoriske, symbolske og associative elementer er allestedsnærværende og en given form ofte samtidigt relaterer adskillige referencesystemer.²⁵⁰ Den almindelige japaner forstår måske ikke alt dette, men han eller hun er, gennem sit skriftsprog billedkarakter og den systematiske konfucianske

anvendelse af det hierarkiserede formsprog, skolet i aflæsningen af det æstetiske udtryk som en kompleks verden af færdselsregler og vejskilte.

Den buddhistiske institution har sjældent holdt sig tilbage for at etablere de i samfundets skala passende udtryk for institutionens ophøjede position og formåen. Store religionsstiftere som Honen (1133-1212) og Shinran (1173-1262) har til minde om deres bud om ydmyghed, enkelhed og renfærdighed fået opført kolossale anlæg som *Chion-ji* og *Hongan-ji*-templerne - magtdemonstrationer, som de utvetydigt ville have modsat sig, om de havde haft chancen. For Honen var templet er præcist dér, hvor en troende påkaldte Buddha - og han pegede dermed på templet som en indre tilstand. Men hans efterfølgere *måtte* manifestere Honens storhed med det størst mulige, ydre tempel.²⁵¹

Daibutsu, kæmpe-buddhaen i *Todai-ji* i Nara, som blev indviet i 752, står som symbol på statsbuddhismens opståen og repræsenterer befæstelsen af den pagt mellem den verdslige magt og buddhismen, som med en række repolariseringer skulle holde de næste mere end 1.100 år.²⁵² Den anden af Japans store Buddha-figurer, som blev indviet i Kamakura i 1252, står som en slags legitimation af, at realmagten overhovedet kunne udspringe herfra, og ikke kun fra den tids højt kultiverede Kyoto eller Nara. Den tredje af Japans store Buddha-figurer blev opført af Hideyoshi i Kyoto i slutningen af 1500-tallet. Den var endda lidt større end de to foregående og tydeligvis del af en afstivning af selvrespekten, som for Hideyoshis vedkommende krævede både mange og store bygningsværker.²⁵³

Men sådanne storladne repræsentationer er mere et sindbillede på buddhismens verdslige forviklinger end noget adækvat udtryk for buddhistisk livsanskuelse. Den underliggende buddhistiske interesse i kunsten og det kunstneriske udtryk er dens evne til at illustrere de buddhistiske doktriner og synliggøre den buddhistiske kosmologi. Fælles for alle buddhistiske sekter er en forestilling om, at objektet, sat i den rette sammenhæng, formår at for-

binde mennesket til Buddha-naturen, den allesteds- og altgennemtrængende oprindelige visdom. Heri adskiller zen-buddhismen sig ikke fra andre buddhistiske sekter - eller kristendommens kunstimpuls for den sags skyld. Zen-buddhismens særlige betydning for kunsten, udspringer af dens radikale opgør med formens fængsel. „hvis du møder en buddha, drøb buddhaen, hvis du møder en patriark, drøb patriarken,“ sagde den kinesiske zen-mester Rin-zai.²⁵⁴ Zens afvisning af og systematiske søgen bagom den teologiske form åbnede til en generel kunstimpuls, som i den japanske kontekst oplevede en storladet udfoldelse.

Forud for zen-buddhismen havde den buddhistiske form været en teologisk defineret, sakral form. Tempelanlæggene afspejlede dette fra det største til den mindste detalje, indplaceringen i landskabet, orienteringen, relationen mellem bygninger, skulpturtableauer, pagoder, liturgiske redskaber og ceremonielle dragter, mandalaens kosmogrammer og det mere figurative billedes Buddha- og helgenportrætter osv. Alt dette kan kategoriseres under, hvad vi kunne kalde det kanoniserede, religiøse objekt - en form, der overholdt et givet mål af konventioner og antagelser og derved måtte stå nærmere det guddommelige - eller den blev måske ligefrem guddommelig derved.

Heroverfor står zens radikale indsigt, at Buddha-naturen på ingen måde lod sig begrænse til teologiske former - at den sakrale form var en krykke, en illusion og en menneskeskabt form, der i den sidste ende stod i vejen for den ultimative frigørelse. Når Rin-zai kunne udråbe: drøb Buddha, var det på den dobbelte indsigt, at Buddha var i dig, var dig, og at dit billede af eller din forståelse af Buddha (som noget dualistisk *udenfor*) stod i vejen for udelte at frisætte denne Buddha-natur. Følgelig blev fokus flyttet fra særlige, sakrale objekter og ritualer til en dyb opmærksomhed på de umiddelbare livsytringer og Buddha-naturens manifestation i dagliglivet, som (kunsten) at feje, høste, luge, hugge brænde, lave mad og drikke te eller - som i Pirsigs moderne version - kunsten at vedligeholde en motorcykel.²⁵⁵

Zen søgte den gnistformede oplysning og lagde i sin omgang med det kunstneriske udtryk vægt på det spontane, det enkle, det karske, det udelte. Zens vilje til at nå bag



fænomenernes overflade og pege direkte på virkeligheden, zens ubønhørlige skraben alle overflødige detaljer væk, zen-verdens impuls til klarhed, umiddelbarhed, enkelhed og præcision i sin artikulation har gennem tiderne afvejet og perspektiveret en udtalt trang til forfinelse, dekoration og ornamentik, teknisk beherskelse og perfektion af detaljen, og i lange perioder af japansk kulturhistorie formået at fastholde et vist mål af klarhed i det kunstneriske udtryk. Fra zen-verdenen udstrålede en impuls til forenkling og fortættelse, hvor det kunstneriske udtryk havde fokus på en klarhedens umiddelbare tilstedeværelse, på den intuitive forståelse og øjeblikkets potentiale af grænseoverskridende aha-oplevelse. Så kunstværk og kunstforståelse - vorherre bevares! Al forståelse af den kategori synes at fastholde iagttagelse og (kunst-)objekt i ubrydelig dualisme. Hermed ikke sagt, at der ikke findes kunst, der under dække af begrebet zen-æstetik objektgør både sig selv og sin iagttagelse og derved påfører situationen en dualisme.

Zen-buddhismens interesse i kunstværket ligger ikke i dets æstetiske form eller i dets egenskab af kunstobjekt,

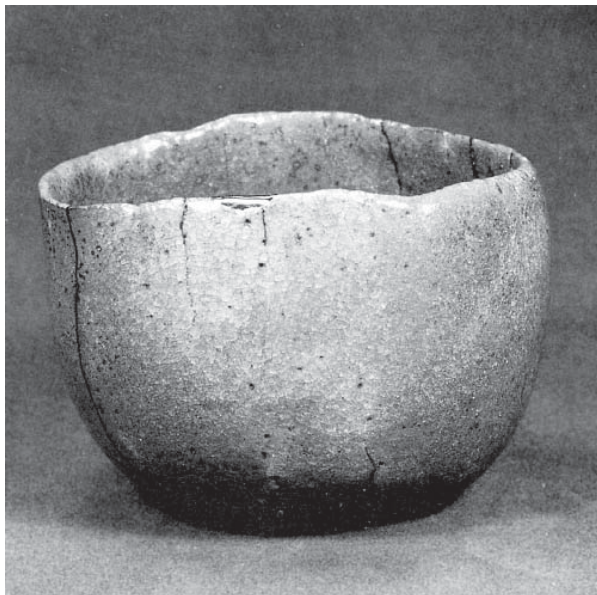
men præcist i dets evne til at vise ud over sig selv og pege direkte på sin (og dermed altings) Buddha-natur - som i buddhistisk terminologi benævnes med termer som The Formless Self, The Selfless Self, The Zen Void, Nothingness, Mu, Sunyata etc.²⁵⁶ Et hvilket som helst objekt og en hvilken som helst situation kan i zen-perspektiv rumme evnen til at spejle og vise ind til Buddha-naturen.

I bogen *Zen and the Fine Arts* skriver Hisamatsu Shin'ichi, at det, der er af betydning, er „at zen er nærværende som et selvudtrykkende, kreativt subjekt ... [og at] det, der udtrykker sig, og det, der er udtrykt, er identisk.“²⁵⁷ Hisamatsu opstiller i denne bog syv zen-æstetiske karakteristika, der fornemt belyser forholdet mellem kunstnerisk udtryk og arbejdsattitude i zen-traditionens kulturelle udfoldelse. Zen-æstetikken er i Hisamatsus perspektiv bygget mere på omstændigheder ved subjektet og tilblivelsesprocessen end på egenskaber ved det formmæssige.

Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980) var professor i religion ved Kyoto University og var således i forhold til zen-verdenen lægmand og akademiker. Men han praktiserede *zazen*,



To kalligrafier af Jiun Onko (1718-1804), øverst tegnet for Buddha og nederst tegnet for menneske



som der er en lang tradition for blandt japanske kunstnere og intellektuelle, og nåede i sit liv et gennembrud til satori.²⁵⁸ Derfor står der i Japan stor respekt om Hisamatsus forfatterskab om zens kunstneriske udtryk. Efter års forsøg på at trænge ind i den japanske traditions æstetiske koder, står Hisamatsus karakteristika i mine øjne som en uomgængelig nøgle til zen-æstetikken. I mange præsentationer af japansk æstetik gøres alt til zen-æstetik i rummelige, tåget-vidtløftige kategorier. Højt hævet over florumvundne almindeligheder placerer Hisamatsus karakteristika zen-æstetikken i et zen-filosofisk perspektiv, som et veldefineret, præcist forstået kulturelt fænomen. Der er i Hisamatsus perspektiv en lang række kunstneriske udtryk, der måske nok er zen-inspirerede, men *ikke* er zen-æstetik. Den kunstopfattelse, der fremgår af hans karakteristika, har til gengæld stået som ideal eller kerneværdi i en hel epokes kulturudtryk.

Med zen-buddhismens introduktion i Japan fulgte arkitektoniske impulser fra Sung-Kina. Den havde i forhold til den tidlige buddhismes sekters arkaiske byggemåde et højt

raffineret, yderst komplekst og kunstfærdigt udtryk, der ofte betegnes, *kara-yo*, zen-stilen.²⁵⁹ Den blev da også bragt til Japan af zen-sekten og fandt sin første anvendelse her, men blev siden benyttet både af andre buddhistiske sekter og i shinto-helligdomme. Murata påpeger det overraskende og umiddelbart selvmodsigende i, at denne stærkt dekorative arkitekturstrømning blev forbundet med netop zen-sekten, der er kendt for at advokere det simple, det enkle og renfærdige.²⁶⁰ Hisamatsu skriver i *Zen and the Fine Arts*, at den arkitekturstil, *kara-yo*, som forbindes med de store gozan-templer i Kina og senere kom til Kyoto og Kamakura, også kunne kaldes zen-arkitektur. Men en „arkitektur i overensstemmelse med zens karakter så ikke dagens lys før fremkomsten af te-rums-arkitekturen i Japan.“²⁶¹

Hisamatsu mener at kunne afgrænse det kulturelle fænomen, han med sine karakteristika beskriver, til det Kina, Korea og Japan, hvori zen-buddhismen har været aktiv. Det opstod i Kina i begyndelsen af det 6. århundrede og blomstrede fra slutningen af det 7. århundrede til begyndelsen af det 15. århundrede. For Japans vedkommende blev dette



To te-skåle af Hon'ami Koetsu (1558-1637), øverst „Otozoze“ i rød raku, nederst „Fuji-san“ i hvid raku

kulturelle kompleks introduceret i det 13. århundrede og blomstrede igennem det 15., 16. og 17. århundrede. Dette er således for både Kinas og Japans vedkommende sammenfaldende med zen-buddhismens fremkomst, opblomstring og forfald.²⁶² Han er åben overfor, at der glimtvis kan forekomme tilsvarende kulturelle udtryk i andre kulturelle sammenhænge, men ser ikke noget andet sted i verden tegn på disse kulturelle værdier som et sammenhængende, integreret hele. Særligt ser han med te-ceremoniens opståen og tidlige udvikling i et lægmands-zen-miljø et uikt, integreret zen-kulturelt udtryk, hvis lige ikke fandtes i Kina, folde sig ud.²⁶³ Hisamatsu er meget præcis med, hvad han forstår ved *teens vej*. Det er den form for te-ceremoni, der opstod med Murata Shuko og Takeno Joo og blev bragt til fuldendelse af Sen Rikyu.²⁶⁴ Nøglebegrebet i udviklingen af denne zen-te-æstetiske tradition var *wabi*, et mangefacetteret æstetisk kompleks med en høj grad af genklang i Hisamatsus karakteristika.

Hisamatsus præsenterer zen-æstetikken som et sammenhængende kompleks af kulturelle former, der er beskrevet gennem disse syv hinanden relaterede karakteristika. Deres rækkefølge indikerer på ingen måde graden af deres vigtighed; hver af de syv er af lige stor betydning, skriver Hisamatsu.²⁶⁵

De syv karakteristika er: *Asymmetry*, *Simplicity*, *Austere Sublimity or Lofty Dryness*, *Naturalness*, *Subtle Profundity or Deep Reserve*, *Freedom from Attachment*, og *Tranquillity*.²⁶⁶ Disse karakteristika er på typisk zen-vis defineret både positivt og negeret (eller sprogligt mere korrekt: trans-dualistisk - det er dualismen, der er negeret eller transcenderet). For eksempel bliver det første karakteristikon, *asymmetry*, samtidig *no rule*. Så efter at have gennemgået de syv karakteristika, gennemgår Hisamatsu i *Zen and the Fine Arts* de syv negerede kvaliteter, hvilket i hans terminologi modsvarer syv udtryk for og af et formløst Selv (expressions of the Formless Self). De syv karakteristika er således ikke adskilte fra eller uafhængige af hinanden, de udgør snarere syv aspekter af et samlet, udeleligt hele. Kan de syv begrebspår være en lille smule svære at skille ud fra hinanden, gør det således ikke så meget. For, som Hisamatsu siger, en genstand med egenskaber fra blot én af de

pågældende karakteristika rummer træk af alle disse syv karakteristika, som i deres udelelighed udgør et fuldstændigt hele.

„Selvom begrebet 'formløs' almindeligvis betyder mangel på form, får det i zen en anden betydning, selvom den almindelige betydning også er inkluderet,“ skriver Hisamatsu. „Selvom stemmen ikke kan siges at have nogen fast, umiddelbart opfattelig form, er zen-formløshed ikke begrænset til denne betydning. Tilsvarende er den menneskelige bevidsthed almindeligvis antaget ikke at have nogen form, og dette er delvist rigtigt. Men vi kan tale om formløshed i en anden betydning end den måde, hvorpå både stemme og bevidsthed siges at være uden form. Modsvarende betyder zen-terminen kort sagt, at der ikke er form af nogen slags, fysisk eller mentalt. For mens det kunne være sandt, at hverken stemme eller bevidsthed besidder rumlig form, kan de ikke siges at mangle al form; enhver bevidsthed, ethvert mentalt fænomen, har form.“²⁶⁷ „Formløshed i zen er ikke *konceptet* at være formløs, men snarere *virkeligheden* af Selvet, der er formløst (the *reality* of the Self that is formless). Det er dette sande eller formløse Selv (True or Formless Self) vi kalder zen. I zen er Buddha ikke noget, vi kan se, tro på eller fatte intuitivt, ydre eller objektivt, og [Buddha] har ikke nogen rumlig, tidslig, fysisk eller mental form,“ skriver Hisamatsu: „I zen er Buddha formløs Selv-opmærksomhed (Self-awareness).“²⁶⁸ Zen kan således forstås som „det *liv*, i hvilket mennesket, ved at vende tilbage til sin oprindelse (root source) - det vil sige det fundamentale subjekt, som aktivt er Intet - gennembrøder alt [der er] differentieret eller med form, og selv bliver det Formløse - det absolutte ene - fundamentale subjekt, der er fuldstændigt frit.“²⁶⁹ Særkendet ved zens æstetiske forståelse er i ting, der har form, at se dette Selv uden form.²⁷⁰

En fascinerende og tankevækkende egenskab ved disse zen-æstetiske nøglebegreber formet omkring deres repræsentation af det formløse Selv er, at de med lige gyldighed kan anvendes på arkitektur, havekunst, billedkunst, kalligrafi, billedkunst, musik, no-teater og hele te-ceremoniens verden. De af zen afledte æstetiske koder har således en udpræget *interdisciplinær* karakter. De syv karakteristika er



„Juo,“ te-skål af Hon'ami Koetsu 1558-1637) i rød raku

ikke begrænsede til kunst i snæver betydning af ordet, men omfatter snarere hele den menneskelige tilværelse.²⁷¹ Dette kulturelle kompleks optrådte ikke blot tilfældigt rundt omkring, men fremstod i et stort, sammenhængende system, der gennemtrængte alle aspekter af det menneskelige liv, maleri, kalligrafi, keramik, såvel som menneskers daglige liv, skriver Hisamatsu.

Det afgørende er - for kort at opsummere - at zen er nærværende som et selvudtrykkende, kreativt subjekt, og at det, der udtrykker sig, og det, der er udtrykt, er identisk. Hisamatsu karakteriserer derfor zen-æstetikken som en ekspressionisme, hvori dette formløse subjekt kommer til udtryk.²⁷²

Det første karakteristikon er *fukinsei - asymmetry - asymmetri*.²⁷³ *Fukinsei* indebærer zen-æstetikken gennemgående præference for det skæve, det krogede og det irregulære frem for det symmetrisk indordnede, det ulige og de ulige tal frem for de lige, som for eksempel i Shinjuns 3-5-7-have. Heri ligger også en undsigen sig det formale rums udtryksregister, der oftest opbygger sin betydningsfuldhed gennem det aksialt symmetriske. Denne frasigen sig den formale orden gælder i te-rummet til mindste detalje. For eksempel er rytmikken mellem et bambusgitters led omhyggeligt a-ordnet - arrangeret uden orden. Fuldkantet tømmer undsiges til fordel for runde, bomkantede og krogede stolper, hvor ikke netop regulariteten er funktionelt påkrævet. De te-skåle, der anvendes i te-ceremonien, har små skævheder, særegenheder og uregelmæssigheder, og aspirerer aldrig til den perfekte, drejede form. Det er ikke den manierede, markerede skævert, eller blot en koket flirten med sædvanen, der gennem sin fremragende anderledeshed påkalder sig opmærksomhed. Men selv størrelser i te-huset, som umiddelbart kan synes at fremstå symmetriske, viser sig for det meste ved nærmere eftersyn at rumme en subtil uordnethed.

Asymmetriens negerede benævnelse er *mu-bo - no rule* - uden regel, uden orden, det uregelmæssige.²⁷⁴ Zen-æstetikken undsiger sig således regelbundethed og ordnethed. „Asymmetri er nedbrydning af perfektion,“ skriver Hisamatsu: „Asymmetri rækker ud over (goes beyond) perfektionen og negerer den.“²⁷⁵

Det andet karakteristikon er *kanso - simplicity* - enkelhed.²⁷⁶ At være enkel, ligefrem, ukompliceret, simpel, ikke overlæsset. „Kun det at være uden form er virkelig og ultimativ enkelhed, hvilket ikke kan være andet end *the Formless Self*,“ skriver Hisamatsu. *Kanso* er derfor ikke nogen banal ligefremhed, eller det præfabrikerede betonelements forsimplethed, men en fundamental udelthed i hvad der udtrykker sig og hvad der er udtrykt. „Enkelheden i teens vej er ikke af rå, uraffineret art, men snarere enkelt og elegant naturligt,“ skriver Hisamatsu: „Enkelheden i *sado*²⁷⁷ er enkelhed som et udtryk for *mu* [nothingness/intethed]. Det er en manifestation af *mu*.“²⁷⁸ Dette intet er ikke blot et negeret tomrum, som fraværet af noget. Det er et aktivt intet, et aktivt tomrum - det formløse, selvløse Selvs domæne. Denne grundlæggende væren, hinsides alle polariteter af godt og ondt, stort og småt, forud for alle dualistiske konceptualiseringer, er zen-æstetikken essens og de syv karakteristikas fælles omdrejningspunkt.

Enkelhedens negerede benævnelse er *mu-zatsu - no complexity* - uden kompleksitet, uden flerretethed eller dualistisk eksistens. Hisamatsu siger, at hvad farver angår, er *mu-zatsu* at forstå som *no colour*: Den ægte eller virkelige enkelhed, når der i farven ingen farve er. Derfor falder zen-maleriet inden for den monokrome tuschtradition, uden brug af farve. Hisamatsu giver i den forbindelse et umiddelbart paradoksalt eksempel: Hasegawa Tohakus (1539-1616) fusuma-malerier ved *Chishaku-in* af ahornløv i efterårsfarver. De er, deres glødende efterårsfarver til trods, siger Hisamatsu, fuldt begavede med de syv karakteristika. Uden farve er i denne sammenhæng uden farve, der som farve påkalder sig egen opmærksomhed.²⁷⁹ Almindeligvis anvendes farven omvendt netop for at tilføre særlig betydning.

Det tredje karakteristikon er *koko - austere sublimity or lofty dryness* - en på en gang yderst nøjsom og asketisk forfinethed, en ophøjet sprødhed eller udtørrethed.²⁸⁰ *Koko* er en tilstand af modenhed og ælde, med alle spor af appellerende sanselighed og sensualitet tørret bort. *Koko* er det furede, det sprukne, det vindtørre, arrede, frønnede, forvitrede, krakelerede, alderstegnede og ormstukne - æoner fra det nypoleredes, det nymaledes eller det ungdomme-

liges appel. Alt saftspændt kød er visnet bort, kun det sene, de, skind og ben er tilbage. *Becoming dried*, at tørre ud, er en ofte brugt frase om det zen-æstetiske udtryk, der „gennemgående forstås som at indebære vitalitetens standsning eller forladelse. ... *Becoming dried* indebærer kulminationen af en kunstart, en indtrængning til essensen af en mester, der ligger ud over begynderens eller den umodnes rækkevidde. ... *Becoming dried* repræsenterer det barnliges, det uøvedes og uerfarnes forsvinden, med kun kernen eller essensen tilbage.“²⁸¹ *Koko* er indbegrebet af henfaldets skønhed.

*Koko*s negerede komplement er *mu-i - no rank* - uden rang, uden status, uden definition. Hvor den relative modsætning til det sanselige måtte ligge i fornuften, realiseres den fulde frigørelse fra det sanselige kun i Selvet uden form, skriver Hisamatsu. Med det tredje karakteristikons indtørrer eller udkrystalliseren til lutter essens nås en tilstand hævet over status, indordnet og definition. *Koko* kan komme til udtryk gennem *wabi* og *sabi*, to centrale begreber i te-æstetikken tidlige udvikling, samt i *shibui*.²⁸² *Wabi* karakteriserer en „fattigdom, der overgår rigdomen,“ hvilket indebærer, at det simple og fattige overgår det overdådige, det enkle overgår det kostelige, det introvert renfærdige overgår det påtaget ekstroverte, det under spillede overgår det overlæssede. *Sabi* karakteriserer en henfaldets skønhed, hvor forvitringens patinerede æstetik er drevet til det yderste.

Det fjerde karakteristikon er *shizen - naturalness* - naturlighed.²⁸³ Den japanske naturlighed er ikke den uberrørte natur - det uden for mennesket - eller natur forstået som fraværet af kultur eller kulturelle indlæsninger. Den naturlighed, der henvises til her, er ikke blot naivitet eller instinkt, pointerer Hisamatsu, den er uanstrengt, uden bevidst intention eller bestræbelse. „Ægte naturlighed er den *no mind* eller *no intent*, som opstår af negationen af både naiv og tilfældig naturlighed og af almindelig intention.“ Virkelig *sabi* kommer naturligt, den er aldrig fremtvunget eller anstrengt, skriver Hisamatsu. Men den opstår ikke af naturen. *Sabi* er tværtimod et resultat af en fuld, kreativ intention, der er rensat for alt kunstigt og anstrengt - af en intention så ren og så koncentreret, at intet er for-

Shinju-an

ceret.²⁸⁴ „Ting, der naturligt har *sabi*, er gode, men ting, som er tilføjet *sabi* kunstigt, dvs. gennem design eller intention, er definitivt ikke passende.“²⁸⁵ Materialer anvendes derfor som de er, uden farve, uden tilføjelser - i overensstemmelse med den natur, de har - på en måde, så de frembærer deres Buddha-natur, deres formløse Selv. *Shizen* er en kvalitet, hvor hensigten, viljen og intentionen er lagt bag - en tilstand uden personligt præg, uden kunstnerisk (eller andet) koncept eller budskab. „Hvis du tænker på ikke-tænkning tænker du stadig; tænk end ikke på ikke-tænkning,“ hedder det i et digt i *Namporoku*, en optegnelse over Sen Rikyus te-ceremoni.²⁸⁶

Negationen af *shizen* er *mu-shin - no mind* - uden tanke eller følelse. *Shin* betyder på japansk både tanke og følelse, opdelingen mellem disse er ikke knivskarp som i vestlig tankegang. Det fjerde karakteristikon er således det, der mest direkte forbinder Hisamatsus karakteristika til det tidligere beskrevne kinesiske *wu-wei*-kompleks²⁸⁷ - uden vilje, uden bagtanke, uden intention, uden motiv (*wu* og *mu* er henholdsvis kinesisk og japansk udtale af samme skrifttegn for intethed, *nothingness*). Zen-inklinationen²⁸⁸ at lade det formløse Selv komme til udtryk står i min forståelse med stærke paralleller til taoistens *wu-wei* attitude.

Det femte karakteristikon er *yugen - subtle profundity or deep reserve* - subtil dybde eller dyb tilbageholdthed.²⁸⁹ Hvor *koko* var tør af karakter, fornemmes *yugens* univers mere at have en vandelementets karakter. *Yugen* rummer en underfundig, mystisk dybde. „Det har en stilfærdig, fattet natur, som omfavner det uendelige, og en fortryllelse i sin antydning eller eftersmag, der ikke lader sig tilfredsstillende forklare.“²⁹⁰ *Yugen* er et centralt begreb i no-traditionen, og optræder ligesom *mu-shin* gentagne gange i Zeamis skrifter. Zeami Motokiyo (1363-1444) betragtes almindeligvis som grundlæggeren af no-traditionen.²⁹¹

Yugens negerede komplement er *mu-tei - no bottom* - uden bund. Hisamatsu taler i den forbindelse om et beroligende mørke - et mørke fyldt af ro - og stiller det i modsætning til den esoteriske buddhismes skræmmende mørke.²⁹² Det er dette mørke af *yugen* vi vil møde i Sen Rikyus små *soan-chashitsu*, små wabi-te-rum, i det følgende kapitel.²⁹³



Landskab malet af Murata Shuko (1453-1502)



Landskab malet af Sesshu Toyo (1420-1506) i 1495

Det sjette karakteristikon er *daisuzoku* - *freedom from attachment* - uden tilknytning, fri af bånd.²⁹⁴ *Daisuzoku* indebærer en frihed for vaner, konventioner, bindinger, regler osv. „Så længe man forbliver knyttet til noget, er det i og med dette ikke muligt at være fri,“ skriver Hisamatsu. De fleste religioner kræver et vist tilhørsforhold. Ultimativt er dette for kristne tilhørsforholdet til Gud og for buddhister [tilhørsforholdet] til Buddha. „Men i et ægte zen-liv er der ingen tilknytning til en sådan Gud eller Buddha, der er endog en fornægtelse af dem.“²⁹⁵ „Når Sen Rikyu sagde: 'Jeg vågnede til den [eneste] ene hjertets regel' ... betyder det, at gennem ekstrem øvelse og træning bliver alle regler og love naturligt en del af ens hele væren, og man når niveauet af *the Law of No-Law*. Således bliver man en person, der er utvunget og ukonventionel (*shadatsu*). Man bliver ikke blot mentalt utilknyttet til sig selv, men får også andre til at have det sådan.“²⁹⁶

Mu-ge - no hindrance - uden modstand, uden hindring, ubetinget - er det sjette karakteristikons negerede aspekt. Herunder skriver Hisamatsu, at det levende fundamentale Subjekt forholder sig til det, der har form, men forbliver uden form. Den rationelle frihed er ikke virkelig frihed, skriver Hisamatsu, kun i denne formløshed i form findes virkelig *Daisuzoku*.²⁹⁷ *Mu-ge* er at overvinde den dualistiske skelnen mellem jeg og ikke-jeg.

Det syvende karakteristikon er *sei-jaku - tranquillity* - stilhed, ro.²⁹⁸ *Sei-jaku* er ikke blot tavshed som fraværet af lyde, men indbefatter stilheden i musikken, roen i talen, tavsheden i formen. Den er ikke en fastholdt ro, men en tilstand af hvile, der rummer roen i bevægelsen og bevægelsen i roen. *Sei-jaku* er en meditativt-introvert kvalitet. „Selvom manifestation i form er analogt med dette at lave støj, negerer formen selv i disse værker [hvormed Hisamatsu eksemplificerer *sei-jaku*] støj og bibringer ro.“²⁹⁹

Sei-jakus negerede komplement er *mu-do - no stirring* - uden røre, uforstyrret, fri for uro. Hisamatsu skriver, at: „Uro er fuldstændig fraværende fra det formløse Selv. Idet dette at være noget, eller at have en given form, indebærer uro, er selv den mindste bid af 'væren' uroskabende, så længe den har form. Følgelig kan man kun blive virkelig fri for uro, når man er uden form.“³⁰⁰

„Dette formløse Selv er menneskets ultimative væremåde og må derfor vækkes i alle mennesker,“ skriver Hisamatsu i sin konklusion. Han har med de syv zen-æstetiske karakteristika ikke ønsket at beskrive noget særligt østligt fænomen. Hvis den vestlige kultur bevægede sig fra kultivering af form til en kultur, hvori det formløse Selv udtrykte sig, ville det medføre en højere og dybere (advanced and deepened) kultur.³⁰¹

Det kan umiddelbart synes vanskeligt at oversætte arbejds- og kunstbegrebet i ovenstående zen-æstetiske karakteristika til det moderne samfund - såvel i Japan som i Danmark. Når jeg i forbindelse med *Arbejdets Rum* alligevel har fokuseret på disse karakteristika, er det fordi jeg ser en mulig inspirationskilde til en revitalisering af kunst- og arbejdslivet heri. Formåede vi blot indimellem at spørge os selv og hinanden, *hvad* der driver værket, *hvad* vi vil med vore former, *hvorfor* vi gør som vi gør, når vi arbejder, og *hvilke* størrelser vi bevidst og ubevidst nedfælder i vores arbejde, ville der ligge et stort forandringspotentiale heri. Som sagt ved indledningen til dette kapitel, har det moder-

nistiske livsrum friskåret mennesket fra dets forbundethed. Det heraf følgende, nuværende urede er fuldt så meget en *indre* forurening som et spørgsmål om CO₂-kvoter i det ydre miljø. Hvordan vi bærer denne situation videre frem, hvad vi overhovedet vil og kan med dette frirum, kalder stadig på svar. Måske lå der i zen-æstetikken og zen-menneskets alkymistiske arbejdsrum et frugtbart, dialogstillende perspektiv?

Ligesom det praktiske arbejde i den østlige tradition har været et rum for et *eksistentielt* arbejde, har den kunstneriske tradition indskrevet sig i denne orientering.³⁰² Det kunstneriske arbejde for kunstneren og kunsthåndværkeren blev udspillet i et eksistentielt rum, hvor transcenden- den af dualismen mellem kunstner og kunstværk, idé og udtryk, form og funktion stod i centrum - og dermed formens ikke-form. Det formløses (kommen til) udtryk gennem form ligger bag den japanske kulturs højest værdsatte frembringelser. Lidt sat på spidsen i *Arbejdets Rums* sammenhæng, er det kunstneriske udtryk i den japanske tradition således frugten af et eksistentielt arbejde.



„Kizaemon,“ *Ido-te-skål af koreansk oprindelse, set fra bund og fra siden, se note 379*



Det lille baverum foran ventepladsen (th.) mellem Tsusen-in og bojo-fløjen, hvis svungne tagafslutning ses over muren

REFLEKSIONER I TE-RUMMET

Under mit ophold ved Shinju-an sad jeg ofte på Tsusen-ins østterrasse foran roji-haven, der leder frem til te-rummet Teigyoku-ken. Dette bageste hjørne af Shinju-an formelig ånder af *wabi* og *sabi*: de frønnede udhæng fra de blødt hvælvede barkspåntage, bygningernes eksponerede træflader hvor vinterveddet efterhånden danner relief, de irrede tagrender og den alderstegne mur bag den forvitrede stenlampe. *Mu-bo, mu-zatsu, mu-shin, mu-tei, mu-do* - fri af regler, uden kompleksitet, uden bagtanke, uden røre - alt synes her at være gennemlyst af Hisamatsus zen-æstetiske karakteristika. Alt opleves her at virke sammen i en vederkvægende og grænseløs, på en gang ophøjet og håndgribelig ro.

Trædestenene i roji-havens forløb er små, næsten undselige. De ligger ikke hævet, som trædesten oftest gør, men er næsten konturløse, helt nede i plan med det tætte, ulasteligt plejede mostæppe. De forskellige mosser og trædestenene har cirka samme lyshed og danner tilsammen én ubrudt flade, hvilket er med til at uddybe stedets stilhed. Relationerne mellem form og mellemrum, form og det der omgiver form, form og ikke-form flyder frit og uhindret. Ligesom med Ryoan-ji og Shukos stensætning i østhaven, synes hvert element i Teigyoku-kens roji ubesværet at vise ud over sin objekt karakter.

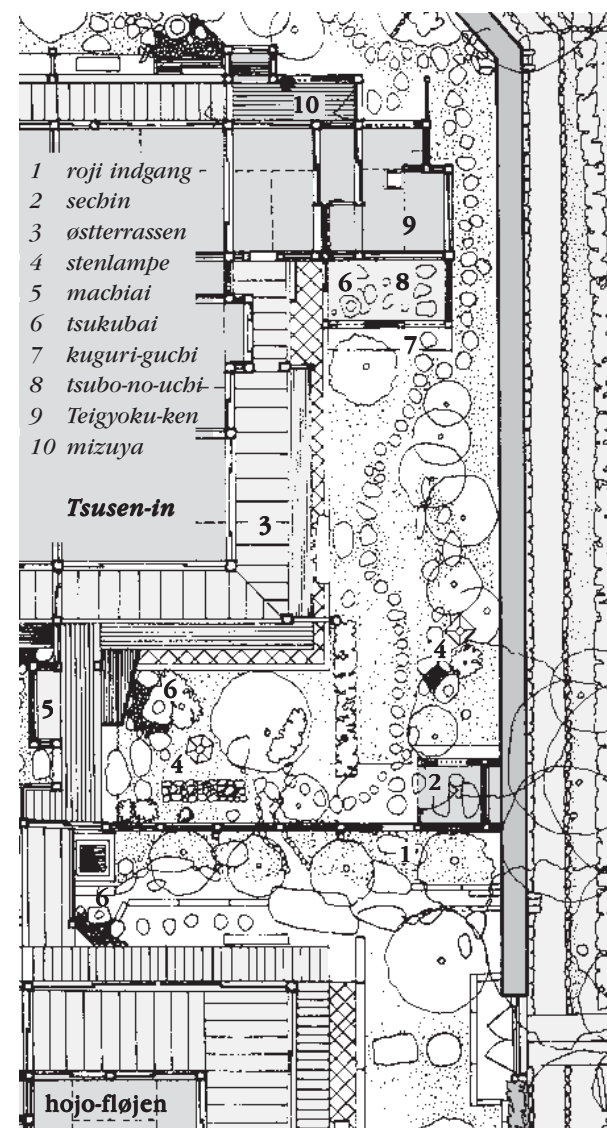
Oftest fornemmes roji-haver paradoksal fyldte i deres gennemscenerede, fuldt kontrollerede, vilde naturlighed. Men hér, på vej mod Teigyoku-ken, Havens Juvel, er der en for te-haven sjælden sparsommelighed i virkemidlerne. Er Shinju-ans oprindelige kare sansui-haver således på den ene side med tiden blevet præget af en blødere te-æstetik, fremstår roji-haven omvendt lidt mere karsk stileret end sædvanligt. Så hvor de to havetyper ofte erfarer som diametralt forskellige, udgør haverne langs Shinju-ans syd- og østfacader et samlet forløb af glidende overgang.

Roji-havens vegetation søger ikke på nogen måde at skjule de arkitektoniske elementer; den ville heller ikke slippe godt fra at gøre det, da rummet er et præcist defi-

neret, L-formet arkitektonisk rum. Mod øst løber en tegltækket mur, bag hvilken høje træer rejser sig. Afgrænsningen mod syd dannes af hojo-fløjens tagvolumen og en fritstående væg, og mod vest af Tsusen-ins på en gang strenge og underspillede Muromachi-facade med dens smukt patinerede terrassebrædder - frønnede og vejrbidte, og alligevel fløjsblødt blanke af den daglige overtørring med en hårdt opvredet klud. Hér, tæt under de svungne tagformer, forstærkes det traditionelle japanske tags dobbelthet: På én gang en kraftfuld og tung form, der formår at holde facadernes stærke grafik og linjespil på plads, og en gestalt, der med sin graciøst opspændte kurvatur synes på vej til at lette. Når man bevæger sig i rojiens spor, synes modsætningen mellem de arkitektoniske elementers geometriserede natur og haveelementernes organiske formverden at fortone sig, som havde den kun rod i et analytisk intellekt.

I Shinju-an er der ikke anlagt nogen særskilt, fritliggende venteplads, *machiai*, som det er almindeligt i lidt større roji-haver, som Omote Senke eller de mange parkhaver, der blev anlagt i begyndelsen af Edo-perioden. I stedet inddrages den overdækkede forbindelsesgangbro mellem terrasserne rundt om hojo-fløjen og Tsusen-in. Denne gangbro er til den ene side lukket med en væg, der har en niche med bæk indbygget (5). Åbninger i denne væg gør det dog muligt at inddrage også haverummet bag denne bæk i roji-havens forløb - nord for ventepladsen er der forbindelse via gangbroerne under Tsusen-ins udhæng, og syd for ventepladsen kan gangbroen simpelthen vippes til side og Tsusen-ins sydhave herved inddrages i roji-forløbet.

Te-ceremonien findes i forskellige grundformer, fra helt korte *chaji*, der kan indbefatte mange mennesker og udspille sig i mange forskellige sammenhænge, til *chakai*-ceremonier, der varer omkring 4 timer. Men det er omkring *chakai*-formerne, at te-æstetikens udkrystallisering har fundet sted. Den te, der anvendes i te-ceremonien, er *macha*, en te fremstillet af pulveriserede te-blade, som kop for kop piskes op i vandet. Det er kun de spæde blade, som



Plan af Teigyoku-kens roji. Se også plan af Shinju-an p. 248 samt plan af Teigyoku-ken p. 327



Haverummet foran venteplassen set mod Tsusen-ins sydøstlige hjørne. Teigyoku-kens yderste hjørne anes netop bagved

anvendes til macha, og takket være en særlig tørringsproces, hvor te-bladene først dampes, siden kun ryges ganske let og derefter sorteres og opbevares omhyggeligt, bevarer machaen sin friskgrønne farve.³⁰³ Hvor der i chaji-ceremonien blot serveres *usucha*, tynd te, akkompagneret af en lille sød bid, så indgår der i chakai-ceremonien også den såkaldt tykke te, *koicha*.

Ud over selve dette at drikke te i te-rummet indgår der i chakai-ceremonien også en havevandring i rojien, ligesom der indgår et *kaiseki*-måltid. Selvom alt må være nøje forberedt forud for te-ceremonien, ser man, som en del af en chakai-ceremoni, hvordan ilden opbygges og vedligeholdes,³⁰⁴ og man ser teen blive tilberedt, ligesom man ser te-skålene blive rengjorte bagefter. Te-ceremonien, som den kendes idag, tog sin begyndelse med Ikkyus discipel Murata Shuko (1422-1502) og fandt sin definitive form med temesteren Sen Rikyu (1522-91). I årtierne efter Rikyu dannedes en hel række skoler inden for teens verden med hver deres nuanceringer af formen og forløbet. Så te-ceremonien findes idag i et meget stort antal varianter.³⁰⁵

Kaiseki-køkkenet udviklede sig i feltet mellem overklassens *bonzen ryori*-køkken og klostertraditionens vegetariske *shojin ryori*-køkken,³⁰⁶ og det blev, i samklang med de øvrige aspekter af te-ceremonien, genstand for en udstrakt raffinering af det enkle og det forfinede. I *Namporoku*, en samling af optegnelser om Sen Rikyus te-ceremoni,³⁰⁷ understreger Rikyu dog betydningen af dette måltids enkelhed. „Måltidet ved sammenkomster i det lille rum bør blot bestå af en enkelt suppe og to eller tre grøntsagsretninger, og sake bør serveres med måde. Omfattende forberedelser af måltidet til wabi-sammenkomster er upassende. [Det er] unødvendigt at sige, at afbalanceringen mellem kraftigt og let smagende retter må forstås på samme måde som ved serveringen af den tykke og den tynde te.“³⁰⁸ Ud over enkelheden og mådeholdet - japansk mad består ofte af et stort antal små retter - lagde Rikyu vægt på, at værten selv havde tilberedt kaiseki-måltidet.

Ordet *kaiseki* kendes første gang nedskrevet i 1537. Det var da sammensat af to skrifttegn med en betydning, der peger på det sociale aspekt af måltidet: at samles [på] et siddested. Den skrivemåde, der idag anvendes for kaiseki,

optræder første gang i *Namporoku*, med to skrifttegn, der henviser til den opvarmede sten, som zen-munkene brugte til at lægge på maveskindet for at holde sultfølelsen stangen under lange meditationsrunder.³⁰⁹ Denne skrivemåde for kaiseki peger præcist på den stærke zen-forankring i Rikyus te-ceremoni. Hverken sult eller forspiselse måtte afspore te-ceremoniens retning.

Kaiseki-måltidet kunne i stedet for i det lille te-rum serveres i et tilliggende, mere rummeligt *shoin*-rum, og Tsusen-in kunne i den forbindelse blive inddraget i te-ceremonien.³¹⁰ Roji-haven fik derfor en central betydning i te-ceremonien, som det forbindende led mellem ceremoniens enkelte elementer. Den var så at sige bærebølge. Den måtte stemme sindet receptivt over for teens ånd og undervejs tilbyde en stille stund på ventepladsen.

I termen *roji* ligger mange lag af betydninger. Roji er oprindeligt en buddhistisk term, afledt af sanskrit *akase*, der betegner noget tyndt, spagt (sparse) eller tomhed - i buddhistisk kontekst ofte oversat til *open space*, et i overført betydning åbent rum. Der findes dog mange skrive-



Rekonstruktion af et kaiseki-måltid, som Sen Rikyu serverede det den 21. september 1590

måder for roji, hvor forskellige kombinationer af skrifttegn benyttes. En betydning, som er almindelig brugt idag, henviser bredt til en sti eller gangforbindelse, og anvendes ikke blot i haven, men også bymæssigt, om gyder og passager.³¹¹ Andre skrivemåder associerer rojien til den duggede jord eller den duggede sti.

Günter Nitschke skriver, at roji-havens trædesten, *tobishibi*, havde som ultimativt mål at gøre mennesket opmærksom på en af dets mest basale aktiviteter - at gå - og påpeger at dette ligger i direkte forlængelse af Buddhas egen måde at meditere på, som indbefattede to faser. Den ene var at koncentrere sig om ens vejtrækning, når man sad. Den anden var at koncentrere sig om ens fodsåler, når man gik.³¹² Med denne tilgang knytter rojien sig direkte til zen-traditionen. Den bevæger sig fra at være simpel forbindelsesvej til at være en form for *kinbin*, gående zen. Den ultimative måde at lægge verden bag sig var den fulde tilstedeværelse i nuet.

*Walking is Zen, sitting is Zen,
Whether talking or remaining silent, whether moving
or standing quiet, the Essence itself is ever at ease.*³¹³

I *Zencharoku*, Optegnelser om zen-te, et værk fra 1826 om forbindelsen mellem zen og te, findes et kapitel om roji-haven. Heri står, at skrifttegnet *ro* i *roji* angiver, hvad der er åbenbart eller synligt, mens *ji* betyder bevidstheden, hvorfor *roji* betyder tilsynekomsten af det sande indre selv, befriet for alle lidelser grundet i illusioner. Dette ligger helt på linje med Rikyus forståelse af rojien som mere end et haveforløb, og *Zencharoku* fastslår videre, at „hvis te-rummet er et sted, hvor bevidstheden gennem religiøs praksis bliver synliggjort i dens sande forstand, så må rummet selv også betegnes som *roji*: Disse to [roji-haven og te-rummet] er ultimativt identiske.“³¹⁴ I zen-perspektiv bliver rojien således et redskab til at møde sin oprindelige natur.

Rojien havde sin rolle under te-ceremoniens afholdelse, men det var også et sted for daglig, meditativ aktivitet. Rojien måtte altid stå rede, som et konkret udtryk for gæstfriheden og en stadig sjælelig parathed. Der måtte hver dag trækkes vand inden daggyr - det vand, der blev hentet op



Tobi-isbi, trædesten, fra den del af Shinju-ans roji-bave, som fører syd om Tsusen-in



Teigyoku-kens roji set gennem indgangsåbningen i muren mellem bojo-fløjen og Tsusen-in. I højre side ses sechin, et toilet, som symbolsk signalerer stedets renhed

i disse timer af døgnets cyklus, havde den rette yang-kvalitet for te-brygningen og var en del af den stadige parathed. Var rojien ikke regnvåd allerede, måtte den vandes, dels umiddelbart før gæsternes komme, dels mellem te-ceremoniens enkelte faser. Fugtigheden gav rojien dybde i dufte og farver og var billedligt en renselse. Det rituelle vandbassin måtte fyldes, gerne umiddelbart før gæsterne entrede rojien, så de så eller hørte, hvor friskt, nyt og uberrørt et morgendugget land, de betrådte.

I *Namporoku* findes et dokument, *Roji Seicha Kiyaku*, Regler for rojien, med en række punkter for passende adfærd og attitude i rojien. Det siges at have hængt i Shuunans venterum, hvor deltagerne samledes, før de blev kaldt ind i roji-haven til te-ceremoni.³¹⁵

Når gæsterne alle er samlet på ventebænken, vil slagtræet lyde.

Vandbassinet er udelukkende til at rense hjerte og bevidsthed.

Værten vil komme ud for at invitere gæsterne ind. Værten er uformående (poor), redskaberne for måltidet er irregulære, der er ingen forfinelse i smagen. Planter og sten er som i naturen. Dem, der finder dette uforståeligt, bør øjeblikkeligt gå.

Når lyden af vandet i kedlen er som vinden i fyrretræerne, vil der blive slået på gongen. Ufuldkommenheder ved ilden eller det varme vand er graverende fejl.

Samtale om verdslige forhold er forbudt per tradition.

Der skal være et direkte og ligefrem møde mellem gæst og vært, uden oratoriske opvisninger.

Et møde [en ceremoni] bør ikke overstige fire timer fra start til slut. Der gøres undtagelser når det gælder tale om dbarma³¹⁶ og om ren tale.

For Rikyu var rojien en integreret del af hans arbejde med perfektioneringen af *wabi-cha*, en te, hvor æstetikken fra at kunne bibringe os et øjeblik behag udvikles til et værktøj for endelig udfrielse fra menneskelig lidelse gennem mødet med vores oprindelige natur. „Rikyu definerede wabi som renheden og uskylden i Buddhas verden,“ skriver Furuta: „Dette er en wabi i opposition til alt. Det er den

absolutte *wabi* og som sådan er den bedst udtrykt gennem skrifttegnet *mu* - intethed - i zens forståelse af begrebet.“³¹⁷ Rikyu siger i *Namporoku*, at begrebet *roji* opsummerer hele det univers af grænseløs ro som te-rummet udgør, skriver Furuta og understreger, at for Rikyu havde rojien transcenderet dens rent praktiske betydning som adgangsvej til te-rummet. Den var for ham symbol på en verden af grænseløs ro, og Rikyu brugte begrebet til at betegne en renhed i sindet, som havde lagt al verdslig stræben og forplumring bag sig.³¹⁸

Rikyu havde en solid zen-baggrund og siges gennem 30 år at have praktiseret zazen. Allerede som elleve-årig startede han som akolyt i zen-templet Nanshu-ji i Sakai og opretholdt livet igennem som lægmand en tæt forbindelse til zen-verdenen.³¹⁹ I en sammenligning af to digte, som henholdsvis Rikyu og Joo refererer til for at indfange ånden i wabi, skriver Furuta, at „hvor Joo illustrerer ånden i wabi statisk, så udtrykker Rikyu den dynamisk og synes at ønske at lade læseren opleve ånden i wabi gennem sin egen erfaring.“³²⁰ Denne wabi-forståelse ligger til grund for Rikyus roji. Han ønskede ikke blot at man skulle forstå hans roji eller lade sig henføre af dens velordnede skønhed. Han ville den direkte erfaring og lå her i direkte i forlængelse af den tradition for *living zen*, som gennem skikkelser som Ikkyu havde rødder tilbage i T'ang-tidens kinesiske zen-tradition.

Furuta Oribe (1543-1615), der overtog Rikyus post som te-mester for Hideyoshi efter Rikyus død i 1591, sagde advarende: Ingen vil drømme om at forme eller beskære træer i rojien. At plante træer med grene og blade klippet i form eller med stammer og grene kunstigt bøjet ville ødelægge rojiens ånd.³²¹ Både Oribe og Rikyu afviste endog at benytte blomstrende træer.³²² Roji-haven var ikke stedet at udstille imponerende sten, sjældne planter eller gartnermæssig snilde. Da rojien omvendt gennem tid ville gå til grunde og ende i urskov, så måtte summen af menneskelig aktivitet i rojien transcenderes, hvad der ligger i begrebet indgreb. Rojiens pleje måtte hvile i taoistens *wu-wei*-tradition og dens udtryk måtte udspringe af det, Hisamatsu betegner som det formløse Selv.³²³

Roji-havens elementer blev derfor i høj grad funktionelt be-

stemt. Ikke forstået som den socialvidenskabeligt-praktiske størrelse, vores vestlige, funktionelle arkitekturtradition har betjent sig af i dette århundrede. Men som funktionelt i forhold til dette at søge menneskets udfrielse gennem at lade det møde sin egen oprindelige natur. I det perspektiv, hvor svært det end viste sig at fastholde i længden, er te-rummet og te-haven alt andet end et sted for opvisning af kunstnerisk formåen. I *Sado kyumonroku*, et gammelt værk om te, siges det, at der ikke må „være en eneste sten, der ikke tjener et formål. Det er forkert at benytte en sten, der ikke tjener noget praktisk formål, selv for at danne et mønster. En sten på et sted, hvor den ikke tjener noget formål, vil spirituelt set ikke kunne blive bragt ordentligt til live.“³²⁴

Det lille haverum foran forbindelsesgangbroens bænk, der dannes mellem hojo-fløjen og Tsusen-in - vel næppe mere end 25 m² - er koreograferet og komponeret, så det på én gang tåler at blive set en passant fra terrasser på to sider, siddende fra den lille bænk i nichen og så i den lille snørklede „afstikker“ fra roji-haven, der leder gennem dette haverum frem til ventepladsen. Dette haverums fortæthed er med til at understrege tomheden i sidste del af roji-haven. Her findes end ikke det obligatoriske *tsukubai* - et sted for rituel renselse, hvor man med en *shaku*, en bambusøse, symbolsk renser hænder og mund med vand fra *chozubachi*-stenen før man entrere te-rummet.³²⁵ Et enkelt nåletræ til venstre blødgør den arkitektoniske præcision i rojiens rum. Ellers spænder det ubrudte møstæppe med de tavse trædesten fladen ud i de sidste meter frem mod Teigyoku-kens kravleindgang.

Almindeligvis betegnes en sådan lille, lav indgang en *nijiri-guchi*. Men den form, der findes i Teigyoku-ken, kategoriseres af nogle som en *kuguri-guchi*. Nijiri-guchien er en åbning direkte til te-rummet. Kuguri-guchien derimod åbner som en vinduesvæg, man må kravle igennem, til en ny sekvens i roji-haven, som det for eksempel kendes fra Omote Senkes overgang til den mellemste roji.³²⁶ Eller denne kuguri-guchi er, som det er tilfældet ved Teigyoku-ken, rykket helt frem under te-rummets udhæng og definerer et mellem- eller forrum kaldet *tsubo-no-uchi*, et lille vindfangsagtigt rum med jordstampet gulv, som en kondenseret indre roji. Teigyoku-kens *tsubo-no-uchi* er kun ca. 1,5



Roji-baen på det sidste stykke frem mod Teigyoku-ken, Havens Juvel, set fra Tsusen-ins østterasse

meter i dybden og 2,7 meter i bredden, men hér finder man Teigyoku-kens tsukubai, og hér efterlod man sine våben på en særlig hylde, *katana-kake*, hvilket i tiden for te-ceremoniens opståen var en stor tillidserklæring.

Man har indtil for nylig antaget, at kuguri-guchien og det lille tsubo-no-uchi-forrum var en senere udvikling af det oprindelige *soan-chashitsu*, den græstækkede te-hytte.³²⁷ Nyere undersøgelser synes dog at pege på, at dette forrum var en integreret del af de tidligste soan-chashitsu. Men så godt som ingen af disse prototyper for udviklingen af soan-chashitsu i anden halvdel af 1500-tallet har overlevet. Det, der mere end noget andet har ledt til de tidligere antagelser, er det lille te-rum *Tai-an*, Årvågenhedens hytte. Sen Rikyu (1522-91) byggede igennem sit liv en række te-rum, men Tai-an er det eneste overlevende fra hans hånd. Det står idag ved templet Myoki-an, uden tsubo-no-uchi. Men det antages nu, at Tai-an er opført i 1582-83 i forbindelse med Hideyoshis opførelse af en borg ved Yamasaki umiddelbart syd for Kyoto, og at det fra starten af var udstyret med tsubo-no-uchi. Tai-an blev dog sandsynligvis aldrig taget i brug, idet Hideyoshi besluttede sig i stedet for at forlægge sin residens til borgen i Osaka. Nogle år efter Rikyus død blev Tai-an så flyttet til sin nuværende plads ved det nærliggende Myoki-an - uden sin tsubo-no-uchi (se plan og ill. pp. 429-31).³²⁸

Teigyoku-ken fra 1638 er således med sin tsubo-no-uchi et af de ældste bevarede, originale eksempler på en indgangsform, der synes at være udviklet allerede af Rikyu.³²⁹ Men hvor man i passagen gennem Tai-ans tsubo-no-uchi bevægede sig med et 90 graders højresving, så følger de to vægge i Teigyoku-ken frontalt efter hinanden. Og hvor man i Rikyus Tai-an måtte kravle videre til selve te-rummet gennem endnu en lille nijiri-guchi, så fører bevægelsen videre til selve te-rummet i Teigyoku-ken gennem to høje, komfortable *shoji* papirskydedøre i det meste af te-rummets bredde, hvilket vil sige én tatami-mattes længde eller knapt to meter. Teigyoku-ken er af areal blot $2\frac{3}{4}$ tatami-matte plus den cirka en halv tatami-matte store tokonoma i rummets venstre side. Tai-an er endnu mindre, her er selve te-rummet kun 2 tatami-matter plus tokonomaen.³³⁰

Både Tai-an og Teigyoku-ken tilhører kategorien *soan-*

chashitsu, den græstækkede te-hytte, hvor *so* i soan er samme skrifttegn, som karakteriserede det uformelle i den tidligere omtalte tripol, *shin*, *gyo* og *so*.³³¹ Men hvor Tai-an var prototypen på Momoyama-periodens (1568-1603) græstækkede te-hytte og soan-chashitsuens essensen af Rikyus wabi-te, så repræsenterer det godt 50 år yngre Teigyoku-ken den tidlige Edo-periodes mange mellemformer mellem soan-chashitsuens og shoin-rummets vokabularium. En omfattende udvikling af te-æstetikken og dens placering i japansk kulturliv i den mellemliggende periode skiller de to.

Nijiri-guchien har muligvis en historie, der rækker tilbage før *wabi-te*-ceremoniens udvikling, skriver Kumakura med reference til en beskrivelse af et selskab tilbage i 1462, hvor man efter at have kravlet igennem et lille hul blev mødt af et overdådigt udsmykket rum, hvori der blev serveret te. Og i *shugendo*, en bjergreligion med elementer af shintoisme, taoisme og esoterisk buddhisme, findes et ritual, *tainai-kuguri*, der direkte oversat betyder at komme fra eller gennem moderskødet, hvori man kravler ind og ud gennem snævre klippehuller. Den rituelle passage var en renselse, en måde at vinde ny livskraft på, en symbolsk genfødsel.³³²

Tai-ans nijiri-guchi, der i te-sammenhæng sandsynligvis er den første af sin art, fandt med Sen Rikyus udvikling af wabi-te-ceremonien sin uomgængelige plads i te-arkitekturen. Tai-ans dørplade synes med sine $2\frac{1}{2}$ lodrette brædder at være skåret asymmetrisk ud af en eksisterende dørplade - måske fandt Rikyu et udsnit med en særlig smukt patineret åretegning.³³³

Sprogligt betegner en nijiri-guchi en indgang, hvor man må bøje sig. Og det var lige præcis den gestus, man havde modereret i Teigyoku-ken ved at gøre overgangen mellem tsubo-no-uchi og selve te-rummet vidt åben. Den te-ceremoni, som bredte sig til store dele af den tidlige Edo-periodes velstillede Japan, forstod pragmatisk at tilpasse sig et gennemført hierarkisk samfunds betingelsessæt. Det vidste Rikyu. Han forudså, at teens succes ville blive dens undergang. Rikyu siger i *Namporoku*: „Min eneste frygt er, at efterhånden som antallet af mennesker, der praktiserer te, vokser, vil antallet af lærere også øge, og [de vil] hver give

vejledning på deres måde. [De vil] overfor fyrster og velbjergete behandle soan-te-rummet som var det et shoinrum, uden at føle noget behov for at reflektere over dens fundamentale betydning. De, der er til fest og rigeligt at drikke, vil arrangere selskaber selv i soan-te-rummet og blot finde wabi-teen besværlig, da de ikke har nogen fornemmelse derfor. Professionelle te-mestre vil gøre det til deres eneste bestræbelse at behage fyrster og at gøre te-selskaber underholdende, og [de] vil finde det deres lykke, at de velbjergete finder interesse i sådanne aktiviteter. De nyder *chanoyu*^[334] ud af deres egen grådighed måtte jeg blot blive genfødt om hundrede år, så jeg kunne se, hvad der er blevet af te i verden.“ Og Rikyu profeterer videre: „Der er ingen tvivl om, at inden ti år vil teens fundamentale vej uddø. Når den dør ud, vil folk i samfundet omvendt tro, at den er blomstrende.“³³⁵

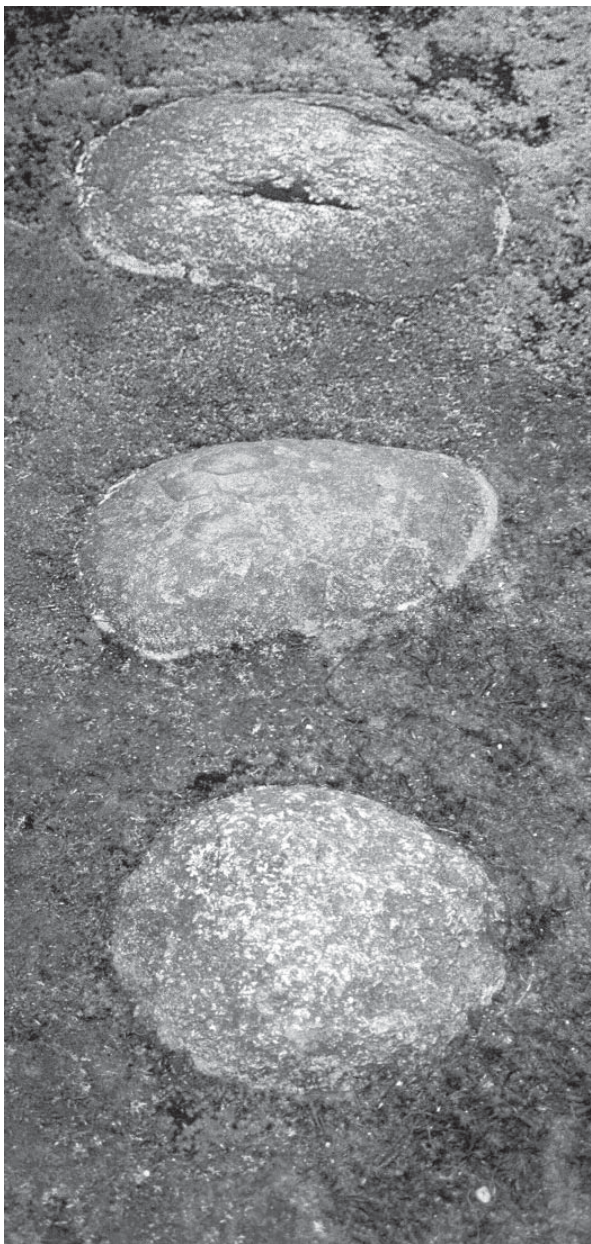
I rojien og soan-chashitsuens - i dette at lade stråsandalerne stå udenfor, lægge våbnene og lade alt verdsligt bagude, at kravle ind gennem et lille hul for derefter at forblive siddende i et univers forfinet af de simpleste materialer - lå en for Rikyu passende ydmyghed. I hans te-rum mødtes alle på samme niveau, hvilket var en stor fordring i tiden, idet verden udenfor konsekvent placerede kejsere, fyrster og overhoveder med arkitektoniske attributter, der modsvarerede deres hierarkiske position. Te-rummet blev med Rikyus wabi-te aldeles lutret for den slags verdslige symboler. Her fandt man ingen forhøjede gulvniveauer til at understrege højststående menneskers særlige betydningsfuldhed. Roji, tsubo-no-uchi, nijiri-guchi og alle te-rummets elementer og aktiviteter virkede sammen om at lade hele denne verdslige indordnen fuldstændig bagude og skabe den optimale ramme for mødet om dette ene: at drikke en kop te.

Når et rums proportioner gøres så små som i Tai-an, så kommer de sædvanlige dimensioner på lister, karme, indfatninger, søjler osv. til at fremstå som uforholdsvis store, selv hvis man slanker dimensionerne til det yderste. Sådanne rumdetaljer ville derfor i det lille rum fremstå mere plumpe og påtrængende, hvor bestræbelsen i wabi-te-rummet omvendt var en dyb stilfærdig tilbageholdthet. Således brugte Rikyu i Tai-an ikke kanter på den fusumaskydedør til forberedelsesrummet, *sado-guchi*, hvorfra

værten ankommer til te-rummet.³³⁶ Ud over at gøre både flade og rum større, var det med til at give en blødere lyd og et enklere, mindre forarbejdet udtryk. Tilsvarende udførte han sprosserne i papirkodderne bag Tai-ans små lysåbninger i bambus - og kunne herved gå endnu længere ned i godstykkelse.³³⁷

Den frise eller rem, *nageshi*, som i shoin-bygningen³³⁸ løber alle rummets fire vægge rundt i knapt to meters højde, ses så godt som aldrig i soan-chashitsuen. Denne rem markerer overgangene mellem facadernes faste og bevægelige elementer, deres translucente og lystætte dele.³³⁹ Denne linje er i shoin-rummet af yderste vigtighed for rumopfattelsen og for afbalanceringen af vægfladernes komposition. Linjen blev kun brudt over *tokonomaen*, den tilbageliggende niche til udstilling af kunstobjekter, som fik sin ophøjede status og dominante plads i rummet ved, at *nageshi*-linjen her var løftet 10-12 cm. Men soan-chashitsuens skabere måtte fravige dette element i rumdannelsen. Det ville reducere de små soan-te-rums uendelighed til kosterkabe. De vandrette elementer kunne ikke blot føres igennem, rummet rundt. Ser man rent grafisk-kompositorisk på de små te-rum, ligger det nye - det hidtil usete - i høj grad i artikulationen af det vandrette element i fladen.

Tokonomaen var på Rikyus tid stadig en relativt ny størrelse. Der har eksisteret nicher med siddefunktion tilbage til Kamakura-perioden (1192-1336), men fra slutningen af Muromachi-perioden (1336-1568) optræder tokonomaen som et sted til først og fremmest at ophænge lodret monterede billedruller.³⁴⁰ Selve bagvæggen kunne i disse tidlige tokonomaer have et diskret antydnet, monokromt landskabsbillede, der lod størstedelen af fladen fri til det op-hængte billede. Men i den farve- og dekorationsglade Momoyama-periode blev hele tokonoma-nichen efterhånden stærkt ekspressivt bemalet. En række andre elementer i shoin-rummet udviste samme ekspressive tendens, og Muromachi-tidens underspillede interiører blev afløst af en smag for det storslåede - mens de sparsomme, monokrome dekorationer blev afløst af stærke farver og former på en bund af bladguld. Radikaliteten og storheden i Rikyus Tai-an skal forstås på den baggrund. Tai-an ville med sine få kvadratmeter kunne stå i flere af tidens større tokonomaer.

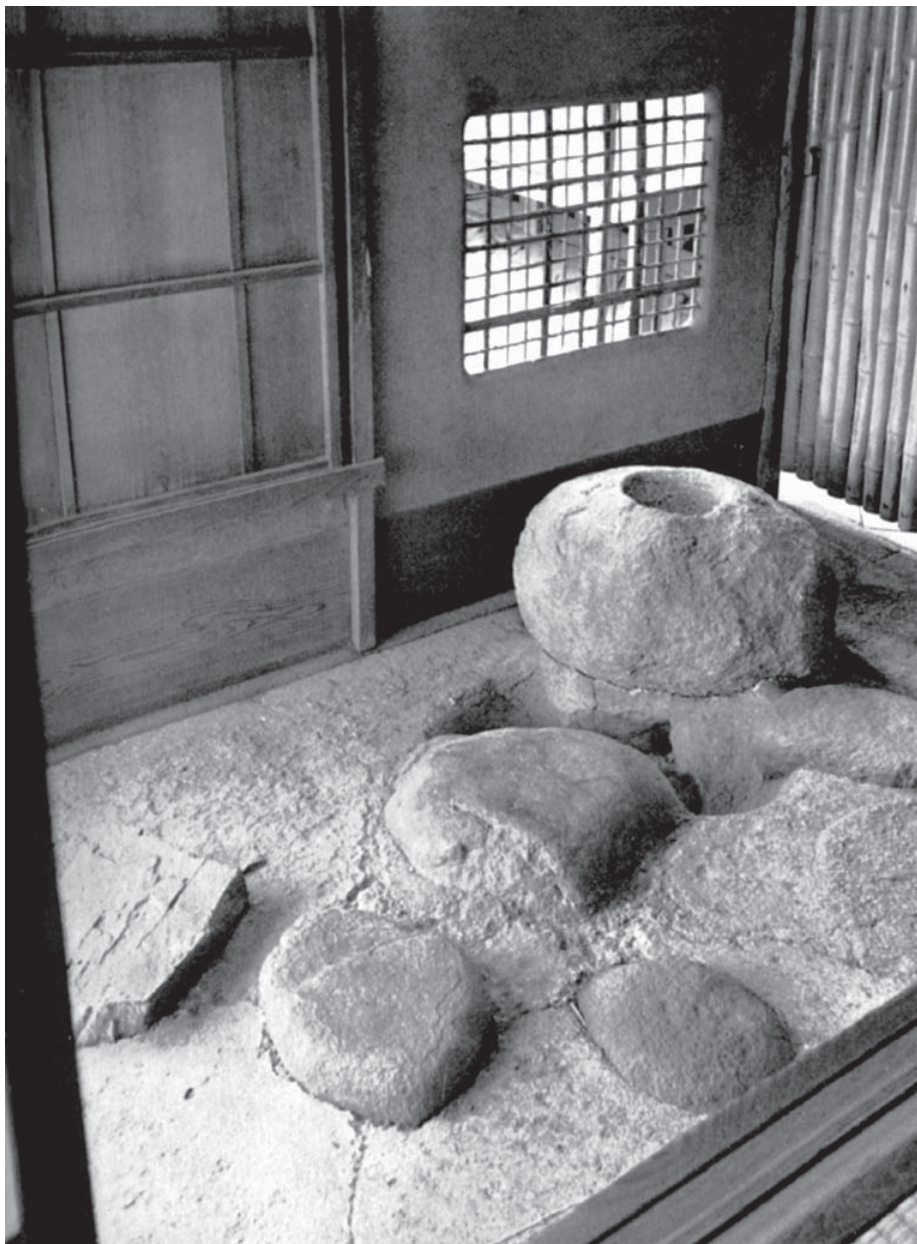


Tobi-isbi, trædesten, fra den sidste del af rojien frem mod Teigyoku-ken. Se også ill. fra roji-baven pp. 412 og 413

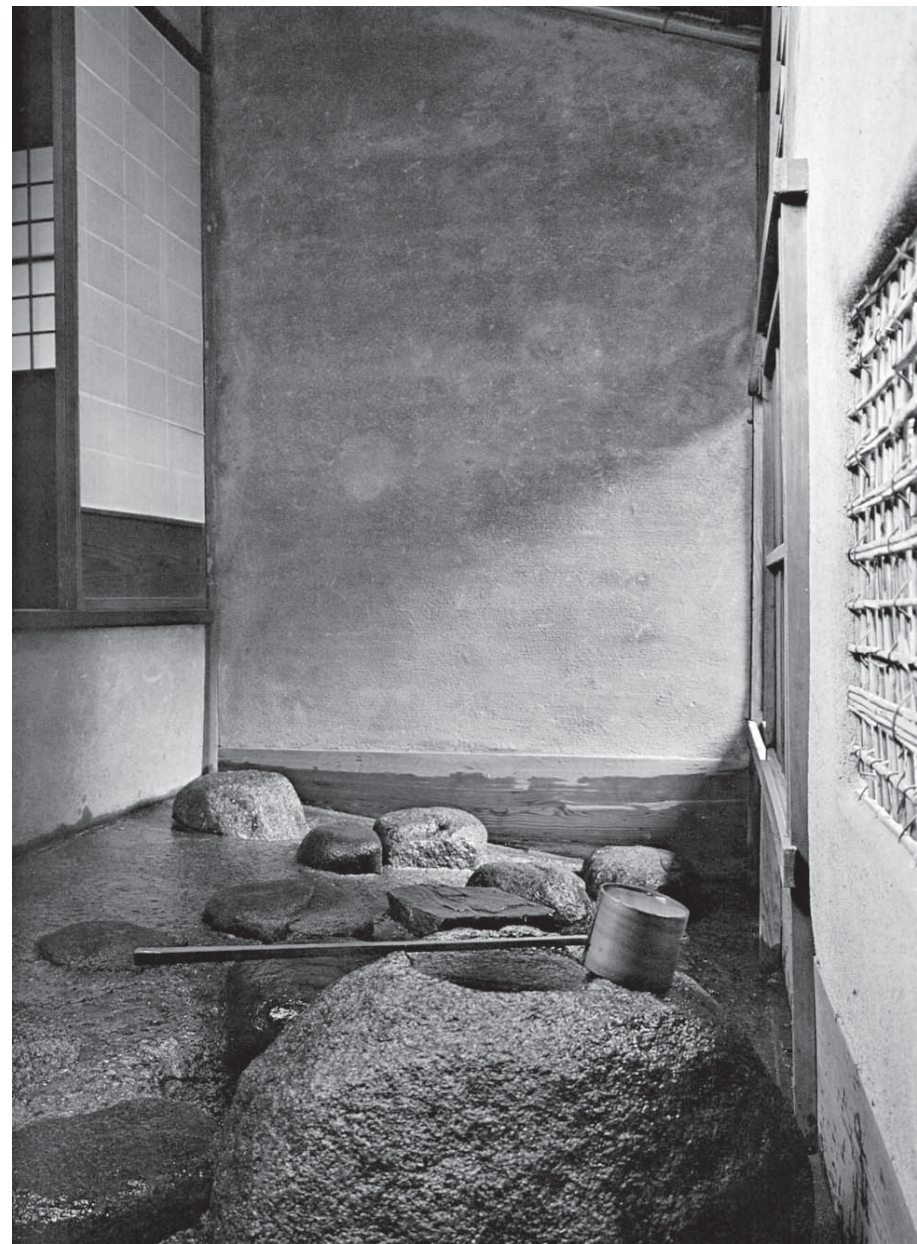
I sin stadige afsøgen af æstetiske udtryk, som fuldgældigt modsvarede wabi-intentionen, lod Rikyu i Tai-an tokonomaens bageste hjørner runde, så de lerklinede vægge blødt løb over i hinanden (se ill. p. 430). Synet af de to bageste hjørnestolper elimineredes herved og gav den af mål meget lille tokonoma en uudgrundelig følelse af storhed. De lerklinede vægge var i Tai-an gjort meget mørke, sandsynligvis sodsværtede, lerblandingen var nøje sammensat og havde lange strå iblandet, hvilket gav fladerne en helt særlig tekstur. Med sine små lysåbninger er Tai-an et rum i mørke, et blidt mørke - et mørke, der er med til at gøre rummets skala og stemning uudgrundelig. Et stearinlys ville lyse op i Tai-an, selv midt på dagen.

Alle elementer blev således gentænkt og reevalueret. Det attraktive i nijiri-guchiens lidenhed var, udover dens stemmen sindet til ydmyghed og dens demontering af verdslige rangbilleder, at den fastholdt den lave, siddende øjenhøjde og herved gjorde sit til at fastholde en følelse af storhed selv i den diminutive soan-chashitsu. Rikyu var „den, der først indså, at den største rummelighed kunne opnås i det mindste rum, og det var igennem uendeligheden i det små og det begrænsede, at han udviklede sin wabi-æstetik,“ skriver Furuta: „En zen-koan taler om at rumme et stort bjerg i et valmuefrø. Dette var netop Rikyus bedrift: at rumme det ubegrænsede i det begrænsede. Det er yderst bemærkelsesværdigt, at den mand, der reducerede den allerede lille chashitsu til dens allermindste dimensioner, må krediteres for at have bragt det til perfektion.“³⁴¹

Kunne Rikyus efterfølgere ikke følge hans afsøgning af soan-chashitsuen op i sin fulde konsekvens - dertil fordrede den for megen menneskelig konsekvens - så vakte den alligevel dyb genklang i det japanske samfund og igangsatte en lavine af en kulturel proces. Et nyt mulighedsfelt var åbnet, først og fremmest gennem Rikyus eksperimentelle og dybt kreative afsøgning i de sidste godt 10 år af sit liv, men mange andre te-mestre var i samme proces. Momoyama-tiden var en kreativt nysøgende periode, og disse små eksperimentelle te-rum med deres te-mestres endevendende omhu og kreative opmærksomhed på alle te-rummets og te-ceremoniens detaljer, udgjorde en kulturel impuls, der med en kolossal kraft bredte sig til alle dele af japansk



Fra Teigyoku-kens forrum, tsubo-no-uchi, hvor man finder rojiens tsukubai, et sted for rituel renselse af hænder og mund



Med en bambusøse, shaku, tager man vand fra chozubachi-stenen

kultur- og samfundsliv. Så godt som alle håndværk har en forbindelse til te-ceremonien. Det gjaldt kunsthåndværkere, kurvemagere, lakarbejdere, viftemagere, vævere, gartnere og bagere. Det gjaldt alle de forskellige bygningshåndværk - alle mødte de i wabi-teens nye idealer, nye udfordringer og nye arbejdsområder. Dialogen med wabi-te-mestrene og deres filosofisk-eksistentielt forankrede afsøgen det *naturlige*, det *uprætentiøse* og det *ligefremme* udgjorde en både frugtbar og konstruktiv basis for en forfinet og raffineret brugskunststradition.

Vel kommet ind i Teigyoku-ken mødes man af en forunderlig fredfyldthed. Rummets proportioner er lave, rolige og horisontalt afspændte, og loftet er, trods rummets lidenhed, sektioneret i flere dele (se udfoldet plan over Teigyoku-ken p. 327). Nogle af de fineste lofter blev lavet af bambus fra gamle bondehuse med åbent ildsted i køkkenet, hvor røgen havde givet den ellers ungdommelige bambus, der ikke så let tager imod farve, en dyb patina. Trods den lille lofthøjde - man ville kun lige kunne stå op - virker det ikke trykkende, og man står i øvrigt aldrig op i en soan-chashitsu. Man kravler heller ikke rundt på alle fire, men sidder i den formelle siddestilling, og bevæger sig om nødvendigt ved at løfte sig rundt på hænderne. Disse lidt stive bevægelsesmønstre er dog et udslag af de senere skoledannelsers formalisering af adfærden i te-rummet. På Rikyus tid brugte man ikke den formelle siddestilling under te-ceremonien. Man sad med korslagte ben, i skrædderstilling, afvekslende eventuelt med det ene knæ opadrettet³⁴² - hvilket var både mindre anstrengende og mere i wabi-teens ånd.

Men i kølvandet på de tidlige te-mestre blev etiketten og den formelt korrekte detalje rendyrket af 1600-tallets skoledannelser. Indlæringen af te-ceremoniens mange facetter blev med tiden mere end noget andet mediet, hvorigenem man lærte etikette og god opførsel - og stadig er te-skolingen idag betragtet som en del af kvindens forberedelse til ægteskabet. Te-skolernes tendens til i deres indlæring at fokusere på den ydre form og den synlige disciplinering frem for den indre orden og en hjertets vej har mange paralleller til den formalisering af zen, som er beskrevet i kapitlerne *Arbejdet i zendoen* og *Ikkyus living zen*.

I Muromachi-perioden, forud for Shuko, Joo og Rikyu, havde den te-ceremoni, der udspandt sig i hofkredse under luksuriøse forhold, nærmest haft karakter af te-selskab og kunstsalon. Det var en anledning til at fremvise fornemme kunstsatte, eller man konkurrerede i de såkaldte *chawase* om dyrebare genstande, hvor man for at vinde skulle gætte fra hvilken plantage, teen stammede.³⁴³ Disse te-ceremonier var omspundet med utallige regler i fikserede former, *kanewari*. Man brugte termen *byakusenman*, hundrede-tusinde-titusinder, om det endeløse regelsæt. At mestre disse regler var betragtet som forudsætningen for at kunne udføre en korrekt te-ceremoni, og disse regler var te-ceremoniens essens.³⁴⁴ Først med Shuko (1422-1502) blev te-ceremonien en zen-baseret, spirituel vej med definitiv orientering mod en zen-æstetik i hisamatsusk forstand. Rikyu sagde i anerkendelse heraf, at han havde vejen fra Shuko og formen fra Joo.³⁴⁵ Med Rikyu blev den transformation af te-ceremonien til zen-buddhistisk vej, som var initieret med Ikkyu og Shuko, fuldbyrdet.

Frem for at fokusere på formmæssige forhold som kanewari måtte te-ceremonien for Rikyu være fuldstændig naturlig og opmærksomheden være rettet mod indre ting. Dette indebar imidlertid ikke, at reglerne blot skulle ignoreres. De var som trappetrin for at nå til et højere spirituelt niveau, skriver Furuta: Dette gjorde Rikyu gennem at mestre reglerne så fuldstændigt, at det ikke længere var nødvendigt at tage dem i betragtning.³⁴⁶ Både lallende formløshed, anarkistisk formafvisning og bevidsthedsmæssig formfortrængning vil i Rikyus og zen-menneskets perspektiv stadig involvere form i dens dualistisk benægtede aspekt. Formens utilstrækkelighed og formens uomgængelighed (og nogle buddhister ville hertil føje formens illusoriske natur) er en fundamental koan i japansk kultur, som i talrige varianter søges forløst gennem Vejen. Vejens form kan dermed ikke være en simpel, disciplinær form. Den må have retning, den må være gennemlyst og i sidste ende rumme sin egen transcendens. Her bliver mesterens rolle som vejleder central - som den, der kan hjælpe med at holde formen på ret kurs.

Hvor man før wabi-teens udvikling talte om kanewari, så taler man i den te-ceremoni, der fandt sin form i årene ef-

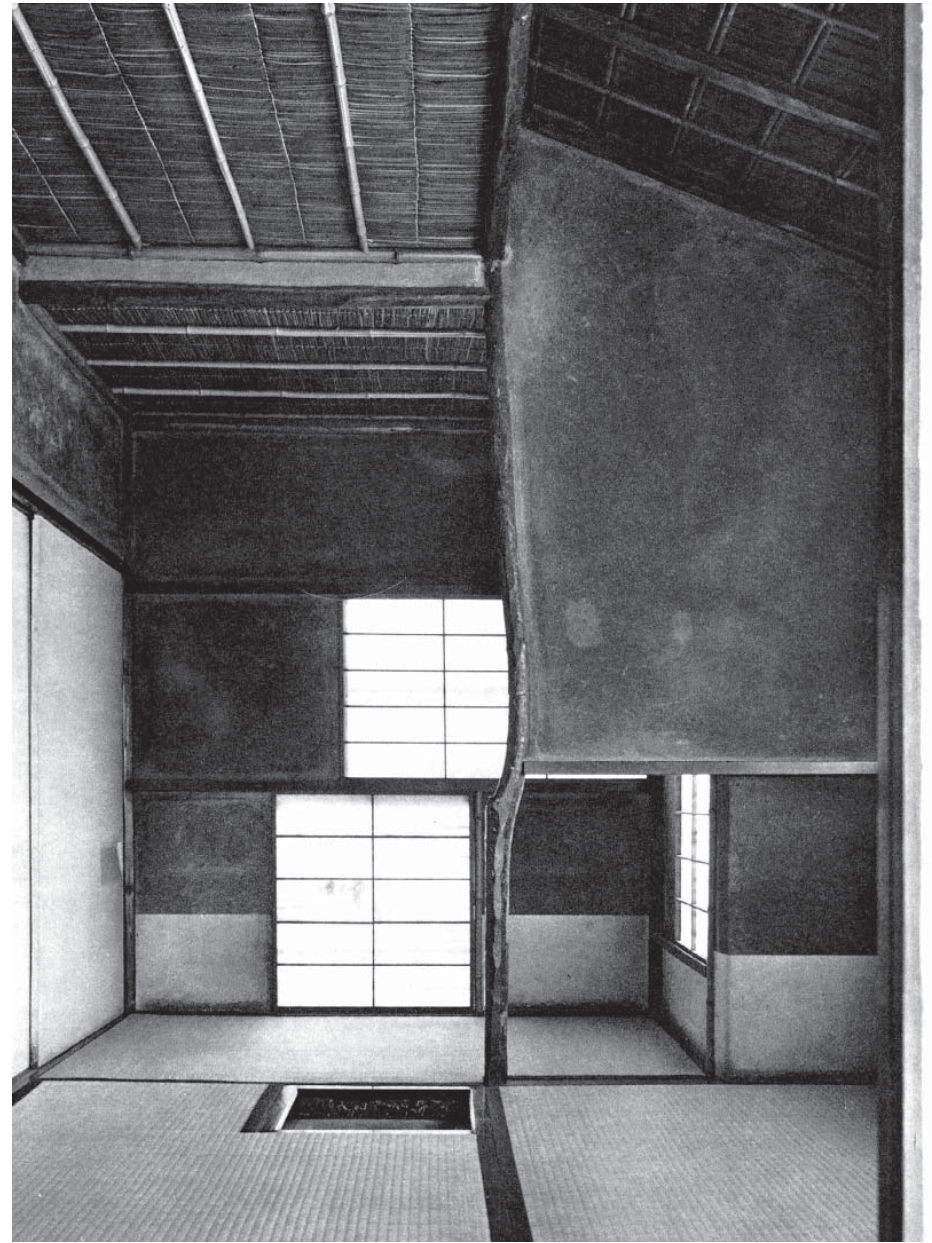
ter Rikyu, om *temae*. *Te* betyder punkt, og *mae* er hvad, der er umiddelbart foran dig. Den grundlæggende funktion af alle temae er at fokusere.³⁴⁷ Temae er således i sit udgangspunkt et værktøj til stadig fastholdelse af onepointedness. Temae er et lægmandens værktøj til udenfor klosterlivets beskyttende mure at fastholde den spirituelle dimension. Temae fokuserer præcist i nuet, på hvad man gør lige nu, på kroppen, åndedrættet, bevægelsen, gæsten og samværet. Der findes mange hundrede temae - for hvad man gør gennem alle ceremoniens faser, fra det første buk til det sidste buk. Den lange række af temae udgør teknikkerne bag at lave te. Men deres ydre form må internaliseres - dvs. deres karakter af regler må transcenderes gennem en så fuldstændig tilegnelse, at de opererer fra hjertet - i en spontan medskaben af øjeblikket.

I *Ura Senke*, en te-skole, ledet af 15. generation efter Sen Rikyu findes der en væg med *fusuma*-skydedøre, hvor Gengensai Seichu (1810-77), 11. generation te-mester efter Sen Rikyu, har kalligraferet alle de temae, som man må lære i te-ceremonien undervejs op gennem alle graderne i skolen. De fylder alle skydedørene hele vejen hen til Rikyus hundrede forskrifter om te, og så er Rinzaai helt til slut citeret for, at ægte forståelse kommer fra hjerte-til-hjerte-kommunikation og fra mester til elev. Man kan lære alle disse hundreder af discipliner, eller man kan læse alle bøgerne derom, men det fører ingen vegne - gnisten må stadig komme fra mester til discipel. Dette indskrives sig præcist i den oprindelige zen-tradition, at dharmaen i lige linje er videregivet led efter led tilbage fra Bodhidharma. Rinzais udsagn er det sidste, man ser, før man som studerende går ind for at lave te for sin te-mester, ligesom det er det sidste, te-mesteren ser, før han går ind i te-rummet og laver te for sine gæster: Uanset hvor dygtig man er, så kommer det essentielle fra den direkte kommunikation *hjerte* til *hjerte*.

Shuko var den første, der skabte et rum udelukkende til te-ceremoni. Shukos te-rum var et 4½ tatami-måttes kvadratisk rum, hvori tatami-måtterne dannede et svastika - en af mandalaens grundlæggende byggestene - og han forbandt således håndgribeligt sit te-rum med den buddhistiske tradition.³⁴⁸ Men mere vigtigt kom indsigten fra den *living zen*, han havde mødt gennem Ikkyu: at Buddha-naturen kan



Teigyoku-ken, set fra daime-måtten mod forrummet, tsubo-no-uchi. I forgrunden naka-bashira, midterstolpen, med dens øksetilbugne, imperfekte æstetik



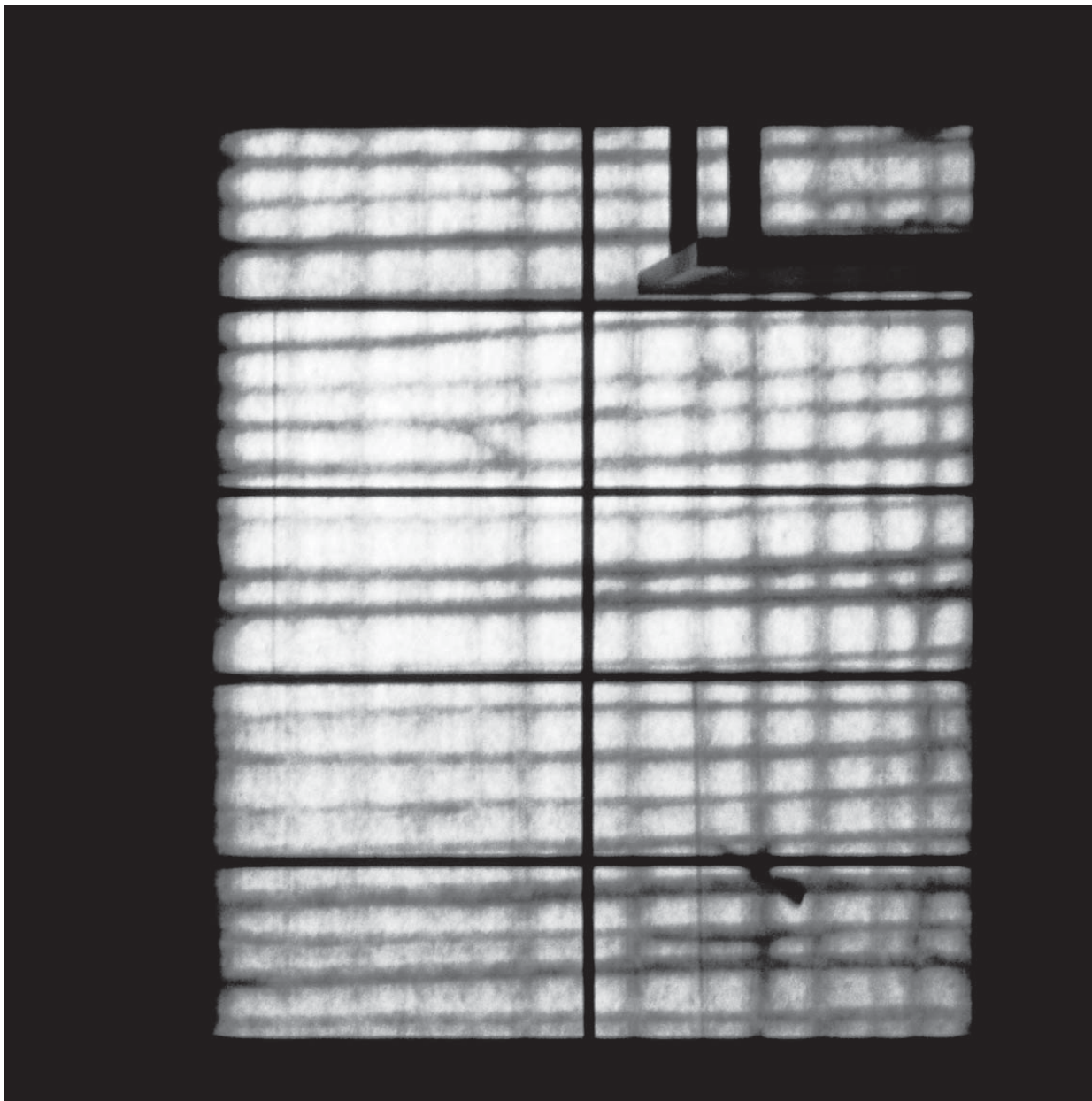
Teigyoku-ken set fra forrummet mod daime-måtten, hvorfra te-mesteren forbereder teen

Shinju-an

manifestere sig i alle livets forhold, med Shuko til udtryk i te-ceremonien. Der lå i dette at drikke te en vej til at møde sin oprindelige natur.³⁴⁹ Shuko nåede satori under Ikkyus vejledning, og selvom Ikkyu ikke udstedte *inka* som formel dokumentation for opnåelse af satori, så vides det, at Ikkyu i anerkendelse af Shukos gennembrud forærede ham en kalligrafi af den kinesiske Sung-zen-mester Yüan-wu.³⁵⁰ I *Zencharoku* fastslås det indledende, at det var med zenmester Ikkyu fra Daitoku-ji, at det at drikke te for første gang nåede dertil at blive opfattet som i sin essens at være en Vej af zen. Shuko fra Shomyo-ji, Ikkyus discipel, havde sans for at forberede og servere te, og gjorde det dagligt. Ikkyu så dette og forstod, at det at lave te kunne bringe mennesker til fuldbyrdet oplysning og udviklede zen-dimensionen i dette at lave te.³⁵¹

Shuko synes tidligt at have eksperimenteret med te-ceremoniens form, for eksempel hængte han - som det eneste - Yüan-wus kalligrafi i sit te-rums tokonoma, hvor tokonomaen forud havde været stablet med fornemme kunstgenstande. Han fjernede den da kendte te-ceremoni fra en prangende, selvcentreret opvisningsstil og rettede den mod en mere enkel og uformel form med præcis zen-orientering. Nishibe siger sammenfattende, at han tog essensen af tre typer af te - den buddhistiske institutions ritual, den populære te, som repræsenteret ved Furuichiklanens *Rinkan chanoyu*-tradition, samt en formel *shoin-daisu*-te, som Noami praktiserede - og formulerede heraf, under inspiration af Ikkyu, en zen-baseret Nara-skole.³⁵² Hvor te-ceremoniens hidtil højest skattede objekter alle havde været af udenlandsk - først og fremmest kinesisk - oprindelse og dermed uopnåelige for de fleste og basis for meget snobberi, påpegede Shuko som den første kvalitete i *japanske* redskaber og indarbejdede disse i sin te-ceremoni.³⁵³ De udsprang af livet og havde i deres umiddelbare afspejling af omgivelsernes materiale- og formverden en naturlighed og rodfæstethed af uudgrundelig dybde.

„Månen er først fascinerende, når den er delvist dækket af en sky,“ sagde Shuko.³⁵⁴ Med sin kredsen om det antydedes uudgrundelighed, det underspillede, det uglaserede, det tempererede, det tørre og det patinerede - alt sammen



Det østvendte shitaji-mado ved Teigyoku-kens daime-måtte, hvor man bag halvæggen ser silhuetten af en lille hylde til opbevaring af redskaber. Se også ill. p. 489

med fortættede spirituelle under- og overtoner - foregreb Shukos æstetiske præferencer wabi-teen.

Det eneste nedskrevne, der idag eksisterer direkte fra Shukos hånd, er et brev til hans discipel Choin (1459-1508), *Kokoro no fumi*, hjertets mester. Selvom det var te-mesteren Takeno Joo, der i te-sammenhæng brugte ordet wabi som æstetisk karakteristikon for første gang, så lå den wabi-æstetik, som blev udviklet af Joo og fuldbyrdet af Rikyu, allerede i kimform i Shukos brev. I *Kokoro no fumi* udpeger han jegtilknytning og selvhøjtidelighed som det sværeste at overvinde og advarer mod at tro, at det handler om at omgås de rette æstetiske former - denne hjertets Vej beror fuldstændig på den rette attitude. Brevet slutter med en gylden regel fra gammel tid, som Rikyu tydeligvis også gjorde til sin:

„Bliv hjertets mester,
ikke hjertet mestret“³⁵⁵

I Teigyoku-ken er der ulasteligt fejte, papiret er skiftet for nylig, tatami-måtterne er let gulnede, som de hurtigt bliver, men de har stadig deres høduft i behold. Alt er i ulastelig orden, rojen fejtes omhyggeligt hver morgen, og hver morgen hælder Osho-san en pøs vand ud over chozubachi-stenen ved hojo-fløjens nordøstlige hjørne, hvor rojen starter. Han dvæler ikke længe derved, men markerer symbolsk den parathed, der følger med at have en roji og et te-rum.

Der er temmelig mørkt i Teigyoku-ken, selv på en klar eftermiddag, hvor solen strejfer nordvæggens to *shitaji-mado*, gittervinduer med *shoji*, hvide papirskodder inden for, og gør dem vibrerende af lys. I forhold til Tai-ans fortættede uudgrundelighed er man dog hér som badet i lys. En japansk ahorngren vifter graciøst i den lette brise udenfor og lader det varme sollys sidst på eftermiddagen bølge hen over rispapiret i stadig skiftende, kalejdoskopiske mønstre af rødt og grønt med skyggetegninger i gråviolet og varmbrunt. For japanske forhold er lyset på en dag som i dag, mellem to regndage, ekstraordinært klart. Den varmedismættede atmosfære aftegner for det meste shitajivinduet skyggetegning i bløde, køligt gråtonede, melanolsk-uudgrundelige antydninger.

Shitajivinduet er et godt eksempel på wabi-æstetikens bestræbelse. Ud af den simple luftåbning i den simple staldbygning - hvor blot lerkliningen er faldet ud og derfor blotter det fletværk af bambus eller strå, som holder tavlet sammen - udvikledes det forfinede shitaji-mado: Rytmen i det tynde bambusskellet, den måde, hvorpå vidjerne snor sig op igennem for at knytte disse bambus sammen, kantafslutningen, væggen jord- og lerblanding med tilsætning af forskellige stråtyper - alle disse forhold blev forfinet og raffineret med samme ildhu som gjaldt det de ædleste materialer. For tog wabi-te-rummet end udgangspunkt i den simpleste, lokale byggeskiks materialer og mulighedsfelt, så var wabi-te-rummet alt andet end simpel, lokal byggeskik og charmerende forfald. Det rummer, som det også blev diskuteret i forbindelse med Hisamatsus fjerde karakteristikon, en *anden* naturlighed.

Shitajivinduet var også Rikyus opdagelse. Det havde måske nok sin oprindelse i simple skure, stalde, lader og udhuse. Men til forskel fra de øvrige åbningstyper i den japanske byggetradition, som var præcist bundet af tømmerkonstruktionens geometri og lovmæssigheder, kunne shitajivinduet frit gives nøjagtigt den form, størrelse og placering i murfladen, som modsvarede det konkrete behov. I det simpleste lå en udstrakt frihed. Tilsvarende shitajivinduet blev en anden type bygningsåbning, *renji-mado*, udviklet i de små soan-chashitsu. *Renji-mado* er en åbning med lodret gitter i bambus eller træ, som tilsvarende shitajivinduet har en shoji-skodde med hvidt papir indvendigt. Men hvor *shitajivinduet* er en udsparring i den lerklinede væg, som eksponerer den lerklinede vægss gitter af tynde, lodrette og vandrette bambusstilke, er *renji-vinduet* en selvstændig enhed. Dens gitter sidder i en træramme, og denne træramme må fæstnes i te-rummets bærende søjlestruktur. *Renji-vinduet* har således visse strukturelle bindinger og finder typisk anvendelse hen over nijiri-guchien.

Den fornyede opmærksomhed på alle rummets detaljer, som de små te-rum afstedkom, blev med tiden et definitivt skridt ud af den klassisk-arkaiske arkitektoniske orden. Te-æstetikken brød med den umiddelbare funktionalitet og strukturelle naturlighed - den søgte og fandt en anden afklarethed. Men man nåede hermed en slags æstetisk

syndefald - æstetikens mulighed på godt og ondt. Så længe man holdt sig inden for traditionens konventioner, er det svært at forestille sig et besluttet grimt resultat. Så længe det var oplyste mennesker som Rikyu, hvor alt hvad han gjorde synes gennemlyst af æstetisk klarsyn, og så længe den frisatte kreativitet forløste det nye mulighedsrum, var det et stort skridt fremad. Men med teen satte arkitekturen af fra det på forhånd givne, vellykkede resultat og stod i kraft af denne friskæring fra traditionens velprøvede spilleregler i en situation, hvor noget - og ikke mindst nogen - kunne ramme gevaldigt ved siden af.

Te-æstetikken fordrer en stærk eksistentiel, åndelig afklarethed for at kunne forløses i beåndet form. Edo-periodens formaliserede, kulturelle klima formåede ikke at nære og tilskynde til dette kreative rums udfoldelse. Helt parallelt med udviklingen i havkunsten, som det blev diskuteret i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, blev der fra sidst i 1600-tallet - fra efter te-mesteren Katagiri Sekishu (1605-73) - ikke skabt nævneværdig arkitektur frem til Japans genåbning i moderne tid. Op gennem Edo-perioden blev opført stribevis af te-rum. Men frem for at bygge dem indefra, af hjertets klarhed, refererede man omhyggeligt ned til mindste detalje til et udvalg af de store te-mestres vedtaget korrekte, af skoledannelserne kanoniserede former - og dette med en eklektiserende veneration, der kan have mindelser om den postmoderne arkitekturs citat-strategier.³⁵⁶

I de små te-rum blev der indarbejdet vinduesåbninger i alle størrelser og proportioner. Et lille lavt vindue ved trækulsbækkenet, et højt og et lavt i bagvæggen, høj- og lavformater, runde og ovale. Loftfladerne, der trods soan-te-rummets lille skala ofte var underdelt i to eller tre dele med hver sin hældning, højde og materialevirkning, kunne have indbygget en lem - et såkaldt månevindue, *tsukiagemado*.³⁵⁷ Furuta Oribe (1543-1615) findyrkede i sine te-rum lysåbninger i tokonomaens sidevægge for at give det dér udstillede et lys med retning og karakter. De små te-rum blev udstyret med stadig flere små vinduesåbninger. Kobori Enshu (1579-1647), der efter Oribes død i 1615 stod som Japans førende te-mester, lavede således omkring 1627 soan-chashitsu *Hasso-no-seki*, Otte-af-[åbninger]-rummet - antallet af vinduesåbninger var, ligesom antallet

af tatami-måtter, blevet en kategoriseringsparameter. For at komme til 8 vinduer i Enshus *Hasso-no-seki*, må man også medregne nijiri-guchi og tokonoma som åbninger. Men få år efter, på et tidspunkt mellem 1641 og 1647, fik te-pavillonen *Shokin-tei* ved Katsura Rikyu påbygget en 3¼ tatami-måttens chashitsu, med otte vinduer plus tokonoma og nijiri-guchi, samt to forskellige fusuma-åbninger - altsammen på 6 m².³⁵⁸

Udvendigt kunne te-rummets shitaji-mado og renji-mado afblændes af tynde træskodder, *kakedo*. Disse kunne vip- pes op eller helt fjernes, og der kunne istedet hænges *sudare*, bambusjalousier, for. Så i det relativt mørke leje, wabi-te-rummet var sat op til, havde det et stort register af muligheder for at modellere lyset i forhold til skiftende betingelser og behov. Hvor Rikyus te-rum i deres mørkhed udgjorde et ekstrema, blev te-rummene i de efterfølgende år, hvor soan-chashitsuen og shoin-rummet influerede hinanden, gradvist lysere. Allerede Oribes te-rum var markant lysere, og Kobori Enshus arvtager, Katagiri Sekishu (1605-73), der var te-mester for shogun Tokugawa Ietsuna (1641-80) og sin tids toneangivende te-mester, skabte te-rum, der direkte opleves som lyse.³⁵⁹

I de små te-rum med deres mange arkitektoniske virke- midler, hvis mål så at sige var ikke-virkning - en afbalan- cerethed, som viste ud over hvert enkelt element - gav det ikke nogen sikkerhed for et tilfredsstillende rumligt resul- tat blot at bearbejde hver vægflade for sig i overensstem- melse med proportionale konventioner. Den lille soan- chashitsu var så at sige ét eneste hjørne, og alle flader blev oplevet under indtryk af modstående elementer. Hvor man tidligere havde kunnet klare sig med et planrids for at op- føre en bygning - facader, snit og opstalter lå derefter som givne størrelser i byggetraditionen - opstod med te-arkitek- turens små gennembearbejdede rum et nyt designværktøj, en *okoshi-e-zu*. Man tegnede alle interiørfalder op i samme mål og hængslede væggene på gulvplanen. Man kunne herved danne rummet og se ind i det fra alle retninger.³⁶⁰

Dén frontale kvalitet, som indtil da havde præget det ja- panske rum, synes hermed gradvist at blive kompletteret med en oplevelsesmæssigt mere retnings-ubestemt rum- dannelse.³⁶¹ Muromachi-tidens rumdannelse perfektione-

rede et rum med statisk fikseret udgangspunkt for iagt- tagerren, som måske er bedst illustreret i kare sansui-haven med dens rumlige organisering i forhold til en iagttager i siddende (mediterende) øjenhøjde langs den ene kant af rummet. Dette rums rumlighed havde mange paralleller til Sung-malerkunstens landskabsbilledtradition, hvor billed- rummet kun sporadisk indicerede dybde gennem organise- ring af forskellige skiver eller sætstykker i forgrund, mel- lemgrund og baggrund. Med roji-havens grundlæggende karakter af passage - man går så at sige ind i billedfladen - blev disse designkoncepter med udgangspunkt i det fik- serede øjepunkt i roji-haven drevet til sammenbruddet. Selvom man i visse af de større Edo-parker oplever at pas- sere fra sætstykke til sætstykke med en underlig uforløst tomhed indimellem, så transcenderer de små roji-haver, når de er bedst, denne sum af en kæde af sætstykker og danner et kontinuert rum af fuldført rumlighed, som korrespon- derer oplevelsessituationen under bevægelse gennem rum- met.³⁶² Ligesom chashitsuen var den lille roji-have et rum- ligt laboratorium med retning ind i en ny rumlighed.

Med te-haven blev en række nye elementer inkorporeret i haven. Stenlamperne, *ishi-doro*, som idag er standard i japanske haver, havde været kendt og brugt ved templerne gennem århundrederne, men Rikyu synes at være den første, der anvendte dem i haverne.³⁶³ Med stenlamperne og støt- tet af mobile papirlanterner kunne roji-gives en helt sær- lig stemning og rumlighed efter mørkets frembrud. I *Cho- andoki* tilskrives introduktionen af trædesten i haven en af Murata Shukos te-elever, der ved et uanmeldt besøg af Ashikaga Yoshimasa (1436-90) lagde papirstykker ud i sin roji for at undgå, at shogunens fødder blev tilsølet.³⁶⁴ I det åbent afsøgende rum, der prægede den tidlige wabi-te- ceremoni, var skridtet herfra til den bevidste brug af træde- stenen for præcist at artikulere rojiens procession, ikke langt. Gennem den måde, hvorpå stenene blev lagt, kunne opmærksomheden og dermed oplevelsen for den passe- rende nøje koreograferes. Brede, let passerbare sten løftede opmærksomheden og gav den fri til det store rum. Svære passager derimod drog opmærksomheden ned mod bevæ- gelsen og fodens rette placering og henledte opmærksom- heden på jordfladen og dens tegninger af mos, rødde og

sten. Ligesom man indendørs nøje justerede lofthøjden rum for rum, kunne den udendørs lofthøjde således ju- steres.

Erfaringerne fra arbejdet med roji-havens procession vir- kede ikke bare tilbage på de større parkhaver. De fik også en stor indflydelse på de små *tsubo-niwa*, haverummene i de efterhånden meget tæt bebyggede byområder, der ofte var ned til 4-5-6 m² og defineret af bygningsdele på alle sider. En række af rojiens skulpturelle elementer, trædesten, stenlamper og det rituelle vandbassin, blev hovedelemen- terne i disse små have-tableauer.³⁶⁵ De havde ofte meget komplekse iagttagelsesforhold. Deres rumlige komposition skulle fungere tilfredsstillende ikke bare fra én side, men typisk under passage langs den ene side og fra siddende øjenhøjde på to sider, som fortsættelse fra de omkring- liggende rum. Selvom kompositionerne tydeligvis stadig er tænkt og udformet frontperspektivisk i forhold til de vig- tigste omkringliggende rum, står vi også her overfor en rumlig situation, hvis håndtering stiller fordringer, som rækker ud over den arkaisk-frontale rumdannelse.

Tilsvarende blev soan-chashitsuen ikke blot betragtet som form i sig selv. Den blev håndteret og aflæst som en processuel ramme, der måtte modsvare en lang række bevægelser i rummet af rituel karakter, fra deltagerens stærkt styrede bevægelser gennem nijiri-guchien, over te- mesterens mange, nøje indøvede bevægelser i forbindelse med ildens og teens forberedelse og te-skålenes rund- sendelse, til kaiseki-måltidet, der ikke blev fuldstændig færdigarrangeret forud, men hvor serveringsskåle sendtes rundt mellem deltagerne.

Ligesom te-rummet var roji en introvert rum - i det mindste i de formative år. Rikyu siges direkte at have plan- tet buske i en roji for at skærme af for en udsigt, der ville kunne afspore en roji-haves fortættede indsporing omkring mødet om teen.³⁶⁶ I te-rummet var fokus rettet mod rum- mets midte og deltagerne i te-ceremonien. Hvor ellers åbenheden og overgangen mellem ude og inde siges at kar-akterisere det japanske rum, var wabi-te-rummet et inde- lukke - ikke nogen udsigtspavillon - og de mange små vin- duer var lysindtag, der var blændet af med papir. Senere, i feltet mellem shoin-arkitekturen og soan-chashitsuen, blev

Refleksioner i te-rummet

sado-guchi, den indgang, hvorfra te-mesteren kommer, med forbindelse til te-køkkenet, mizuya

daime-mätte

ro, ildsted

sbitaji-mado

toko-bashira

loft over daime-mätten

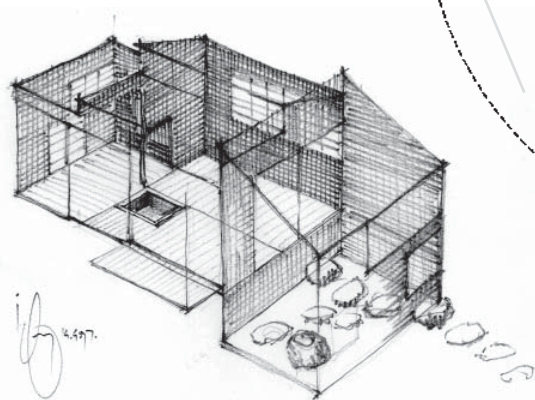
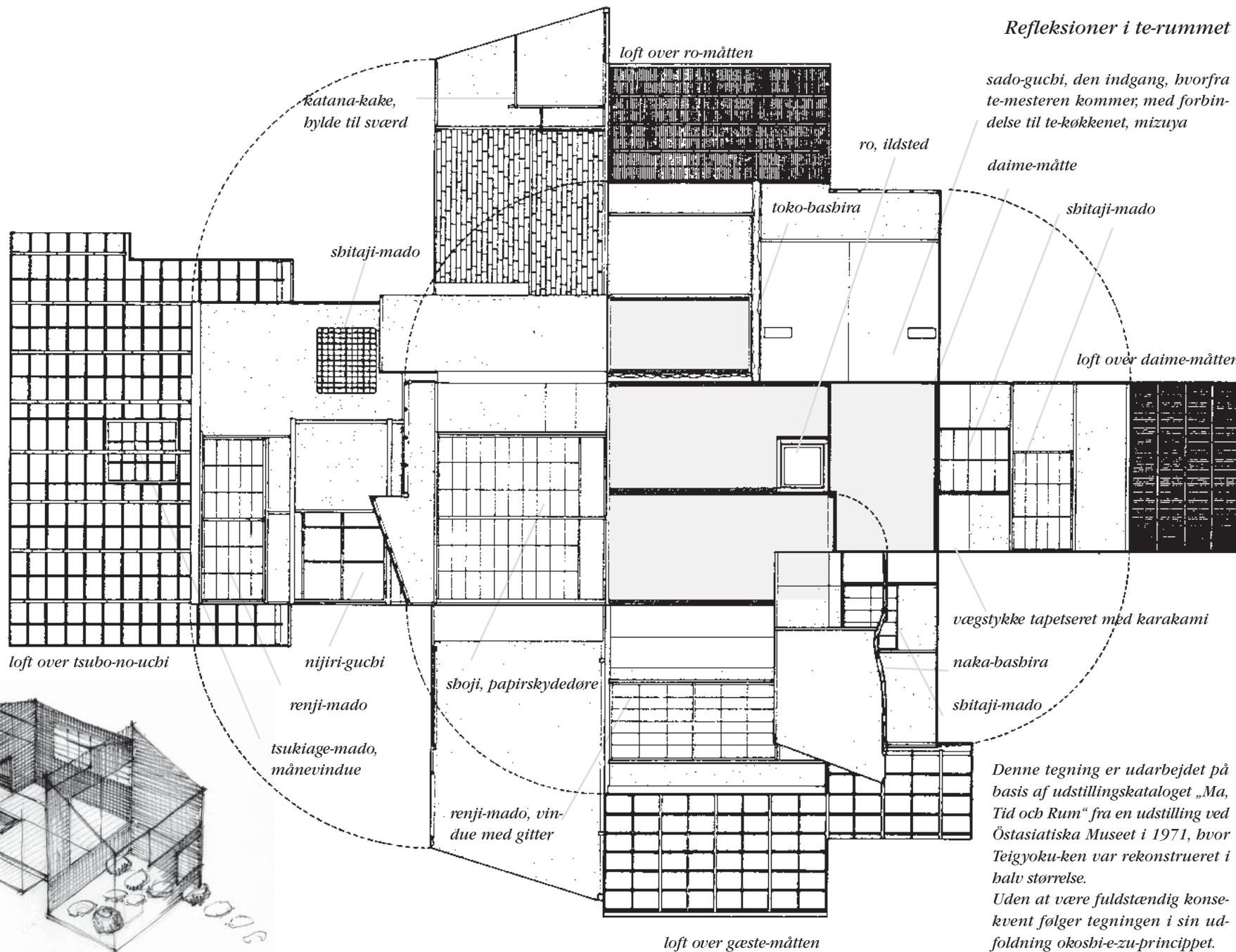
vægstykke tapetseret med karakami

naka-bashira

sbitaji-mado

Denne tegning er udarbejdet på basis af udstillingskataloget „Ma, Tid och Rum“ fra en udstilling ved Östasiatiska Museet i 1971, hvor Teigyoku-ken var rekonstrueret i halv størrelse.

Uden at være fuldstændig konsekvent følger tegningen i sin udfoldning okosbi-e-zu-princippet.



Isometrisk skitse af Shinju-ans te-rum Teigyoku-ken

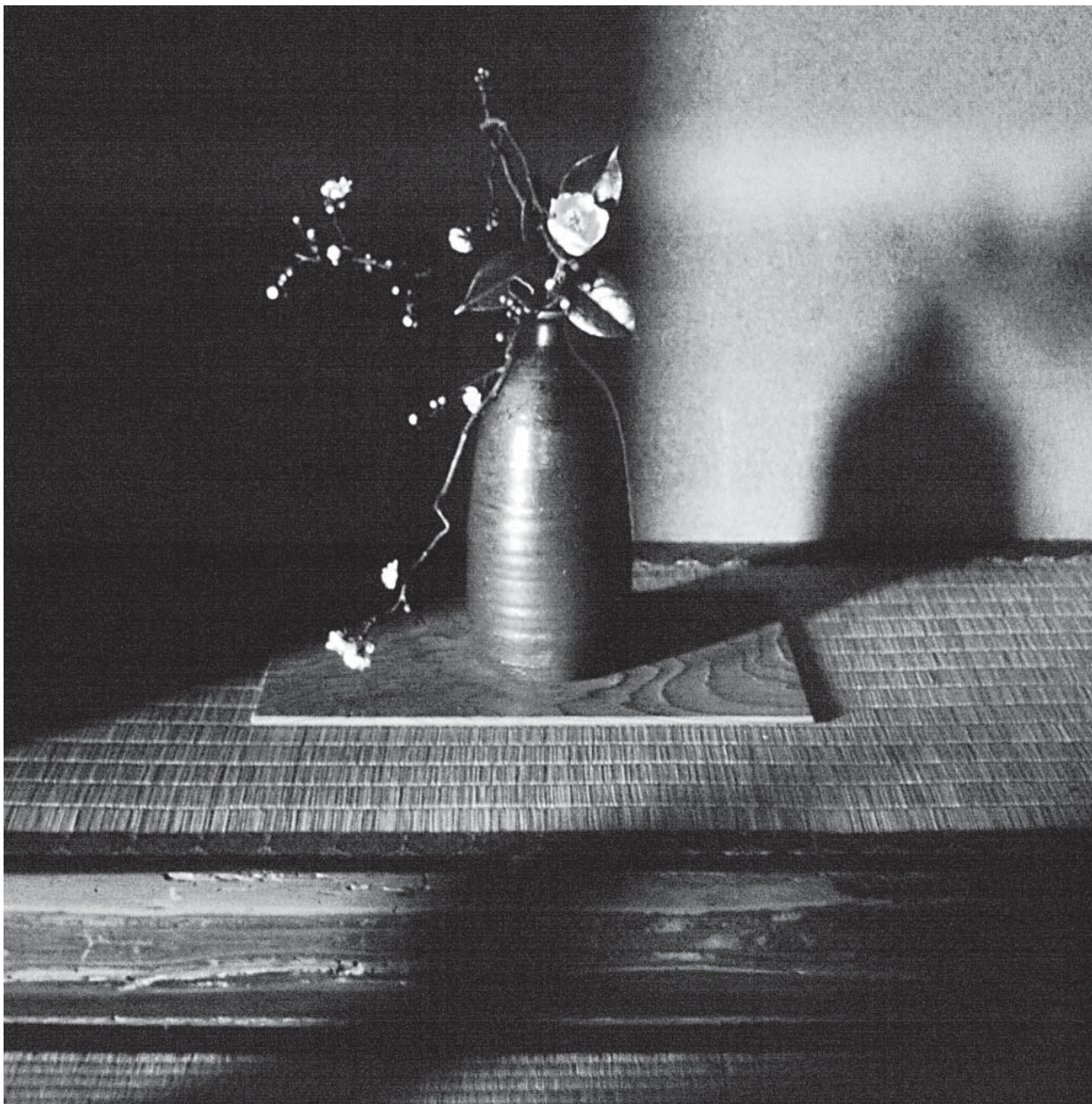
Teigyoku-ken udfoldet efter „okosbi-e-zu“-princippet

Shinju-an

bygningsåbningerne - overgangene mellem inde og ude - åbnet op og stærkt nuanceret. Inspirationen fra de små te-rum affødte en helt ny kategori af bygninger, *sukiya-shoin*, hvor en lang række af te-rummets karakteristika, det uformelle, det asymmetriske osv. kom til udfoldelse i shoin-bygningens større skala og mere metrisk stingente orden. Allerede Rikyu blandede i sine større te-rum soan-elementer med shoin-elementer. Furuta Oribe og Kobori Enshu fortsatte denne udvikling, så i løbet af 1600-tallet fremstod sukiya-shoin-bygningen som en relativt veldefineret standardtype for privatboliger.³⁶⁷

Den ekstra trekvarte måtte i forhold til Tai-an, som Teigyoku-ken har langs nordvæggen, kaldes *daime*-måtten. Dens udbredelse i te-rummene er nøje forbundet med den pragmatiske tilpasning til feudale tider, som fra begyndelsen af Edo-perioden kom til at præge te-ceremonien. Det var fra *daime*-måtten, at te-mesteren forestod te-ceremonien, og dens lidenhed sammen med dens placering, symbolsk adskilt fra hovedrummet af den fritstående stolpe, og dens lille halvæg, var endnu en måde for te-mesteren at udtrykke den fornødne diskretion, ydmyghed og tilbagetrukket overfor højt rangerende gæster i en tid, hvor den vertikale indordning af samfundet var i tiltagende.³⁶⁸ Lofthøjden blev ligeledes ofte som i Teigyoku-ken gjort større over de dele af rummet, hvor gæsterne sidder, end over *daime*-måtten og *ro*-måtten, den måtte, hvori ildstedet, *ro*, var nedfældet.

Teigyoku-kens *naka-bashira* - den fritstående stolpe, der bærer en lille skærmvæg, bag hvilken nogle få redskaber til te-ceremonien kan ligge på en lille hylde, på én gang af vejen og lige ved hånden - er nok rummets mest markante enkeltelement. Den er kroget og knastet. En gang i en fjern fortid synes hovedskuddet at have været brækket af og et sideskud taget over som hovedstamme. Den er nødtørfigt tilhugget, men hvilken hug, hvilken fortættet *no mind*-formelse. Hvilken sublim kunstløshed, som var den hugget af universet selv. En overgang overvejede jeg at lade hele mit case-studie omkring Shinju-an udfolde sig fra denne stolpe midt i Teigyoku-ken. Disse øksehug, hvor kunsten er drevet hinsides kunsten, arbejdet hinsides arbejdet, æstetikken hinsides æstetikken og det villele hinsides



Cha-bana, blomsterarrangement for te-ceremoni, her i tokonomaen i te-rummet Korin-an (1671) ved Jiko-in, skabt af te-mesteren Katagiri Sekisbu (1605-73)

viljen i en formens laden det formløse komme til udtryk, ville være et formidabelt omdrejningspunkt for *Arbejdets Rum*. Hvad er det vi gør, hvad var det disse tidlige te-mestre gjorde, hvad er det vi glemmer i vore moderne arbejdsrum, med vore moderne redskaber?

I de senere forviklinger af wabi-æstetikken blev øksehuggene ind imellem så dygtigt håndværk, så stilerede og tungt ladede med drømmende patos, at den postulerede enkelhed og naturlighed nærmer sig det lumre. Men her, i Teigyoku-ken, sad jeg overfor en række klare, selvfølgele øksehug, der talte direkte til hjertet. Dén stolpe var virkelig hugget ud, så den i sin forfinelse var mere rå end forfint, mere rustik end elegant og satte mange af senere tiders slikket stilerede øksehug alvorligt på spidsen.

Hvor shoin-rummets arkitektoniske elementer var kædet sammen af en tømmerkonstruktion med skarpe kanter, så var det skarpskårne tømmeres formalitet og geometriserende væsen ikke passende i soan-te-rummet. Man brugte runde stammer, der sommetider endog ikke var afbarkede, og lod de oprindelige, naturlige former indpasse. Eller man dyrkede bomkantens æstetik i mødet mellem det naturgivne og det menneskeskabte plan. Ikke som dominansbillede - i japansk bevidsthed står natur og kultur ikke med samme skarpe modsætning som i Vesten - men som en måde at eksponere en organisk strømmende bevægelse på. Og dog melder tvivlen sig, om japanerne, deres erklærede kærlighed til naturen til trods, i virkeligheden er rædselsslagne for naturen - altså *naturen* udfoldende sig af sine egne indre love og ikke kontrolleret af mennesket. I det japanske landskab er selv små bække idag indstøbte i beton. Man finder sofistikerede bambusprodukter af bambus med kvadratisk snit, som er vokset frem gennem kraftige, firkantede metalringe. Og går man tur i Takagamine-området nord for Kyoto, ser man, hvordan omhyggeligt afgrenede sugi-træer er tæt suret med røde og hvide plasticrør for at producere tokonoma-stolper med de ønskede bølgede og perlende åretegninger. Sådan indsnøret natur har, omend den søger at leve op til ydre konventioner om wabi, ikke megen genklang i den wabi-æstetik, der bar te-ceremonien i dens formative år.

Teigyoku-ken giver mig slet ikke den slags vejtræknings-

besvær - tværtimod er her en velsignet ro. Jeg savner dog noget, lydene fra den simrende kedel, efterklngen af røgelsen, duften af de velplejede trækul, fornemmelsen af stadig brug.³⁶⁹ I tokonomaen hænger der ingen kalligrafi, og ingen blomst er arrangeret. Men allermost mangler nærværet fra værten, der med sin sikre sans for rummet, årstiden, gæsten, anledningen og sine mange rekvisitter og redskaber lader alle dele af te-ceremonien føje sammen til en helstøbt, harmonisk enhed. Ligesom te-rummet var de mange redskaber ikke blot betragtet som kunstobjekter. De var udformet og udvalgt i nøje samklang med en rituelt forløb, og denne dimension er vigtig at fastholde, når man betragter te-ceremoniens redskaber.

Forud for afholdelsen af en te-ceremoni, måtte værten omhyggeligt vælge, klargøre og udpakke netop de redskaber, *dogu*, som passede til den forestående te-ceremoni. *Dogu* betyder redskabets vej, hvor *do* er samme skrifttegn som vi tidligere har mødt i *tao*, *sado* osv. Ordet *dogu* karakteriserer redskaber i bred forstand. Coaldrake skriver i *The Way of the Carpenter*, at *dogu* oprindeligt betød de liturgiske redskaber, der indgik i buddhistiske ritualer. Med samurai-traditionens zen-buddhistiske udvikling i Kamakura-perioden kom *dogu* til også at betegne samuraiens redskaber. Hans rustning, spyd og sværd var *dogu* - redskaber for at følge Vejen. Fra det 14. og 15. århundrede bredte betydningen sig til også at omfatte tømmerens værktøj.³⁷⁰ Der lå i dette at benævne sit værktøj *dogu* en bevidsthedsdimension og en indsporing på selvdisciplin, som indlejrede arbejdet og den arbejdende i en spirituelt målrettet form.

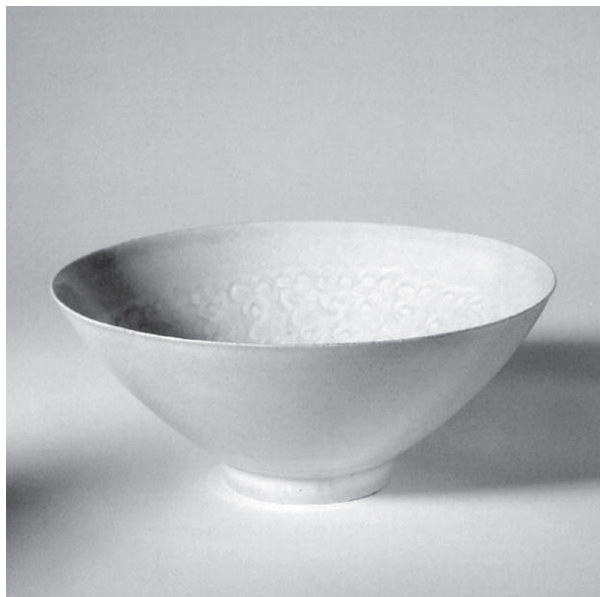
Dogu står som et helt centralt begreb i Muromachi-tidens tilskyndelse til at forme eksistentielt og spirituelt lejrede veje ud af alle aktiviteter i samfundet. Der fulgte en særlig attitude med dette at håndtere værktøj - en måde, der knyttede dette at feje moshave sammen med det at være tømmer, at lave kalligrafi og en lang række andre aktiviteter - en indsporing til samme onepointedness, samme udelte årvågent hvilende opmærksomhed, samme integration og forbundethed af et indre og et ydre arbejdsrum. Så med te-ceremoniens udvikling som zen-aktivitet blev de mange redskaber, der medgik til dens gennemførelse, naturligt tituleret *dogu*, redskaber for Vejen. Men både sprog

og adfærd udvikler sig med tiden, så selvom ordet *dogu* stadig bruges i betydningen værktøjets vej inden for en række traditionelle håndværk, kunsthåndværk og discipliner som te-ceremonien, så bruges *dogu* idag bredt om stort set et hvilket som helst redskab i køkkenskuffen eller i værktøjsskassen. Derfor møder man nogle gange betegnelsen *cha-dogu*, for at præcisere, at der i den oprindelige betydning af ordet er tale om værktøj for teens vej.

Forud for te-ceremonien måtte te-mesteren også vælge billede til tokonomaen. *Rikyu* betragtede tokonomaens *kakemono*, den hængende billedrulle, som te-ceremoniens vigtigste enkeltredskab. I forlængelse af *Shuko* foretrak han til sine wabi-te-ceremonier en enkel kalligrafi med en kort zen-frase, fortrinsvis udført af zen-munke med satori-erfaring. Betragtningen af disse anså han i sig selv var en slags spirituel disciplin.³⁷¹ I *Namporoku* hedder det direkte, at „ingen *dogu* har større betydning end hængerbilledet,“ og „kalligrafier af mennesker fra det sekulariserede liv bør undgås, selvom man ind imellem kan bruge kalligrafier af poeter med vers, der udtrykker Vejen.“³⁷²

En anden vigtig del af forberedelserne til te-ceremonien var arrangementet af blomster. Vase, art, årstid og anledning - alle valg i det lille rum måtte afstemmes. En lang række blomster var regnet for upassende på grund af deres påfaldende form, duft eller farve. Mens store liljebloster ikke fandt nåde for wabi-teens idealer, stod for eksempel de små og uprætentiøse, krogede kameliablomster, der kun lige kunne finde vej over vasens kant, i høj kurs. „Når det gælder blomster i det lille te-rum, er det altid bedst med let hånd at arrangere blot en enkelt eller to af samme slags,“ hedder det i *Namporoku*: „Selvfølgelig er det også, afhængig af blomstens art, tilladeligt at arrangere dem, så de har en blød fylde, men i sit grundlæggende væsen afviser chanoyu at dyrke det spektakulære i blomster. Når rumstørrelsen øges til fire en halv [tatami-] måtte, kan man, afhængig af arten, anvende to forskellige slags.“³⁷³ Med te-ceremonien udvikledes en særlig gren af *ikebana*, kunsten at arrangere blomster, kaldet *chabana*, blomster arrangeret til wabi-te-ceremonien.

Matsudaira Fumai (1751-1818) var, som det i Edo-perioden var passende for en *daimyo*,³⁷⁴ uddannet inden for



var i mellemtiden trængt ud i alle kroge af te-ceremonien, og hvor dogu i te-ceremoniens formative periode var redskaber for vejen, var dogu i Fumais perspektiv reduceret til et redskab for tilvejebringelse af passende æstetiske udtryk for alle Systemets niveauer.

Te-skålen, *chawan*, er en af te-ceremoniens centrale redskaber, og den blev i udviklingen af wabi-teen genstand for stor opmærksomhed. Kohatsu skriver om en *raku*-te-skål af keramikeren Chojiro, der arbejdede nært sammen med Rikyu, at den til forskel fra den vestlige tekop med hank er designet til at give en direkte erfaring. Te-skålens diameter er betragteligt større end ens ansigt, så man formelig bliver opslugt af te-skålen, når man drikker. „Man holder ikke bare en raku-skål, man er omfavnet af den.“⁴³⁷⁶

I den tidlige te-ceremoni stod særligt to typer kinesiske te-skåle i høj kurs. Dels var det Sung-kinesiske porcelæns-skåle med halvtransparent celadonglasur, hvis på én gang stærke og sarte, stilfærdigt tilbageholdte formverden vækker minder om en forgangen, arkaisk tid.³⁷⁷ Dels var det *temmoku*-skålene, med deres klassisk perfekte, elegant

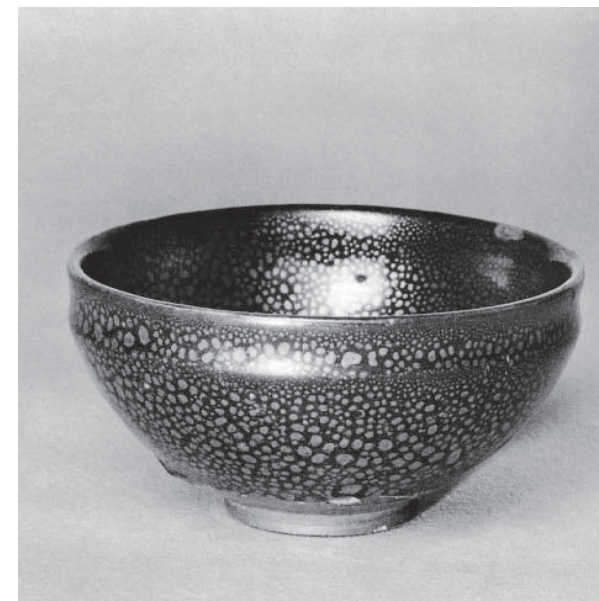
drejede, løftende former og deres karakteristiske, sorte glasur med blå tegninger - de såkaldte oliepletter. De tidligste *temmoku*-skåle kom fra Kina, men de blev dog efterhånden fremstillet i Japan, hvor der den dag i dag findes keramiske værksteder med *temmoku*-glasuren som speciale.³⁷⁸ Gradvist kom de lidt større koreanske *Ido*-skåle i høj kurs. De var groft forarbejdede med tydelige spor efter fremstillingen. Foden var grov og knudret, glasuren var sprukken, knortet og næsten-transparent, hvilket sammen med lerskærvens tilslagsmaterialer og uregelmæssigheder skabte en uudgrundelig dybde i materialet og en taktil fremtoning, som nøje modsvarede den tidlige wabi-tes afsøgning af det simple, ligefremme og naturlige. Frem til Hideyoshis felttog i Korea i 1592 var disse koreanske skåle lavet som simple, daglige spiseskåle uden vidende om deres rolle i en højt raffineret te-kult i et fjernt land.³⁷⁹

Rikyu ikke bare samlede og fandt sine redskaber. Som det efterhånden blev almindeligt for te-mestre, gik han aktivt ind et samarbejde med forskellige kunsthåndværkere for at udvikle te-redskaber. Alle fag oplevede i mødet

først Enshu-ryu og siden Sekishu-ryu (hvh. Enshu-skolen og Sekishu-skolen inden for te-ceremoni). Allerede som 19-årig udgav han *Mudagoto*, en kritik af forfaldet i chanoyu. Teens vej var blevet en te-redskabernes vej, harcelerede han, og dette at samle og besidde udsøgte eller berømte dogu havde fortrængt det essentielle i teens vej. Den var blevet en elegant adspredelse og dogu reduceret til en handelsvare, der kunne nå op i vanvittige priser. Paul Varley påpeger det tankevækkende og for Edo-perioden helt karakteristiske, at selvom Fumai i *Mudagoto* idealiserede Rikyus wabi-te - som i øvrigt stort set hele hans samtid gjorde det - og påpegede forfaldet i forståelsen af chanoyu, så er hans forslag til genopretning af tingenes tilstand i chanoyu i fundamental modstrid med Rikyus wabi-te. Fumai plæderede i *Mudagoto* for, at man måtte anvende dogu af en kvalitet, som var i nøje overensstemmelse med ens gæsters sociale status. Fumai skrev senere værker om klassifikation af dogu og grundlagde selv en stor samling dogu.³⁷⁵ Dén verdsligt-hierarkiske tankegang, som Rikyu havde søgt at nulstille og holde ude af roji og soan-chashitsu,



Kinesiske te-skåle i rene, afklarede former. Øverst fra Nordlig Sung (960-1127), nederst fra Tang-dynastiet (618-907)



„Musbibosbi,“ en *temmoku*-te-skål med olieplet-glasur i Shinju-ans eje fra tiden omkring templets oprettelse

med te-ceremoniens æstetiske koder nye fordringer til resultat og udførelse. Te-æstetikken blev som et kvantespring i det japanske kunsthåndværk. Den ansprede de enkelte fag til hidtil ukendte niveauer af raffinement og forfinelse. Den stadige brydning på højt niveau mellem det kunstnerisk-æstetiske og det håndværksmæssige, hvor te-mesteren så at sige var producer for kunsthåndværkeren, var en vigtig forudsætning for det japanske kunsthåndværks høje, kunstneriske niveau. Disse samarbejdsforhold er ofte videreført generation efter generation. Te-skolen Ura Senke, der idag ledes af Sen Soshitsu, 15. generation efter Sen Rikyu, har således fortsat samarbejde med de ti familier, som Rikyu i sin tid arbejdede sammen med, helt frem til idag.³⁸⁰

Wabi-teen stillede sine særlige fordringer til te-skålen. Den måtte først og fremmest være i fuld overensstemmelse med wabi-teens spirituelle fokus og finde sin rigdom i det fattige, det simple, det enkle og uprætentiøse. Blanke eller selvbevidste former og flader, geometrisk eller symmetrisk formalisme og enhver udstillen af håndværksmæssig eller kunstnerisk præstation var ganske upassende. Formen må-



„Tsutsu-izutsu,“ en koreansk te-skål fra yi-dynastiet, set fra siden og fra bunden



te anslå det formløse. Formen måtte umiddelbart og naturligt afspejle sin brug. Overfladens tekstur måtte være ganske grov og irregulær for at give den rette fornemmelse i hænderne, varmen fra teen måtte føles uden at være brændende. Cylinderformer med lodrette sider og en bred, flad bund var mere egnede til at piske teen i end temmoku- og Ido-skålenes dybe, rundede former. Til gengæld betød styrke og rengøringsvenlighed mindre end ved redskaber til den daglige husholdning. Sådanne wabi-fordringer til en te-skål udviklede sig i samarbejdet mellem Chojiro (1516-92) og Rikyu til *raku*-keramikken, en helt ny teknik med et hidtil uset spekter af asymmetriske, imperfekte former.³⁸¹ Rikyus og Chojiros raku-skåle lå i forlængelse af de koreanske Ido-skåle, men med den centrale forskel, at wabi-karakteren var resultatet af en gennemreflekteret kunstnerisk proces, hvis slutresultat i modsætning til Ido-skålene besad en gennemkultiveret naturlighed.

Den tidligst kendte brug af sådanne te-skåle med irregulære former er i 1579-80, så det synes - ligesom med soante-rummene - at være i de sidste 10-12 år af Rikyus liv, at

hans wabi-te fandt sit fuldbyrdede udtryk. Chojiros og Rikyus samarbejde kulminerede fra 1586-87,³⁸² hvor Hideyoshi byggede sit nye palads, Jurakudai, syd for Kyoto. Chojiro havde sit pottemagerværksted her, hvor han producerede tegl til de omfattende byggerier på stedet, så da Rikyu også etablerede sin residens ved Jurakudai,³⁸³ kunne deres fælles udviklingsproces intensiveres.

Chojiro var af koreansk oprindelse, og hans speciale havde forud for samarbejdet med Rikyu været tagtegl.³⁸⁴ Måske derfor lykkes deres samarbejde så sublimt - Chojiro kunne som eminent håndværker tilsyneladende hengive sig til samarbejdet uden at måtte kæmpe med ambitioner om at udtrykke sig selv i sin keramik. Den tidlige raku-keramik var i bedste forstand kunstløs. Den lod Rikyus wabi-intention klinge rent igennem og forløse i fuldbyrdet form.³⁸⁵ Diskret deformerede, diskret imperfekte levede disse undersøgelige raku-skåle på fornem vis op til Hisamatsus karakteristika. Stoisk-introverte, uden røre, uden intention - og så alligevel umådeligt kraftfulde - ladende et formløst selv komme til udtryk.

På ét plan fordrede Rikyus og Chojiros fortløbende samarbejde en stadig afprøvning af lertyper, fremstillings- og brændingsteknikker, men wabi-teens vej var grundlæggende en hjertets vej, og de har givet drøftet både arbejdets resultat og attitude. Chojiro arbejdede efter skabelonforlæg fra Rikyu. Ved Ryoko-in, et af Daitoku-jis subtempler, findes bevaret et halvt hundrede af Rikyus registreringer af redskaber i form af skabeloner, som hver er påført nøje beskrivelser af detaljer ved glasur osv.³⁸⁶ Rikyu registrerede altid former, hvor han kom rundt, og skulle have været næsten krakilsk med proportioner.³⁸⁷ Rikyu synes dog at være yderst opmærksom på ikke at lade de mange overvejelser om de enkelte deles proportioner eller æstetiske spørgsmål i sig selv tage overhånd. Rikyu sagde, ifølge *Namporoku*, at „den fundamentale intention i wabi ligger i at manifestere den rene, ubesmittede Buddha-verden - når først vært og gæst har entret roji-haven og den græstækkede hytte, tørrer de støvet og snavset [verdslige bekymringer] bort og giver sig hen til et møde af åbent og fuldt hjerte; således er der ikke noget behov for at tale insisterende om proportioner, *sun* eller *shaku*, [ca. tommers

Shinju-an

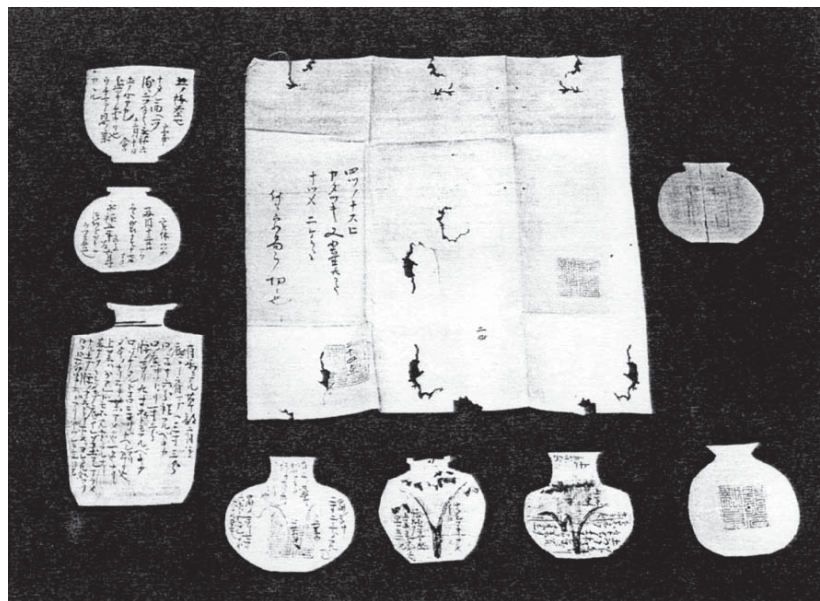
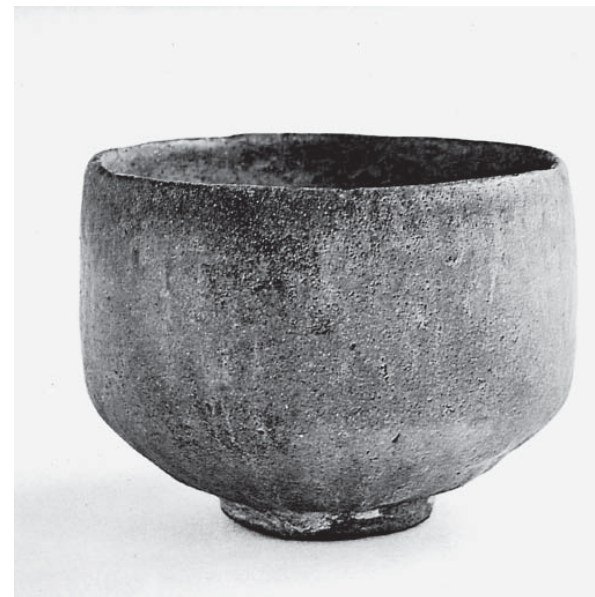
eller fod] eller om de formelle regler for te-proceduren. Chanoyu er blot et spørgsmål om at gøre ild, koge vand og drikke te. Intet andet bør være involveret. Der kommer Buddha-bevidstheden til syne og udfolder sig selv.³⁸⁸

Hvor Rikyu samarbejdede med Chojiro om raku-keramikken, arbejdede Oribe sammen med keramikere fra sit len, Mino. Hvor Rikyus deformationer var små og under-spillede, førte Oribe med sine skoformede *kutsu-gata*-te-skåle sin formafsøgning til det ekstreme. Hvor hans tidligste skoformer ligesom Rikyus og Chojiros te-skåle var sorte og uden dekoration, begyndte han hurtigt at tilføje dem dekorationer, som med deres grove penselarbejde leder tanken hen på karske zen-kalligrafier - oftest med helt enkle, abstrakte og geometriske mønstre i sort glasur på lys bund. Oribes dekorationer aktiverede dele af fladen, men overtog aldrig hele te-skålen. Hvor Rikyu søgte en form og et udtryk, hvori enhver form for selvbevidsthed og anstrengelse var fuldstændig fraværende, hvor lang og slidsom en proces, der end måtte ligge bag, dyrkede Oribe den bevidste form, den dramatisk-ekspressive deformation,

og drev det kunstneriske udtryk til det yderste.

Hvor de diskrete uregelmæssigheder i Rikyus og Chojiros raku-skåle havde et funktionelt aspekt - *chasen*, det lille te-piskeris i bambus, faldt herved ikke så let ned i te-skålen - så lod Oribes skoformer sig ikke diktere af de slags begrænsninger. Hvad betød det, om de var lidt svære at lave te i eller drikke af, eller om vandbeholderen lakkede fra en revne - når nu den var så smuk?³⁸⁹ Hvor flere fremhæver, at Oribes skoformer er svære at drikke af, så skriver Hisamatsu, at de ligger perfekt i hånden, hvis man drejer dem og drikker af den lange ende.³⁹⁰ Dette fordrer et lille regelbrud, idet man i te-ceremonien altid lader te-skålens forside forblive forside, og ad to gange drejer den 180 grader, når den rækkes videre til en anden. Måske lagde Oribe en lille ulydigheds-koan i sine keramiske sko?

Hvor klarheden i Rikyus og Chojiros raku-skåle lå i transcendensten af det personlige udtryk, lå klarheden i Oribes keramik i det personlige udtryk. Ligesom i Oribes te-rum, havde hans te-skåle en prægnant følelse af design - af en renhjertet glæde ved at give form. Hans formverden er



Raku-stemplet, som Chojiro fik af Hideyoshi, samt nogle af de skabeloner med optegnelser af te-redskaber, som Rikyu lavede

„Muichimotsu,“ te-skål af Chojiro i rød raku (ø.), og Rikyu på værkstedet ved Jurakudai, scene fra filmen „Rikyu“

inciterende, excentrisk og distinkt. Oribe foretrak det nye - for ham var wabi ikke bare rustikt og støvet - og *gammelt* var ikke en kvalitet i sig selv. Ikeda skriver i et essay om Oribe, at han i de skoformede te-skåle ikke så nogen afvigelse fra Rikyu, men tværtimod oplevede at have givet Rikyus æstetik konkret form.³⁹¹ I *Zen and the Fine Arts* skriver Hisamatsu, at Oribe-keramikken er noget af det, som bedst udtrykker zen-æstetikken.³⁹² Den tidligste brug af Oribes skoformer findes optegnet i 1580, men de vandt ikke rigtig genklang før sidst i 1590'erne, hvor Oribe klart fremstod som Rikyus arvtager. Herefter gik det stærkt, der var stor efterspørgsel på alt nyt og hidtil uset. Disse tiår omkring år 1600 blev, med deres rummelighed overfor afprøvelsen af det personlige kunstneriske udtryk, en for japansk kulturhistorie sjælden tid.

Hvor Oribes tidlige keramik havde været en eksperimentel produktion af nogle få unikating, blev *Oribe-yaki*, Oribe-keramik, i løbet af få år en betegnelse på produktionen fra hele pottemagerområder i sving med at producere *Oribe-yaki*.³⁹³ Det største problem ved både Rikyus og

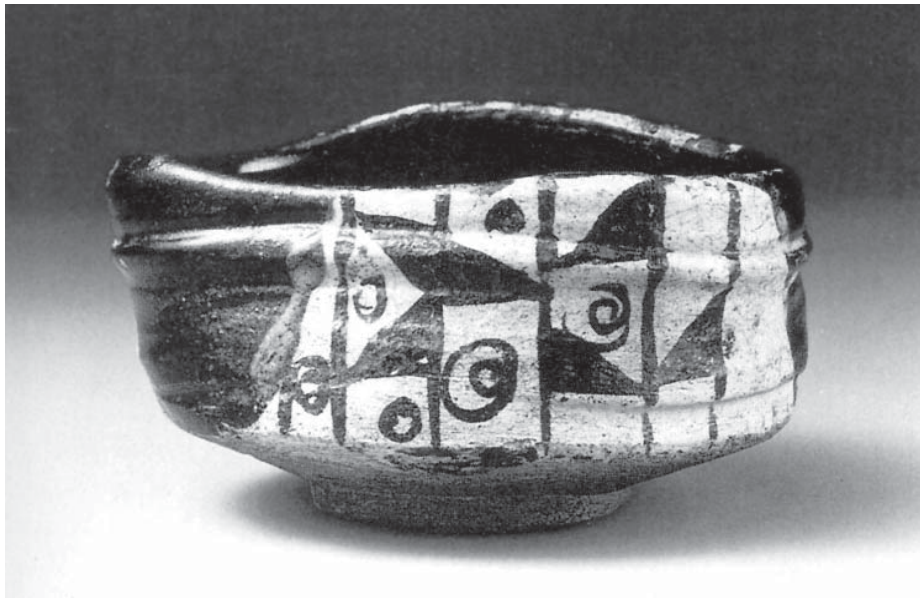
Oribes keramik er de tusindvis af omhyggelige kopier af forbillederne, det er blevet til i de mellemliggende århundreder. Selvom de er udviklet til højt forædlede produkter af familieforetager, der har specialiseret sig i at lave *Oribe-gonomi* eller *Rikyu-gonomi*, [keramik ifølge] Oribes eller Rikyus æstetiske præferencer, så har de kun i en meget autoritært skolet bevidsthed samme kvaliteter som den keramik, Oribe eller Rikyu oprindeligt selv lavede.

For Rikyu var det, der afgjorde et godt te-redskab, dets *nari*, dets størrelse, vægt og balance i hånden, og dets *furi*, dets form og udseende. Visse former viste sig med tiden at „holde,“ og, skriver Koga: „det er grunden til, at imitationen af *furi* og *nari* i sådanne redskaber fik overvægt frem for originalitet og fornyelse. [Men] Stedet for fornyelse ligger i hjertet og bevidstheden hos den, der laver redskabet, snarere end i redskabet selv.“³⁹⁴ Selvom for eksempel *Rikyu-gonomi* inden for sort raku ikke bestemmer den keramiske form fuldstændigt, men definerer et mulighedsfelt, så synes dette mulighedsfelt, hvis man ser på, hvad der rent faktisk er blevet lavet gennem tiderne, at

være umuligt at levendeholde generation efter generation.

Besøger man Raku-familiens museum i Kyoto, kan man se raku-skåle af alle generationer fra Chojiro og frem til idag. Diagnosen er enkel. Groft sagt bliver teknikken og det rent håndværksmæssige bedre i begyndelsen, mens åndens kraft langsomt viger. Træfsikkerheden er dog høj til og med Nonko (1599-1656), tredje generation Raku, hvorefter kurven falder problematisk. Enkelte skåle op gennem rækkerne vækker mindelser om Chojiros kraftfulde stilfærdighed, men ingen matcher de første generationers sikkerhed. Et besøg ved Raku-familiens værksted idag er en deprimerende oplevelse. Skål efter skål bliver fremstillet med teknik og remedier, der stort set er uændret siden Nonkos dage. Men af de mange hundrede skåle, der var til salg i forhuset, var der kun én te-skål, der repræsenterede en eksperimentel afprøvning, og ikke en eneste, der nåede Chojiros arbejder til sokkeholderne.

Raku-teknikken var i sit udgangspunkt ganske simpel. Den krævede ikke års træning ved drejeskiven, men blev modelleret op og derefter bearbejdet med spatel og kniv.



„Waraya,“ te-skål af Furuta Oribe (1543-1615) i Sort Oribe fra slutningen af 1500-tallet



„Sekiyo,“ Den nedstigende Sol, te-skål af goshomaru-type fremstillet i Korea efter anvisninger af Furuta Oribe i 1590'erne

Raku-skålen reflekterede således umiddelbart dens skaber og skabelsesproces. Derfor blev det hurtigt populært blandt tidens velstående folk at lave egen raku-keramik. Den blev brændt ved ganske lav temperatur og raku-leret var iblandet så meget chamotte (forbrændt, granuleret ler), at den kunne tåle at blive lynafkølet ved rødglødende at blive sænket ned i vand. Amatørarbejde fører ikke altid til mesterværker, men noget af det mest sublime raku-keramik blev lavet af Hon'ami Koetsu (1558-1663). Hon'ami-familien levede af at vedligeholde sværd (hvilket placerede dem højt i handelsstanden), og Koetsu var gennem denne profession i nært samarbejde med mange håndværk, samtidig med at han i sin kundedrejs havde en lang række af højtstående mennesker.

Koetsu var en dygtig kalligraf og er måske mest kendt for hans samarbejde med maleren Tawaraya Sotatsu, hvor han kalligraferede hen over Sotatsus billeder. Koetsu var dybt optaget af chanoyu, teens vej, og synes at have været udrustet med et mageret, kreativt talent. I 1615 fik han stillet land til rådighed af Tokugawa Ieyasu i bjergene nord for Kyoto. Her etablerede han et kunsthåndværkersamfund med 55 familier.³⁹⁵ Men allerede fra før 1600 havde han arbejdet med keramik. Han studerede under anden generation Raku, Raku Kichizaemon Jokei (1561-1635), og tredje generation Raku, Kichibei Donyu (1599-1656), også kaldet Nonko, og han arbejdede ind imellem med i Raku-familiens værksted.³⁹⁶ I en tid med voksende efterspørgsel på den kanoniserede form, levede Raku-familien op til forventningerne og perfektionerede raku-teknikken og artikulationen af en Rikyu-gonomi som forfinet handelsvare. Koetsus arbejder var omvendt den individuelle kunstners, for hvem den ene ultimativt vellykkede te-skål betyder noget - og ikke om der var 50, der var gode nok til at blive solgt. Koetsus te-skåle blev til i et grænseområde, som næppe lader sig masseproducere.

Samtidig med at Raku-familien perfektionerede den sorte raku-glasur³⁹⁷ og gradvist indkredsede det eksperimentelle felt dertil, hvor man havde fuld kontrol over resultatet, så fastholdt og uddybede Koetsu raku-keramikens mulighedsfelt.³⁹⁸ Han søgte i sit arbejde målrettet mod raku-teknikkens grænseområder, hvor processens mulighedsfelt

virkede kreativt tilbage på resultatet. Spildprocenten her kan nærme sig de 100, men nogle af hans bedste skåle har revnedannelser og deformationer fra brændinger ved temperaturer, der er langt højere end vanligt for raku. Koetsu var det første eksempel på en individuel raku-kunstner.³⁹⁹

Selvom Koetsu vidste, at han var eminent til at lave te-skåle, så havde han ikke det fjerneste ønske om at skulle leve af at lave keramik.⁴⁰⁰ I en tid, hvor de gamle mestres mesterværker tårnede sig op som uovervindelige og dog uomgængelige mål, talte Koetsu tendensen midt imod. Han siger i *Hon'ami Gyogyoki*, at „generelt, ikke kun når vi taler om sværd, er det en fejl at tro, at mesterværker kun blev til i fortiden og aldrig kan skabes i nutiden.“⁴⁰¹ Og han demonstrerede det ved ud af raku-teknikken at skabe nogle af den japanske keramiktraditions mest forfinede kunstværker.⁴⁰²

Ved Nezu Institute i Tokyo afholdt man i 1994 en udstilling, hvor flere hundrede af de fineste te-skåle gennem tiderne var samlet og blev fremvist kronologisk. Tre små grupper skilte sig markant ud og fik alle de andre til at blegne i deres selvbetingede kunstfærdighed og påtagne wabi-attituder. Først var det de helt enkle celadon-glaserede te-skåle fra T'ang-dynastiets Kina, som markerede indgangen til denne rejse udi te-skålens metamorfose. Dernæst var det Chojiros tavse manifester. Den tredje lille gruppe var Koetsus og Oribes te-skåle. Efter denne korte flirt med det personlige udtryks mulighed i årene omkring år 1600, vendte udviklingen i Edo-periodens keramik sig hurtigt mod mere indadvendte udtryk, med kunstigt tilbageholdte åndedræt, som turde de ikke ånde ud.⁴⁰³ Hvor Chojiro transcenderede det personlige udtryk, hvor Oribe og Koetsu forløste det personlige udtryk, så anslog de følgende te-skåle gennemgående en følelse af indsnørede fødder og indestængt form.

Ligesom med raku-keramikken gik Rikyu også nye veje med vaser, der modsvarede behovet ved soan-chashitsuens enkle chabana-blomsterarrangement. Rikyu vides tilbage fra sine unge år at have skattet en udekoreret bronzevase med høj, slank hals højere end nogen anden vase. Men i de sidste år af hans liv, hvor der findes omfattende optegnelser over, hvilke elementer han sammensatte i sine ceremo-

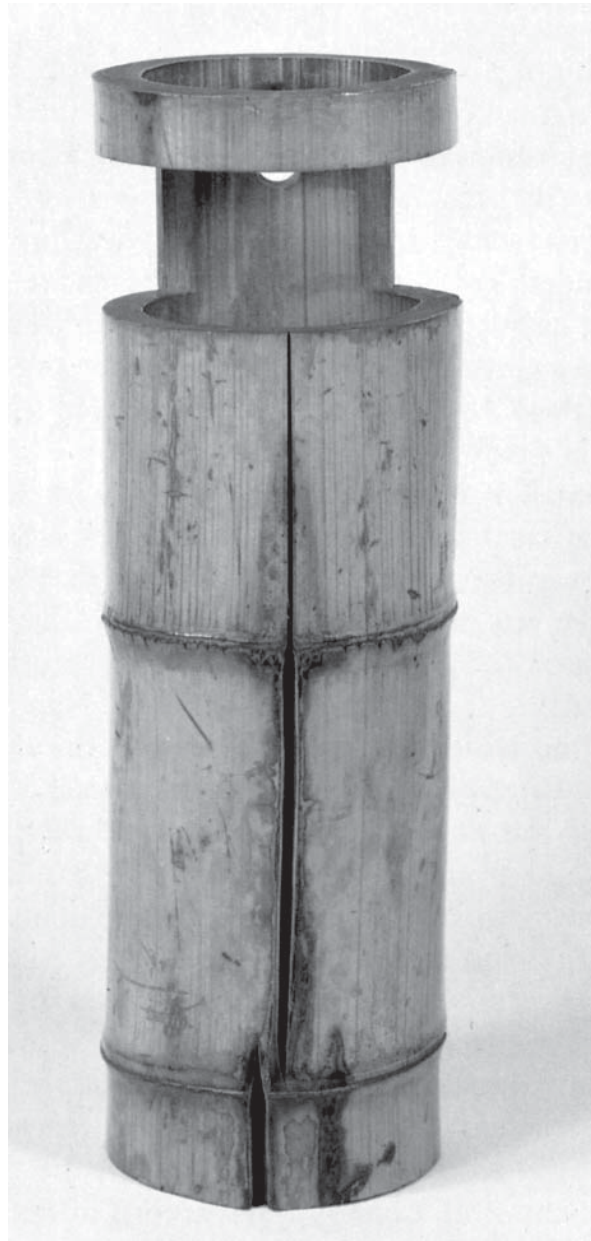


„Shakubachi,“ bambusvase fra 1590 af Sen Rikyu

nier, synes han at have foretrukket bambusvaser til sin wabi-te.⁴⁰⁴ Sådanne bambusvaser stod ikke i tokonomaen, de hang på tokonoma-stolpen. Rikyu fremstillede selv en række bambusvaser. Deres ro, enkelhed og umiddelbarhed viser den kombination af eksperimentel åbenhed og kunstnerisk afklarethed, som bar Rikyus arbejde i de sidste år.

Rikyu blev i 1574 (eller 75) te-mester for Oda Nobunaga, Momoyama-periodens første hersker. Selvom det var en tid med stadig aktivitet på slagmarken, synes Nobunaga at have været lige så optaget af te-ceremoni som af politik.⁴⁰⁵ Han omgav sig med te-mennesker fra Sakai. Han brugte ofte redskaber forbundet med te-ceremonien som gaver og insisterede på, at hans generaler også deltog i te-ceremonier, herunder hans højre hånd, Toyotomi Hideyoshi. Hideyoshi, der kom fra fattige forhold, men havde vist sig som en uovertruffen hærfører, blev således gradvist også te-entusiast. Da Hideyoshi i 1582 tog over efter Nobunagas død, fik Rikyu også hvervet som Hideyoshis te-mester. Både Nobunaga og Hideyoshi havde flere te-mestre tilknyttet, men Rikyu blev under Hideyoshi den ledende skikkelse.⁴⁰⁶

I den position serverede han i 1585 te for kejser Ogi-machi (1517-93) i det kejserlige palads. Hideyoshi ville med denne gave takke kejseren for sin nye titel, *kampaku*, regent - og gøde jorden for næste skridt, at kunne kaldes *dajo daijin*, statsminister.⁴⁰⁷ Ogi-machi titulerede ved samme lejlighed Rikyu som *Rikyu koji*, Layman, who puts keenness to rest.⁴⁰⁸ Der lå i den tids japanske samfund stor opmærksomhed omkring sådanne navnetildelinger, og Hideyoshi, der var startet som landarbejder uden navn, voksede hurtigt fra sit første militære navn, *Kinoshita*, Under træets skygge, og skiftede til *Hashiba*, sammensat af navnene på to forbilleder - to af Nobunagas løjtnanter. Efter Nobunagas død tog han slægtsnavnet *Taira*, der lyser af ambition efter titlen af shogun. I 1586 blev Hideyoshi tildelt titlen *dajo daijin* og tog slægtsnavnet *Toyotomi*, Den der tilvejebringer i overflod, og han lod sig kalde *Taiko*, Hans Højhed (ordret oversat: Det store Palads, hvilket direkte peger på identifikationen med den arkitektoniske iscenesættelse), samtidig med at hans nevø, Toyotomi Hide-tsugu (1568-95) overtog titlen *kampaku*. Hideyoshis posthume navn blev *Hokoku*, Nationens Velfærd.⁴⁰⁹



„Onjo-ji,“ bambusvase fra 1590 af Sen Rikyu

Som te-mester var Rikyu også med i felten, hvor man mellem og forud for slagene afholdt te-ceremonier i små transportable te-rum. I 1590 belejrede Hideyoshis tropper Hojoklanens borg i Odawara⁴¹⁰ - på den tid en af de sidste tilbageværende modstandere. Disse feltforhold har givet haft sin indflydelse på Rikyus te. Han deltog ikke direkte i krigshandlingerne, men han var som te-mester helt tæt på den slagmarkens forhøjede opmærksomhed på øjeblikket, og hans te-ceremonier har givet gjort sit til at fastholde roen og klarheden selv under de anspændte forhold. I dén situation var det indlysende at realisere, hvad zen tilstræber, at man må leve hvert øjeblik med et nærvær, som var det det sidste.⁴¹¹

Under Odawara-felttoget fandt Rikyu en dag en særlig stor bambus og talte overfor Hideyoshi om at lave en bambusvase deraf. Lav den til mig, synes Hideyoshi at have sagt, og af et brev til Oribe fremgår, at Rikyu selv var yderst tilfreds med resultatet. Han forærede den til Hideyoshi, men Hideyoshi skulle bare have kylet den ud bort, så den revnede. Ved hjemkomsten forærede Rikyu den til sin søn Shoan, der døbte den *Onjo-ji* efter en revnet klokke ved templet Onjo-ji. Under samme belejring ved Odawara blev Hideyoshi, kort tid efter at han i vrede havde kylet *Onjo-ji* bort, så vred på sin halvbror Hidenagas (1540-91) te-mester Yamanoue Soji (1544-90), at han beordrede hans ører og næse skåret af.⁴¹² Hideyoshi bad siden Rikyu om at lave en ny bambusvase til ham. Rikyu lavede *Shakubachi*, og denne gang tog Hideyoshi den umiddelbart til sig. Året efter blev Hideyoshi imidlertid så vred på Rikyu, at han beordrede ham til at begå *seppuku*, rituelt selvmord. Ved den lejlighed skulle han ligeledes have kylet Shaku-hachivasen ud, så også den flækkede.⁴¹³ Vilkårlighederne synes i disse år at vokse i takt med Hideyoshis magt. At være te-mester var blevet en livsfarlig profession.

Selvom Rikyu med sin strenge wabi-te ind imellem kunne drive Hideyoshi til grænsen for sin beherskelse - Hideyoshi elskede det grandiose og den storladne iscenesættelse - var det ikke blot af æstetiske grunde, at Rikyu blev beordret til at tage sit liv. Det var heller ikke kun et øjebliks affekt, idet Rikyu først blev beordret i husarrest for siden, 15 dage senere, at blive beordret til at tage sit liv.⁴¹⁴

Det, der skulle have udløst Hideyoshis vrede, var da det blev klart for ham, at der var stillet en skulptur af Rikyu op i Daitoku-ji's sanmon-portal, som to år tidligere var blevet færdiggjort i to etager med Rikyu som mæcen. Hideyoshi ville hermed, når han gik gennem denne port, stå under Rikyus fødder - en ubærlig situation for en hierarkiseret bevidsthed. En person som Hideyoshi, der bogstaveligt havde måttet kæmpe sig vej til samfundets top, kunne føle sådanne symboler særlig vigtige. Hideyoshi havde efterhånden fået mange flatterende titler, men kunne ikke kaldes shogun, idet han var af almindelig herkomst. Hvor Hideyoshi var konge i sit rige, et så godt som samlet Japan efter halvandet hundrede års borgerkrigsagtige tilstande, var Rikyu den ubestridte konge i teens univers. Men Daitoku-ji, tidens fornemste zen-tempel, lå i en gråzone mellem disse kongeriger - pragmatisk knyttet til magten, af hjertet knyttet til teen - så der kunne ligge en kilde til misundelse bag det forhold, at hvor Hideyoshi i 1582 havde opført subtemplet Soken-in i Daitoku-ji til minde om Nobunaga og siden i 1589 subtemplet Tenzui-ji til minde om sin mor, var Rikyus bidrag til Daitokuji anderledes grandios. Sanmon-portalens på templets formelle hovedakse var hele det store tempelområdes mest statelige bygning.

Det kan undre, hvad en mand med et wabi-livssyn som Rikyus ville med en skulptur af sig selv på det sted. Der er da heller ikke noget, der tyder på, at han selv havde ønsket den. Den var opstillet af Rikyus zen-mester Kokei Suchin (1532-97), sandsynligvis som en ubetænksomt naiv taknemmelighedsgestus overfor Rikyu, idet Suchin i 1588 havde påkaldt sig Hideyoshis vrede og var blevet beordret i eksil på Kyushu, flere dagsrejser sydpå. Men Rikyu formåede at få Hideyoshi til at omstøde sin beslutning. Så Suchin kunne i 1589 forestå sanmon-portalens indvielse. Mellem Rikyu og Suchin bestod et stærkt venskab. Som te-mester og zen-mester for hinanden havde de to et intenst, gensidigt mester-discipel forhold båret af dyb respekt for hinanden. Kokei Suchin, der fra 1573 blev abbed for både Daitoku-ji Hojo og Nanshu-ji, har givet gjort sit for at få Rikyu til at involvere sig i fuldførelsen af den sanmon-portal, som digteren Socho (1448-1532) i 1520 havde påbegyndt. Selvom der ikke findes noget formelt dokument, som „beviser“

Rikyus gennembrud til satori, så taler - ifølge Nishibe - meget for, at Rikyu nåede satori under Kokei Suchin.⁴¹⁵

Te-mestrene var i disse år dybt involverede i det politiske spil. I de små te-rum var hele det komplekse af regler for det rette møde mellem høj og lav, som havde strammet Muro-machi-periodens gordiske knude stadig strammere, delvist sat ud af spil. En skikkelse som Imai Sokyu (1520-93) var ikke blot te-mester. Han ejede en ammunitionsfabrik og var et indflydelsesrigt medlem af handelsbyen Sakais ledelse, og Sokyu havde sin store andel i, at Sakai i 1569 havde overgivet sig til Nobunaga uden kamp. Sakai havde forud for 1569 nærmest status af bystat og ville ikke have haft mange chancer overfor de stadig større styrker, der samlede under Nobunagas ledelse. Til gengæld blev Sokyu, sammen med en anden te-mester (og leder af et af Sakais store handelshuse) Tsuda Sogyu (d. 1591), udnævnt til over-mestere for Nobunaga.⁴¹⁶ Sokyu og Sogyu inviterede ofte Rikyu, og det var igennem de to, at Rikyu også blev te-mester for Nobunaga.

Hideyoshi overtog ledelsen efter Nobunaga i 1582, og Rikyu blev efterhånden den højest placerede te-mester. Han fremstod efter den tidligere omtalte te-ceremoni i 1585 for kejser Ogimachi som *tenka gosado*, Japans te-mester. I kraft af denne position var han på nærmeste hold af de ledende skikkelser i en lang række uformelle situationer og derfor yderst velinformet om en lang række centrale beslutninger - ofte før de var taget.⁴¹⁷

Otomo Sorin (1530-87), en daimyo fra Kyushu, kom i 1586 til Hideyoshis borg i Osaka for at søge audiens. Han blev modtaget af Hideyoshis yngre halvbror, Hidenaga (1540-91), der beroligende skulle have sagt: vær blot tryk, jeg tager mig af det officielle, Rikyu tager sig af det personlige. Sorin skrev tilbage: „Såvidt jeg kan observere her, så er det klart, at ingen kan sige et ord til kampaku (Hideyoshi) uden først at gå gennem Rikyu. ... det er indlysende, at jeg nu og for fremtiden må passe på ikke at skade Hidenaga eller Rikyu, men må hengive mig til at pleje deres venskab. det ser ud som om, at ingen undtagen Rikyu er i stand til tale med Hideyoshi.“⁴¹⁸

Nobunagas og Hideyoshis interesse for te omfattede således andet og mere end rent æstetiske aspekter. Te-cere-

monien havde i anden halvdel af 1500-tallet fundet sin største gennemslagskraft blandt købmændene i Sakai, og gode handelsforbindelser var essentielle for at sikre stadige og tilstrækkelige forsyninger til egne tropper og begrænse, hvad der tilflød regioner, som endnu ikke havde anerkendt Momoyama-styrets overhøjhed. På slagmarken viste de europæiske skydevåben sig i længden at være en afgørende faktor - også dem fik man gennem forbindelser til handelsfolkene. Nobunaga sendte i 1575 et brev til Rikyu med tak for en gave på 1.000 riffelkugler - samme år som den først kendte lejlighed, hvor Rikyu serverede te for Nobunaga.⁴¹⁹ I løbet af Muromachi-perioden blev len for len underlagt et stadig større kerneområde, samtidig med at indre stridigheder måtte redes endeligt ud. Efter Hojo-klanen var overvundet i 1590 var situationen så stabil, at



Rikyu og Hideyoshi, fra filmen „Rikyu“ i anledning af Sen Rikyus 400 års dødsdag

Hideyoshis ambitioner så ud over landets grænser. I 1592 indledtes et felttog mod Korea, som et første skridt mod drømmen om et Storjapan, hvor ikke bare Korea, men hele det kinesiske rige var underlagt.

Både Nobunaga og Hideyoshi var habile hærchefer, men særlig Hideyoshi forstod at udnytte mulighederne i de diplomatiske og strategiske spil. Hideyoshi synes således også at have udnyttet det forhold, at der selv blandt fjender kunne stå respekt om Rikyus evner som te-mester til at løse op for uløselige situationer. På Kyushu var der til stighed træfninger mellem Otomo, der havde anerkendt Hideyoshis ledende position, og Otomos (overlegne) modstander, Shimazu Yoshihisa (1533-1611). Rikyu sendte i den forbindelse et brev til Shimazu, som gav Shimazu en anledning til at vise en omend forsinket respekt for kampaku Hideyoshi, selvom han i Hideyoshi blot måtte se en opkomling. Shimazu kunne dermed, uden at tabe ansigt, svare yderst imødekommende tilbage til Rikyu og greb dermed den chance, han var blevet givet for at undgå æreskrig til sidste mand.⁴²⁰ Hideyoshi var tydeligvis undvigende overfor at skulle bruge militærmagt på Kyushu, langt fra Momoyama-Japans hovedområde, og forstod at bruge Rikyu og teens helt egne spilleregler til at vinde kampe, som de forudgående halvandet hundrede år med al tydelighed havde vist, ikke kunne vindes på slagmarken.

Rikyu synes med årene at blive den eneste, der havde nogensomhelst mulighed for at trænge ind til en stadig mere egenrådige og utilregnelige Hideyoshi. Så Rikyu blev også brugt den anden vej, som den, der fra egne rækker kunne påvirke Hideyoshi. En af de mest plausible teorier om, hvorfor Rikyu endte med at blive dømt til at tage sit liv, søger da også forklaringen i indre fraktionskampe blandt Hideyoshis underordnede - mellem dem, der som Hideyoshi selv var tilbøjelige til at søge forhandlingsløsningen og den rituelle sejr, og dem, der så en kontant, militær overvindelse som eneste reelle løsning på Japans endelige samling.⁴²¹ Forgængeren Nobunaga havde ikke rystet på hånden. I 1571 udryddede han Tendai-buddhismens hovedkvarter på toppen af Kyotos skytsbjerg Hiei-san - med mere end 3.800 templer brændt ned og 20.000 munke og præster dræbt - da Tendai i Nobunagas perspektiv forhindrede

opretholdelsen af lov og orden i landet.⁴²² Hideyoshi behandlede sine overvundne generøst - for generøst kunne nogle af hans egne meget vel have ment.

Nobunagas og Hideyoshis ledelse arbejdede i begyndelsen nærmest på feltfod, støttet af få, personlige rådgivere, og var dermed afhængig af det alternative diplomati, som te-ceremonien og Rikyu repræsenterede. Men efterhånden som størstedelen af Japan blev samlet, fremvoksede der et stort administrativt system. I systemets øjne var skikkelser som Rikyu og Hidenaga en torn i øjet. De varetog de facto den rolle, systemet i sin selvforståelse burde have, og de havde den fortrolighed med Hideyoshi, der overhovedet gjorde dem i stand til at kommunikere med ham. Hidenaga døde blot måneden før Rikyu blev dømt til døden. Hans død har uden tvivl gjort Rikyus position endnu mere udsat overfor modstandere indefra.⁴²³

Spekulationerne i hvad, der førte Hideyoshi til sin beslutning, er mange. Det har været fremført, at Hideyoshi var forarget over Rikyus profit ved salg af te-redskaber. En anden teori lyder, at Hideyoshi ønskede Rikyus datter Ogin som konkubine, men at Rikyu kraftigt modsatte sig dette.⁴²⁴ Men intet synes at kunne forklare Hideyoshis beslutning tilfredsstillende. Efter mange år, hvor deres livsbaner havde været tæt forbundne, havde han tydeligvis stor respekt for Rikyu, måske langt mere end han havde lyst til at have for noget menneske.⁴²⁵ Rikyu må omvendt gennem årene have været loyal overfor Hideyoshi og haft hans tillid. Ellers havde han ikke haft sin position i så mange, så bevægede år. Hideyoshi skrev, ifølge *Namporoku*, om Rikyu:

*Fordi han dvælede
i den bundløse bevidsthed,
er han kendt
som en teens mand.*⁴²⁶

Det er dog ikke givet, at Rikyu havde samme respekt for Hideyoshi - i hvert fald for positionen Hideyoshi. Der er flere omend diskrete tegn på, at han ikke ønskede at følge de mange underkendelsesritualer, der hørte til omgangen med landets ledende skikkelse. Rikyus wabi-te kunne møde Hideyoshi som *chajin*, som et menneske, der søgte

teens vej, men den kunne ikke i længden respektere (magtens) banale behov for selvscenesættelse.

Forfatteren Inoue ser i Hideyoshi og Rikyu iscenesættelsen af en fundamental modsætning mellem en magtpragmatisk verden og et æstetisk univers, som ikke behøvede nogen definitiv, udløsende situation, men som i længden uundgåeligt måtte føre til kollision. Rikyu måtte, i konsekvens af idealerne i sin wabi-te, føre situationen dertil hvor det uomgængeligt måtte ende, hvor det gjorde.⁴²⁷ Rikyu måtte, tro mod sin natur, forfølge sin wabi-te til dens yderste konsekvens.

I sin konfucianske selvforståelse måtte magten omvendt fordr indordnen og anerkendelse - ofte synliggjort gennem diskrete, symbolske rituelle handlinger. Som tidligere belyst i kapitlet *Den Japanske ABC* kunne den kristendom, som fandt vej til Japan i anden halvdel af 1500-tallet, i sin selvforståelse ikke markere disse tegn. Ligesom Luther i sidste instans måtte stille en hjertets lov over de verdslige love, så lå der for Rikyu i wabi-teen en menneskelig konsekvens, der satte hjertet over formen. Hvor kristendommen gik planken ud og følgelig fra begyndelsen af 1600-tallet blev systematisk udryddet, så bøjedede te-mestrene efter Rikyu af, og skabte med daimyo-teen en institution, hvis form understøttede og indordnede sig under samfundstrukturen. Suzuki skriver, at „i wabi er æstetikken forbundet med moralitet og spiritualitet, og det er derfor, at te-mestrene erklærer teen at være livet selv og ikke blot en ting til behag, hvor raffineret dette end måtte være.“⁴²⁸ Det var dog en anderledes ufarlig te, der udviklede sig i løbet af 1600-tallet - en te, der havde fundet og defineret sin form og rolle inden for det fremvoksende neokonfucianske hierarkis veldefinerede rammer.

Allerede Nobunaga havde udvist en dobbelthed. Han synes ikke at have været hverken overbevist buddhist, shintoist eller kristen, men han troede på magten - den konkrete magt som den udfoldede sig i det verdslige samfundshierarki - og han vidste, at alle hans politiske og militære manøvrer udspillede sig i et religiøst verdensbillede. Han forstod at spille på samfundets religiøse overbevisninger og autoritetstro. Indvielsen af Azuchi-borgen i 1579 foregik på en helt særlig dag, hans fødselsdag. „Azuchi-

borgen var imidlertid mere end en fæstning. Det var en formel; ikke blot en storslået arkitektonisk demonstration af Nobunagas enorme magt, men en omhyggeligt planlagt rituel indretning for indførelsen af en ny autoritet,“ skriver Ooms: „Gennem dette monumentale arkitektoniske medium gjorde Nobunaga et overvældende politisk manifest: at hans ledelse ville blive et guddommeligt enevælde.“⁴²⁹

Azuchi-borgen havde både buddhistisk pagode og shin-to-helligdomme, ligesom Nobunaga havde tildelt jesuitterne et rum, men, som Jesuitten Frois skriver, de var ikke det højeste udtryk for det guddommelige, for „Nobunaga erklærede, at han selv var både *shintai* (legemliggørelse af det guddommelige), levende *kami* (den shintoistiske betegnelse for en gud) og *botoke* (gud og Buddha), og at der ikke var nogen anden Herre i universet eller skaber af naturen over ham.“⁴³⁰

Med nytåret 1582 fandt Nobunagas visioner om et ritual, der på passende vis udtrykte hans guddommelige enevælde, en mere definitiv form. En procession af alle de daimyo, som havde svoret ham troskab, dannede en procession under ledelse af Nobunagas søn Nobutada (1557-82), hvor de ofrede pengegaver til Nobunaga, skriver Ooms. Kejseren deltog (endnu) ikke, men det var gjort klart, at han i fremtiden ville være ventet, og at der var indrettet et særligt kvarter for kejseren. I 1582 påbød Nobunaga også, at han skulle tilbedes som højere end Buddha i Soken-ji - et tempel, der var blevet flyttet til Azuchi - og de vantro ville ende i helvede. Få uger efter faldt Nobunaga imidlertid i et bagholdsangreb fra Akechi Mitsuhide (d. 1582), der blot havde ladet som om, at han ville slutte sig til Nobunaga, og herved tvang både Nobunaga og Nobutada i døden. Azuchi-borgen stod kort efter i flammer, men Nobunaga havde for sine efterfølgere banet vejen for en ny magts selvforståelse⁴³¹ - en magt, der trods sin storladne religiøse iscenesættelse ikke skyldte nogen højere magter noget som helst.

Med det første portugisiske handelsskib i 1543 kom de første geværer (musketter), og i 1549 ankom de første missionærer. Der var igennem 1500-tallet en ganske åben attitude til kristendommen, og selvom Rikyu selv forblev zenlægmand, var flertallet af Rikyus nærmeste disciple - kaldet „de syv disciple“ - kristne eller kristent orienterede. Det

gjaldt Takayama Ukon, Furuta Oribe, Hosokawa Sansai og Oda Uraku (Nobunagas lillebror).⁴³² Missionæren João Rodrigues skildrer, hvordan Takayama Ukon (1553-1615) trak sig tilbage til et stille te-rum for at bede til Gud, og Rodrigues havde fattet, at ville man møde japaneren med sin kristendom, måtte man også møde ham i te-rummet.⁴³³ Der var således i anden halvdel af 1500-tallet en vis berøring mellem kristendommen og teens verden. Den første forfølgelse af kristne finder sted i 1587, kursen skærpes gradvist, og i 1610 kommer den endelige udsmidning af de fremmede. Systemet måtte i længden skille sig af med alle elementer, der ikke af sig selv indordnede sig.

Hideyoshi skrev i 1591 et brev til vicekongen i Goa, hvorfra de portugisiske handelsfolk og missionærer kom. Heri præciserer han religionens [konfucianske] indplacering i Japan i modsætning til dér, hvor kristendommen kommer fra, hvor den doceres under udelukkelse af alle andre doktriner. Han tilbyder vicekongen at lære ham om menneskelighedens og retfærdighedens filosofi [konfucianismen] uden hvilken, der ingen respekt kan være for Buddha eller Gud. Med kristendommens eksklusivitet er der ingen skelnen mellem øverstbefalende og minister, skriver Hideyoshi, så kristendommen bliver i hans perspektiv en fjende af nationen, hvor buddhismen [rigtigt tilrettet] kunne tjene som redskab for samfundsordenens opretholdelse. Hideyoshi slutter med, at han for få år siden måtte straffe disse såkaldte fædre, fordi de søgte at forhekse japanerne, og at det ville ske igen, hvis de vendte tilbage. Så hvis vicekongen i Goa nærrede noget ønske om fremover at pleje gode forbindelser med Japan, så måtte han huske, at det var tilladt at sende købmænd.⁴³⁴

Hideyoshi blev bag sin ryg kaldt *Saru-san*, Aben,⁴³⁵ og frygt og vilkårligheder synes at have drevet værket i korridorerne omkring ham. Hele det stadig mere omfattede system, der voksede op omkring ham, evnede eller turde ikke at rådgive ham eller imødegå ham direkte med korrektiv respons. Alt måtte foregå bag facaderne. Fra Rikyu derimod fik Hideyoshi direkte modspil, i hvert fald så længe de mødtes som te-mester og te-elev. Og dette møde har for Rikyu givet indedbåret et møde med mennesket Hideyoshi. Som i sin tid Daio Kokushi overfor kejser Hanazono,

så Rikyu mennesket og Buddha-naturen - ikke tronen.⁴³⁶

På et tidspunkt, fortæller en anekdote, kom det Hideyoshi for øre, at pragtsnerlerne blomstrede overdådigt ved Rikyus bolig. Hideyoshi insisterede på at se dem og blev efterfølgende inviteret til morgen-te-ceremoni. Men da han kom, var der ikke en eneste pragtsnerle i haven. I en filmatisering i anledning af Rikyus 400-års dødsdag ses Hideyoshi ophidset brase gennem Rikyus roji for i det øjeblik, han stikker hovedet gennem nijiri-guchien at se en enkelt snerle i tokonomaen. Hideyoshi og hans følge var lamslåede, og Rikyu modtog megen ros derfor, hedder det i *Chawa Shigetzu Shu*, Te-fortællinger, der peger på månen.⁴³⁷ Sådan synes Rikyu særdeles håndgribeligt at have håndteret sin elev, Hideyoshi - den ene er for prisen af de mange. Men at indprente enkelhed, tilbageholdenhed, afmåthed, stilfærdighed - den fattigdom i wabi, som overgår rigdom - var ingen enkel sag overfor en mand, der som Hideyoshi elskede det grandiose og det farverige. Hvor Rikyus æstetiske idealer ledte til soan-chashitsuer som Tai-an, fik Hideyoshi i 1585 fremstillet et transportabelt soan-te-rum helt i guld, som han stolt viste frem og medbragte på sine felttog.

Polariteten mellem Rikyu og Hideyoshi går igen i hele Momoyama-tidens kunstneriske univers. Wabi-teens underspillethed og renfærdighed var allerede i sin formative fase en modstrømning - boliger og slotte, templer og borge blev stadig mere rigt dekorerede, med stærke farver og storladne iscenesættelser. Hideyoshi var meget optaget af arkitektur og byggede til stadighed. I 1581 stod borgen i Himeji færdig, i 1582 stod borgen i Osaka færdig. I 1587 byggede han syd for Kyoto *Jurakudai*, der var både borg og palads, og i 1592-94 en borg ved Fushimi, nær Jurakudai. Det var store anlægsarbejder, og 250.000 mand fra det meste af Japan var indkaldt til opførelsen af Fushimi-borgen. Hideyoshi udsøgte sig prominente grunde, som gav det hans storladne iscenesættelser af magten ekstra pondus. Osaka-borgen lå, hvor et tidligere kejserpalads havde ligget, Jurakudai lå, hvor det første Kyoto, Heian-kyos kejserpalads havde ligget, mens Fushimi var begravelsespladsen for kejser Kammu (737-806), Kyotos grundlægger.⁴³⁸ Omkring Jurakudai opstod hurtigt en hel by af folk med forskellige funktioner ved slottet. Også Rikyu flyttede



Detalje af indgangsportal i repræsentativ stil fra tiden for wabi-teens udvikling. Porten stammer fra Hideyoshis Fushimi-borg, der dog blev nedlagt i 1620, så portalen står idag ved Nisbi Hongan-ji

med fra Osaka, og anlagde ud over sin egen residens te-haver og te-rum ved Jurakudai.⁴³⁹ Ifølge Rodrigues beordrede Hideyoshi alle landets vigtigste *daimyo* til at opføre en ekstra residens nær Jurakudai, og alene af disse skulle der have været mere end 380.⁴⁴⁰

Ito skriver, at af alle disse prangende boliger, var der en, der tog sig meget anderledes ud - Sen Rikyus. Den rummede, udover to soan-te-rum på henholdsvis 2 og 4½ tatami-måtte, tre større rum. Det ene af disse, kaldet *Iro-tsuke-shoin*, var 18 tatami-måtter stort og det første eksempel på, at wabi-idealene fra de små te-rum fandt anvendelse i rum af denne størrelse. Ito ser heri det første skridt til det, der skulle udvikle sig til *sukiya*-arkitekturen.⁴⁴¹ Det skete ikke uden kompromis. Hvor soan-te-rummet, bortset fra den let hævede gulvflade i tokonomaen, kun havde ét gulvniveau, havde Rikyus *Iro-tsuke-shoin* hele tre niveauer - udover grundniveaet, *gedan*, var det *chudan*, mellemniveauet, og *jodan*, det højeste niveau - for at leve op til et voksende krav om, at arkitekturen tydeliggjorde forskelle i hierarkisk indplacering i samfundet.⁴⁴² Men til trods for denne tilpasning, som afspejler Rikyus forpligtigelser som te-mester for Hideyoshi, der var voldsomt optaget af den arkitektoniske understøttelse af sin position som landets ledende figur, afspejlede alle elementer i Rikyus *Iro-tsuke-shoin* wabi- og *sabi*-idealene: Ingen prangende udsmykninger eller bygningselementer, ingen guld eller ornament. Overalt var der asymmetri og rolige proportioner, og søjlerne havde uregelmæssigt trimmede bomkanter. Tømmerkonstruktionen var laseret med jernoxid, ligesom Rikyu få år tidligere havde patineret sit kun 2 tatami-måtter store soan-chashitsu, Tai-an, med sod, hvilket tilførte træet et hidtil ukendt register af rødbrune nuancer. Det var heraf navnet *Iro-tsuke-shoin*, Den farvede tsuke-shoin - eller måske rettere Den patinerede tsuke-shoin - opstod. For midt i Jurakudais farverige og ekstrovert storslåede Momoyama-opvisninger excellerede Rikyus *Iro-tsuke-shoin* i en stilfærdighedens og underspillethedens wabi- og *sabi*-register, som snarere kunne karakteriseres ved *no colour*.⁴⁴³

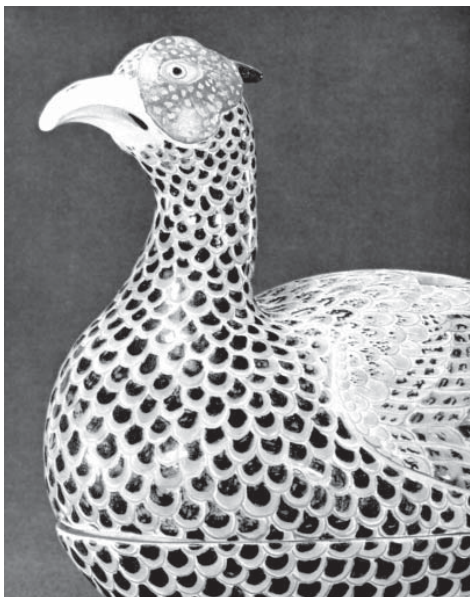
Omstændighederne ved Rikyus død forbinder sig igen direkte til Shinju-ans historie. Det var te-mesteren Kanamori Sowa (1584-1656), der i 1638 opførte Teigyoku-ken.

Shinju-an

Sowas bedstefar, Kanamori Nagachika (1524-1608), var først hærfører for Nobunaga, siden for Hideyoshi og fra 1598 for Tokugawa Ieyasu - de tre feltherrer, der førte Japan fra et middelalderligt, buddhistisk præget, borgerkrigshæret og splittet Japan til en præmoderne samlet nation, præget af neokonfucianismen. Nagachika var først og fremmest kriger, men som sine samtidige militærledere dybt involveret i te-ceremoniens verden, så selvom direkte dokumentation mangler derfor, har han med al sandsynlighed studeret te hos Rikyu. En form for betydende relation har der været, for da Rikyu i 1591 blev beordret til at tage sit liv - og dermed hele hans familie faldt i unåde - søgte Rikyus søn Doan tilflugt hos Nagachika på hans borg i Takayama.⁴⁴⁴ Nagachikas adoptiv søn Kanamori Yoshishige (1558-1615) studerede tilsvarende te hos Doan. Hvor Nagachika havde nære relationer til Oribe, udbyggede Yoshishige relationerne til Kobori Enshu. Kanamori Sowa var således født ind i en familie med nære bånd til tidens mest fremtrædende te-mestre, med højstående militære poster for tidens ledende herskere og med nære forbindelser til tidens mest fremtrædende zen-tempel, Daitoku-ji.

Nagachika havde studeret zen i årene forud, men efter at han i 1582 mistede sin første søn under det bagholdsangreb, der også kostede Nobunaga og Nobunagas søn livet⁴⁴⁵ lod han sig kronrage, gik i kloster og indledte en intens zen-træning under zen-mesteren Shun'oku Soen (1529-1612), der var abbed for Daitoku-ji og Nanshu-ji. Det varede dog ikke længe, før Nagachika var tilbage som hærfører ved Hideyoshis side.

Nagachika opførte i 1591 subtemplet Kinryu-in ved Daitoku-ji.⁴⁴⁶ Kinryu-ns første abbed var Shogaku Jocho. Jocho var af Nakarai-familien, som gennem flere generationer forestod hvervet som kejserfamiliens personlige læge. Nakarai-familien var gennem det 16. og 17. århundrede nært knyttet til Shinju-an, hvad en række gravsteder i Shinju-an vidner om, og det var hoflægen Nakarai Zuisoku, der fik overdraget bygningen Tsusen-in, men fandt sin egen rang upassende til så fornem en bygning og gav den videre til Shinju-an - det eneste tempel ved Daitoku-ji, som havde direkte forbindelse til den kejserlige familie - da Tsusen-in havde en fortid ved Muromachi-tidens kejserlige palads.⁴⁴⁷



To røgelseskar af Ninsei (ca.1598 - 1678), der arbejdede tæt sammen med Kanamori Sowa

Te-skåle af Ninsei, øverst „Urokonami,“ der borte blandt Sowas favoritter

Sowa blev i 1614 kaldt til slagmarken forud for det slag, der skulle vise sig at være det sidste inden Edo-regimets definitive samling af Japan.⁴⁴⁸ Men Sowa deserterede, lagde sine våben fra sig, drog til Kyoto og begyndte at studere zen ved Daitoku-ji under Denso Shoin (d. 1627) - og var fra da af helt og fuldt te-menneske. Dette at gå i kloster var for så vidt en uangribelig handling, men Kanamori-klanen, der havde vundet sin position og anseelse ved loyal militærtjeneste, først for Nobunaga og Hideyoshi, siden for Tokugawa-shogunerne, gjorde Sowa arveløs.⁴⁴⁹ I Kyoto fik Sowa hurtigt forbindelse med tidens førende te-mestre, Furuta Oribe, Kobori Enshu og Katagiri Sekishu, og han opbyggede i løbet af få år et renommé som en dygtig te-mester, kendt for sine bambusvaser og sin udsøgte, æstetiske sans. Kanamori Sowa blev en af sin tids fremstående te-mestre og grundlagde Sowa-ryu, Sowa-skolen, der var særlig orienteret mod aristokrati og hofkredse. Blandt Sowas elever var kejser Gomizunoo (1596-1680) og hans hustru, kejserinde Tofukumon'in (1607-78) samt tre af deres børn, der alle nåede at sidde på den kejserlige trone.⁴⁵⁰ Blandt Sowas fremtrædende elever var også Gomizunoos to brødre, mens han på daimyo-siden ved flere lejligheder lavede te-ceremonier for Tokugawa Hidetada (1579-1632), efter at Hidetada i 1623 havde trukket sig tilbage. Sowas te-stil udviklede sig således gradvist fra den daimyo-tradition, han var opdraget i, til en mere eventyragtig og sødmefyldt raffineret te-æstetik med stor genklang i hof og aristokrati. Sowas te er senere blevet karakteriseret som prinsesseagtig.⁴⁵¹

Kanamori Sowa nåede efter Kobori Enshu at blive Kyotos toneangivende te-mester, og dog er han i te-æstetisk sammenhæng måske mest kendt for at være den, der opdagede og udviklede Nonomura Ninseis blændende keramiske talent. Sowa underviste Ninsei i te og sørgede for, at han kunne opbygge sit værksted ved Omura i det nordvestlige Kyoto. Ud af deres samarbejde kom en forrygende produktion af farverigt dekoreret keramik, som vandt stor genklang og udbredelse i tiden, også støttet af Sowas omfattende brug deraf i sine te-ceremonier. Ninseis former og penselstrøg havde en betagende lethed og naturlighed - en Mozart-agtig uimodståelig umiddelbarhed. Det kan være

svært af det sporadiske kildemateriale at trænge dybere ind i karakteren af Ninseis og Sowas samarbejde, men Haya-shiya sammenligner det i sin intensitet med Chojiros og Rikyus samarbejde i 1580'erne,⁴⁵² og Lillehoj påpeger, at de tidlige resultater af Ninseis og Sowas keramiske samarbejde havde den tidlige wabi-tes stilfærdige strengthed og disciplinerede tilbageholdthed i sit udtryk. Den mere umådeholdent dekorerede keramik derimod, som oftest sættes i forbindelse med Ninsei, blev til efter Sowas død.⁴⁵³ Så Sowa fik måske først sit ry for det prinsesseagtige efter sin død, fra den sene Ninseis fritløbende former og dekorationer. For der er ikke meget prinsesseagtigt ved hans te-rum Teigyoku-ken.

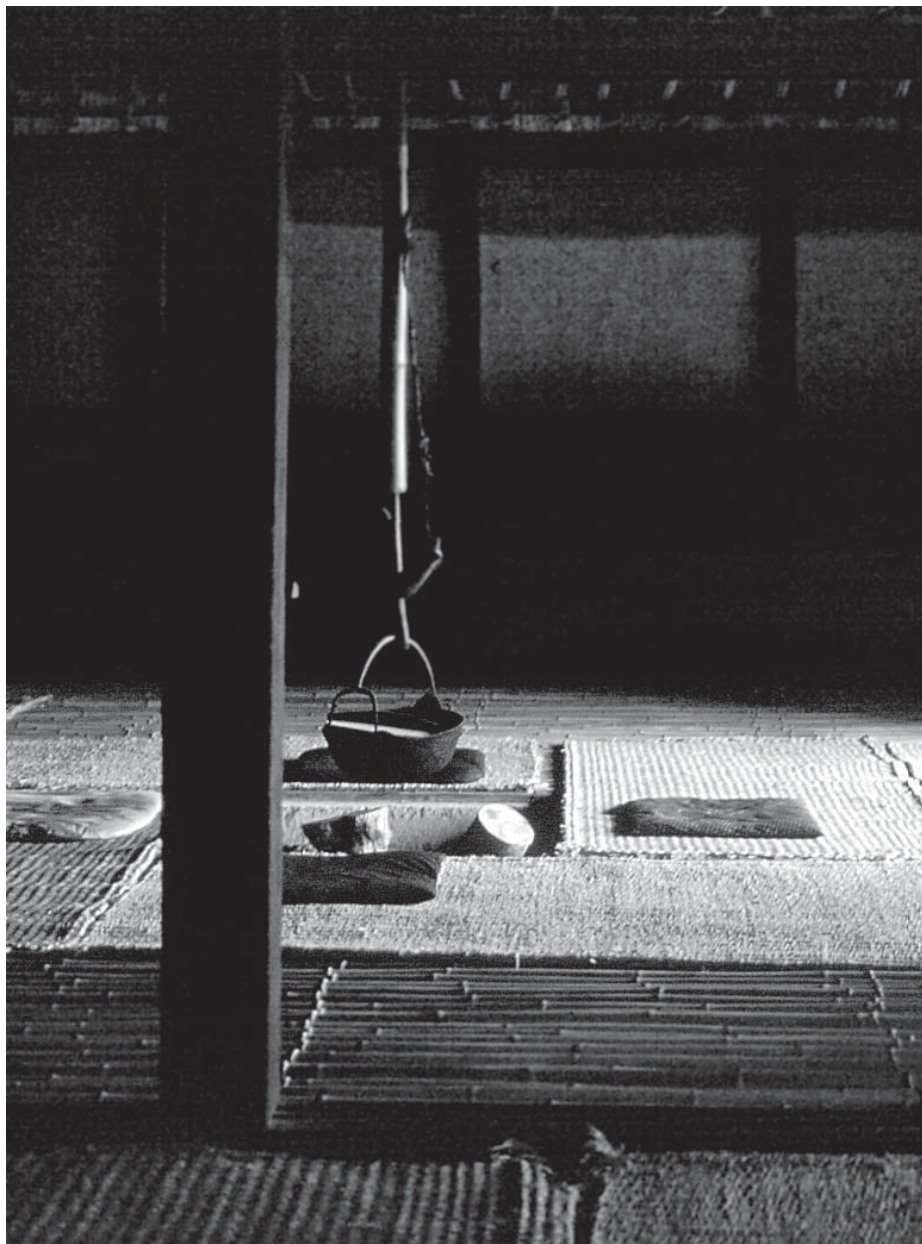
Når man tænker på tiden for Teigyoku-kens tilblivelse, hvor en række hybridformer mellem Rikyus små, fortættede soan-chashitsu og shoin-rummets større og lysere karakter så dagens lys, er Teigyoku-ken ganske underspillet i sine virkemidler og ikke så artificielt som en række af tidens te-rum. Bortset fra tatami-måtternes sorte kantbånd har alle rummets materialer sin egenfarve - modnet af tiden og brugen. Rummets eneste shoin-element er shoji-panelerne mod tsubo-no-uchi-forrummet. Selv når de er lukkede, tilfører de rummet en lethed og sprødhed - og en fornemmelse af at rummet er inkluderet i forrummet. Selvom Teigyoku-ken som tidligere nævnt er lysere og mere lethjertet i tonearten end Rikyus soan-te-rum, har Teigyoku-ken meget af den ro, klarhed og underspillethed, der prægede Rikyus rum. Måske udførte Sowa Teigyoku-ken så tilbageholdt af respekt for Ikkyu og Murata Shuko og den oprindelige wabi-renfærdighed - det kejserlige måtte også indebære en ikkyusk gennemgribende konsekvens, og ikke bare imponante iscenesættelser og te-skåle med gulddekorationer som dem, Ninsei lavede til kejserinde Tofukumon'in.⁴⁵⁴

I løbet af 1600-tallet opstod en hel række te-skoler omkring fremtrædende te-mestre. I det stærkt hierarkiserede samfund henvendte hver te-skole sig specifikt til en enkelt klasse. Det møde om teen, menneske til menneske, uafhængig af verdslig rang, som den tidlige wabi-te-ceremoni havde indebåret, var fra tidlig Edo (1603-1868) utænkeligt. Paradoksalt nok endte Nobunaga, Hideyoshi og Ieyasu, der alle

tre havde arbejdet sig fra bunden til toppen, med at samle et Japan, hvor den slags social mobilitet var upassende og så godt som utænkelig. Rikyu blev på et tidspunkt spurgt af en af sine nære disciple, Hosokawa Sasai, om hvem han så som sin arvtager? Han svarede, at selvom hans søn Doan udførte smukke te-ceremonier, var hans standsmæssige baggrund ikke den rette. Så han troede - hvad der også viste sig at holde stik - at det ville blive Oribe, der [med sin daimyo-baggrund] tog over Rikyu vidste, at hvor det i sin tid havde været muligt at bevæge sig fra en fiskehandlerfamilie til kejserpaladsets fornemste sale, så ville hans søn i det stadig mere klassebevidste samfund ikke kunne følge i sin fars fodspor.⁴⁵⁵ Handelsstanden var, på trods af dens markante rolle i den tids japanske samfund, placeret helt i bund i klassehierarkiet - under selv bønderne.

Overgangen fra Rikyu til Oribe markerede også en overgang fra en zen-baseret te, som i sin formative fase havde haft en levende interesse og genklang i adelsfolk og samurai-klassen. De toneangivende te-mestre efter Rikyu - Furuta Oribe, Kobori Enshu og Katagiri Sekishu - havde alle daimyo-baggrund.⁴⁵⁶ Sekishus te var ganske Rikyu-orienteret, og Rikyus te fik en renæssance i løbet af 1600-tallet. Men det var en formmæssig genkomst - under disse te-mestre blev wabi-teens spirituelle målrettethed gradvist afløst af en konfuciansk grammatik. Kun en snæver gruppe, herunder Rikyus egen familie, søgte at videreføre wabi-teen i sin oprindelige intention, som en verden gennem form - ikke af form.

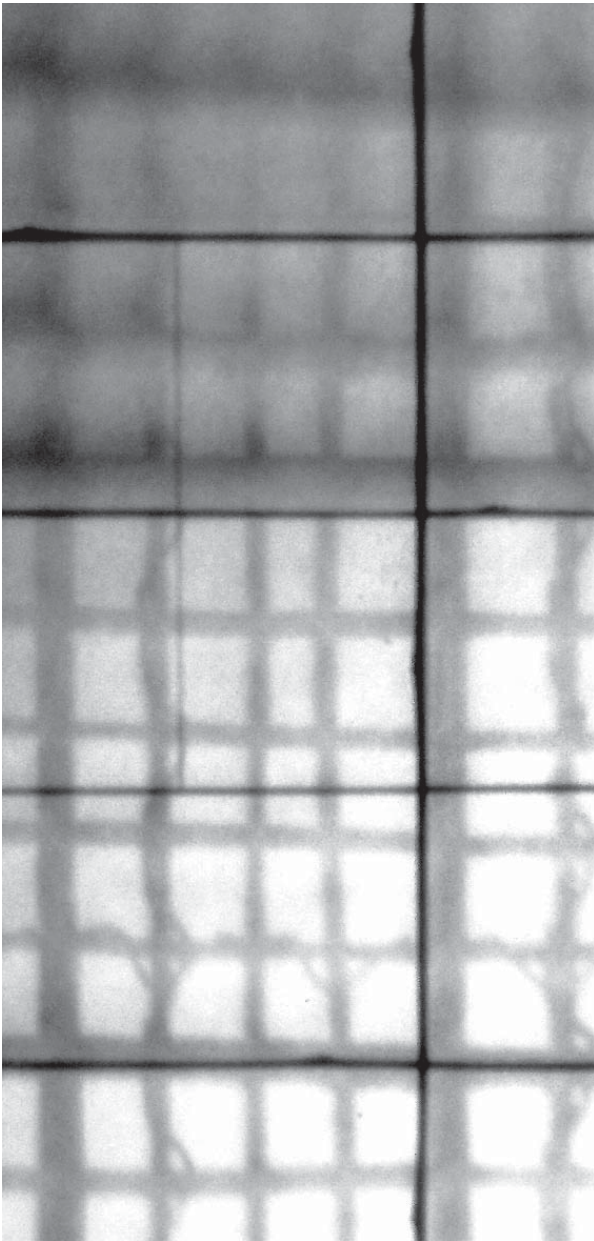
Meget lidt vides om Sakai-grenen af Sen-familien, som Rikyus søn Doan videreførte. Usikkerheden var stor efter Rikyus død i 1591 og familien var blevet spredt, men i 1594 fandt Hideyoshi nåde over Kyoto-grenen af Sen-familien. Han kaldte Rikyus søn Shoan til sig for at meddele, at han ville tillade, at Sen-familien igen etablerede sig i Kyoto⁴⁵⁷ - denne gang dog ikke umiddelbart foran Daitoku-jis hovedport, men få hundrede meter derfra, på det sted, hvor de tre Sen-skoler har holdt til frem til idag. Shoan byggede her *Zangetsu-tei*, et te-rum modelleret efter Rikyus *Iro-tsuke-shoin*, dog med kun to gulvniveauer.⁴⁵⁸ Selvom Shoans søn Sotan i 1594 kun var 16 år, var det Sotan,



I minkaen, folkebuset, var tatami-måtten frem til dette århundrede en simpel rulle-matte



Shoko-ken, Overfor Pinjerne (1628), en typisk 2¾ tatami-måttes soan-chasbitsu af Hosokawa Sansai (1563-1645), hvis æstetiske præferencer lå tæt op ad Sen Rikyus



Shitaji-mado i Shoko-ken, hvor den bagvedliggende shoji-skodde har bambussprosser som i sin tid Sen Rikyus Tai-an

der af Hideyoshi blev udpeget som den formelle leder af Sen-huset i Kyoto.⁴⁵⁹

Mens både Shoan (1546-1614) og Sotan (1578-1658) levede tilbagetrukket som *chajin*, mennesker af teens vej, uden at tjene nogen bestemt fyrste, fik tre af Sotans fire sønner arbejde som te-mestre for feudalherrer. Når det var så magtpåliggende for Sotan ikke selv at blive te-mester, hænger det måske sammen med, at han på nærmeste hold havde erfaret, hvor vilkårligt magten håndterede sine kulturelle og menneskelige begavelser. Ligesom Rikyu, der igennem 30 år intenst havde studeret zen, var Sotan som elleve-årig startet som akolyt ved Sangen-in i Daitoku-ji. Han havde således som 13-årig på nærmeste hold oplevet, hvordan Suchins skulptur af Rikyu var blevet hevet ud af sanmon-portalen og korsfæstet, da Rikyu fik sin dødsdom. Figuren findes stadig idag ved Ura Senke.

Kobori Enshu instruerede personligt over 1.000 elever i formaliserede mester-discipelforhold, og man ser heri konturerne af den moderne te-skole tegne sig. Rikyu derimod havde kun få disciple, selvom han gennem årene lavede te til utallige. Tilsvarende søgte Sotan bevidst livet igennem at undgå alle formaliserede lærer-elev-relationer, mens høj og lav kom til Sotan for at søge råd, vejledning eller inspiration. Han fastholdt til stadighed, at der ikke var nogen teens vej ud over zen - og dermed ikke nogen særlig ceremoni at lære eller øve sig i.⁴⁶⁰ Teen var for ham en livsform. Måske var det kun Sotan, der havde formatet til at løfte arven i Rikyus te. Tigger-Sotan kaldtes han - ikke uden en vis respekt. Sotan afviste mange prominente tilbud om at blive te-mester.

Sotan blev dog også stærkt kritiseret for sin te, særlig fra Oribe's disciple. Af 100 punkter i en lille publikation om Oribe-skolens te var de 27 punkter formet som en kritik af Sotans te-stil, skriver Sen'o Tanaka.⁴⁶¹ Selvom Sotan havde en vis distance til de nye daimyo-tilpassede te-former og kaldte Sowas te for „Kanamoris liggende chanoyu,“ kæmpede han ikke *mod* udviklingen. Han gjorde tværtimod sit for, at tre af hans fire sønner fik ansættelse som te-mestre hos fremtrædende daimyo og derved kunne videreføre Sen-traditionen på tidens betingelser.⁴⁶² Sotan delte Sen-familiens ejendom op imellem disse tre, som hver grund-

lagde deres te-skole, *Ura Senke*, *Omote Senke* og *Musha-nokoji Senke*. Hvor Sowas te-skole rettede sig mod hofkredse og Oribe's, Enshus og Sekishus te-skoler rettede sig mod samurai og adel, var de tre Sen-skoler rettet mod almindelige mennesker. Sen-skolerne har dog ind imellem haft enkelte adelige disciple, men ikke i samme udstrækning som Oribe, eller som Enshu havde samuraier. På den baggrund havde Sen-skolerne lidt færre problemer med at finde fodfæste efter Meiji-restaureringen, hvor andre te-skolers bagland mere eller mindre forsvandt, og det er idag *Ura Senke*, der med millioner af elever og afdelinger over hele verden mere end nogen anden te-skole tegner te-ceremonien.

Sotan videreførte Rikyus eksperimenter med de små wabi-te-rum, og arbejdede med rumstørrelser helt ned til 1½ og 1¾ tatami-måtte, ca. 2½ m². Sotan overgav i 1646 hovedhuset *Zangetsu-tei*, Den aftagende Månes pavillon, og te-rummet *Fushin-an*, Uvishedens hytte, til sønnen Sosa - hvilket markerede starten på *Omote Senke* - og byggede sit retrætested bagved, hvor senere sønnen Soshu etablerede *Ura Senke*.⁴⁶³ Her opførte Sotan en 2 tatami-måtters chashitsu uden tokonoma-niche, *Konnichi-an*, Idags hytte, samt *Kan'un-tei*, Den kølige Skys pavillon - et te-rum mere i tråd med den kirei-sabi, som te-mestre som Oribe og Enshu udviklede. *Kirei-sabi* var en raffineret dyrkelse af det skønne, det smukke og det elegante, som var mere umiddelbart tilgængelig end wabi-æstetikken, men uden dennes spirituelle dybde.

For Sotan var det at mødes som mennesker i te-rummet vigtigere end den perfekte gennemførelse af ceremoniens dele. Blandt hans nære venner var Hon'ami Koetsu og Nonko, tredje generation Raku, hvem han arbejdede sammen med. Sotan foretrak selskabet fra Daitoku-ji-munkene, og hans te-ceremoni var for det meste under ganske uformelle former - langvarige forberedelser til raffinerede kaiseki-serveringer var i hans udsyn ikke nødvendige for at kunne mødes om teen. I en stadig mere formaliseret omverden var Sotans lille sted et kulturelt frirum, hvor kunsthåndværkere, zen-folk, litterater og chajin mødtes; men som allerede i sin tid Rikyu havde måttet nivellere sit gulv i *Iro-tsukeye-shoin* for at kunne præstere standsmæssig korrekt

modtagelse, måtte også Sotan acceptere, at når prominente venner som kejserinde Tofukumon'in kom til te, måtte det foregå i *Kan'un-teis* elegance - den slags var i tidlig Edo højest upassende i en 2 tatami-måtters soan-chashitsu som *Konnichi-an*.

Tsutsui skriver i et portræt af Sotan, at bogen *Zencharoku*, som udkom i 1828, sandsynligvis stammer fra Sotans hånd.⁴⁶⁴ Ligesom Sotan lægger *Zencharoku* stor vægt på, at te og zen er ét. Fem af *Zencharokus* ti kapitler er stort set identiske med *Cha zen do-ichimi*, der udkom i 1715 og tilskrives Sotan.⁴⁶⁵ De kreative gennembrud i Rikyus wabi-te synes først for alvor at være kommet i de seneste år af Rikyus liv. Rikyu levede konsekvent denne enhed af zen og te, men han nedskrev aldrig selv noget om sin wabi-te. Suzuki skriver, at man kan sige, at det virkelige *wabi*-liv startede med Sotan.⁴⁶⁶ Han tog den konsekvens af Rikyus wabi-te, som Rikyu i sin situation knapt havde haft mulighed for. Sotan havde frirummet, modet til at stille sig udenfor og den fortsatte dialog med zen-verdenen i Daitoku-ji - han havde baggrunden for og det menneskelige format og udsyn til at kunne have skrevet *Zencharoku*, med dens præcisering af forbindelsen mellem zen og te. Mens ånden i *Zencharoku* synes fuldstændig uberørt af Edo-formalismens kvælertag på wabi-teen, ligger den i umiddelbar forlængelse af Shuko og Rikyu, og dermed nærmere 1628 end 1828. Men kan det virkelig være den samme Sotan, som skrev:

*That which is chanoyu
Is transmitted through the mind
Through the eyes
Through the ears
With not a single written word*⁴⁶⁷

I betragtning af, at zen-verdenen har indset bevidsthedens endeløse faldgruber og følgelig nærer er dyb mistillid til ordet - i betragtning af, at zen i sin essens er ordløs - så går der ganske mange ord på zen. Men med en indsigt som den, Sotan præsenterer ovenfor, hvor ordets autoritet kortsluttes til fordel for den direkte erfaring, kan ordet bringes til - om ikke at forløse - så at være krykker for en stadig pa-

rathed. Det er månen, ikke fingeren, der peger.

Hvor wabi i teens formative år nåede en spirituel konnotation, der var nært forbundet med en wabi livs- og arbejdsattitude, så blev wabi-teen i sin formaliserede Edo-fremtræden let reduceret til - eller forvekslet med - de former, et sådant wabi-liv måtte afføde. „Det er virkelig en stor fejltagelse at lave en demonstrativ opvisning af wabi, hvis intet indre er i harmoni dermed,“ sagde Sotan: „Sådanne mennesker konstruerer et te-rum, der i sin fremtoning passer med alt, der hører til wabi; meget guld og sølv er spildt på arbejdet, udsøgte objekter er anskaffet med penge skaffet fra salget af deres gårde - og alt dette blot for at vise sig for [deres] besøgende. De tror at et liv i wabi ligger heri. Men langt fra. Wabi betyder tingenes utilstrækkelighed, manglende evne til at opfylde ethvert ønske man måtte nære, generelt et liv i fattigdom og modløshed. Fortvivlet at vakle i ens livs retning når man ikke er i stand til at drive sig selv frem - dette er wabi. Dem, der virkelig ved, hvad wabi er, er fri af grådighed, vold, vrede, dovenskab, frygt og dumhed.“⁴⁶⁸ Wabi er i et sådant perspektiv forstået som en tilstand eller en sum af menneskelige karaktertræk, som leder til en given formverden - som en særlig tilstand, der omgiver formerne.

Når jeg har udsat en konkret beskrivelse af *wabi* og *sabi* så langt som hertil, er det for at understrege, at wabi- og sabi-æstetikken i den formative periode frem til begyndelsen af 1600-tallet var en størrelse med stærke filosofiske og spirituelle rødder. Først senere blev wabi og sabi reduceret til visuelt umiddelbare, konkret æstetiske egenskaber, der kunne henføres til formen. For skikkelser som Shuko, Joo, Rikyu og Sotan var wabi-æstetikken i høj grad defineret som en bestræbelse på at gøre livet og teen en vej i overensstemmelse med Buddhas lære. Wabi-æstetikken havde form, men kunne ikke reduceres til sin form.

Substantivet *wabi* er afledt af verbet *wabu*, at være ulykkelig.⁴⁶⁹ Ordene wabi og sabi kendes fra poesien helt tilbage fra det 7. århundrede, hvor de betegnede henholdsvis fattigdom og ensomhed - mangel på ressourcer og mangel på selskab. Transmutationen til størrelser med positiv æstetisk konnotation fandt sted omkring begyndelsen af Kamakura-perioden (1192-1336) med digtere som Saigyō (1118-

90) og Kamo no Chomei (1153-1216), skriver Murai.⁴⁷⁰ Som tidligere nævnt, brugte både Rikyu og Joo digte til at præcisere deres wabi-begreb. Takeno Joo henviste til et efterårsdigt af Fujiwara no Teika med en introvert molagtig renoncieren fra verden:

*Casting wide my gaze
Neither flowers
Nor scarlet leaves:
A bayside bovel of reeds
In the autumn dusk*

Fujiwara no Teika (1162-1241)

Rikyu stillede heroverfor et forårsdigt af Fujiwara no Ietaka (1158-1237) - en forårsfanfare i dur. Overfor Joos yin-agtige klange, anslår Rikyu med det yang-agtigt fremspirende wabi-æstetikken en dimension af dynamisk skabende.

*Show them who wait
Only for flowers
There in the mountain villages:
Grass peeks through the snow,
and with it, spring.*

*Fujiwara no Ietaka (1158-1237)*⁴⁷¹

Men de to wabi-syn er forbundne, om ikke ligefrem uadskillelige. I Hjerte-sutraen hedder det, at „*form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness; whatever is form, that is emptiness, whatever is emptiness, that is form* ...“⁴⁷² Ikkyū skrev to digte over Hjerte-sutraen, „Intethed i form“ og „Form i intethed,“ som med stærke paralleller til ovenstående to digte tydeliggør denne forbundethed.

Void in Form:

*When, just as they are,
White dewdrops gather
On scarlet maple leaves,
Regard the scarlet beads!*

Form in void:

*The tree is stripped,
All color, fragrance gone,
Yet already on the bough,
Uncaring spring!*⁴⁷³

Hvor Hisamatsu, i samklang med Rikyus wabi-attitude, ser zen-æstetikken som en ekspressionisme, i hvilken et formløst selv kommer til udtryk (i en given form),⁴⁷⁴ kunne Joos wabi-attitude modsvarende karakteriseres som en impressionisme, i hvilken det formløse i en given form erfares. Hvor Joo i sit wabi-syn afstod fra at indvirke i verden og passivt lod sine wabi-“objekter“ præge af verdens fortsat udviklende cykli af åbnen og lukken, åbnede Rikyu med sit wabi-syn for en aktivt skabende dimension ved at lade spirerne af det formløse komme til udtryk i en menneskets medskaben af universet, som ligger helt på bølgelængde med *wu-wei*-attituden.

Termen wabi blev første gang anvendt i forbindelse med te-æstetikken af Takeno Joo i midten af 1500-tallet,⁴⁷⁵ og „med Rikyu,“ skriver Murai: „fik wabi sin dybeste og mest paradoksale betydning: en lutret smag for materielle ting som medium for menneskelig interaktion, som transcenderer materialisme.“⁴⁷⁶ Med te-ceremonien kom wabi-æstetikken til at værdsætte ting, der aldrig forud havde været noget særligt. Øjnene åbnedes for en helt ny kategori af skønhed - skønheden i det enkle, det simple, det umiddelbare, det hverdagslige - skønheden ved verden *som den er*. Dette ikke således at forstå, at alt derefter blot var indifferent smukt. Snarere må det forstås i hisamatsusk perspektiv, uden de fordomme og forudantagelser, som står i vejen for, at vi ser tingenes oprindelige natur.

Ito Teiji giver i *The Essence of Japanese Beauty* begreberne *wabi* og *sabi* en definition på et umiddelbart og konkret niveau. *Wabi* er her „den raffinerede og elegante enkelthed opnået gennem at fremdrage de naturlige farver, former og teksturer iboende materialer som træ, strå, bambus, ler og sten, såvel som i kunstprodukter fremstillet deraf som keramik, tegl, håndlavet papir og lakarbejder, og i tekstilfibre som hamp, bomuld eller silke - dette er wabis kerne. Wabi kan beskrive en skønhed i naturen uberørt af menneskehænder, eller det kan opstå gennem menneskelige bestræbelser på at fremhæve den særlige skønhed i materialet. Mens det undgår dekoration, opfindsomhed, forstillethed og opstyltethed, balancerer wabi på den smalle og usikre linje mellem skønhed og tarvelighed. For at opdage wabi, må man have et øje for det smukke, dog er



Søjledetalje fra Katsura Rikyus Chū-shoin (ca. 1641) - efter hovedrenoveringen i 1970'erne

det ikke en æstetik, der kun kan forstås af gamle japanere, men en kvalitet, der kan genkendes af alle, overalt, som er forstående og følsomme overfor skønhed.⁴⁷⁷

Tilsvarende skriver Ito om *sabi*, at en „skønhed, der rummer (treasures) tidens gang er *sabi*, med resonans på den oprindelige betydning af ordet: rust eller patina. Objekter eller konstruktioner skabt af organiske materialer og brugt i dagligdagen har selvfølgelig en skønhed, når de er helt nye. Men *sabi* beskriver de nye og anderledes faser af skønhed, der udvikler sig igennem deres brug og nydelse, og [gennem] den overbevisning, at den æstetiske værdi af ting ikke mindskes gennem tid, men øges. Sliddet fra daglig brug, smukt repareret og tilføjet, trækker ikke fra, men tilføjer ny skønhed og æstetisk dybde. *Sabi* når virkelig sit ultimative, når alder og brug bringer en ting til det yderste før sammenbruddet. At betragte *sabi* bekræfter den naturlige cyklus af organisk liv - at det, der er skabt af jorden, til sidst vender tilbage til jorden, og at intet nogensinde er fuldendt. *Sabi* er i overensstemmelse med den naturlige cyklus af fødsel og genfødsel.“⁴⁷⁸

Suki er endnu en central term i den tidlige te-ceremonis æstetiske koder. *Suki* er det ord, der indgår i *sukiya-zukuri*, arkitektur i *sukiya*-stil, hvor *-ya* betyder hus. „Til at begynde med kunne *wabi*, *sabi* og *suki* kun opdages,“ skriver Ito Teiji. Materialer og redskaber til te-ceremonien blev fundet overalt, på loppemarkeder, på bondegårde, blandt almindelige menneskers køkkenredskaber osv. „Men det varede ikke længe, før den nye herskende klasse og dens velhavende købmændstøtter begyndte at anvende disse nye æstetiske værdier som standarden for bevidst skabelse af chanoyu redskaber, kunsthåndværk, te-rum og landsteder, hjem, haver, selv mad og kager, og frem for alt, manerer og etikette. *Wabi*, *sabi* og *suki* var yderligere raffineret inden for kunstens, arkitekturens og havekunstens verden. Idag strækker deres betydning sig til dette at skabe objekter, der genopliver traditionel skønhed.“⁴⁷⁹

Ito Teiji skriver, at *suki* ligesom *wabi* og *sabi* er svære at definere, da de repræsenterer koncepter, som er meget kontekstafhængige. Han finder det derfor langt mere meningsfuldt at nærme sig *wabi*, *sabi* og *suki* i den kontekst, hvori de indgår - i design, tekstur, eller menneskelig ad-

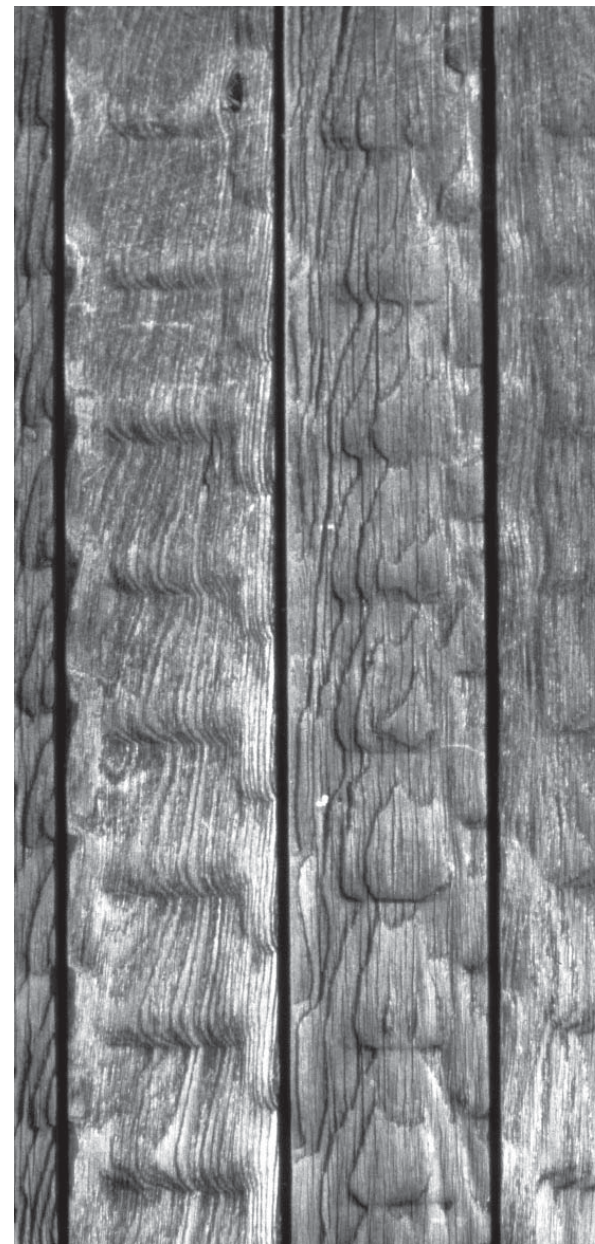
færd.⁴⁸⁰ *Suki* betegner grundlæggende hvad man holder af eller hvad der står ens hjerte nær, og i den betydning bruges det stadig idag. Men ud over betydningen „at holde af“ har *suki* i daglig sprogbrug en lang række betydninger, „kærlighed til eller glæde ved det modsatte køn, kærlighed til ens forældre, til ting eller aktiviteter, en hengiven sig til behovsopfyldelse, seksuel henførelse eller utilladelig kærlighed, at blive forelsket i mere sædvanlig betydning, at være fascineret af og optaget af en hobby, kunstart eller anden beskæftigelse, at handle eller skabe frit og ubundet af traditioner eller sociale mønstre, samt en fascination af mærkværdige eller specielle ting, skikke eller kunstarter.“⁴⁸¹

Gennemgående i ovennævnte betydninger af *suki* findes et klart aspekt af tilknytthed om ikke ligefrem besiddetrang - langt fra ethvert buddhistisk non-attachment. Men *suki* fik i *wabi-te*-ceremoniens udfoldelse en anden, mindre attached betydning: gjort af hjertet, gjort af udelt hjerte. Rikyu skriver i sit ensides testamente: „Vedrørende [idealet om] *suki*: Vid, at når du blot renser dit hjerte og din bevidsthed, så ligger alt essentielt i dette. Hvis du tror, at der ligger dybsindige forhold ud over dette, vil du isolere dig fra andres medfølelse og ikke lykkes at være blandt dem, der manifesterer *suki*'s ånd.“⁴⁸²

Ligesom der findes *sukiya* findes der *suki dogu*, redskaber med *suki*-kvalitet, og *sukisba*, mennesker af *suki*-støbning.⁴⁸³ *Zencharoku* bruger te-rummet til at illustrere *suki* og siger derom:

*Fyrresøjler, bambusbjælker, blot som de er,
kurvet og ret, kvadratisk og rund,
op og ned, venstre og højre, nyt og gammelt,
let og tungt, langt og kort, bredt og smalt,
repareret, hvor det er smuldret, lappet hvor det er slidt.
Alt er skævt, intet matcher.*⁴⁸⁴

Denne *suki*-karakteristik ligger tæt op ad Hisamatsus første zen-æstetiske karakteristikon, *fukinsei - mu-bo*, asymmetri - uden orden. *Suki* indebærer, ligesom *wabi*, en irregulær skønhed. Ifølge *Zencharoku* er *suki* essensen af chanoyu, skriver Hagi, og *Zencharoku* karakteriserer en *sukisba* som „én, der ikke marcherer i takt med verden, én der



Ombyggeligt udskårne, stiliserede øksbugsmønstre med en romantiserende genklang af det sorgløse, fattige liv ...

ikke lader sig afbøde af verdslige anliggender, [og] som undviger konformitet; en excentriker, som finder behag i, når tingene ikke går som han forventede.⁴⁸⁵ Suki er således, mere end wabi, forbundet med originalitet og rummer en kreativ dimension. Parallelt med distinktionen mellem arbejdsattituderne i kapitlet *Arbejdets ABC*, er den kreative dimension i suki mindre en B-menneskets jegudfoldelse end en C-menneskets kreativitet, der frem for at udtrykke sig lader bringe til udtryk.

Wabi, sabi og suki står idag overfor nye udfordringer, skriver Ito Teiji: Dels deres nyfortolkning i forhold til en moderne tilværelse, dels deres manifestationer i den moderne tilværelses materialer og produkter.⁴⁸⁶ Rigide brandkrav har, når man ser bort fra de få fredede bygninger, gjort det umuligt at bygge huse i traditionelle materialer og konstruktioner. Valget står mellem at opføre brandimprægerede kullisser med traditionel reference og at søge at udtrykke wabi, sabi og suki i moderne materialer.

Set i forhold til moderne industrielle produkter kan sådanne æstetiske begreber meget let søges placeret som noget, der hører en anden tid til. Overfor de moderne materialers uniforme perfektion får størrelser som wabi, sabi og suki herved et ufrivilligt skær af nostalgi. Men disse æstetiske koder blev ikke udkrystalliseret i forhold til poleret rustfri stål, spejlglasfacader, plastlaminat med fotografisk reproducerede åretegninger af eksotiske træsorter eller formstøbt beton, som den fremskredne industrialisering har beriget os med. Wabi, sabi og suki blev formuleret i en verden, hvor de præindustrielle materialer var referencen. Det lå derfor ikke i det forhold, at det var bambus, træ, strå og ler, men i og med nogle helt særlige karakteristika ved den måde, hvorpå man brugte materialer som bambus, træ, strå og ler. Der er således ikke nogen absolut modsætning mellem wabi, sabi og suki og moderne materialer. Hvor der ikke er meget wabi over en moderne skalmur af maskinstrøgne, fuldstændig ensartede sten, brændt under fuldstændig kontrollerede forhold, med plastvinduer bevidstløst-formelt stemplet ud over facaden, så ligger der i den måde, arkitekter som for eksempel Inger og Johannes Exner eller Sigurd Lewerentz bringer en murstensvæg til live på, en bestræbelse, som har noget suki-agtigt over sig. Så-

danne vægge er billedrige, taktile og imødekomme - og i forhold til skalmuren mættede med små nuanceringer. Sådanne mure modner i udtrykket og bliver mere modne med årene. De får det bedste frem i stenens egen natur, hvor den banale skalmur - for nu ikke at tale om forbyrdselen murstenstapet - reducerer hver enkelt sten til et massefænomen og fuldstændigt underlægger den den store form. Der er masser af murblok, klump og totalvirkning i Exners' og Lewerentz' bygninger, men de er opbygget af sten, der hver især har fået lov til at frembære deres særpræg. Uden at murens entitet på nogen måde bringes i fare, er det ikke muligt at finde to helt ens sten. Man kan indvende, at det blot ligger i de sten, som Exners og Lewerentz vælger, men hos dem ser man det. Undertvingende anvendt i en almenyttig boligbloks endeløse skalmure, der opgang efter opgang og blok efter blok er perforeret af samme statiske facadeskema, ser vi istedet *fejlene* ved de samme mursten.

Man kan, uden at den slags paralleller skal drives for vidt, spørge sig: Når virksomheder ofte vælger arkitektoniske iscenesættelser af ulastelig perfektion, sammensat af perfekte dele, der uden individualitet slutter entydigt op om den store, samlede form - er det så en ubevidst afspejling af en autoritær og hierarkisk selvopfattelse, hvor den enkelte brik i virksomheden bør forblive anonym? Måske kan virksomheden drives gennem fuld kontrol med brikkerne, men giver det tilfredsstillende arbejdsrum? Kunne disse stålindspændte, spejlglassklædte virksomheder ikke profitere af at lade *individualiteten* i hver brik indgå i det samlede billede? Sukiya-arkitekturen, som ovenfor beskrevet i *Zencharoku*, ville ikke være et øjeblik i tvivl.

Dette er ikke stedet for at gå dybere ind i moderne sukiya-arkitektur i Japan, men den rummer to hovedstrømme, hvoraf den ene videreudvikler sukiya-traditionen i traditionens egne materialer - og dermed er henvist til enkeltliggende bygninger i ikke-bymæssige bebyggelser. Stadig idag bygger kultureliten således ind imellem boliger i sukiya-stil, ligesom den finder anvendelse som ramme om luksusrestauranter med japansk køkken. Den anden strøm er mere diffus og mangerettet. Efter at den japanske tradition i en årrække blev vendt ryggen, har en række arkitekter søgt at genskabe en række af det japanske hus' traditio-

nelle kvaliteter ud af den moderne virkeligheds materialer. Papirskydedørene må transformeres til perforeret aluminium, tømmerkonstruktionen til jernprofiler, plantematerialer og haveudsigter må opnås i installationsagtige rum osv. Mange af disse afprøvninger sitrer af en suki-kreativitet, som kan være svær at spore i den første strøm. Men arkitekter som Ito Toyo, Hasegawa Itsuko og mange flere har langt hen ad vejen transformeret traditionelle sukiya-kvaliteter ind i deres nutidige projekter og kunne karakteriseres som moderne tiders sukisha.⁴⁸⁷ Når også moderne japanske bygninger med tilsyneladende samme materialepalet og funktion alligevel ofte falder udenfor en skandinavisk funktionel traditions løsningsfelt, så hænger det - ud over det japanske samfunds hierarkiserede og ritualiserede adfærdsmønstre - nøje sammen med sukiya-traditionen.

Det japanske sprog har tre udtryk for kreativitet, *konomi*, *sakui* og *mitate*, som karakteriserer tre forskellige kreative modi.⁴⁸⁸ De optræder alle tre i *chanoyu*, men hvor te-æstetikens nybrud i den formative fase var præget af *sakui*-kreativitet, med gnistformet nyskabelse og fremkomsten af noget aldrig før set, forskød det kreative rum i Edo-tidens formaliserede te-ceremoni sig til en udvælgelses, konstellationens og sammensætningens *konomi*-kreativitet. *Mitate* betegner en repolariseringens kreativitet, hvor allerede kendte elementer får en helt ny og uventet betydning.

Ito Teiji giver som eksempel på mitate en situation, hvor Choin, Murata Shukos tidligere omtalte discipel, fik øje på en sten på en købmands tag i Nara og overtalte ham til at skille sig af med den. Tagspån er i japanske minka ofte holdt på plads af sten, da jern er en mangelvare forbeholdt de rige og våbenproduktionen. Den ikke særlig store sten havde en udtalt bjergkarakter med hvidt på toppen - og stenen, nu kaldet *Zansetsu*, Tøvende Sne, blev, efter at Choin „opdagede“ den, en af den japanske havekunsts mest berømte sten. Choins øje for stenens muligheder som *Zansetsu*, mens den stadig lå på taget, er et udtryk for mitate. Det er også mitate, når de koreanske Ido-skåle fra et være simple madskåle blev til forfinede wabi-te-skåle.⁴⁸⁹ Hele processen med at raffinere et arkitektonisk udtryksregister ud af den simple byggeskiks materialer, elementer

og teknikker, er også udtryk for en mitate-kreativitet.

Konomi kommer af verbet *konomu*, som betyder at evaluere, at vælge samt at skabe i overensstemmelse med zen-forståelsen af wabi, skriver Hisamatsu.⁴⁹⁰ For at nå den ultimative harmoni, må alle detaljer i te-ceremonien - roji-haven, te-rummet og redskaberne, forberedelserne og udførelsen - nøje afstemmes efter hinanden og bringes til at udgøre ét udelt hele. Denne bestræbelse indebærer en stærkt forhøjet opmærksomhed på det utal af valgsituationer, der ligger bag. Kohærensens og det underliggende mønster i udvælgelsen, konstellationen og sammensætningen er den kreativitet, der betegnes *konomi*, og en moden te-mester havde i teens formative periode sin *konomi*, sit mønster af foretrukne former og måder, som gennemlyste alle te-ceremoniens enkeltdeler og ubesværet føjede dem sammen til en æstetisk helhed med resonans i pågældende te-mesters væsen.

„Til forskel fra i chanoyu idag var det i det 16. århundrede ikke tilladeligt at imitere andre i den måde, hvorpå man afholdt en te-ceremoni, eller i design og udførelse af de brugte redskaber. Dem, der kopierede, så man ned på som manglende originalitet og kreativitet,“ skriver Ito.⁴⁹¹ Men med te-ceremoniens formalisering blev *konomi* fra at være en størrelse af indre genklang til et ydre regelsæt. *Konomi* kom til at betegne en bestræbelse på at udføre sin te i forhold til en af de store te-mestres *konomi* - til det at lave te i overensstemmelse med Rikyu-gonomi (Rikyus *konomi*), Oribe-gonomi, Enshu-gonomi eller Sowa-gonomi osv. Enshu-gonomi kan for eksempel give sig udslag i en for Enshu typisk måde at arbejde på - med lange, rektangulært tilhuggede trædesten blandet med mindre, mere uregelmæssige sten inden for en samlet, præcis ydre form, som det blandt andet ses i hans indgangs-roji til Koho-an.⁴⁹² Selvom denne idé er stærkt viderebearbejdet i ankomstgården til Katsura Rikyus ankomstgård og tydeligvis ikke er skabt ud af samme sæt præferencer, blev disse trædesten i en kategoriserende tid karakteriseret som Enshu-gonomi.

At et te-rum er lavet i Enshu-gonomi betyder ikke blot, at det er en simpel kopi af et givet te-rum som *Mittan*. Det henviser også til strukturelle forhold, som det at man har benyttet samme grundplan og loftopdelinger, og at man på

samme måde har placeret daime-måtte og tokonoma side om side. Det henviser ligeledes til æstetiske nuanceringer, som hvordan soan- og shoin-elementer samvirker og hvilke vindueskonstellationer og materialeblandinger, der benyttes. Det er således ikke blot en størrelse, der ville kunne sælges som samlesæt - det udgør et *mulighedsfelt*. At lave et te-rum i Enshu-gonomi var en måde at vise Enshu respekt på. Tog man i et design udgangspunkt i Enshus idé med at lade tokonoma og daime-måtte forme en scene, så var det Enshu-gonomi. Man krediterede herved Enshu for den oprindelige idé og lavede en arkitektonisk kildehenvisning. Med de te-mestre, der lagde navn til de forskellige-gonomi, var det første gang i japansk arkitekturhistorie, at konkrete personnavne blev knyttet til udformningen af en bestemt bygning eller bygningstype, skriver Ito.⁴⁹³

Størrelsen Enshu-gonomi - forstået som den måde, som Enshu med det kendskab man har til ham, ville have valgt i en given situation - gjorde det enklere at kommunikere med tømreren, smeden og pudsmesteren. Detaljer, som hvordan kanter skulle rundes og affases, eller hvilke tilslagsmaterialer og hvilken overfladefinish en given lervæg skulle have, behøvede ikke samme udførlige afklaring forud. Med Enshu-gonomi var der etableret et fælles referencepunkt med vidtgående implikationer, og man kunne forvente at få et te-rum, der vitteligt rummede Enshu-kvaliteter og matchede te-ceremonier, som Enshu ville have foretrukket det - i en form, som Enshu *kunne* have lavet.

Det sande æstetiske udtryk for buddhismen, set fra den aktivt skabende side, er at en formløs skønhed udtrykker sig selv i form, skriver Hisamatsu, og fra den iagttagendes side en opfattelse af formen som udtryk for det formløse. „Kort sagt er den virkelige buddhistiske skønhed intet andet end skønheden i det menneskelige Selv, vækket og i aktivitet.“⁴⁹⁴ Men i og med skoledannelsernes kanoniserede korrekte form, de udvalgte keramiske værksteders monopol på en Rikyu-gonomi, Oribe-gonomi osv., som både Rikyu og Oribe ville have bekæmpet med hud og hår, fortrængtes det improviserede, det intuitive og det levende fra konstellationens kunst og blev erstattet af det i enhver situation på forhånd vedtaget korrekte. Formkraften og formkriteriet var definitivt eksternaliseret og formen mistede

derved sin forankring i og forbundethed med det formløse.

Sakui-kreativiteten, den nyskabende kreativitet, har haft forskellig ladning gennem tiden. „Te-mestrene i Momoyama og tidlig Edo så sakui som *sine qua non* for te-ceremonien og den arkitektoniske ramme,“ skriver Ito: „Selvom sakui var en højt skattet egenskab blandt Momoyama-te-mestrene, så blev den fra midten af Edo-perioden ignoreret, for på det tidspunkt var opmærksomheden fuldstændig koncentreret om at bevare te-ceremoniens traditionelle form, som den var overleveret fra Momoyama-mestrene.“⁴⁹⁵ „Interessant nok har sakui i vore dage fået en anden betydning - selvom det skyldes et misbrug af ordet - og vi hører nu sådanne udtryk som ‘sakui ga medatsu’ og ‘sakui ga katte iru’ - som begge betyder, at sakui er for fremherskende i et design og har produceret en kunstig effekt.“⁴⁹⁶ Sådanne udtryk siger meget om kreativitetens snævre råderum siden Edo-perioden. Men det banale i sakui må transcenderes. Det personlige må gennemlyses - ikke sublimeres. Dette var en selvfølgelighed for Momoyama-tidens zen-trænede chajin og for sukisha som Koetsu og Oribe, men det er det ikke nødvendigvis for et moderne menneskes fascination af et fremspirende *jeg*.

Den hierarkiserede formforståelse og den formaliserede *konomi*-kreativitet, som bar Edo-tidens japanske kultur-frembringelser, har med al tydelighed demonstreret, at den ikke formåede at skabe have- eller bygningskunst af blivende interesse. Allerede fra midten af 1600-tallet var mønstret entydigt. Havde man først nippet af æblet og åbnet for nye tilblivelsesrum, blev formerne decideret ligegyldige uden sakui, uden suki, uden hjerte.

Fra midt i 1600-tallet blev den virkelig vedkommende arkitektur og havekunst således til i små frirum fra det officielle Japan. Det gælder Katsura Rikyu, hvor Hajjoprinskerne var parkeret med penge nok til ikke at protestere. Det gælder Shugaku-in, hvor kejser Gomizunoo var parkeret for en gang imellem at blive vist frem som kransekagefigur af et regime, der synes at have haft et legitimitetskompleks overfor dets selvbestaltede placering af sig selv på toppen af hierarkiet. Det gælder Sen Sotans overlevelsescelle, eller en tilsvarende hos Ishikawa Jozan (1583-1672) og hans Shisen-do. Det var i høj grad sådanne



Shisen-do, Den udødelige Poesis bal, skabt som retrætested af Ishikawa Jozan (1583-1672). Bygningsåbningerne blev med sukiya-arkitekturens mulighedsfelt langt stærkere artikuleret. Haven er idag ganske forandret, idet det store kamelia-træ th. i billedet, som med sin ludende krone modstiller bagvæggens faldende linjer mod højre, faldt om i 1995

eksistenser, marginaliserede i Tokugawa-systemet på et vist niveau, som bidrog til sukiya-arkitekturens udvikling.

Ishikawa Jozan var hærleder under Ieyasu og havde gjort sig store fortjenester i slaget ved Sekigahara i 1600, men synes at have modsat sig at omsætte dette i prestigefyldte stillinger inden for Tokugawa-shogunatet. Han fik dog først mulighed for at trække sig tilbage efter slaget ved Osaka i 1615, hvor han blev tvunget til at trække sig tilbage og gå i kloster efter at have udvist ulydighed ved af lutter heltemodighed at kaste sig ind i kampen, før alle tropper var samlet. Jozan blev dog kun i zen-templet Myoshin-ji i to år - han var mere optaget af den klassiske kinesiske litteratur og fik i Kyoto nær kontakt med den tids fremtrædende neokonfucianske lærde.⁴⁹⁷ Selvom han således sættes i forbindelse med neokonfucianismen, fornemmer man i hans digtning, arkitektur og havekunst i endnu højere grad tilstedeværelsen af den konfucianske modpol, taoismen. Det ses også i Jozans tidlige undgåelse af sine „pligter“ i statens tjeneste og hans stærke dragning mod sit egentlige liv - T'ang-litteraturen, sin have og sine digte.

I 1641 opførte Jozan sit retrætested *Shisen-do*. Den uødelige Poesis hal, hvis bygninger står som noget af det klareste og mest ligefremme af 1600-tallets sukiya-arkitektur. *Shisen-do* blev et fristed og samlingssted for poeter, kalligrafer og te-mennesker. „Der er intet usædvanligt ved denne arkitektur,“ skriver Kato: „Den gør sig ikke ud for noget stort; den er ikke overlæst med sentimentalitet. Den er naturligt mættet af forårets varme, som kunne det ikke være anderledes, og bygningen står der med yderste selvfølghelighed. Havde dens skaber intentionelt søgt [denne] virkning, ville den aldrig have opnået en så stærk tilstedeværelse.“⁴⁹⁸ I *Shisen-do* fornemmer man en klar *wu-wei*-attitude, og Jozans univers har en stærk genklang i Hisamatsus zen-æstetiske karakteristika. Hans bygninger og havekunst er fri af alle regler og uden det emotionelle attachment, som *kirei-sabi*-æstetikken har tilbøjeligheder til.

Der blev bygget og anlagt meget i de tidlige Edo-år, og særlig Enshu var involveret i sådanne aktiviteter. Men systemets omfattende, gennemhierarkiserede formproduktion er stort set uinteressant og rækker ikke ud over sin tid. Selv te-mestre som Katagiri Sekishu og Kobori Enshu, som

var aktive inden for det tidlige Edo-system og er kendt for at have ført sukiya-arkitekturen videre, lavede tydeligvis deres kunstnerisk set bedst forløste haver, te-rum og sukiya-arkitektur i de situationer, hvor de var fri for Edo-samfundets gennemhierarkiserede formfordringer - Sekishu ved sit retrætested Jiko-in, og Enshu ved Ryoko-in og Koho-an, der udgjorde hans retrætested.

Efter Oribes død i 1615 fremstod Kobori Enshu (1579-1647) som den ledende skikkelse på te-scenen. Enshus far, Kobori Shinsuke Masatsugu (1540-1604) var oprindelig præst i en lille landsby, men gik ind i *bushido*, krigerens vej, og stod fra 1582 under Hidenaga, Hideyoshis bror. Efter slaget ved Sekigahara i 1600 fortsatte han forunderligt nok under Tokugawa Ieyasu. Enshus far var en anerkendt bygmester og varetog en række større byggeopgaver.⁴⁹⁹ Kobori Enshu var tidligt i lære hos sin far og arvede i 1604 både hans job og jordtilliggende. Enshu løste igennem sit liv en lang række opgaver for shogunatet, og få, om nogen, har i den japanske tradition haft mulighed for at realisere så mange bygningsopgaver som Enshu. Broer, borge, slotte, paladser og templer blev opført under hans ledelse.⁵⁰⁰ I mange af disse store opgaver var den resulterende form dog i så høj grad dikteret af formsprogets kodificering, at de ikke yder Enshus kunstneriske talent fuld retfærdighed. Det kommer langt klarere til udtryk i de mere uformelle opgaver, han løste gennem årene, dels en række haver, men først og fremmest i en række te-rum i spektret mellem soan- og shoin-arkitekturen.

Enshu var tidligt optaget af chanoyu. Han er første gang anført som deltager ved en te-ceremoni som 14-årig. I den alder vides han også at have praktiseret *zazen* ved Daitoku-ji under Shun'oku Soen. Der findes nedskrevne optegnelser over te-ceremonier, forestået af Enshu i en alder af 18 år, og han menes allerede ved denne tid at have studeret te under Oribe.⁵⁰¹ Hvor Rikyu havde været principiel i sin afsøgning af *wabi*-udtrykket, var Enshu eklektiker og kunne den neokonfucianske tabel på fingrene. Han vidste, hvad der i alle situationer æstetisk set passede sig, ned til den allermindste detalje. Hvor Rikyu havde måttet lade livet i sin tavse modstand mod den tomme, ydre gestik, legede Enshu frivolt med på betingelserne. Enshu var leverings-

dygtig i alle arkitektoniske genrer, fra slotte, borge, templer og vejanlæg til boliger og te-rum i hele formalitetsspektret.

Med udgangspunkt i en moderne kunstner- og kunstopfattelse kan det være svært at fatte, at samme mand forestod det lille mausoleum for Tokugawa-familien (ca. 1628) og te-rummet *Hasso-no-seki* (ca. 1627), som begge ligger ved subtemplet Konchi-in ved Nanzen-ji. Det lille mausoleum var som Tokugawa-slægtens mausoleum ved Nikko udformet med forbillede i den nyligt ankomne Ming-kinesiske arkitektur, med stærke farver, masser af ornament, udkårne detaljer og stærkt artikulerede detaljer, bladguld og selvbevidst magtscenesættelse. Dette Ming-vokabularium var forbeholdt bygninger for Tokugawa-shogunatet. *Hasso-no-seki* derimod, en lille soan-chashitsu, spillede på *wabi*-teens ophøjede enkelhed, men tilføjede dets enkle materialer en umiddelbart appellerende, legende elegance. Enshu kendte sine virkemidler og forstod at håndtere dem i forhold til den givne situation.

Enshu blev rost af sine disciple for den beundringsværdige smag, han lagde for dagen gennem udvalget i hans samling af te-redskaber. „De sagde: 'Hver eneste del er sådan, at ingen kunne andet end beundre. Det viser, at du havde bedre smag end Rikyu, for hans samling kunne kun værdsættes af én iagttagende ud af tusinde.' Bedrøvet svarede Enshu: 'Det beviser kun hvor almindelig, jeg er. Den store Rikyu havde mod til kun at værdsætte de objekter, som personligt appellerede til ham, hvor jeg ubevidst holder mig til flertallets smag. I sandhed, blandt te-mestre var Rikyu en ud af tusinde.'⁵⁰² Enshu er med dette udsagn smerteligt tæt på sin kunst. Den var pragmatisk, og han forløste sublimt det mulighedsfelt, der var ham givet: at artikulere et classesamfund i kunstnerisk form. Men hans kunst var ikke bundløs, ikke uudgrundelig, ikke uden rang eller røre - den spillede elegant med på betingelsessættet.

Allerede Oribe havde fundet Rikyus *wabi-te* for streng i sin askese, og Enshu fortsatte denne bevægelse mod en *kirei sabi*, en forfinet skønhed og ensomhed, og *kirei suki*, en smag for raffineret skønhed - og udviklede en *shoin-te* i næsten diametral modsætning til Rikyus *soan-te*. „Enshus te-ceremonier var altid dragende og dramatiske,“ skriver Hayashiya: „Stemningen og elegancen blev opnået ved at



Klippet have ved zen-templet Daiichi-ji i Shiga-ken, med et skib, der rummer „de syv treasures.“ Haven er traditionelt tilskrevet Kobori Ensbu, men meget tyder på, at haven er skabt af et af Ensbus børnebørn ved templets ombygning i 1660erne, 20 år efter Ensbus død, så det er for denne haves vedkommende rigtigere at tale om Ensbu-gonomi. Se note 500

Shinju-an

koordinere alle elementer i en given præsentation omkring et årstidsbestemt, poetisk emne og bevidst vælge redskaber som ikke blot var kunstobjekter, men også harmoniserede med det valgte tema.⁵⁰³ Enshus æstetik var, med dens betoning af en ydre skønhed og elegance, således måske en mere konventionel skønhedsopfattelse, uden wabi-teens spirituelle dybde. Dette være sagt uden at forskertse hans banebrydende bidrag inden for havekunsten og sukiya-arkitekturen. Det rum, hvori den æstetiske udvikling tegnede sig, var i begyndelsen af Edo-perioden under hastig sekularisering.

Omkring 1628 lavede Enshu te-rummet *Mittan* ved Ryoko-in, et subtempel ved Daitoku-ji.⁵⁰⁴ Mittan er grundlæggende et shoin-rum, men fremviser en række hidtil usete konstellationer af shoin og soan-elementer. Rummet er i sin grundform et 4½ tatami-måttes rum, men det har hele fire nicheagtige udvidelser af forskellig art. På hver side af det ene hjørne findes dels en tokonoma med landskaber af Kano Tanyu (1602-74) malet direkte på bagvæggen, dels en niche med lave skabe og et hyldearrangement, *chigaidana*. Modstående er der endnu en tokonoma, ligesom gulvkvadratet med en nicheagtig markering er udvidet med den trekvarte daime-måtte, hvor værten kommer ind. Også væggene bag daime-måtten er udsmykket med landskabsmalerier, og Nakamura skriver, at denne opulente og dekorative tilgang var næsten diametralt modsat Rikyus wabi-rum.⁵⁰⁵ Skydedøre forbandt til et servicerum, hvorfra tjenerne kunne servere kaiseki-måltidet eller efter ønske fremvise særlig berømte dogu. Eller man kunne til den anden side åbne fusuma-panelerne til det tilstødende shoin-rum og fortsætte festen dér.

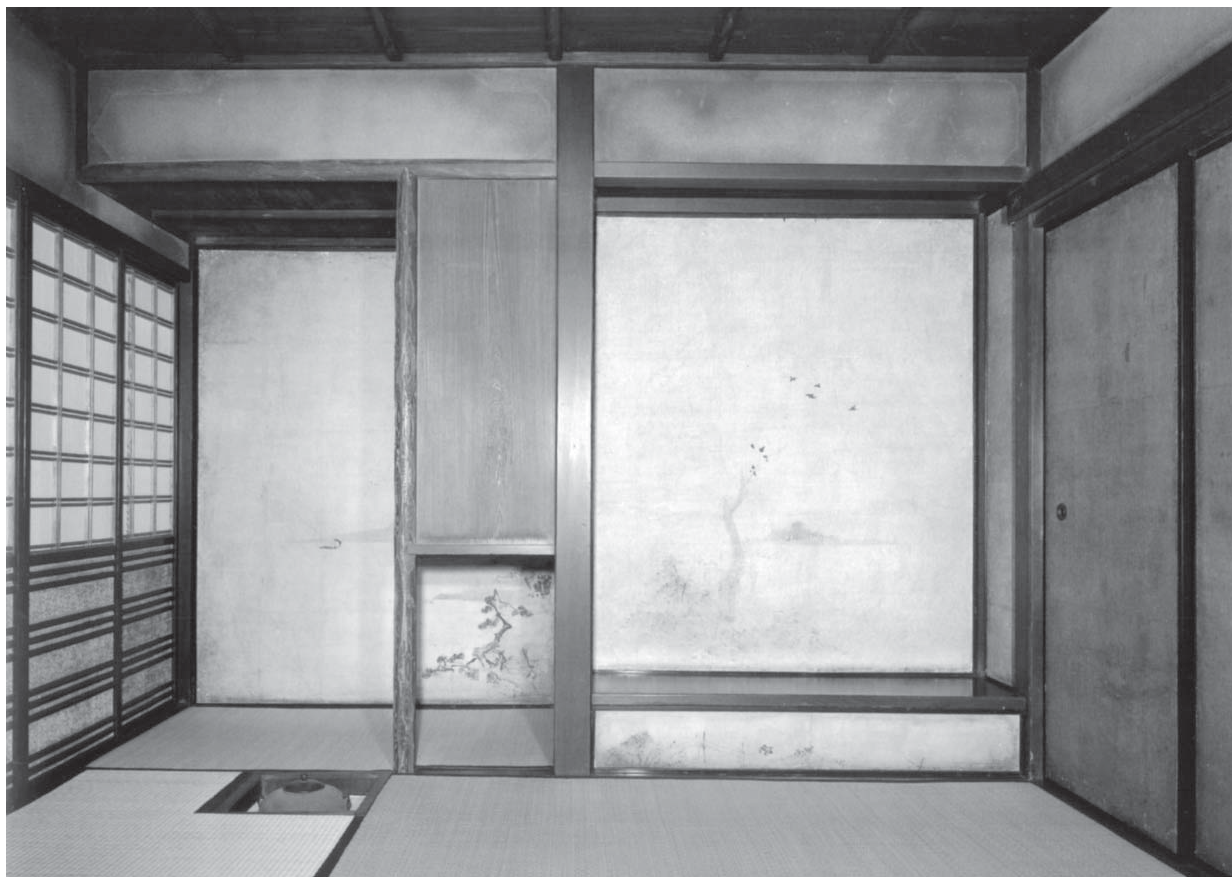
Te-rummet *Mittan* siges direkte at være lavet til en berømt kalligrafi af en kinesisk zen-munk fra Sydlig Sung, Mian Hsien-chieh (1118-86), på japansk kaldet Mittan Kanketsu. Mittans kalligrafi hang i den brede tokonoma ved siden af daime-måtten, mens den anden tokonoma havde en billedrulle med et brev af Rikyu.⁵⁰⁶ Sådanne bindinger af rum og kalligrafi, hvor berømt den end måtte være, er et andet billede på, hvordan te-ceremonien i den tidlige Edo-periode blev en stadig mere definitiv form.

Mens Mittans bomkantede og øksetilhugne søjler asso-

cierer til wabi-traditionen, har de lidt tunge shoji-paneler og den solide grundkonstruktions lidt voldsomme søjler en genklang af Muromachi-tempel. Selvom det er flere gange større end Tai-an, mangler det fuldstændig dets uendelighed. Væk var også nijiri-guchien. Halvanden af rummets fire vægge dannes af *shoji*, papir-skodder, og støder op mod en bred terrasse. Rummet er ikke fritliggende, men ligger på et hjørne af en tempellænge. *Mittan* har i arkitekturhistorien en særlige plads, fordi det repræsenterer nogle vigtige skridt videre i sukiya-arkitekturen, som et af de tidligste te-rum i en sukiya-shoin. Men det opleves ikke for-

løst og frisat på samme måde som i Enshus te-rum *Hassono-seki* og *Bosen*. Dertil opleves det stemningsmæssigt for tungsindigt og selvbevidst, ligesom dets integration af soan- og shoin-elementer til et helstøbt sukiya-sprog endnu ikke er nået.

Enshu opførte i 1621 subtemplet *Kobo-an* ved Daitoku-ji, inden for *Ryoko-ins* område. Her tilføjede han senere en shoin-fløj som sit retrætested. Mellem Koho-ans tempellænge og shoin-fløjen anlagde han i 1636 te-rummet *Bosen*, og det inddrager, som en del af sit rum, gangforbindelsen mellem de to bygninger. Bosens forbindelse til roji-haven



Kobori Enshu: Mittan ved Ryoko-in (ca. 1628) repræsenterer en tidlig forening af shoin- og wabi-te-elementer. Som det ses i mange af Enshus rum, har Mittan „scene-layout,“ med daime-måtte og tokonoma, te-mester og kunst, placeret side ved side

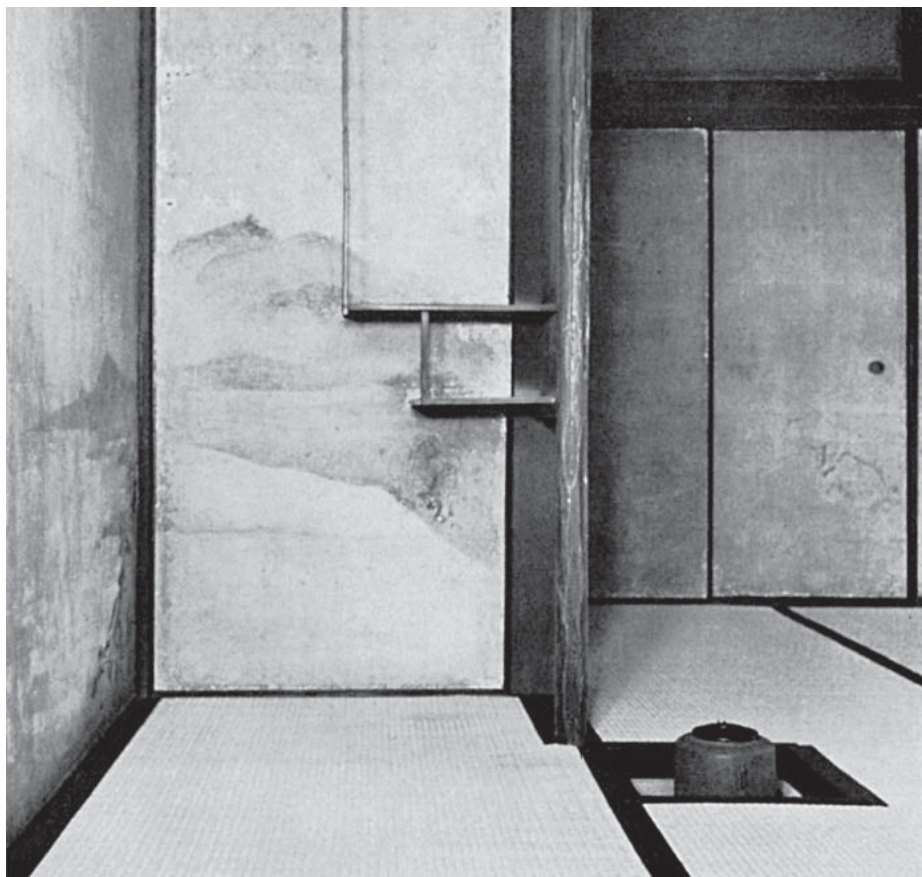
er ganske åben, kun let skærmet opadtil af shoji. Disse shoji fanger den nedgående sols stråler og eksponerer dens gradvist voksende varme tone. Med en indgang fra roji-haven som den i Bosen var nijiri-guchiens dybt buk-kende gestus afløst af en for daimyo-teen passende situation, hvor man med så stor selvfølgelighed gradbøjede sine buk, sin respekt og ydmyghed i forhold til den hierarkiske situation, at man blot lidt højere oppe i systemet kun burde vise sin respekt og ydmyghed for livet antydningvis over for tilværelsen som sådan.

Bosen har samme scenelayout som *Mittan* og som det

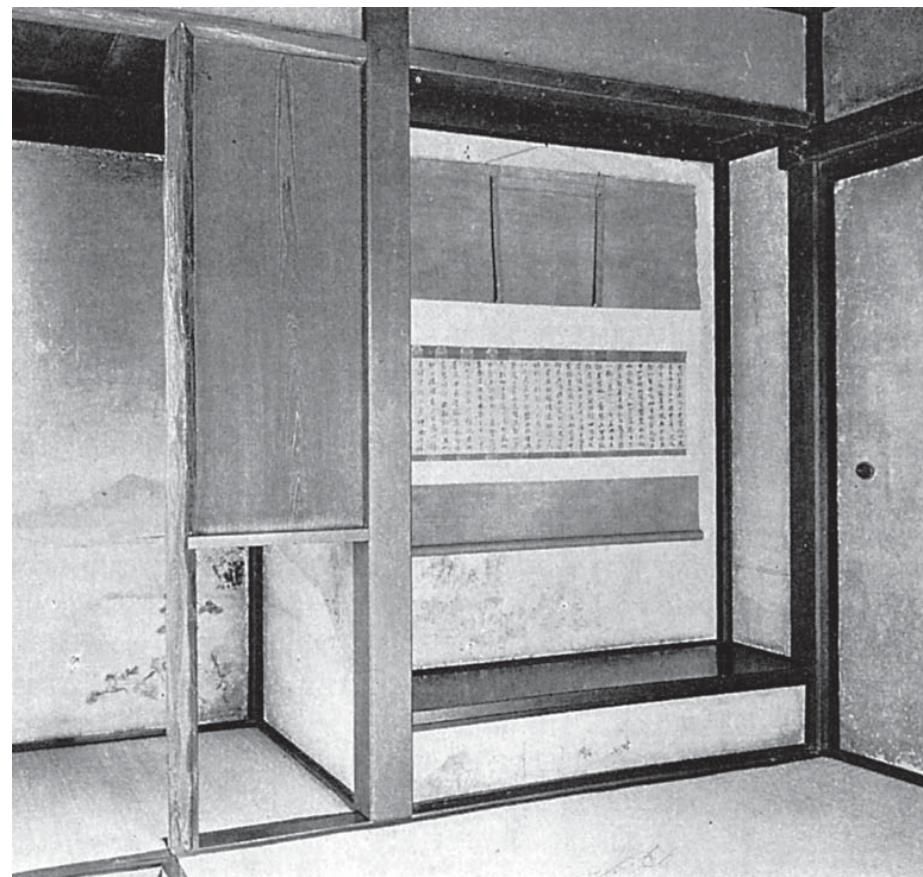
tidligere omtalte *Hasso-no-seki*, hvor tokonomaen og den daime-måtte, hvorfra te-mesteren forbereder teen, er placeret side om side, med fælles front mod publikum. Bosen er 12 tatami-måtter stort plus en 1 tatami-måttes tokonoma. Sammenlignet med *Mittan* er der i det væsentligt større rum væsentligt færre elementer. Det er, som om shoin-rummenes grundelementer egner sig bedre til sådanne rumstørrelser. Rumligt er det med Bosens afklarede enkelhed lykkedes at finde noget af den uudgrundelige uendelighed, som Rikyus Tai-an nåede. Men selv i dette fem gange større rum virker den bærende søjlestruktur tungere end den

spinkle soan-chashitsus, i og med at der ovenover ligger et tungt tegtag, som skal bæres.

Ser man planløsningerne for *Kobo-an* omkring te-rummet *Bosen*, fornemmer man en kompleksitet i rumdannelsen, der næsten synes at foregribe tidligt modernistiske bygningsværker som Mies van der Rohes pavillon i Barcelona. Hvad der er skærmvæg, halvæg, korridor og hovedrum, inde og ude flyder forunderligt frit over i hinanden i en overlejrende rumdannelse. I forhold de stive planløsninger i den formelle shoin- eller shinden-længe som for eksempel Shinju-ans hojo-fløj, er vi med *Bosen* langt inde



Bag den lille skærmvæg ses over daime-måtten en bylde til te-redskaber. Vægdekorationerne er her og i den modstående tokonoma udført af Kano Tanyu (1602-74)



Den kalligrafi af Mittan Kanketsu (1118-86), som har givet te-rummet Mittan dets navn, hænger på dette billede i tokonomaen

i den fremspirende sukiya-arkitekturs frisatte leg med det tatami-måttomodulerede hus og dets rumlige multifunktionalitet af stor æterisk ynde.⁵⁰⁷

Kompleksiteten går igen udenfor. Elementerne i haverummet foran Bosen indgår også i rumdannelsen for to andre rum i den shoin-længe, som Enshu byggede sig som sin retrætebolig. Enshu blev en af de centrale skikkelser i den proces, hvor wabi-teens eksperimentelle rum virkede tilbage på shoin-rummet. Med Enshu fandt sukiya-arkitekturen mere definitiv form.

Man har indtil for nylig taget det for givet, at Enshu måtte have været involveret i udførelsen af Katsura Rikyu. Enshu havde fra 1618, hvor prins Toshihito påbegyndte arbejdet med et te-hus i Katsura, en del kontakt med Toshihito,⁵⁰⁸ og Enshu udviklede i høj grad sin *kirei*-æstetik i kontakten med Toshihito, skriver Kumakura.⁵⁰⁹ Enshu har i sin egenskab af shogunatets bygmester givet været spurgt til råds, men alt tyder på, at Katsura Rikyu er skabt af de to Hajijo-prinser, Prins Toshihito⁵¹⁰ og sønnen, Prins Noritada.⁵¹¹ Deres landsted, *Katsura Rikyu*, Villaen ved Katsura, blev gradvist bygget op igennem et halvt århundrede og står som et af sukiya-arkitekturens absolutte højdepunkter.

Idag ligger Katsura Rikyu omsluttet af forstadsbebyggelser, og Katsura-floden er som de fleste japanske vandløb indstøbt i beton, men i 1600-tallet lå Katsura Rikyu uden for byen, og Katsura-floden svulmede efter regnvejrperioder kraftigt op og gik ofte over sine bredder. Derfor ligger te-pavillonerne i Katsuras have ikke så intimt ved vandet, som hele stedets stemning lægger op til, og Katsuras hovedbygning er derfor usædvanlig højbenet for at holde sig oven vande. Hovedbygningen er opført i flere tempi. *Ko-shoin*, Den gamle shoin, blev opført omkring 1620, *Chu-shoin*, Den midterste shoin kom til omkring 1641, mens *Shin-goten*, Det nye palads, blev opført forud for et kejserligt besøg i 1658.⁵¹² *Shin-gotens* gulvniveau blev let hævet, så truslen om oversvømmelse synes at have været latent.⁵¹³

Idag passerer jernbanelinjer på begge sider - de fleste af 1600-tallets rismarker og melonmarker er forlængst bebyggede - men dengang blev man staget over floden og kom det sidste stykke til hest, hvis man ikke lod sig bære. Indvokset i et uigennemtrængeligt bambushegn af 10-12



Hovedindgangen til Katsura Rikyu set gennem *Chu-mon*, med belægningsdetaljer i *Ensbu-gonomi*

meters højde har Katsura også dengang været som en indadvendt ø. Hertil nåede den formaliserede Edo-virkelighed så vidt muligt ikke. Kun en enkelt af have-pavillonerne, *Sboi-ken*, har et stærkt filteret kig ud fra øen, så man kunne følge med i bøndernes krumbøjede arbejde i rismarkerne.

Hajijo-prinserne havde deres repræsentative residens inde i byen, og til forskel fra de nye magthavere, der tilsyneladende ikke kunne få nok af de storladne iscenesættelsers bekræftelse af deres betydningsfuldhed og storagtighed, synes det gamle aristokrati at gøre, hvad det kunne for at undslippe. Her i Katsura levede man livet på egne betingelser, fri af det officielle hofflavs indskrænkede livsrum, så først Toshihito og siden Noritada har givetvis tilbragt en stor del af deres tid her.

Man kan ride gennem den første portal, ved den næste må man stå af hesten. Denne portal, *Miyuki-mon*, (1)⁵¹⁴ Kejser-portalen, blev til i Katsuras sidste byggefase, forud for kejser Gomizunoos besøg i 1658.⁵¹⁵ Men hvor aristokratiets og magtens portaler gennem Momoyama-perioden og Edo-periodens første år blev stadig mere imponante gestalter med høj rejsning, stort svungne kurver, relief-udskæringer og selvforherligende guldfilligran-dekorationer, er Kejser-portalen, ligesom Katsura i øvrigt, lutret for sådanne statustegn. I stedet for bronzeornamenter har *Miyuki*-portalens egestolper stadig deres bark i behold. Den er stråtekt, og det lille tag har mange af de træk, der karakteriserer den lokale variant af minkaen, folke- eller landhuset. Understråene er måske mere sirligt bundne, tækkearbejdet mere forfinet udført end minkaens, og proportioneringen er dyrket til mindste detalje, men portalen kan aflæses som en metamorfose af det lokale minka-tag. Sukiya-arkitekturen udfoldede sig inden for den simple byggeskiksmulighedsfelt, men tilførte det en ny kunstnerisk dimension.

Den fra begyndelsen brede, lige vej synes efter denne portal at føre direkte ind i et vildnis, men vejen, der nu snarere er en bred sti belagt med små sirlige pigsten, leder skarpt til højre. Vi bevæger os nu langsommere frem, og mærker skovens ro lukke sig om os. En sti leder lokkende mod venstre, hvor man fornemmer en lysning forude, men vi fortsætter lige ud. Stadig er der ingen huse at se, kun synes længere fremme en lille simpel bro, der som et muld-



Ko-shoin, Gamle Shoin, er den ældste del af Katsura Rikyus hovedbygning (1629). Til venstre anes de senere tilføjede længer, Chu-shoin og Shin-goten. Umiddelbart til højre for Ko-shoin ligger te-pavillonen Geppa-ro, Måne-blomme-pavillonen



Miyuki-mon, Kejser-portalen, ved ankomsten til Katsura Rikyu, opført forud for kejser Gomizunoos besøg i 1658

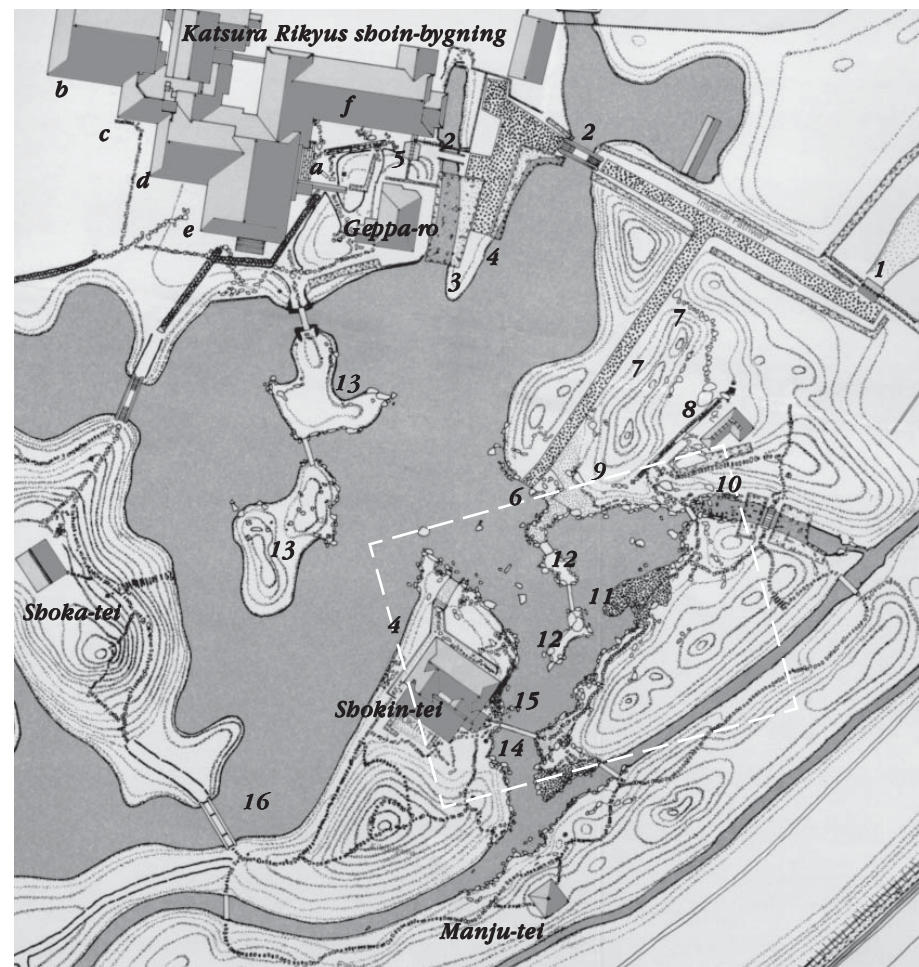
varpeskud løfter sin hvælvede grusflade op af stenlægningen. (2) På den anden side af den lille bro ses efterhånden et hegn af bambusris, holdt sammen mellem flækkede, sammenbundne bambusstammer. Vildniset er blevet et stiliseret vildnis, klippede og tildannede elementer optræder hyppigere, og efter at vi af bambushegnet har ladet os føre til venstre, befinder vi os pludselig mellem præcist klippede hække. Lidt længere fremme står et enligt lille fyrretræ midt i stien, men det lader os alligevel netop ane, at der bagved åbner sig en større lysning med bevoksede øer i en skovsø. *Sumiyoshi*, (3) som fyrren hedder, var tidligere et stateligt træ, men er for nyligt blevet udskiftet.⁵¹⁶ Det var herfra, man stod ud i Katsuras have i båd. (4) Kun få meter videre frem mod *Sumiyoshi* bliver vores opmærksomhed imidlertid igen draget mod højre. Spån- og tegtag fra små bygninger kommer til syne bag vegetationen, og vi følger en åbning til højre over endnu en lille bro frem til endnu en stråtekt portal, *Chu-mon*, Midterportalen.

Bag portalen ligger et gårdrum omsluttet af lave bygninger. (5) Trædestenene, der leder gennem selve portalen, er så inciterende i deres drejede løberfigur, at blikket uvilkarligt drages ned. Først senere løber øjnene langs trædestenenes fortsættelse diagonalt frem til venstre og op til det, der må være indgangen til Katsuras hovedbygning. Hvor den forudgående pigstensbelægning blot havde været en ubrudt bevægelsesflade, er belægningsmønstrenes viltre leg med det formale som et abstrakt maleri i ankomstgårdens tykke, grønne mostæppe. Men den diskret elegante indgang i det intime gårdrum giver ikke udtryk for noget stort bagved - eller måske gør den netop det?

Vi er dog kommet til Katsura for at besøge *Shokin-tei*, en af de fire te-pavilloner, der findes i Katsuras parkhave. Så vi søger tilbage før de lave broer og finder den første sti ind mod lysningen. Alene ekkoet af fuglenes stemmer gav os forventninger om noget stort. Engang ville vi blot have kunnet fortsætte lige ud og via en cinnoberrød træbro (6) være kommet direkte til *Shokin-tei*.⁵¹⁷ Men den er forlængst borte, så lidt senere bøjer vi af endnu en gang og bevæger os gennem en ahornlund. (7) Stien forandrer her karakter til enkeltliggende trædesten med forrevne kanter, som fordrer netop så meget nedadrettet opmærksomhed,



Chu-mon, Midter-portalen, set fra den lille ankomstgård, der leder til Katsura Rikyus bovedindgang. Se belægningsdetalje p. 454



- | | | |
|--------------------------|-----------------------------|-------------------------|
| 1 Miyuki-mon | 9 fyrreskoven | a bovedindgang |
| 2 bro til bovedbygningen | 10 Tromme-vandfaldet | b Shin-goten |
| 3 Sumiyoshi-fyrren | 11 stenlampen „Natlig regn“ | c musikinstrumentrummet |
| 4 bådelandingsplads | 12 Ama-no-bashidate | d Chu-sboin |
| 5 Chu-mon | 13 Midterøerne | e Ko-sboin |
| 6 Cinnober-broen | 14 Sbirakawa-broen | f tjenestefolkenes fløj |
| 7 abornlunden | 15 tsukubai | |
| 8 Soto-kosbikake | 16 Ildflueslugten | skala ca. 1:1200 |

Kort over den del af Katsura Rikyu, som leder til Sbokin-tei (se luftfoto p. 455). Det indstiplede udsnit af roji-forløbet findes i større mål p. 457

Shinju-an

sten for sten, at vi pludselig står i en lille lysning med en *machiai*, en venteplads, kaldet *Soto-koshibikake*, (8) hvis bæk inviterer til at sidde ned en stund. Fra bænken ser man skråt til højre de graciøse ahorn lukke sig om stien, hvorfra vi kom. Ahornbladene er stadig spædgrønne, og mange af de ellers mørkgrønne, stedsegrønne træer har her i forsommermånederne en gulgrøn sky af blomster omkring sig. Azaleaerne blomstrer i rødt, hvidt og pink, og mosset er igen saftiggrøn af forårets regn efter at have været helt brunsveden af vinterens tørke. Midt for ventepladsen står en gruppe af koglepalmer, hvis forvredne stammer har næsten skulpturel karakter - en eksotisk gæst her i Kyoto, som om vinteren bliver pakket omhyggeligt ind i de fineste frakker af risstrå. For nok er vinteren mild her, men på vintermorgener er der ofte et tyndt lag is på vandet.

At sidde efter at gå skærper hørelsen - en stor fugl fumler højlydt rundt i et af de store træer, og de sidste dages varme har vækket de første cikader, så stadig høres hver enkelt stemme i orkesteret, når den sætter ind. Men senere på sommeren bliver cikadekuplen massiv.

Den struktur, der bærer stråtaget over bænken, er udført af afbarkede, krogede grene, som omhyggeligt er bundet sammen med græsreb. I den ene side af ventepladsen findes et lille toilet, *sechin*. En stenlampe og en blødt kubisk udhugget *chozubachi* minder tavst om, at vi er på vej i rojien og inviterer til en sindets renselse. Roji-havens mål er at lade os lægge alle verdslige bekymringer bagude, og vi får her i Katsura på fornemste vis demonstreret, hvordan de små roji-havers midler og teknikker kom til udfoldelse i stor skala i den tidlige Edo-periodes store parkhaver. Allerede rejsen herud - båd, flod, hest, mark, bjerg, luft - var en systematisk læggen hoffets formaliserede labyrinter bagude. I denne sjælens oase hersker en anden virkelighed. Den manifesterer sig blidt og indtrængende, men med næsten uafviselig styrke.

Efter en stille stund bevæger vi os videre, én for én. Belægningen er til at begynde med tæt og præcis, omend sammensat af irregulære elementer, så vi når hurtigt endnu en stenlampe. Den skovsø, som vi netop fik et glimt af ved ankomsten, men som siden har været ude af syne, ses for et øjeblik gennem indfiltrede grene. To stier fører videre



Soto-koshibikake, en hvileplads under vejs i rojien frem til pavillonen Sbokin-tei

herfra, begge skarpt til venstre. Den ene leder op i bjergene,⁵¹⁸ den anden sti, som vi følger, fører gennem en lille bevoksning af gamle fyrretræer, (9) som i deres forkrøblethed udstråler en egen ro og værdighed, så man af ærbødighed næsten må hilse på hver enkelt.

Nok er vejen gennem fyrreskoven ikke så strabadsfyldt som bjergstien, men på de spredte trædesten må vi fokusere lavt - vi ledes mod detaljen og ser så at sige duftene af mos, nåle og harpiks. Her i Kyotos beskyttede bassin ville fyrretræer uden gartnerens mellemkomst blive som fyrretræer er flest - ranke og statelige, efterhånden meget høje - og kampen om lyset ville få de nederste grene til at visne. Men disse træer er tildannede, som havde de stået på det yderste skær, saltsvedne, barkedede, arrede og skamfilede af vinden; prøvede, men viise af et langt liv på grænsen af det mulige. Udsat for samme omhyggelige pleje, som bliver de små, pottede bonsai-træer til del, er denne fyrrelund i virkeligheden en bonsai-plantage. Blot har denne ultimative kontrol ikke været brugt til at genskabe en barokhavens tydeliggjorte, geometriske, menneskeskabte orden, men været rettet mod frembringelsen af gestalten „et fyrretræ.“ Hvad er fyrretræets sindbillede? Hvad er fyrretræet som symbol? Hvad er fyrretræets oprindelige natur?

Hvor bambussen i japansk tradition er forbundet med ungdom og styrke, er fyrretræet forbundet med visdom og et langt liv. Små sakse har hvert år omhyggeligt justeret længden af alle nye skud og fået nålene fra året før tyndet, så træet er lysåbent, dets struktur er åbenbaret for os og skyggespillet graciøst legende på jorden. Denne intense pasning sænker stofskiftet og strækker træets livscyklus, som virkede menneskets projektion af ønsket om det evige liv tilbage på træerne - disse fyrretræer bliver mange hundrede år gamle og væsentligt ældre, end hvis de blot havde vokset frit. Rojien leder os således gennem et landskab af poetiske associationer til fyrretræer, hvor vinden suser i indfildrede grene.

Hvor fyrreskoven er tættest, kommer vandet pludselig til syne. Dets lysende flade accentuerer de lange, vindhærgede grene. Rummet åbner sig, og vi får et første glimt af Shokin-tei med dens sprøde facader under det store stråtag. Vi har efterhånden vænnet os til at følge trædestenene



Fyrretræerne i rojien frem mod Shokin-tei er stærkt tildannede og er med til at anslå den poetiske grundstemning, se også detalje ill. p. 472

og har tidvist overskud til at se op. Visse sten nærmest inviterer til at standse op. Billedet veksler ustandseligt mellem oplevelsen af intime rum og åbnende kig ud i landskabet, bag både ét, to og tre bånd af øer. For nok er der ingen barokakser, hvorom alle elementer er indordnet. Men Katsuras havekomposition er bygget op omkring et stort antal *synsakser*. Alt er blot arrangeret asymmetrisk, a-ordnet - modsvarende kompositionsprincipper i malerkunsten - med en sans for orden og organisering, som ikke beror på geometrisk eller symmetrisk indordnen.

Efter det første glimt af Shokin-tei bliver pavillonen igen mindre dominerende og forsvinder næsten bag et enligt fyrretræ på en ø, efterhånden som vi fortsætter med vandet lidt nedenfor os på højre hånd. Et lille vandløb kommer brusende ud i søen og må passeres via en bro. Lyden af det faldende vand er meget karakteristisk, *Tromme-vandfaldet* (10) kaldes det, men det visuelle fokus i denne del af rojen er den lille, forvitrede stenlampe, *Natlig regn*, (11) som står for enden af en lang landtange, så usikkert på sit sunkne fundament, at den næste gang måtte være skredet endeligt i havet. Landtangen er ubevokset og dækket af havslebne, flade, runde sten. Bagved findes yderligere en række øer, forbundne med stenbroer. Dette landskab associerer til *Ama-no-hashidate*, Gudernes bro, (12) et berømt og i den klassiske, japanske litteratur meget omdigtet landskab, ret nord for Kyoto ved kysten mod det Japanske Hav, hvor en tange af træbevoksede, smalle øer strækker sig ud i Miyazubugten. Toshihitos hustru Tsuneko kom fra denne egn, og mange spekulationer har udspillet sig omkring dette forhold, men der kendes *Ama-no-hashidate*-referencer i havekunsten tilbage fra Heian-perioden (794-1192).⁵¹⁹

Denne del af Katsura-haven er gennemsyret af litterære referencer og man fornemmer Enshus bestræbelser i sine te-ceremonier, hvor „stemningen og elegancen blev opnået ved at koordinere alle elementer ... omkring et årstidsbestemt, poetisk emne.“⁵²⁰ Enshu skrev i *Kobori Enshu kaisute-bumi*, Kobori Enshus knaster, at „essensen i chanoyu er som tågen om foråret, som gøgen skjult mellem de friske grønne blade om sommeren, som den ensomme aftenslumring om efteråret, og morgengryet over sneen om vinteren.“⁵²¹ Sådanne billeder har givet præget livet



Ama-no-hashidate, Gudernes bro. Sine steder åbner baverummet sig som bér til dybe kig. Se luftfoto p. 455 og plan p. 457



Åbenbeden veksler konstant ved Ama-no-basbidate. Få meter senere er baverummet langt mere fyldt og fortættet. Ovenstående to billeder er taget i frostklar januarluft



Når Ama-no-bashidate (i forgrunden th.) er ved at være passeret, bliver Shokin-tei nærværende

ved Katsura, og udvalget af dogu ved te-ceremonierne har afspejlet den rejse gennem årstidernes tegn, som bevægelsen mod te-rummet udgør.

Haverummets opbygning som landskabsbillede med lag på lag af skiver er tydeliggjort af vandelementet. De simpleste landskabsbilleder har kun to lag, de fleste opererer med tre. Men dette haverum har elementer i fem-seks adskillelige lag. Forgrunden dannes af den stærkt artikulerede søbred, den næste skive består af landtangen med stenlampen. Bag den kommer Ama-no-hashidates kæde af øer med de lange stenbroer imellem. Udenfor igen følger en større åben vandflade, som opleves todelt af Shokin-teis odde med dens store, markante træ. Vandfladens bagvæg dannes af *Midterøerne*. (13) Deres kontur er formet af en skive af præcist tildannede fyrretræer, som særlig i et diset eftermiddags- og skumringslys træder magisk frem i forhold til den fjerne bagvæg af høje træers bladmassiver. Midterøernes fortsættelse mod højre dannes af hjørnet af *Ko-shoin*, den ældste fløj af Katsuras hovedbygning, og af *Geppa-ro*, Måne-blomme-pavillonen. I japansk målestok er Katsura Rikyus indre haverum ganske stort, men oplevelsen af dybde og uendelighed er gjort endnu større gennem nøje kontrol af hvert enkelt elements størrelse i den samlede komposition. Man går normalt ikke på de midterste øer, men engang, hvor jeg var derude for at fotografere Shokin-tei fra søsiden, kunne jeg konstatere, at flere af de træer, der i modlyset ligner statelige, gamle fyrretræer, ikke når mig væsentligt over navlen.

Hvor man i de roji-haver, vi tidligere har talt om, bevægede sig igennem skive efter skive, er det betagende ved denne sekvens af forløbet frem mod Shokin-tei, at man bevæger sig *langs* med forgrunden. Det resulterende billede af disse mange skiver bag hinanden skiftevis *lukker* om ganske intime rum og *åbner* til lange, dragende kig.⁵²²

Haverummet omkring Ama-no-hashidate anslår fjerne, romantisk længselsfulde klange, og det siges, at prins Noritada i denne del af haven ønskede at genskabe et bestemt landskab fra romanen *Tale of Genji*, en klassiker om Heian-tidens hofliv. Det er også i den forbindelse, at den cinnoberrøde bro skal forstås. Sådanne var standard i Heian-aristokratiets poetiske havelandskaber, og Fujioka mener



Som et fyrtårn på kysten indenfor Ama-no-hashidate står stenlampen „Natlig regn“ klar til at lyse i rojien frem mod pavillonen Shokin-tei



Ankomsten til Shokin-tei, Fyrre-lut-pavillonen, sker via en lang stenbro, se også ill. p. 464. Bygningen er sandsynligvis fra 1641, mens det lille soan-te-rum til venstre er tilføjet få år senere

ligeftrem, at de midterste øer kan stamme tilbage fra et landsted for Fujiwara no Michinaga, som tilbage i Heian-tiden havde ligget på stedet, og som figurerer i *Tale of Genji*.⁵²³ Det lille vandfald, som vi før passerede og stadig har i øret, er ligeledes omgærdet med litterære referencer - til et landskab fra en anden Heian-klassiker, *Tales of Utsubo*, hvor *Oi*-floden slynger sig gennem en snæver kløft.⁵²⁴

På et tidspunkt bliver Shokin-tei på den anden side af vandet igen mere nærværende. Vandfladen indsnævrer sig og rummet fortættes mellem høje træer, men for at nå Shokin-tei må vi passere via en lang, smal stenbro, *Shirakawa*-broen. (14) Vi nærmer os nordøstfacaden, hvis komplekse, langt fra klassiske skønhed tyder på, at den oprindelige, stråttækte længe sidenhen blev påbygget et lille te-rum. I hvert fald skærer tagfladerne fra soan-chashitsuens og de bagvedliggende forberedelsesrum sig noget ugraciøst ind i hovedgavlens stråtag. Shirakawa-broen leder frontalt frem mod chashitsuens nijiri-guchi. I stedet for det sædvanlige tsukubai og chozubachi for rituel renselse af hænder og fødder, leder en række trædesten ud i vandet. (15)



Foran Shokin-tei er der ingen vanlig tsukubai. I stedet leder en række sten ud i havedammen



Shokin-teis $3\frac{3}{4}$ tatami-mattes soan-chashitsu, her set fra nijiri-guchi-enden mod daime-matten. Se plan over Shokin-tei p. 459 og opstalter af soan-chashitsuens interiørvægge p. 461



Shokin-teis soan-tei-rum set mod nijiri-guchien. Sado-guchi, den dør, hvorfra værten entrer te-rummet, ses til højre

Engang har det været friskt strømmende, krystalklart vand, men idag er der mindre cirkulation. Efter at have lagt våbnene kan vi træde ud af stråsandalerne, krybe ind gennem nijiri-guchien, samle stråsandalerne to og to og stille dem omhyggeligt op ad husets sokkel. Sidste gæst lukker nijiri-guchien, værten entrer via sado-guchien og te-ceremonien er allerede i fuld gang ...

Shokin-teis hasso-no-seki, „otte af [vindues] rum,“ har faktisk otte vinduer - og har derudover en tokonoma, en nijiri-guchi, en sado-guchi, som forbinder te-rummet med *mizuya*, te-mesterens forberedelsesrum, samt en fusuma-åbning til Shokin-teis to større rum langs nordfacaden.⁵²⁵ Man ved, at Noritada i sommeren 1645, forud for Shokin-teis chashitsu, var i Sakai for at studere te-rum af Sen Rikyu.⁵²⁶ Og når man sidder i Shokin-teis 3¼ tatami-måttes soan-chashitsu, fornemmer man, at han virkelig har søgt at genskabe et rum med *wabi-teens* dybde. Her er ingen dekorationer, ingen opvisninger af egen formåen, ingen drevne former, ingen Enshu-gonomi sceneagtig gruppering af tokonoma og daime-matte. Organiseringen af rummets hovedelementer har mere til fælles med Teigyoku-ken, selvom der også her er forskelle. Det roji-forløb, vi fulgte frem til Shokin-tei, ligger tæt på idealerne i Rikyus wabi-te, selvom det litterære landskab omkring Ama-no-hashidate betragtet i dét perspektiv kan virke lidt påtrængende med sine mange virkemidler og allegorier - ligesom palmerne foran venteplassen virker noget malplacerede.

Mellem to sekvenser i en te-ceremoni, eller blot for en pust på en haverunde, kunne der være indlagt en tur til den lille firebænks *machiai*, *Manju-tei*, som ligger oppe bagved, ud mod floden. På vejen dertil kommer man virkelig i skoven, den civiliserede, tæmmede, kontrollerede natur er her, næsten, afløst af vild natur - natur uden den intense, menneskelige indgriben.

Bevæger man sig fra Shokin-tei den anden vej videre ind i Katsuras univers, fortsætter turen med vandet på højre hånd. *Ildflueslugten* (16) snævrer langsomt ind, skovbevoksningen bliver vildere og mere ufremkommelig, en bro fører over vandet og på et tidspunkt bliver stien smallere og leder opad. Trædestenene associerer klart til bjergbestigning, selvom landmålerens resultat nok vil skuffe, når vi

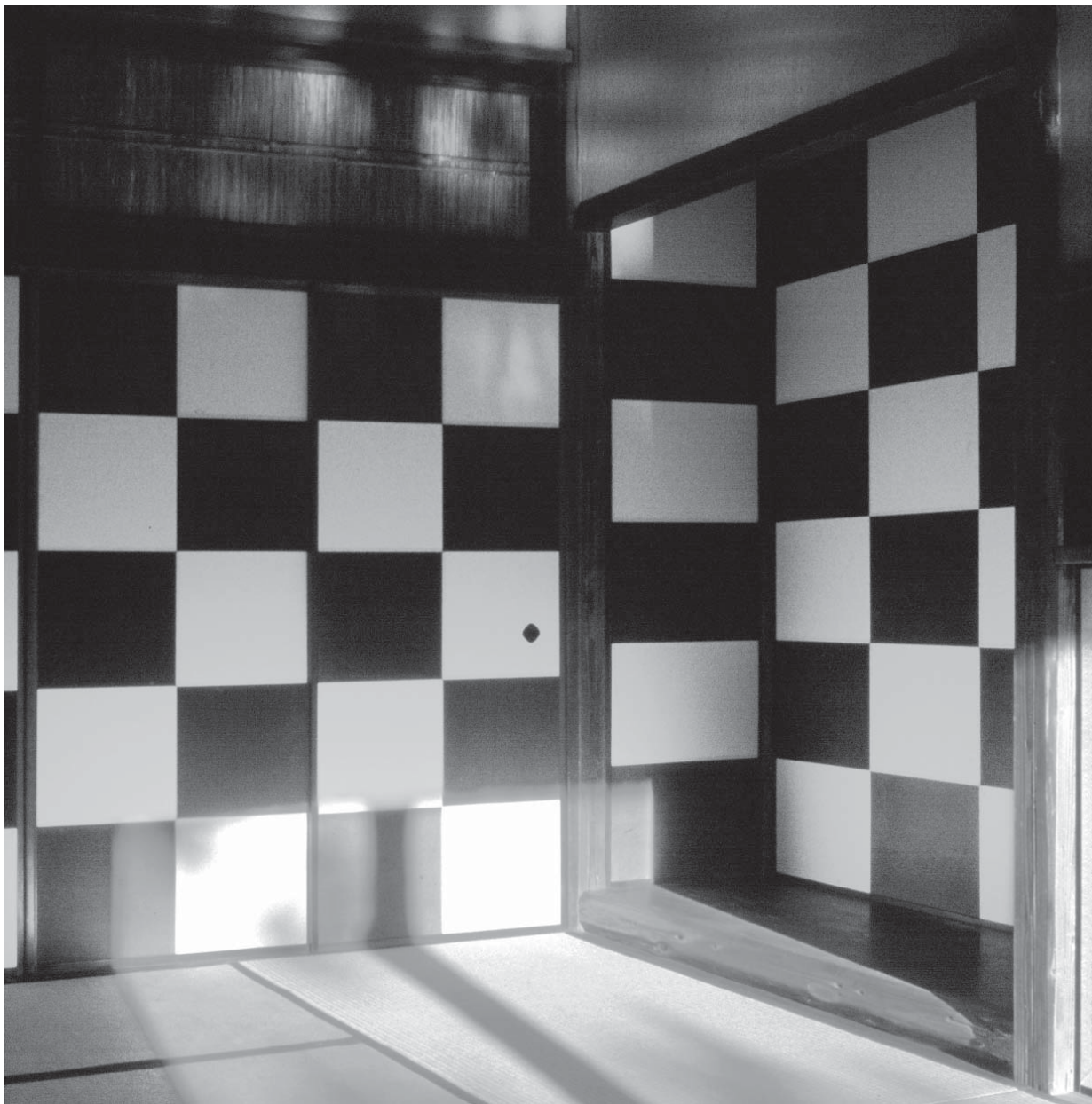


Shoka-tei, Blomsterbetragtning-pavillonen, er en af de fire te-pavilloner, der idag findes i Katsura Rikyus have. Pavillonen har kun vægge på 2½ side, og disse er delvist gennemsigtige af store shibubiki-mado. Shoka-teis rum defineres derfor i høj grad af taget og den omgivende, tætte vegetation

Shinju-an

på toppen når frem til *Shoka-tei*, Blomster-betragtnings-pavillonen, syv meter over dagligt vand. Denne te-pavillon er tankevækkende i sin totale modsætning til *Tai-an*. Faktisk er der kun næsten tale om et rum eller et meget antydet rum. Taget er der, et forfinet stykke tækkearbejde, men der er kun ansatser til vægge i to en halv af rummets fire sider, og de vægstykker, der findes, er halvtransparente af store shitaji-mado. Rummet dannes i lige så høj grad af træerne omkring og deres tætte bladhang. Den japanske sommer kan være fugtigvarm og særdeles ukomfortabel, så før air-conditioningens opfindelse har Shoka-tei givet været et sted, man opsøgte for sin kølighed i den varmeste sommer. Man ved fra en besøgende zen-præst, at der i 1649 var fem pavilloner i haven, ud over Geppa-ro, Shokin-tei, Shoka-tei og Shoi-ken, som står den dag i dag, var det Chikurin-tei, som idag er borte.⁵²⁷ Geppa-ro så vi netop tagryggen af ved indgangen til hovedbygningen, mens Shoi-ken, Leende Tankers pavillon (efter den kinesiske T'ang-poet, Li Po) ligger længere inde i haven. Hvor Shokin-tei er forbundet med vinterbrug, er Shoi-ken lagt i vestskellets dybe skygge, så der er optimal åbenhed overfor den termiske brise, som selv på de varmeste dage kan bringe lidt lindrende kølighed til Kyotos fugtigvarme gryde mellem bjergene.

Tilbage i Shokin-tei entrer vi i stedet et af de to større rum langs nordfacaden. Det største er 11 tatami-måtter stort, L-formet og åbner mod nord og vest. Det mindste af de to, med direkte forbindelse til soan-chashitsu, er 6 tatami-måtter stort og åbner mod nord og øst. Rå lervægge, tapetseringer med papir i forskellige farver, diagonalt spån-flettede elementer, fusuma og shoji i forskellige proportioner, et vindue i stiliseret flammeform, et andet formet som en kalabas - her er fuldstændig som i *Zencharokus* sukiya-digt: *Fyrresøjler, bambusbjælker, blot som de er, kurvet og ret, kvadratisk og rund, op og ned, venstre og højre, nyt og gammelt, let og tungt, langt og kort, bredt og smalt, repareret, hvor det er smuldret, lappet hvor det er slidt. Alt er skævt, intet matcher.*⁵²⁸ Søjlerne er polerede, rå, bomkantede - de fritstående søjler og tagremmen, der bærer det store tagudhæng, har barken bevaret uden mindste skramme, selvom det må have krævet megen påpasselighed ved fældning, tørring og tilvirkning.



Det blå-hvide element opleves som et ankerpunkt i Shokin-teis meget sammensatte interiør



Væggen mellem Sbokin-teis nordøstlige rum og soan-chashitsuen. Gennem fusuma-åbningen anes soan-chashitsuens tokonoma og sado-guchi, hvorfra te-mesteren entrer te-rummet. Det kalabas-formede shibubiki-gade giver sidelys ved te-rummets daime-måtte. Hvor fusuma-skydedørene i 1989 (herover) var tapetseret med mørkeblå papir, var de i 1984 hvide, se ill. p. 465



Under nordfacadens store udbæng findes et ildsted til udendørs te-ceremoni

Overgangen mellem de to rum har en meget karakteristisk papirtapetsering i et blå-hvidt skakmønster - hvor felterne på fusuma-skydedørene mellem de to rum er næsten kvadratiske, mens de er lidt mere langstrakt horisontale i det største rums tokonoma. Det blå-hvide går igen i de to fusuma-paneler mod chashitsuen, men her er den ene helt hvid, mens den anden er helt blå. Dette blå-hvide element har en moderne radikalitet i sit udtryk, som man umiddelbart har svært ved at kombinere med 1600-tallet, og som peger frem mod en modernistisk arkitekturopfattelse, hvis ikke klimaet for sukiya-arkitekturens videre udvikling havde været så indskrænket, som det blev igennem Edo-perioden. Det blå-hvide element fungerer som en slags ankerpunkt i Shokin-tei og er med til at sikre, at der er en vis samling på rummet, selvom de eksteriøre facader er meget transparente og forskelligrettede. Ud over sukiya-arkitekturens materialemæssige og konstruktive renfærdighed, naturlighed og dekorationsløshed har det givet været sådanne karske, skarptskårne design-elementer som gjorde, at de tidlige modernister fattede kærlighed til Katsura.

Under langsides store udhæng findes et ildsted, hvor man kan tilberede te. Denne form for te, *kudo chanoyu*, te ved køkkenildstedet, havde en vis udbredelse allerede i wabi-teens tidlige år og blev kaldt Joo-stil efter Rikyus lærer, Takeno Joo.⁵²⁹ Udsynet til haven er bjergtagende fra terrassen under Shokin-teis udhæng. Set herfra danner de haveelementer, som set fra roji-forløbet frem til Shokin-tei var indordnet i et antal skiver, et haverum af samme fuldbyrdethed og med samme genklang af malet landskabsbillede, men af ganske anden karakter. Bagvæggen er umiddelbart ganske massiv og nærværende, men i dens flade ligger en række bevægelser, som dér hvor fyrrelunden ebber ud mod højre. Længst mod venstre, i retning mod hovedbygningen, fornemmes rummet netop at åbne sig op. Denne åbning er dog - af vegetationen og det store træ på Shokin-teis odde - så veltrimmet i sin venstre afgrænsning, at bagvæggen ikke svækkes herved. Det var på dette sted, at den cinnoberrøde træbro i Katsura Rikyus tidligste år førte over. Den vej, vi ankom til Shokin-tei er sandsynligvis anlagt først i 1640'erne, hvor Shokin-tei blev rekonstrueret, og soan-chashitsuen bygget til. Måske blev broen fjernet



Kig mod øst gennem Shokin-teis to største rum. Bemærk at shoji-udformningen er forskellig i de to rum. Det blå-hvide papir er stærkt falmet ovenfor, mens billederne pp. 368-69 er fotograferet kort efter, at papiret er udskiftet

Shinju-an

allerede da Noritada etablerede af roji og te-rum for wabi-te, for der har ikke været meget wabi over en sådan stor cinnoberrød træbro. Tænker man sig denne bro tilbage, ville den, både set fra Shokin-tei og fra roji-forøbet frem til Shokin-tei, fuldstændig bryde rummets uudgrundelighed og uigenkaldeligt gengive haverummet dets endelighed.

Katsuras haverum er ikke tomt som kare sansui-havens tomhed, men det virker måske så stort og uudgrundeligt i forhold til sin størrelse, fordi der ikke findes arkitektoniske objekter i dets midte. Både pavilloner og hovedbygning ligger langs periferien, orienteret indad, så fjernelsen af den store cinnoberrøde bro, der i den tidlige Katsura-have givet var et af de vigtigste fokuspunkter, var en disposition, der åbnede haverummet for en indre uendelighed. Det vides ikke præcis hvornår, men mens broen figurerer i kilder fra 1620'erne, mangler den på et meget detaljeret prospekt af Katsura-haven, malet omkring 1695.

De få solitære fyrretræer på Ama-no-hashidate danner med deres karakteristiske profil en slags mellemgrund i udsigten fra Shokin-tei. Men samtidig udgør Ama-no-hashidate en slags diagonalt forbindelsesled. Hvor Ama-no-hashidates kæde af forbundne øer i højre side næsten når frem til forgrunden og næsten har forbindelse med landet foran Shokin-tei, når den i venstre side, i en mod uret udadgående spiralbevægelse, næsten over til bagvæggen. Forgrunds-elementerne er i høj grad arkitektoniske. Den barkede søjle, ildstedets geometriske fremspring og den tykke tagfod af miscantusstrå er alle med til at indramme og indfange udsigten. Betragter vi samme haverum indefra gennem bygningsåbningerne, bliver det arkitektoniske i billedets indramning endnu tydeligere. Ama-no-hashidate lader sig villigt beskære, og de bløde, organiske bevægelser i bagvæggen bliver tydeliggjorte i modstillingen til arkitekturens geometriske orden. Vi kigger ikke blot ud på haven gennem en arkitektonisk skærm. Væggen er en zone af rumlig udstrækning, og de vægstykker, gulv- og terrasseflader, der står vinkelret på billedfladen, har stor betydning for rumoplevelsen. De ikke bare griber ud i haverummet og „indfanger udsigten i live,“ som det ligger i *shakkei*- og *ikedori*-koncepterne.⁵³⁰ De definerer også det rum, *hvor fra* vi ser, og indfanger således også *iagttageren* i billedet.



Udsigten fra Shokin-tei mod Ama-no-hashidate er opbygget af mange lag. I forgrunden ses det udendørs ildsted



Under det store udbæng ved Shokin-teis langside findes et ildsted, hvor der kan forberedes og serveres te. En række af pavillonens fritstående søjler står med barken i behold

Set fra Shokin-tei har haverummet omkring Ama-no-hashidate - ligesom da det blev betragtet fra roji-forløbet på vej til Shokin-tei - 4-5 klart differentierede lag i sin rumdannelse, men fra Shokin-tei ses det fra et fikseret øjepunkt. Det forreste lag dannes af pavillonens arkitektoniske ramme, der i zonen omkring det udendørs ildsted endog kan betragtes som to lag. Derefter følger den nærmeste kystlinje med dens stensætninger og beplantning. Mellemgrunden defineres af Ama-no-hashidates ørække, mens baggrunden er bygget op af fyrrelunden og den høje bevoksning omkring venteplassen. Der er endda ansatser til endnu et lag i en lille kæde af småøer i vandspejlet foran Ama-no-hashidate, ligesom der i den lille åbning mod venstre findes et lag bag baggrunden, domineret af Ko-shoins graciøst hvælvede tagform.

Måske var det her - under udhænget ved det udendørs ildsted - at Noritada sad en stund alene tilbage, efter at dagens te-gæster var gået. Den lavtstående sol drejer her sidst på eftermiddagen bort fra bagvæggen, så stensætningerne og fyrretræerne i det varmgule lys næsten synes at træde ud af rummet. Hans far ville have glædet sig over dette syn. Det havde været en omskiftelig tilværelse - Noritada kunne med rette undre sig over, hvordan det var lykkedes at komme hertil med livet i behold.⁵³¹ Trækullene knagede, guldsmedene gav opvisning over det spejlblanke vandspejl, skyggerne blev stadig længere. I sin bog *Chanoyu ichie shu* skriver daimyo-te-mesteren Ii Naosuke (1815-1860) om det at skilles efter en te-ceremoni: Selvom man ved, at tiden er kommet, kan det være svært for både vært og gæster at gå hver til sit. Men efter udvekslingen af afskeds-hilsener ved te-ceremoniens afslutning forlader gæsterne stedet via roji-haven. Gæsterne bør ikke tale højt, før de er ude af roji-haven. Gæsterne ser sig stille tilbage, mens de går bort, og værten bør overvære, at gæsterne går, indtil de er helt ude af syne. Det er ubehageligt, hvis værten straks begynder at lukke midterporten eller lukke shoji-skodderne. Det ville ødelægge stemningen. Selv når gæsterne er ude af syne, bør værten ikke skynde sig at rydde op, han skulle hellere vende tilbage til te-rummet gennem nijiriguchien med ro i hjertet. Siddende alene foran ildstedet ville værten have ønsket, at gæsterne kunne være blevet

lidt længere og talt mere, og han tænker på, hvor langt de mon er kommet. Han indser, at dagens sammenkomst er ovre, og at det er umuligt at have samme møde igen - at denne særlige te-ceremoni kun fandt sted denne ene gang i livet. Eller værten laver sig måske endnu en skål te. At indse, at man må deltage i en te-ceremoni med den attitude, at denne ceremoni kun sker én gang i ens liv, er essensen af det at mestre *ichigo ichie*, one lifetime, one meeting. Det er stille efter at gæsterne er gået, og der er ingen andre at tale med end kedlen. Dette er en mental tilstand, som er svær at nå uden selvbeherskelse.⁵³²

Den parathed, det nærvær og den fulde tilstedeværelse i nuet, som *ichigo ichie* indebærer - at man må møde hver te-ceremoni, som var det den sidste, og hvert øjeblik, som var det det sidste - var ikke ny på Naosukes tid. Den forbinder sig direkte med Rikyus wabi-te-ceremonier ved fronten i 1580'erne og med Ikkyus *attention*, *attention* i 1400-tallet. Men Naosukes dvælen ved uds lukkelsen, adskillelsen, hans insisteren på at hengive sig opmærksomt til stilheden og tomheden efter dagens aktivitet, har en *sabi*-nuance - en dvælen ved følelsen - som er svær at genfinde hos Ikkyu og Rikyu.

Den *kirei sabi*, beautiful sabi, som Enshus æstetik repræsenterede, blev helhjertet modtaget af kejser og hof, skriver Naito: „Den bibragte disse fremmedgjorte aristokrater den illusion, at de levede i Heian-tidens rigdom og elegance. Jo mere isolerede, de blev, jo højere værdsatte de denne drøm.“⁵³³ Naito skriver senere direkte, at Katsura i den forstand repræsenterer en fremmedgørelsens og virkelighedsflugtens æstetik og karakteriserer have og arkitektur som en eklektisk klassicisme. Man finder, skriver han, både shinden-, shoin- og sukiya-træk i Katsuras hovedbygninger, mens te-pavillonerne inkluderer minka-elementer. „Da Enshus ideal om *kirei sabi* kom i kontakt med den store fond af viden, som Toshihito og Noritada havde om gamle tiders hoftraditioner, opstod det perfekte udtryk for den illusoriske bjerg-hytte.“⁵³⁴

Denne tolkning rammer en grundstemning i aristokratiets overlevelsesser. Men for Naito er sukiya-begrebet blevet en sideordnet stil, et færdigt formsprog, og ikke det levende resultat af *sukisba*, mennesker af *suki*, som Katsura



Åbning og udbæng ved Shokin-teis vestgavl, hvor udbængets ås stadig har barken i behold

også er. Sukiya-arkitekturen var stadig på Katsuras tid i sin vorden, og med inspiration fra wabi-te-rummet udviklede den sig gradvist af det hidtil eksisterende. Selvom Katsuras arkitektur kender sin tradition og sine proportioneringer og konventioner, spiller den videre på dem. Katsura repræsenterer et stort skridt videre i sukiya-arkitekturen. Men det blev også en slags slutpunkt. Sukiya-arkitekturens konstante sætten sig ud over konventioner og formale overvejelser, dens systematiske afvisning af statussymboler, gjorde den til en problematisk genre i Edo-tidens formaliserede univers. Først i dette århundrede har sukiya-arkitekturen reelt bevæget sig videre. Katsura er således en kulmination af en flere hundrede år lang proces, igennem hvilken te-æstetikken fandt sin form.

I al sin enkelhed er Shokin-teis åbning mod vest dybt fascinerende. Ud på eftermiddagen står det reflekterede lys fra vandfladen dybt ind i Shokin-tei og silhuetterne fra de stiliserede fyrretræer på de midterste øer står immaterielt vægtløse i disen - en sjælden krusning af vandfladen leger dovent i loftet, der hvor papirskodderne lader de direkte lysstråler ind. Selv når de blå-hvide fusuma er lukket ind mod rum to, finder en smal stråle af det reflekterede lys vej, idet hampestilke-lukningen over fusuma-panelerne friholder en smal lysspalte hele vejen rundt. Er vestgavlens shoji trukket for, danser vandfladen på papirskodderne, når en karpe en sjælden gang slår i overfladen. Som dagen går på hæld, bliver lysets farve varmere og dybere eksponeret på shoji-skodderne, varmgult, gulorange, orangegult og efterhånden rosa. Skyggernes komplementære violette til blågrønne nuancer uddybes gradvist i spillet mellem det direkte lys, det reflekterede lys og skyggetegningerne fra den stråttækte tagfod, det lave fyrretræ foran og den barkede søjle, der oppe under tagremmen grener sig ud til et Y.

Vestfacaden er Shokin-teis roligste. Og alligevel mødes og brydes et næsten uendeligt antal talforhold. Vandret er åbningen 5 tatami-måtte-bredder, mens der er 6 shoji-paneler, og da også de lodrette proportioner er afledt af tatami-modulet, bliver forholdet mellem højde og bredde i åbningen mod vest 2:5. I princippet blev alle mål afledt i forhold til tatami-måtten, der ligesom det japanske målsystem relaterer direkte til menneskekroppens proportioner.⁵³⁵



Vestudsigten fra Shokin-tei mod Midterøerne nærmer sig i det lave, disede eftermiddagslys en uudgrundelig afstandslosbed



Shokin-teis vestgavl ud på eftermiddagen, hvor vandets bevægelser, den knortede søjle og det store træ på det sydvestlige hjørne skaber stadig skiftende billeder af skygge og lys

Der findes i princippet to forskellige systemer, det ældre *inaka-ma*-system, hvor modullinjerne går igennem søjlerne, og søjlestrukturen definerer et grid uafhængig af søjle- og vægtykkelser, og et *kyo-ma*-system, hvor moduleringen følger mellemrummet, men tilføjer et modul-mellemrum, der modsvarer væg- og søjletykkelserne og lader den ubeskårne tatami-måtte determinere strukturen.⁵³⁶ Herved kan de resulterende formers proportioner fastholdes i rum af forskellig størrelse. Selvom *kyo-ma*-systemet i designfasen er mere komplekst at arbejde med, rummer det - ud over dets æstetiske potentiale - en basis for udvikling af standardelementer. Det går for vidt i denne forbindelse at komme nærmere ind på disse forhold, men sukiya-arkitekturen udspiller sig hovedsageligt inden for *kyo-ma*-systemet. Når Shokin-tei ikke er nogen egentlig minka, hænger det således også sammen med, at der under det stråtekte tag gemmer sig en kompleks og raffineret *kyo-ma*-struktur.⁵³⁷ Den leg med proportioner, som vi møder i Shokin-teis vestgavl, ville ikke kunne nå samme præcision inden for *inaka-ma*-systemet.

Normalt deles både fusuma- og shoji-partier i 2 eller 4. En underdeling i 6 shoji, som i Shokin-teis vestgavl, er sjælden. Den kræver tre spor i top- og bundkarm, men giver en meget harmonisk grundopdeling. Med skodderne skubbet ud til hver sin side bliver åbningen to tredjedele af den samlede væg og ikke kun det halve, og rummet opleves således at være langt mere direkte forbundet med verden udenfor. Hver shoji-skodde har et lukket brystningsparti forneden. Papirdelen ovenover er underdelt i 10 vandrette bånd, i forhold til hvilke, den nedre fyldningsflade er 3 højder. Shoji-elementerne over dørhøjden har 5 vandrette bånd og vægfladen over igen modsvarer 2 højder. Hver af disse øverste bånd er dog en anelse lavere end de nedre shoji-panelers. Vægskiven over dørhøjde gives altid så vidt muligt en resulterende horisontal fremtoning - som en bjælke, der samler de mange underliggende elementer og bringer dem til ro. Denne vægskive er i længderetningen delt i fire, hvoraf de yderste to er lukket væg, mens der i de to midterste fag findes renji-mado, der er blændede med shoji. I midten løber en kraftig søjlestump igennem for at hindre nedbøjning i det store spænd. Dette deler markant



Detalje fra Shokin-teis vestgavl, hvor den Y-formede søjle i det sene, lave eftermiddagslys kaster sin skygge på papirskodderne

det øverste vindue i to. Shoji-skodderne her er, for at understrege den horisontale virkning, lavet med 5 lidt længere ruder frem for en *inaka-ma*-logiks underdeling i 6 forkortede dele. Det udvendige gitter deler lodret åbningen i 2 dele og vandret hvert af de to fag i 9 dele. Den store åbnings talforhold, 2:5, genopstår således i dette vindues mikrokosmos, ligesom den resulterende mindste figur opleves som værende kvadratisk.

Sukiya-arkitekturen opererede på den måde med langt mere komplekse proportioner og størrelsesforhold end dens arkitektoniske forgængere. Der er dog, så vidt jeg har kunnet spore, ikke nedlagt nogen numerologisk kosmologi i sukiya-arkitekturen. Hensigten med ovenstående læsning af proportioner og underdelinger i vestfacaden har blot været at vise, hvor komplekst et udtryksregister, sukiya-arkitekturen betjener sig af. Ikke bare optræder enkle talforhold som 1:2, 1:3, 2:3, 1:4, 1:5, 2:5, 1:6 og 5:6, der kan også spores mere komplekse serier som 1:7, 2:7, 5:7, 1:14, 3:14, 5:14 eller 5:9 og 3:10. Og ikke bare i ren matematik, men i et samspil af forskellige materialer, og modstillet diagonale elementer og ikke-geometriske former. Det forunderlige er, at resultatet, den underliggende kompleksitet til trods, fremstår så umiddelbart indlysende, enkelt og sammenhængende.

Shoji-panelerne i rummet på den anden side af de blåhvide fusuma er udført med en ultratynd ramme uden massive fyldninger i bunden. De er derfor delt i 14 vandrette bånd og ikke i 13 som i vestgavlen. Det ekstra bånd modsvare de tre rammedimensioner ved vestgavlens top- og bundramme, samt rammen mellem fyldning og papirfag, og således bringes der med *kyo-ma*-logik overensstemmelse i det resulterende rudeformat. Det massive bundstykke giver shoji-skodden styrke til at modstå daglig brug og beskytter mod gennemhulning af papiret, hvor det er mest udsat. Shoji som i Shokin-teis nordøstlige rum, hvor papiret føres helt til gulvet i ultratynde rammer, kendtes ikke før sukiya-arkitekturens fremkomst. Sådanne er ganske upraktiske og skal næsten løftes frem og tilbage, for at man ikke beskadiger papiret, men de tilfører rummet en yderst elegant fornemmelse. Og shoji-skoddernes forskellighed er med til at uddybe forskelligheden i Shokin-teis to rum.

Haverummet ud for Shokin-teis vestgavl er ikke så komplekst i sin opbygning som Ama-no-hashidate-haverummet. Forgrunden rummer dog flere lag, shoji-rammerne, den asymmetrisk placerede Y-søjle, tagskægget samt højresidens meget lave stenlampe og lavt tildannede fyrretræer. Højresiden har tyngde af det store træ på pynten, hvis grene er understøttet af pæle, der står ude i vandet. Mellemgrunden dannes af Midterøerne, mens bagvæggen dannes af et massivt af blandede træer. Yderst mod højre fornemmes hovedbygningen netop at indgå i baggrundsskiven. Katsuras hovedbygning er ganske underspillet i sit udtryk og annekterer ikke sine omgivelser. Den definerer ikke sig selv som verdens centrum, men indgår i en kæde af vægtige elementer i et rumligt kontinuum. Den træder ikke som et europæisk herresæde stolt ud af sin ryddede plæne, hvorfra den lader sin fordring om geometrisk indorden stråle magtfuldt ud i det omliggende anlæg som en stærk hoveddaks *point de vue*. Vi ser kun diagonalt ind på gavlen af Ko-shoin med dens karakteristiske, let hvælvede tagflader og fornemmer bagved et par af hovedbygningens øvrige tagflader. Hovedbygningens fire enkeltbygninger er alle forskellige, hvad angår størrelse, orientering, tagform og facaderytmer. Alligevel former de ubesværet en diagonalt ordnet, samlet komposition.

Diagonalen fik, med dens spænding til det tatami-modulerede rum, stor betydning i sukiya-arkitekturen. Ofte ikke direkte udtalt i bygningen, men i brugen og i komplementerende dele. Særlig en te-mester som Enshu var opmærksom på den diagonale orden, når for eksempel det gjaldt den interne relation mellem de enkelte te-redskaber omkring ildsted og daime-matte samt deres orientering i rummet.⁵³⁸ „Det er diagonalen, der hersker i sukiya-design, ikke blot i organiseringen af rummene og deres elementer, men også i den måde, man nærmer sig bygningen på,“ skriver Ito Teiji og fortsætter, at det måske tydeligst ses i Katsuras shoin-bygning.⁵³⁹

Ganske rigtigt kommer man diagonalt til bygningen, og ganske rigtigt er Katsuras shoin-bygning, som man tydeligt ser det af luftfotografiet p. 455, en diagonal organisering af fire individuelle bygningslængder. Men jeg havde i 1995 mulighed for at opholde mig en hel dag i Katsuras hovedfløj

og operere med skodder og fusuma.⁵⁴⁰ Og mens de frontale rumfølger hele tiden var indlysende, fandt jeg ingen diagonale konstellationer imellem de interiore rum. Ligesom ved Shokin-teis udsigter, der er udpræget frontale i forhold til bygningen,⁵⁴¹ havde også shoin-bygningernes måde at inddrage haverummet på udpræget frontale kvaliteter.

Det er i høj grad fusuma-elementet, der fastholder det frontale. Den altdomierende underdeling af fusuma-vægge er i fire dele, hvoraf de to midterste skydes til hver sin side, uafhængig af, om det samlede fusuma-fag er 3, 4, 5 eller 6 tatami-matte-bredder. Denne midteråbning kvæler den mulighed for diagonal rumkonstellation, som plantegningen lader ane. Og at skubbe alle fusuma-dørene over til den ene side er visuelt set så forstyrret, at det givet ikke har været brugt. Selvom Chu-shoin ser ud til at have shoji-paneler i hele facaden, er det en senere skive, der er sat op udenfor den veranda, der løber langs hele facaden. Væggen umiddelbart bagved, imellem de interiore rum og verandaen, har lukkede partier på hver side af åbne shoji-partier i midten, ligesom det ses i Ko-shoins facade, og dette er med til at fastholde frontaliteten i relationen mellem interiør- og haverum. Musikrummet er stort set en lukket kasse. Kun i Shin-goten, den nyeste fløj af Katsuras shoin-bygning, går shoji-skodderne helt ud til hjørnerne. Her kunne man med lidt god vilje finde diagonale kig gennem de interiore rum, men de inviterede ikke, og havde ikke samme kraft og selvfølgelighed som de frontale relationer mellem bygningens enkelte rum.

Katsuras diagonale kompositionen giver adgang til optimal ventilation i sommerperioden. Man kunne forestille sig i den varmeste sommer, hvis alle shoji i Shin-goten blev taget væk, og man i stedet hængte delvist gennemsigtige bambusalousier op, at der ville opstå et diagonalt, rumligt flow. Men det ville måske snarere fornemmes som et karakter- eller retningsløst rum. Jeg oplevede kun diagonalens betydning som rumforbindende i mellemzonen mellem inde og ude, når man så diagonalt langs facaden - og denne fornemmelse var klart mest udtalt i Shin-goten, hvor rumåbningerne ikke er begrænset til vægfladernes midterdel.

Hashimoto skriver, at de forskellige faser i Katsura Rikyus



Katsuras bovedbygning er sammensat af flere bygninger i en diagonal komposition. Her er det fra venstre mod højre Shin-goten, Det nye palads, Musikrummet og Chu-shoin, Den midterste shoin. Ko-shoin, Den gamle shoin, ligger til højre for billedet i forlængelse af Chu-shoin

Shinju-an

udbygning karakteriserer udviklingen fra den tidlige sukiya-shoin til den fuldt udviklede sukiya-arkitektur,⁵⁴² og man kunne således sige at sukiya-arkitekturen gradvist frisatte diagonalen. Men ser man på sukiya-arkitekturens videre udvikling i Edo-perioden, er der ikke megen diagonalfrisættelse at spore. Selv den diagonale orden i bebyggelsesplanen, som ikke nødvendigvis medfører nogen diagonal rumlig orden, blev aldrig almindelig.⁵⁴³

Som Ito Teiji påpeger det, havde Katsura ingen plads i japansk arkitekturhistorie forud for Bruno Tauts ankomst til Japan i 1933. Først efter at Taut i samtaler og artikler havde rost Katsura som et af verdens vidundere, fik japanerne øjnene op for Katsuras kvaliteter. „Den skønhed, der åbenbarer sig ved Katsura, transcenderer forståelse. Det er den skønhed, der kendetegner stor kunst,“ skrev Bruno Taut i 1933: „Når man står overfor et stort kunstværk, flyder tårerne uimodståeligt. Skønheden i kunsten går ud over den blotte form og gør os opmærksomme på den grænseløse ånd og tanke bag den.“⁵⁴⁴

Det Katsura, som Taut kom til, var et noget forsømt Katsura, præget af mange års manglende brug.⁵⁴⁵ Mange af sukiya-arkitekturens materialer har så kort en levetid som 10-20 år eller mindre, og strå- og spåntag, tagrender og nedløbsrør af bambus osv. fordrer en fortsat, opmærksom vedligeholdelse. Efter omfattende restaureringer i 70'erne, er Katsura måske idag i bedre stand end på noget andet tidspunkt siden Noritadas dage, men bygningerne står som tomme, museale former og har ikke været brugt som beboelse i mere end 100 år. Og selvom haverne er yderst velholdte, bærer de præg af blive vist frem til stadig nye hold af turister, hver time, hver dag. Diskrete små hegn er sat op overalt i haven, men mosset er trampet bort i en bred bane omkring roji-stiernes forfinede belægninger. Det er tydeligt for meget forlangt af et moderne menneske at bruge trædestenene.

Modernister som Taut og Gropius aflæste i den japanske arkitektur en dobbelthed, som tydeligt kom til udtryk i modstillingen mellem Katsura Rikyu og Toshugu-helligdommene i Nikko fra omtrent samme tid. Hvor de kun havde foragt til overs overfor den dekadent dekorative strømning, som Nikko repræsenterede, fandt de i Katsura



Shin-goten har langs de facader, der vender mod haven, en bred engawa med trægulv yderst og tatami-måtter inderst. Udenfor de yderste papirskodder kan et sæt regnskodder trækkes for

den arkitektoniske forløsning. Katsura løfter arkitekturen til et højt, spirituelt plan, skrev Gropius begejstret: „This is a lofty abode of man in equilibrium, in serenity.“⁵⁴⁶

Denne modsætning blev tolket som en generel modsætning, der kunne iagttages i alle aspekter af japansk kultur. Den modsvarede forholdet mellem jomon-kulturen fra cirka 10.000 f.Kr. til 3. århundrede f.Kr. og Yayoi-kulturen fra cirka 3. århundrede f.Kr. til 3. århundrede e.Kr. Der fandtes således i den japanske æstetik på den ene side en dekorativt farveglad, fabulerende åre, der kunne tilbageføres til jomon-tidens jæger-samler-kultur, mens den mere tilbageholdt disciplinerede strømning, som er udtrykt i Katsura, havde sit udspring i en senere, risdyrkende Yayoi-kultur.

Denne forståelsesramme havde flere fordele. Dels imødekom og forklarede den udlændingenes tidlige analyser, dels ledte den i spørgsmålet om den japanske æstetiks oprindelse opmærksomheden bort fra den kinesiske indflydelse. Efter mange hundrede år med et verdensbillede, der begrænsede sig til Japan og det japanske blev spørgsmålet om det særligt japanske i det globale samfund i genåbningsfasen et stadig tilbagevendende spørgsmål af yderste vigtighed. Med en stor del af identiteten sublimeret ind i samfundsidentiteten var det ikke tilfredsstillende kulturhistorisk set at blive reduceret til en yderlig, kinesisk provins med en lokal variant af den kinesiske moderkultur. Så gav det mere næring til selvrespekten at aflæse den japanske form gennem tiderne som genereret af to japanske urkræfter - spændingsfeltet mellem jomon og Yayoi.

I en sammenligning af keramiske kar fra jomon- og Yayoi-kulturen, skriver Kenzo Tange, at Yayoi-formerne „klart fremviser begyndelsen til logik og intellektuel orden. Den uuhæmmede sans for volumen og bevægelse er borte. Man finder i stedet fred og tilbageholdthed, ... og for første gang i japansk historie kommer der en vis abstrakt kvalitet til syne - et sikkert tegn på intellektuel virksomhed.“ Tange skriver videre, at der i Yayoi-formerne er „en bevidst æstetik, som står i skarp kontrast til den ubevidste vitalitet i jomon. Den ene er stilfærdig og underkastende, den anden er dynamisk og rebelsk. Denne modsætning er på nogle måder parallel til den mellem de dionysiske og de apollinske elementer i det gamle Grækenland.“⁵⁴⁷

Tange modificerer dog senere denne parallel og skriver, at jomon har en stærkt animistisk kvalitet, der ikke findes i det dionysiske, ligesom der i jomon-kulturen ligger en ærefrygt overfor ånder og guder, som ligger fjernt fra den rent menneskelige ekstase, som karakteriserer Dionysos-kulten.⁵⁴⁸ Tilsvarende, skriver Tange, mangler Yayoi den lykke, der kommer af bevidstheden om at have besejret naturen, og ligger dermed langt fra den apollinske kults triumferende energi. „Yayoi-kulturen repræsenterer en tilpasning til naturen, i hvilken en øget æstetisk orden fører til en mindskelse af vitaliteten. På forunderlig vis må Yayoi-kulturen søge næring i det jomonske, hvis den vil holde sig vital; de to poler er nødvendige komplement, [hvorimod] de dionysiske og apollinske måder er selvberørende. Således skal den japanske kreativitetens kilde findes i sammenkædningen af Yayoi- og jomon-elementer.“⁵⁴⁹ Hvor jomon-Yayoi-polariteten for Tange dermed er en yin-yang-agtig relation, bruger Taut og Gropius modstillingen mere vestligt-dualistisk - som noget sandt overfor noget falskt, noget godt overfor noget skidt osv.⁵⁵⁰

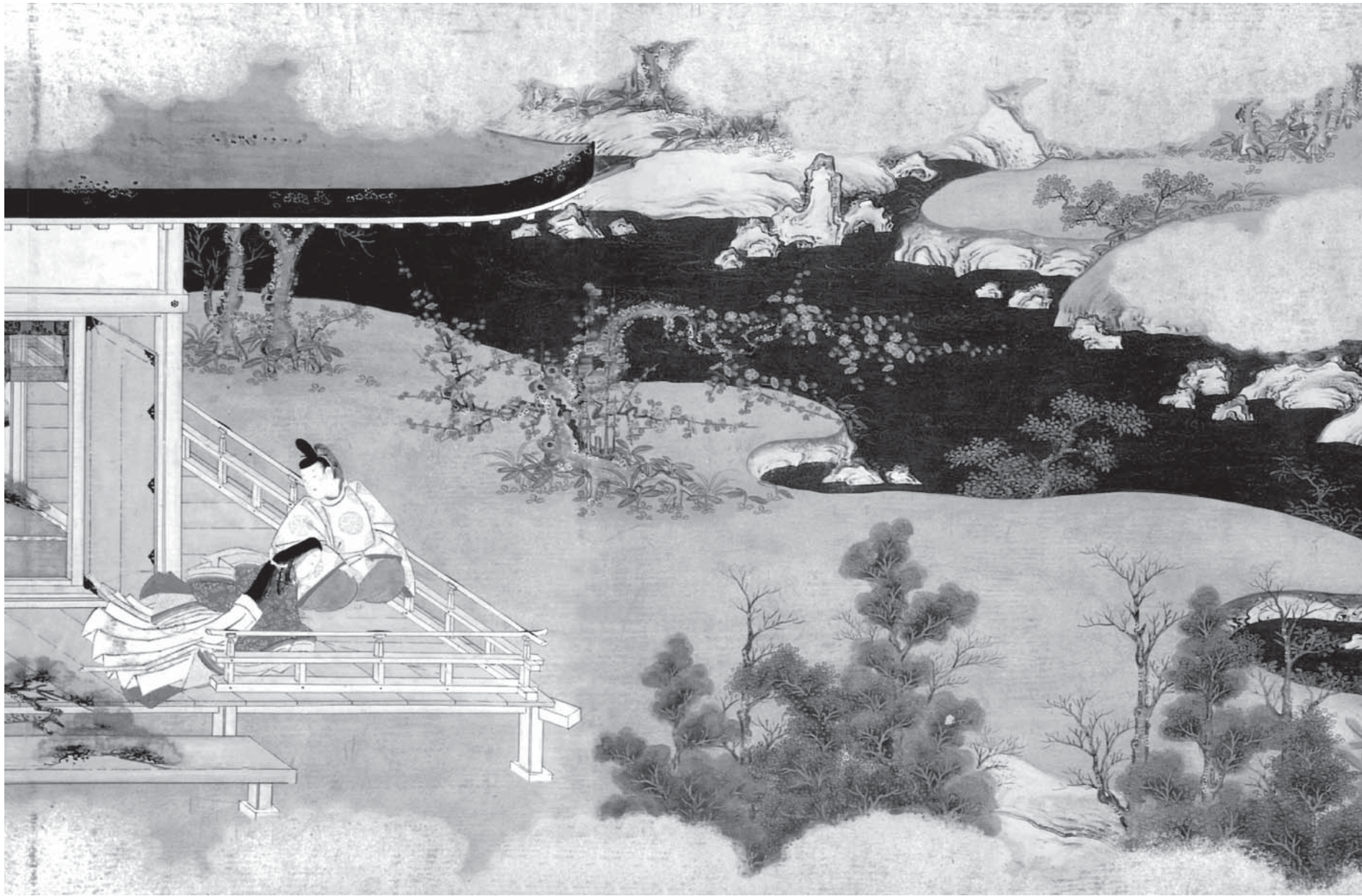
Tange ser Yayoi-polen som fremherskende i Heian-tidens shinden-arkitektur, og som det dominerende værdisæt op igennem Kamakura- og Muromachi-perioden. Efter en lang pause træder jomon-kræfterne igen markant frem i det kulturelle landskab i og med at skikkelser som Nobunaga, Hideyoshi og de tidlige Tokugawaer bevægede sig fra slagmarken til magtens tinde. Dette kommer mest overvældende til syne i Nikko, skriver Tange. „Denne bygning synes at være det perfekte udtryk for den enevældige herskers æstetiske udsyn. Med dens myriader af farver, dens glitrende tegl og talløse, blomstrende ornamentter har den vundet det ry blandt almindelige mennesker at være så perfekt smuk, at ingen måtte dø uden at have set den, og siden den blev opført, har besøgende i stadige strømme flokkedes ved dens døre - et excellent vidnesbyrd om det besynderlige bånd, der både i Japan og i andre lande forbinder en diktator med sit folk.“⁵⁵¹

Tange udvikler sin jomon-Yayoi-modstilling yderligere i bogen *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*. Men det er, som om jomon-Yayoi-tilgangen ikke rigtig formår at nå til kernen i de problemstillinger, den

anvendes på. Det to-leddede perspektiv får slået endog særdeles umage størrelser sammen. Opgaven svarer lidt til at skulle analysere et kulturelt fænomen som Grundtvigs folkehøjskoler ud fra en modstilling af dansk stenalder og vikingetid. Samme opgave ville ikke blive meget lettere med udgangspunkt i modstillingen af det dionysiske og det apollinske. Det bliver ikke klarere af, at Tange læser klassekampsfragmenter ind i sit jomon-Yayoi-felt, for den dialektiske materialisme har altid undsagt det konkrete for det generelle.

Selvom jomon-kræfterne i en lang periode fra risdyrknings indførelse ikke var så manifesterede, var de ikke helt borte i tiden forud for Momoyama-tidens kraftudladning, skriver Tange. Jomon-energiene ser han videreført i den jordnære vitalitet, som satte bønderne i stand til at udføre deres endeløse, manuelle arbejde. Hvor hoffolkene, poeterne og de tidlige te-mestre idylliserede det fattige, sorgløse liv i den simple hytte, var det for de mennesker, for hvem dette var den uomgængelige virkelighed, tilværelsens brutale fakta. De kunne ikke efter forgodtbefindende vælge mellem at være enten rig eller fattig, og det er utænkeligt, at de kunne have betragtet deres egen tilværelse som smuk, ligesom de aldrig kunne have gjort deres liv til en æstetisk eller kunstnerisk form af den simple grund, at det overhovedet ikke var det, de ønskede, skriver Tange: „Deres liv var en konstant skiftende, amorf kraft, primært rettet mod at transformere sig selv. Dette er hvad jeg mener med en form, der endnu ikke er formet, ... - en livskraft, som ikke kender nogen balance, ingen grænser for skabelsen. Dette er jomon-princippet.“⁵⁵²

Jomon-princippet slog ikke rent igennem i zen-haverne, skriver Tange. Dertil var de for bevidste, for pedantiske og for intellektuelle, og forbindelsen til bondestandens tilværelse for indirekte.⁵⁵³ Tange karakteriserer Rikyus og hans tilhængeres te-pavilloner som ubehjælpomme (painsstakingly forlorn) og påpeger, at „Rikyu ved at konvertere den skønhed, han fandt i bondens liv, til æstetisk form, fratog den sin spontanitet. Den sprudlende livskraft, den kreative kraft og det tekniske potentiale var tabt i sukis verden.“ I suki-perspektivet „blev [en bygnings] struktur reduceret til et spørgsmål om visuel tilfredsstillelse, og



Forestillingen om Heian-tidens forfinede og idealiserede hofliv, som det var skildret i Tale of Genji - ber i en afbildning fra Edo-perioden

intet blev tilføjet bortset fra kunstighed.⁵⁵⁴

Tanges suki-analyse stammer fra slutningen af 60'erne, hvor betonmodernismen havde kronede dage. I disse år skabte Tange en lang række bygningsværker, der helt bevidst vendte den japanske tradition ryggen. Ved en tale i det nye CIAM (sept. 1959) sagde Tange, at han ikke troede på, at traditionen som sådan hverken kunne bevares eller vendes til en kreativ kraft. Var der stadig spor af traditionen i hans arbejder, var det fordi de kreative evner ikke havde slået til - fordi vi stadig var på vej mod en virkelig kreativitet.⁵⁵⁵ Det må tilføjes, at selvom Tange latterliggør Rikyus te-rum for deres forlorenhed og manglende kraft, opgiver Tange selv få år senere fuldstændig den visuelt strukturelle ærlighed i sin arkitektur og excellerer i glascoatede bygninger, hvori det strukturelle er borte eller reduceret til et rent æstetisk anliggende.⁵⁵⁶

Men Rikyu hverken romantiserede eller æstetiserede. For ham var det æstetiske arbejde uomgængeligt, eksistentielt og bydende nødvendigt. Det var, ligesom hans 30 år i zendoen, båret af en basal vedholdenhed af fuldt samme styrke som den bondens seje udholdenhed, som Tange romaniserer Rikyus liv var - og det givetvis stærkere end nogen bondetilværelse - rettet imod den definitive transformation. Tange tager her fejl i sin læsning af sin egen tradition, eller han forveksler den klarhed og konsekvens, hvormed den tidlige te-æstetik blev udkrystalliseret, med de mange romantiserende iscenesættelser, hvormed te-ceremonien senere blev forplumret. Som vi har set det igennem dette case-studie, var wabi-æstetikken i dens udspring et frontalangreb på den menneskelige eksistens' begrænsninger - og ikke en flegmatisk adspredelseskultur.

På den baggrund er Tange - noget paradoksalt - ikke nær så forbeholden overfor Katsura. Midt i sine udtalte Yayoi-træk rummer Katsura noget jomonsk, skriver Tange: „en latent kraft, der er implicit i folkets dagligdag. [Og] det er denne spirende impuls, der giver Katsura dens overvældende originalitet.⁵⁵⁷ Jomon- og Yayoi-traditionen stødte sammen for første gang på den tid, hvor Katsura blev bygget, skriver Tange. Han ser i Katsura dialektikken mellem tradition og (ny-)skabelse realiseret. Så hvor jomon-Yayoi-modstillingen i sit udgangspunkt skulle belyse, hvordan

Yayoi-blomsten Katsura som arkitektur var Nikko overlegen, ender Tanges udfoldelse af jomon-Yayoi-modstillingen med at måtte tilskrive Katsuras kraft og originalitet den jomonske grundkvalitet i Katsuras erklærede mod-sætning, Nikko.

Hisamatsu regner i sin bog *Zen and the Fine Arts* udtrykkeligt både Katsuras hovedbygninger og Shokin-tei blandt sine eksempler på en *fuldbyrdet zen-æstetik*.⁵⁵⁸ Det opleves også sådan på stedet. Selvom Toshihito og Noritada ikke var udtalte zen-mennesker, og selvom deres æstetiske forståelsesramme ikke var specifikt zen-defineret, har Katsuras haveanlæg og te-pavilloner en dyb resonans med Hisamatsus karakteristika.⁵⁵⁹ Dette gælder selv for hovedbygningen, måske bortset fra en række elementer i den senest tilføjede fløj, Shin-goten. Her har der sneget sig en række kunstlede former og dekorative elementer ind, som er bundet i deres eget udtryks referencer til et formaliseret udtryk og dermed til dets begrænsninger som genre. Det hæver sig således ikke over det regelbundne. Opmærksomhedspåkaldende, funktionsløse bronzeornamenter, kunstfærdige bearbejdnings af dørgreb og vægstykker over de indvendige fusuma-vægge, nivellerede gulve samt ikke mindst de koncentrerede opvisninger af formlege omkring tsuke-shoin-elementets hylder og skabe dementerer næsten bygningernes øvrige renfærdighed. Men stort set repræsenterer Katsura en kreativitet, hvor jegets selvudtryk er vejet for et formløst Selvs udtryk.

Tange taler med væmmelse om „lugten af traditionen“ og har kun foragt for det selvbedrag, der ligger i at erklære verden fantastisk som den var, da man ikke havde [den moderne teknologis] muligheder for at forandre sine levevilkår. Han tager således afstand fra *furyu*-begrebet, som gennemsyrede Muromachi-tidens livs- og kunstsyn. Det rummer i Tanges læsning en fatalistisk realisme, der gennemsyrrer den japanske tradition, hvor man tilpasser sig naturen frem for at forme og bekæmpe.⁵⁶⁰ Men *furyu*, at flyde med vinden, var i traditionen noget efterstræbelsesværdigt - en *orientering i tilværelsen* med resonans på den kinesiske *wu-wei*-attitude. *Furyu* var i Ikkyus poesi et stadigt tilbagevendende ord,⁵⁶¹ og *furyu* er intimt forbundet med det responderende menneske. I Covell & Yamadas

karakteristik er *furyu* en transcendent spiritualitet og en spirituel værdsættelse af livets enkle ting - livskvalitet frem for (materiel) livskvantitet. *Furyu* er fuld opmærksomhed omkring naturens gaver, som månen, regnen og vinden ... en sammensmeltning med naturen, der leder til fredfyldt ro. Æstetisk forfinelse af enhver art, samt det at finde elegance i livets umiddelbare udfoldelse og i naturens simple hændelser.⁵⁶²

Hvor Vesten i sin Japan-interesse feterede Yayoi-universets introverte æstetik, havde Tange kun foragt for denne meningsløse pænhed (meaningless prettiness).⁵⁶³ Det var denne stadige tilpasning, der havde fastholdt Japan i dets tilbagestående. I sin fascination af den moderne civilisations jomonske kraftfuldhed advokerer Tange for en anderledes håndfast indgriben i omgivelserne. „Videnskabelig teknik er det våben, med hvilket mennesket søger at besejre den materielle verden,“ skriver han: „Det er et udtryk for menneskelig vitalitet, for viljen til at overleve midt blandt fremmede kræfter. Hvis mennesket ikke har noget ønske om at betvinge naturen, udvikler teknikkerne sig ikke.“⁵⁶⁴ Den metabolisme, som Tange omkring 1960 var med til at tegne og som umiddelbart kunne synes at have ansatser til økologiske træk, repræsenterede i virkeligheden et sådant aggressivt natursyn. Mennesket måtte bekæmpe naturens kræfter for at sikre sig sit livsrum, og opgaven var, som for eksempel med bebyggelsen af Tokyo-bugten, at sikre øgede udfoldelsesmuligheder for et Japan i ekspansiv moderniseringsrus.

Hvor Tange advokerer for en beherskelse af den omgivende natur og demonstrerer en sådan herskerattitude i sine projekter, var den te-kultur, han flegmatiserer, et målrettet forsøg på at kultivere den indre natur til et punkt, der gengav mennesket dets ultimative frihed. Hvor Tanges kamp står mod den ydre natur og fører os stadig længere fra vores natur, var zen-menneskets kamp rettet mod de vildfarelser, der adskiller os fra vores oprindelige natur. Klodens ressourcer har i dette århundrede vist sig definitivt endelige, og de måder, hvorpå vi har forvaltet dem, har vist sig i bedste fald uhensigtsmæssige, i værste fald livstruende. Vi står overfor at måtte betvinge vores trang til at kultivere vore omgivelser eller drastisk at måtte forandre den måde,

hvorpå vi kultiverer. Vi må redirigere denne kultiverings-trang til vores indre landskaber. Her ligger stadig store opgaver og venter. Her er der stadig store, uopdyrkede vidder at opdage og kultivere, og en sådan målretning vil virke korrigerende tilbage på den aggressivitet, hvormed vi nu kultiverer [læs: destruerer] vores ydre omgivelser.

Dette er ikke skrevet for at hudflette Kenzo Tange, men for at eksemplificere, hvordan den modernistiske arkitektur undsgede sig sin tradition og lagde former til en massiv fremmedgørelse af det moderne menneske. Man kan supplerende til Tange sige, at også den rendyrkede jomon-kultur rummer sin egen undergang. En jomon-domineret verden behøver et substantielt korrektiv af Yayoi-harmonisering, for ikke at gå til grunde i sin egen dominans. Vi er tvunget til at søge veje, der i højere grad samvirker med omgivelserne, ikke blot på et teknologisk niveau, med CO₂-kvoter, varmetab og minimering af ressourceforbrug, men også på et psykologisk og bevidsthedsmæssigt niveau - igennem hele det underliggende værdimønster. Vi må genskabe et kulturelt program, hvis aktiviteter og målretning genindskriver menneskeheden bæredygtigt i universet.

Til forskel fra det moderne bo- og arbejdssted placerede det præindustrielle samfund sit menneske i en relativt bæredygtig relation til det omgivende. Når jeg har taget fat om wabi-æstetikken og zen-æstetikken i et hisamatsusk perspektiv, er det fordi jeg i denne præcise kultivering og målretning af menneskelivets basale forhold ser et værdisystem med stor inspiratorisk kraft i forhold til udviklingen af et mere bæredygtigt samfund.

Stadig er det ikke lykkedes at skabe en overbevisende arkitektur ud af det økologiske problemkompleks. Rækken af solhuse og lavenergihuse, som udstiller deres eget økologisyns hjerteskrærende primitivitet, samtidig med at de ignorerer alle klassiske formfordringer, er allerede skræmmende lang. Nogle gange er det den økologiske idealisme, der lader alle æstetiske og bygningskunstneriske fordringer vige for programatiske uomgængeligheder. Måske bliver det bedre den dag, „de store“ arkitekter giver problemstillingen reel opmærksomhed. Men sandsynligvis bunder de manglende resultater i, at vi stadig formulerer et så komplekst og integreret problemkompleks som det bæredyg-

tige hus i helt fragmentariske, reducerede enkeltkrav. Byggeprogram og bygge Lovgivning, arkitekter og byggemåde er endnu slet ikke gearret til at forstå, understøtte og opføre bygninger, der som levende organismer vekselvirker med deres omgivelser på en bæredygtig måde.

Måske er der noget fundamentalt uøkologisk i det arkitektursyn og i den kunstforståelse, der ligger bag dette århundredes arkitekt- og arkitekturforståelse. Måske bliver det bæredygtige hus aldrig en størrelse, som tilgodeser den nuværende arkitekt- og arkitekturforståelse. Måske vil udviklingen af *det reelt bæredygtige* virke tilbage på ikke bare den tekniske form, men også på arkitektursynet. Vi vil da kunne se en økologisk arkitektur vokse frem, hvis kunstbegreb har fælles klangbund med zen-æstetikken.

Jeg vil gerne runde dette case-studie af i Teigyoku-ken. Disse få kvadratmeter, opført af genbrugsmaterialer i 1638, opsummerer en stor del af den kulturelle proces, som dette case-studie har søgt at indkredse: Hvordan en levende zens spontane udtryk i tilværelsen, som den kom til udtryk i Ikkyus univers, i de følgende 200 år udfoldede en omfattende vifte af kunstneriske og kulturelle udtryk. Det udviklede sig i denne periode til et kulturelt kompleks, som involverede store dele af det japanske samfundsliv. Billedet er mere omfattende og komplekst end det, der her har kunnet opridses. Men de skikkelser, vi med Shinju-an som udsigtspunkt har fulgt, tegner - med deres udspring i *en levende zen* - rygraden i denne proces.

Uden dette fundament i en spirituel vej ville hele denne æstetiske afsøgning hurtigt reducere sig til sin egen stivnede form, og den ville aldrig have nået den dybde og klarhed, der gør, at dens kunstneriske afsondringer stadig idag formår at få det moderne menneske i tale. Uden denne spirituelle rodfæstelse ville øksehuggene i Teigyoku-kens naka-bashira blot have været tilfældige øksehug i en kroget pind. Nu skærer de til benet af den menneskelige eksistens og taler direkte til hjertet - til vores oprindelige natur.

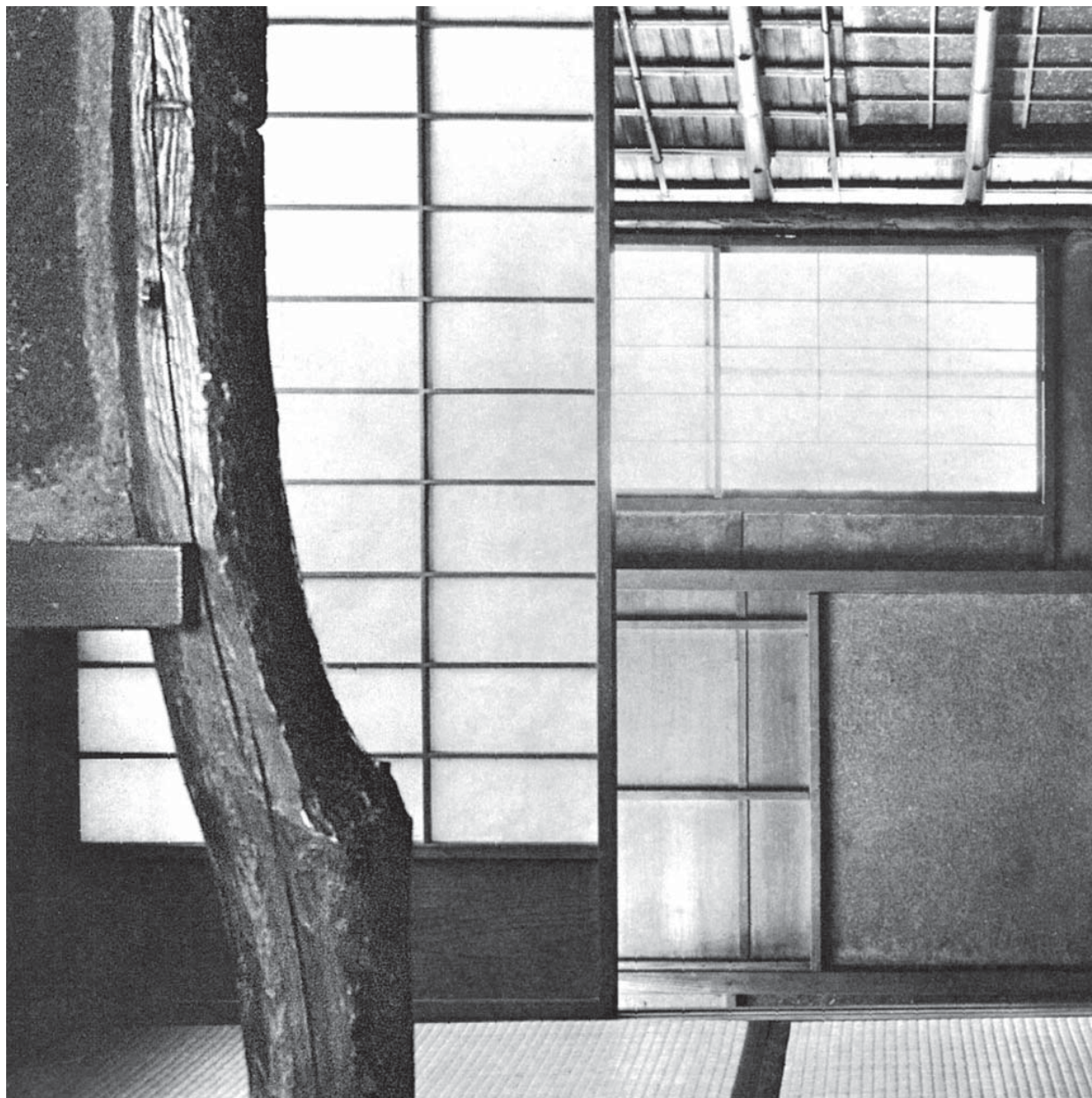
Som zen-mesteren Kobori indledende sagde, kom intetheden i Japan til udtryk i det æstetiske liv. Zen-æstetikken formsprog må derfor karakteriseres med termer, hvori begrebet *mu* indgår. Der findes i sproget et skrifttegn, *ma*,

som i samme periode udviklede stærke parallelle konnotationer. Skrifttegnet *ma* indgår i et væld af sammenhænge, hvor det ofte betegner tidlige og rumlige afstande og intervaller.⁵⁶⁵ Blandt de japanske termer, der figurerer i dette case-studie, kan nævnes *inaka-ma* og *kyo-ma*, *kusari-noma* og *tokonoma*, men anvendelsespektret er meget vidt, fra det helt konkrete til det rent abstrakte og psykiske rum. Richard B. Pilgrim definerer ligefrem *ma* som et kulturelt paradigme, der er til stede i kunstarterne, særlig i no-dramaet, men som findes overalt i samfundet og har været med til at etablere den kulturelle identitet i Japan.⁵⁶⁶ „*Ma* er resultatet af hændelser eller objekter, der 'indrammer' et tomrum og giver det eksistens (and cause it to be),“ skriver Marc Peter Keane. I religiøs forstand bruges *ma* til at repræsentere *mu*.⁵⁶⁷

Forbindelseslinjerne mellem *mu* og *ma* er ganske uheldgribelige, men eksisterer i alle kunstgrene - og i princippet i alle livets forhold. De fremstår måske tydeligst i mere flygtige kunstarter som musikken og no-teatret, hvor begrebet *ma* fik central betydning for håndteringen og udviklingen af en zen-baseret form. Intetheden manifesterede sig i pausen, i intervallet, i vejtrækningen, i fraseringen - kort sagt i alle de forhold, der vækker et skuespil eller et musikstykke til live. Men den figurerer også i mellemrummet i malerens og kalligrafens hvide papir, i søjleafstanden, i sekvensen, i det tomme rum. Der var ligeledes stadige *ma*-referencer, når man bevægede sig gennem rum og roji-have, eller når te-ceremoniens mange enkelte *temae* skulle kædes sammen til et fortsat strømmende hele - her var timingen, pausen, intervallet og overgangen fuldt så vigtige situationer for at lade intetheden komme til udtryk.

Denne stadige kredsen om intethed og formløshed kunne måske kun vinde sin kraft og klarhed i en kultursfære, der var dybt optaget af det formmæssige. Kunne wabi-teens og sukiya-arkitekturens subtile opgør med formalismen have nået sin præcision og forfinelse uden en omgivende, formgennemtrængt japansk virkelighed?

I en samtale med te-mesteren John McGee ved te-skolen Ura Senke pegede jeg på det forhold, at opnåelsen af det formløse i Japan rygmarmæssigt antages at gå gennem en endeløs verden af form, træning og disciplinering. Han



Teigyoku-kens naka-bashira, midterstolpen, med dens øksetilbugne, imperfekte æstetik

svarede: „Ja det er et paradoks. Et forfærdeligt dilemma for de fleste mennesker. Det gælder ikke kun *chanoyu*, men for alle de japanske kunstarter: de vil give dig formen, *kata*, den form du er nødt til at lære. Vejen er, at gennem at mestre formen vil du opnå en frihed fra formen. For de fleste mennesker vil jeg sige, at de bliver fange af formen. De kommer aldrig ud over formen.

De forskellige skoler bidrager på en måde dertil gennem deres egen optagethed af at videreføre deres egen form - man skal overholde disse former. Der er mennesker, der oplever dette som meget begrænsende og som hindrende for, at en virkelig artistisk form opstår. Andre oplever, at uden denne type ledelse og kontinuitet ville alle disse former være uddøde for hundreder af år siden. Så dette er også et paradoks.

I Vesten ser vi noget tilsvarende inden for musik, dans osv. Hvis du og jeg ønsker at spille Mozart, må vi starte med at lære C-dur-skalaen. Når vi har lært den, indfører vi ét kryds, og vi har en G-dur-skala. Så kommer vi til D-dur og med tre krydser til A-dur. Derefter begynder vi måske at øve med ét b. Sådan er der lange rækker af små øvelser på vejen til at blive en god musiker, og en dag kommer man til en lille sonate af Mozart. Har man øvet sig godt, er man i stand til at håndtere denne form og få noget smukt ud af den, selvom man måske ikke er dybt musikalsk. Men har man ikke øvet sig så meget, rammer man muligvis øjeblikke af skønhed, men helt givet også en masse mislyde. Så vi har det samme fænomen i Vesten som i orienten.

Idag tænker mange mennesker, at man må gøre sig fri af formerne for at opnå frihed. Man kan frigøre sig fra form tidligt, og man kan frigøre sig fra form sent. Men man kan ikke *intellektuelt* frigøre sig fra form.⁵⁶⁸

Det moderne menneskes frigørelse fra form synes nogle gange reduceret til et ejendomsforhold: Hvis man besidder en form, er man fri til at gøre med den, hvad man vil.

Hvor kloden tydeligvis er ved at segne under opfyldelsen af den amerikanske drøm, ville den kunne blomstre af en menneskehed af opmærksomme te-drikkere, som havde indset uendeligheden i det små - og endda have livsrum til endnu et par milliarder *suki-sba*.



Den højre stengruppe med syv sten i Shinju-ans østhave, anlagt af Murata Sbuko (1422-1502) ved Shinju-ans grundlæggelse i 1491

NOTER

- 1 Blandt andet har Shinju-ans nuværende abbed, Yamada Sobin i samarbejde med Jon Carter Covell skrevet flere bøger om Shinju-an, ligesom der omkring det æstetiske, filosofiske og kulturhistoriske kompleks, som Shinju-an er en levende del af, findes en omfattende litteratur. Med Shinju-an som udgangspunkt ville jeg således kunne opnå en i mit synspunkt frugtbar dialogstilling mellem det konkrete og det generelle, det historiske og det nutidige.
- 2 Suffikset *-san* er almindeligt benyttet sammen med familienavnet i japansk til- og omtale, hvor anvendelse sammen med fornavn er forbeholdt meget nære, uformelle relationer. I en række særlige relationer, som f.eks. i familiesammenhænge og forholdet mellem lærer og elev, kan en række andre tiltaleformer dog tage over.
- 3 I perioden fra Meiji-restaureringen i 1868 frem til 1910 var det nye Japan med dets stats-shintoistiske orientering særdeles uvenligt stemt overfor buddhismen. Dens position og indflydelse i samfundslivet indskrænkedes drastisk tillige med dens økonomiske grundlag. Mange templer måtte i disse år sælge ud af kunstgenstande og jordtilliggender for at klare sig igennem. Også fra moderne museumsinstitutioner oplevede man pludselig et pres for at „sikre“ de utrolig mange kunstgenstande, der var samlet i templeme gennem århundrederne. Shinju-an gennemlevede dog disse år uden ødelæggende indgreb. Men f.eks. en seksfløjet foldevæg af Kano Masanobu (1434-1530) blev i 1878 (tvangs-)overført til det dengang nye Kyoto National Museum, der stadig betaler en symbolsk leje for retten til at opbevare foldevæggen under fugtighedskontrollerede betingelser. Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 134. Værre gik det Tenzui-ji - det største og måske mest storladne subtempel ved Daitoku-ji - opført af Hideyoshi i slutningen af 1500-tallet med fusuma-udsmykninger af Kano Eitoku (1543-90). Tenzui-ji ville idag have været regnet som en kategori 1 kulturskat. Men i de svære år efter 1868, hvor det hidtidige økonomiske grundlag fjernedes fra de buddhistiske templer, måtte templets abbed sælge både vægmalerier og bygninger. Ingen ved idag, hvor de er endt, eller om de overhovedet eksisterer. *Ibid.*, pp. 44-45. I ly af det moderne Japans voksende velstand er langt de fleste buddhistiske templer igen idag velkonsoliderede. Buddhismens problem ligger derfor fremover snarere i den fremskridende sekularisering og det moderne japanske samfunds stadig noget fragmentariske frednings- og kulturpolitik.
- 4 *Shakkei* bliver på engelsk oversat til *borrowed landscape*. Man taler i *shakkei* om *ikedori*, eller *capturing alive*, at indfange eller indramme en udsigt til live. Se: Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983, pp. 15-16. Thomson skriver i en turistguide fra 1911 om Daitoku-ji, at set fra terrasserne mod øst strakte der sig ubrudte, grønne marker ned mod Kamo-floden, og at Hiei-san, Kyotos skytsbjerg, tårnede sig op bagved. Thomson, B.: *A guide to the districts of Kyoto, Nara and Yamada*, Dai-Nippon Hotel, Kyoto 1911, p. 76. Hvor Shinju-ans have idag er helt lukket mod øst af store tætte træer, har man i Daitoku-ji Hojo, der ligger umiddelbart syd for Shinju-an, stadig bevaret shakkei-elementet mod øst, selvom det virker lidt anstrengt. Det klippede budskads bag den første hækkeafgrænsning har måttet vokse sig uforholdsmæssigt stort for at dække over den moderne by (se Daitoku-ji Hojo shakkei ill. p. 284). Både Shinju-an og Daitoku-ji ligger lige så meget højere end byen mod øst, at hvis man havde fasholdt højderne fra de traditionelle halvanden- eller toetages machiya-huse, ville det oprindelige shakkei have stået intakt. Yamada Sobin fortæller i en samtale i Shinju-an 18.11.1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål, at østmuren i Shinju-an er usædvanlig lav netop for at indramme shakkei-udsigten optimalt. Så frem til 1930erne stod Higashiyamas blådisede bjergryg, der kulminerer mod venstre i Hiei-san. Men umiddelbart efter krigen skød en række høje huse op og blokerede for udsigten. Shakkei-haverne har det hårdt i det moderne Japan. I en af de fornemste shakkei-haver, anlagt af te-mesteren Katagiri Sekishu (1605-73) ved zen-templet Jikoin syd for Nara, som er fredet netop for sit shakkei, kan man idag sidde og fantasere om, hvor smukt her var for 30 år siden med Yamato-slettens ubrudte mosaik af rismarker og fiskedamme indrammet af disede lag af bjergrygge, mens man tæller biler fra den firespors hovedvej, der nu drøner tæt forbi. Det havde kun kostet om tanken ekstra at lægge denne vej bagom.
- 5 Det her beskrevne møde fandt sted 05.06.1994. De indledende kontakter til Shinju-an blev etableret i løbet af oktober-november 1994, og mit ophold varede fra 06.06. til 13.06.1995. I den efterfølgende fem-ugers periode kom jeg cirka hver anden dag på yderligere besøg i Shinju-an efter at have deltaget i zen-meditation ved nabotemplet Ryosen-an.
- 6 Jævnfør betragtningerne om opdragelsesmønstre i kapitlet *Den japanske ABC*.
- 7 Sato, K.: *The Zen Life*, (1972) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 2. paperback ed. 1984, pp. 140-41.
- 8 Ikkyus ankomst til zen-mesteren Kaso Sodons (1352-1428) tempel Zenko-an er gengivet i Bokusais optegnelser over Ikkyus levned, *Ikkyu nempu*, se note 129. Da Kaso så, at Ikkyu efter 5 dage stadig ventede foran tempelporten, sagde han: giv ham en spand vand og brug så stave til at jage ham bort. Da Ikkyu efter dette endda blev siddende udenfor, lod Kaso ham komme ind. „Fra det første øjeblik kom de godt ud af det med hinanden, og Ikkyu blev Kasos discipel.“ Se oversættelsen af *Ikkyu nempu* i:

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 80-81.

- 9 Suzuki skriver om *satori* i essayet „On Satori - The Revelation of a New Truth in Zen Buddhism,“ at „der er ingen zen uden satori, der må opfattes som alfå og omega for zen-buddhisten.“

Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927, pp. 215-16 (og 245).

Satori bliver nøjere belyst i de følgende kapitler, *Arbejdet i zendoen* og *Ikkyus living zen*, ligesom det er en gennemgående, omend underliggende dimension i den zen-æstetik og te-ceremoni, som dette case-studie søger at indkredse.

- 10 Suffikserne *-an*, *-in* og *-do* angiver et mindre buddhistisk subtempel, hvor *-ji* angiver et større hovedtempel. Sjældnere møder man *-bo* og *-dera* som suffiks for buddhistiske templer. Tilsvarende angiver suffikser som *jingu*, *taisha* og *jinja* forskellige kategorier shinto-helligdomme. Navnet *Dai-toku-ji* betyder de store (*dai*) dyders/egenskabers (*toku*) tempel (*ji*) - på engelsk oftest oversat til *Temple of Big Virtue*. Daitoku-ji har yderligere et andet, mere formelt navn, *Ryubo-san*, Dragon Treasure Mountain.

Alan Watts skriver om *te* (hvor *te* er den kinesiske udtale af samme skrifttegn som *toku*), at „In theistic terms, *te* is what happens 'by the grace of God' as distinct from human striving, though without the implication of any supernatural intervention in the course of nature.“ Se:

Watts, A.: *Tao. The Watercourse Way*, Pantheon Books, New York 1975, p. 107.

Dietrich Seckel redegør mere udførligt for baggrunden for de buddhistiske tempelnavnes suffikser i:



Shinju-ans portal i kara-yo, kinesisk stil, er den tredje portal i den sekvens, som ved formelle anledninger leder direkte frem til Shinju-ans bojo og sydhave. Trædestenene i haverummet foran følger samme 3-5-7-mønster som østhavens stenkomposition, se plan p. 248

Seckel, D.: „Buddhist Temple Names in Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXX no. 4 1985, pp. 359-86.

- 11 Som med mange andre årstal fra den japanske middelalder findes der mange bud på Daitoku-jis første begyndelse. Daito etablerede i 1314 et lille sted kaldet *Daitoku-an*, skriver Covell & Yamada og angiver starten på Daitoku-ji til 1319. Miura & Sasaki angiver, at Daito Kokushi holdt til på stedet fra 1315. Andre kilder angiver begge år som mulige. Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 28 og 319. Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, p. 233. Kenneth Kraft fastslår i sin bog om Daito, at de tidligste Daitoku-ji-biografier er meget divergerende på dette område, men bruger året 1319 med henvisning til en diskussion heraf i Kato Shoshuns *Kakusho Daito-den no ido ni tsuite*, p. 83. Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawaii i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, pp. 66 og 225. Ofte angives 1325 som året for Daitoku-jis grundlæggelse - det år, hvor zen-buddhismen fandt vej til det kejserlige hof efter en filosofisk dyst mellem zen og den esoteriske buddhisme - den såkaldte Sochu-debat, som omtales i hovedteksten i det følgende - hvori Daito var en af hovedskikkelserne. Samme år fik Daitoku-ji officiel anerkendelse fra kejserlig side - og dermed en helt anden økonomisk situation. Ifølge Daitoku-jis informationsfoldere fejrer Daitoku-ji sine jubilæer i for-

hold til en officiel indvielse i 1325.

- 12 I løbet af byen Naras korte levetid som hovedstad, fik de buddhistiske templer en voldsom indflydelse på det japanske samfund. For at dæmme op for dette, gav man ved etableringen af hovedstaden i Kyoto i år 794 kun tilladelse til i selve byen at opføre de få templer, hvis tilstedeværelse var nødvendige for en hovedstads ceremonielle funktionsduelighed. Mange templer blev i stedet lokaliseret langs fodbjergene i en ring udenfor Kyoto, med et dengang bredt bælte af rismarker mellem templerne og byen.
- 13 Buddhismens introduktion i Japan er ofte sat i forbindelse med en delegation fra det koreanske kongedømme Paekche i 552, som blandt andet medbragte sutra-skrifter og Buddha-figurer. Idag forbindes buddhismens officielle introduktion dog med hændelser allerede i 538.
- 14 Nara-buddhismen var en vifte af buddhistiske former, *hosso*-, *kegon*- og *ritsu*-sekterne samt *kusba*-, *jojitsu*- og *sanron*-skolerne. Heraf uddøde *kusba*-, *jojitsu*- og *sanron*-skolerne, eller rettere, de overlevede kun som akademiske traditioner. Se: Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, pp. 86-94. I begyndelsen af Heian-perioden (794-1192) blev de to esoteriske sekter, *tendai* og *shingon* introduceret af henholdsvis Saicho (767-822) og Kukai (774-835). De fik begge meget hurtigt en central placering i det japanske samfund. I årene efter årtusindskiftet blev en række Amida-buddhistiske sekter introduceret, hvor Ryonin (1073-1132), Honen (1133-1212), Shinran (1173-1263) og Ippen (1239-89) grundlagde henholdsvis *yuzu Nembutsu*-sekten, *jodo*-sekten, *jodo shin-*

sekten og *ji*-sekten, mens Nichiren (1222-82) grundlagde *Nichiren*-sekten, som frem til det 19. århundredes nyreligiøse dannelser var den eneste buddhistiske sekt, der var opstået i Japan. Denne generation af buddhistiske sekter havde en bredere folkelig appel og orientering. *Rinzai-zen* blev introduceret i Japan i 1191 af Myoan Eisai (1141-1215). Kort efter bragte Dogen Kigen (1200-53) *Soto-zen* til Japan efter en Kinarejse i 1223-27. Den tredje zen-sekt, *obaku-zen*, blev introduceret af Ingen Ryuki (1592-1673) i det 17. århundrede, efter at der i en lang periode ikke var kommet nye sekter til. Ifølge en opgørelse fra 1965 har de tre zen-sekter tilsammen 9 mill. medlemmer fordelt på 23 undersekter, mens Nichiren-buddhismen som den største sekt har omkring 26 mill. fordelt på 38 undersekter. Se opstilling i: *Ibid.*, p. 271.

15 Zen-agtige elementer havde været introduceret i Japan allerede i Nara-perioden (645-794), men havde ikke fundet genklang. Som de andre af sin tids sektgrundlæggere ønskede Eisai på ingen måde at etablere en ny sekt - dette var tilhængerens værk. *Rinzai-zen* og *Soto-zen* er to store zen-strømninger i Japan. Både *Rinzai*- og *Soto-zen* lægger vægt på *koan*-arbejdet og *zazen*, zen-meditation. Men hvor *Rinzai-zen* vægter *koan*-træningen højest, sætter *Soto-zen* praktisering af *zazen* højest. *Koan* og *zazen* belyses yderligere i kapitlet *Arbejdet i zendoen*, pp. 251 ff. *Rinzai-zen* har fået sit navn efter den kinesiske zen-mester *Lin-chi I-hsüan*, der på japansk kaldes *Rinzai Gigen* (d. 867) eller for det meste blot *Rinzai*.

Der hersker tvivl om oprindelsen af ordet *soto* i *Soto-zen*, om det gennem sine skrifttegn refererer til tidlige zen-mestre på *Soto-zen*-linjen, eller om det peger tilbage på det sted, hvor den sjette patriark, *Huineng*, på japansk kaldet Eno (638-713), tilbragte en stor del af sin læretid. Se: Sasaki, R.F.: „The History of the Koan in Rinzaï (Lin-chi) Zen“ in Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, p. 166.

- 16 I zen tillægges den linje af zen-mestre, hvorigennem oplysningen er gået i arv fra generation til generation stor betydning. Så selvom Daitoku-ji tilhører samme *Rinzai-zen* sekt som de store zen-templer i Kamakura og Kyoto, der var organiseret i gozan-systemet (se note 116), repræsenterede Daitoku-ji introduktionen af en anden linje af zen-mestre. Hvor de store etablerede zen-templer indenfor gozan-systemet kunne føre deres linje tilbage til P'o-an Tsu-hsien-skolen, havde Daitoku-ji - ligesom Myoshin-ji, et andet af Kyotos store zen-templer, der blev grundlagt omtrent samtidigt - forbindelseslinje til Sung-yüan-skolen. Både *P'o-an Tsu-hsien*, på japansk kaldet Hoan Sosen (1136-1211) og *Sung-yüan Ch'ung-yüeh*, på japansk kaldet Shogen Sugaku (1139-1209) havde *Mi-an Hsienchieb*, på japansk kaldet Mittan Kanketsu (1118-86) som mester, og begge linjer fører således videre tilbage til zen-mesteren *Rinzai*. Se: Akimatsu, T. & Yampolsky, P.: „Muromachi Zen and the Gozan System“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Ber-

- keley, Los Angeles & London 1977, p. 314. Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, p. 504.
- 17 Kobori, N.S.: „Zen and the Art of Tea,“ (1972) *Chanoyu Quarterly* 55, 1988, pp. 8-9. Intetheden er her forstået i buddhistisk forstand som *sunyata* - et begreb, der står centralt i det buddhistiske univers. *Sunyata* er sanskrit og bliver ofte oversat med enten *void* eller *nothingness*. *Sunyata*, intethed, er det omdrejningspunkt, der knytter de af ydre fremtrædelsesform meget forskelligartede buddhistiske sekter sammen. Kobori-san beskriver denne intethed pp. 257-58 ved note 63 og 64.
- 18 Daito Kokushi hed i levende live Shuho Myocho. Daito nåede sit gennembrud til *satori* under zen-mesteren Daio Kokushi (se næste note). Efter mange års forarbejde udløstes Daitos *satori* i 1308 af en nøgle, der faldt på gulvet. Både Daito og Daio tildeltes posthumt titlen *Kokushi*, National læremester.
- 19 Daio Kokushi hed i levende live Nampo Jomyo. Han rejste 9 år til Kina hvor han studerede under en af Sung-dynastiets sidste zen-mestre, *Hsü-t'ang Chib-yü*, på japansk kaldet Kido Chigu (1185-1269). I note 182 findes en oversigt over transmissionslinjerne for zen-mestrene omkring Daitoku-jis grundlæggelse.
- 20 Givet har Daitos totale negligering af verdslig orden uden rod i *dharmen*, den buddhistiske sandhed, chokeret kejser Hanazono. En måned efter hans første møde med Daito, skrev han i sin dagbog nogle refleksioner over deres møde: „Først og fremmest kan den verdslige lov og Buddhas sandhed ikke være to adskilte ting. Lotus-sutraen fastslår, at 'hvad enten man regerer verden eller taler om meditation, bør man i alle tilfælde følge dharmas vej (the True Dharma).“ Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997. Denne opfattelse af magt som en størrelse, som må gennemlyses af spirituel „sandhed“ og indsigt, har altid stillet fordringer til den enkeltes menneskelige modenhed. Men i århundrederne efter Hanazono trådte sådanne idealer mere og mere i baggrunden for en mere primitiv opfattelse af magt som en realmagt, som gav ret til at forfølge rent personlige motiver. Nobunaga og Hideyoshi, Momoyama-periodens (1568-1603) herskere, som bliver nærmere belyst i kapitlet *Refleksioner i terummet*, spillede yderst bevidst på dette og brugte de religiøse institutioner i et magtspil, der ledte til Edo-periodens neokonfuciansk sekulariserede magthierarki.
- 21 *Shochu*-debatten fik sit navn efter sin tid, *Shochu*-perioden (1324-26). Den fandt sted i kejserpaladset, og sådanne religiøse debatter fordrede tilladelse af kejseren. Disse debatter var almindelige i Østen, og traditionen kan spores tilbage til Indien. En tidlig forløber i 800-tallets Japan siges at have varet i 17 døgn. Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, pp. 68-69. Kenneth Kraft angiver i *Eloquent Zen* året som 1325, hvor Yamada & Covell i *Zen at Daitoku-ji* daterer året til 1324.
- 22 I denne sekvens er *Shochu*-debattens dialog er direkte oversat fra: Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International Ltd., Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 27-28. Kenneth Krafts oversættelse er kortere, og Daitos svar lyder her: „En ottekantet møllesten, der farer gennem luften.“ Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, p. 69.
- 23 I den esoteriske buddhisme har alt mandala-karakter - i det mindste det største og omvendt - i et kosmogrammatisk verdenssyn, der kan vække mindelser om kvantefysikeren Bohms „indfoldede orden“, se: Bohm, D.: *Wholeness and the implicate order*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston & Henley 1980. Yamasaki, T.: *Shingon. Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston & London 1988, p. 70 (pp. 68 ff.).
- 24 Daitos efterfølgere har opholdt sig meget ved Daitos splintren af Koshos ottekanterede mandalaskrin, hvor han på typisk abrupt zen-vis pegede på skrøbeligheden i sådanne forklaringsmodeller for universet, skriver Kenneth Kraft, men påpeger, at Daito ved en samtidig eller umiddelbart efterfølgende lejlighed demonstrerede sin zen gennem billeder fra en af de konfucianske klassikere *Meng'tse*, (372-289 f.Kr.). Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, pp. 70-71.
- 25 Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International Ltd., Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 28.
- 26 De buddhistiske templer har aldrig som de kristne klostre i den europæiske mid-

delalder haft vidtstrakte jordbesiddelser. Men i 1333, hvor Daitoku-ji for en kort årrække blev placeret øverst i det gozan-system (se note 116), som indordnede alle Rinzaizen-templer i et omfattende hierarki, blev Daitoku-jis jordtilliggende samtidig øget til omkring 60 hektar. De buddhistiske templer har altid været afhængige af tilknytningen til bestemte familier og indtægter fra de løbende klerikale aktiviteter. Daitoku-jis jordtilliggende og økonomiske influx faldt dog markant senere i århundredet. Collcutt opstiller et indtægtsregnskab for 1371, hvor Daitoku-jis samlede indtægt var på 433 *kanmon*, hvilket var ganske lavt i forhold til et tempel som *Tenryu-ji*, oprettet af Muso Kokushi i 1339, som i slutningen af 1300-tallet havde en årlig indkomst på over 8.000 *kanmon*. En *kanmon* er en økonomisk enhed, som nogenlunde modsvarer enheden *koku*, den mængde ris, der går til at brødføde en person i et år. Et af den tids største zen-templer, Nanzen-ji, havde årligt omkring 15.000 *koku*. Se: Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaizen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981, pp. 264-65 og 271-72. På Hideyoshis tid, i slutningen af 1500-tallet, hvor Daitoku-ji var centralt placeret i både det politiske og kulturelle liv, havde Daitoku-ji økonomisk set en ny gylden periode. Landbesiddelserne nåede da 100 *acres*, ca. 43 hektar - hvilket svarer til en mellemstor dansk bondegård. Covell & Yamada vurderer, at Daitoku-ji på den tid havde 300 beboere - præster, munke og akolytter. Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-*

ji, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 46.

Hvor en mellemstor dansk bondegård idag knapt kan ernære en dansk familie, kunne et tilsvarende område således - ud over at give mad og arbejde til adskillige landsbyer, hvis hovederhverv det var at dyrke de 43 hektar - levere et skattemæssigt overskud, der holdt en tempelhusholdning på 300 i live.

- 27 Collcutt gennemgår i sin bog *Five Mountains* det middelalderlige zen-tempels opbygning og skriver, at hvor hovedaksens strukturer i ganske stor udstrækning lagde sig op ad det Sung-kinesiske forbillede, så var fremkomsten af de mange *tatto* (Collcutt benævner dem *tatcbu*) fra slutningen af det 13. århundrede et særligt japansk kendetegn.

Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981, p. 181.

- 28 Bjerget har mange konnotationer i buddhismen, og ofte omtales et givet tempel ligesom i tiltaleformen (se note 2) med suffikset *-san*, som „Bjerget.“ Oprindelig lå templerne højt oppe i bjergene, og mange har gennem tiderne nået deres endelige gennembrud i bjergene, højt hævet over lavlandets fortættede almindelighed. Tempels hovedportal tituleres således *sanmon*, bjergporten. Abbederne ved de enkelte templer titulerer ofte hinanden med [tempel-]*san*, så f.eks. Shinju-ans abbed Yamada Sobin hedder *Shinju-san*. Tilsvarende repræsenterer alteret eller den buddhistiske skulpturs basis *Sumeru*-bjerget, der ifølge indisk mytologi er verdens hovedakse. Den abbed, der grundlægger eller invier et tempel, „åbner bjer-



Udkrøgning af svungne tagflader i kara-yo, kinesisk stil, herover er det Daitoku-ji's sanmon, genopført i 1525 efter brandene i 1400-tallet og fuldendt i to etager i 1589, se belhed ill. p. 245

- get“ - han gør *kaizan* og omtales for eftertiden som *Kai-san*.
Seckel, D.: „Buddhist Temple Names in Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXX no. 4 1985, pp. 360-61.
- 29 *Feng-shui* hedder på japansk *kaso*. *Kaso* kom til Japan med en koreansk munk i 602, og allerede i 675 havde Japan et statsligt departement for yin og yang, som bl.a. varetog en lang række lokaliseringsopgaver og rumlige organiseringsopgaver. Ching-Yu Chang giver i del 3 af hans artikelserie om det japanske rumkoncept et kort rids af *kaso*, dens introduktion i Japan og tilpasning til japanske forhold. Chang, Ching-Yu: „Japanese Spatial Conception 3“ in *Japan Architect* 6/1984, pp. 60-62 (ialt 11 dele).
De geomantiske ideer har stadig en vis udbredelse i det moderne Japan, og mange arkitekter fortæller let beskæmmet, at de stadig idag må forholde sig til gode og dårlige retninger - for selvom ingen vil vedkende sig at tro på det, så er det vel ikke direkte skadeligt at skele lidt til det geomantiske kompas.
- 30 Te-ceremoniens æstetiske koder, som de udspringer af zen-traditionen, belyses grundigere senere i dette case-studie i kapitlerne *Zen og kunstnerisk arbejde* samt *Refleksioner i te-rummet*.
- 31 Treib, M.: „Modes of Formality: The Distilled Complexity of Japanese Design“ in *Landscape Journal* vol. XII no. 1 1993, p. 4.
- 32 Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International Ltd., Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 13.
- 33 Navnet Shinju-an betyder *The Pearl Hermitage*, Perlehytten. Navnet refererer til et digt af den kinesiske abbed *Yang-ch'i*

Fang-bui, på japansk kaldet Yogi Hoe (992-1049). Heri beskriver Yang-ch'i sit tempel som en yderst faldefærdig rønne med store huller i taget, hvor morgenlyset får den rimfrost og de snekrystaller, der var faldet i køkkenet i nattens løb, til at glimte som perler.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 193.

Navnet Shinju-an genlyder således af de spartanske forhold for Ikkyu og hans følge i årene forud for templets oprettelse, hvor sult, forarmelse og borgerkrigsagtige tilstande drev mennesker rundt i forarmede landskaber. For symbolsk at mindes disse år uden nogen form for ydre bekvemmeligheder undlader man stadig den dag i dag at tapetsere rispapir på et felt af køkkenets skydedør.

Det er perler som *Yang-ch'i Fang-buis*, som karakteriserer zens virkelige rigdom. Og det var ud af steder som Shinju-an og kredsen omkring Ikkyu, at *wabi*-æstetikken opstod - en æstetik, hvis fattigdom og forarmethed [rummede en rigdom, der] overgik [det verdslige livs] rigdom. *Wabi*-æstetikken udfoldelse forfølges gennem dette case-studie, og defineres i forskellig kontekst i kapitlerne *Zen og kunstnerisk arbejde* og *Refleksioner i te-rummet*.

34 Itoh, T.: *The Gardens of Japan*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1984, p. 134.

35 En *bojo* betyder direkte et rum, som af udstrækning er én *jo* i kvadrat, ca. 3 x 3 meter. Dets oprindelse føres helt tilbage til den tidlige indiske buddhismes helgen Vimalkiri, der er højt skattet i zen-buddhismen. I zen-sekten kom begrebet til at

betegne den bygning, hvor templets højeste abbed boede. Betegnelsen er oprettholdt, men sidenhen er boligfunktionerne flyttet ud af hojo-længerne, der efterhånden fik en rent ceremoniel og repræsentativ anvendelse. En sådan *bojo* bliver også betegnet en *bondo*. Se:

Omori, K.: „The Ryogin-an Hojo of the To-fuku-ji“ in *Japan Architect* 4/1964, p. 84. Den tidlige te-arkitekturs karakteristika vil i kapitlet *Refleksioner i te-rummet* blive mere indgående behandlet i lyset af det zen-æstetiske kompleks, men det ligger i øvrigt ud over denne afhandling at gennemføre en fuld typologisering af Shinju-ans bygninger.

Adspurgt hvad der er den rigtige betegnelse for Shinju-ans hovedhal, *bojo* eller *bondo*, svarer Yamada Sobin, at begge er korrekte, men at den formelt korrekte betegnelse er *kyakuden*, gæstehal. Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.

- 36 *Toun-an*, Den østlige Skys hytte, er opført til Shinju-ans første abbed, Bokusai (1451-92), og bliver i *Zen at Daitokuji* dateret til 1491. *Tekito-ken*, De dryppende Istappes hytte, er opført til Saigaku Joho, Shinju-ans sjette abbed, og er i samme bog anført med et spørgsmålstegn ved året 1491. Saigaku indledte en tradition for fortløbende optegnelser i Shinju-an, og han lagde grunden til en samling af buddhistisk litteratur, som med årene har vokset sig ganske omfattende og idag har sit særlige hus i baghaven.
Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International Ltd., Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 191.



Skrifttegnene for Shinju-an i Ikkyu Sojuns (1394-1481) kalligrafi

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 281-82.

I Shinju-ans første år havde man en månedlig rotationsordning, hvor abbedposten gik på skift mellem fire (se p. 274 og note 165). Bokusai døde i 1492 og Shinju-ans anden abbed, Bokushitsu Joboku, døde i 1495, så man har hurtigt haft brug for disse små aftægtsboliger og derfor sandsynligvis også bygget *Tekito-ken* i de allerførste år af Shinju-ans historie.

- 37** Se note 447 vedrørende Tsusen-ins og Teigyoku-kens oprindelse.

Med udgangspunkt i Teigyoku-ken belyser kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, hvordan en *living zen* som den, Ikkyu praktiserede, kom til udtryk i te-æstetikken.

- 38** Den portugisiske jesuittemunk, João Rodrigues (ca. 1561-1633), opholdt sig i Japan fra 1577 til 1610. Han lavede omfattende optegnelser af sine iagttagelser gennem 33 år og skriver, at han mange gange oplevede, at ikke bare enkeltbygninger, men hele byer blev flyttet.

Cooper, M. (Ed. og overs.): *This Island of Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japan*, Kodansha International, Tokyo & New York 1973, p. 87.

Rodrigues måtte i 1610 forlade Japan i forbindelse med udvisningen af de kristne og flyttede derefter til den portugisiske Kina-enklave Macau. Rodrigues skrev frem til sin død på et stort bogværk om Japan, som rummer uvurderlige, meget detaljerede iagttagelser. Store dele heraf findes oversat i Coopers bog.

- 39** Covell udtaler sig først om disse genanvendelser af tømmeret som noget givet, men modificerer derefter om genbruket

af materialerne fra den kejserlige udsigtspost til Teigyoku-ken med vendingen: hvis det forholder sig sådan.

Covell, J.C.: „Kanamori Sowa and Teigyokuken“ in *Chanoyu Quarterly* 16 1976, p. 9.

Owa Sorin var en af Ikkyus store beundrere og en af Shinju-ans tidlige mæcener. Se slutningen af kapitlet *Ikkyus living zen*.

- 40** Covell & Yamada skriver, at den have, som Shuko anlagde, mod syd var omkring 20 fod, godt 6 meter, bredere.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 203.

- 41** *Kare sansui*-haven, den „udtørrede bjergvand“-have udkrystalliseredes i løbet af Muromachi-perioden (1336-1568). Senere kom der generelt mere plantemateriale i zen-haverne, lidt mos, nogle klippede azaleaer, enkelte træer osv. - som det også skete i Shinju-an.

Murata Shukos østhaven er allerede beskrevet i indledningen. Sydhaven belyses i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, og roji-haven ved Teigyoku-ken bliver taget op som udgangspunkt for kapitlet *Refleksioner i te-rummet*.

- 42** Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 72.

- 43** Dette en-sides testamente er skrevet over samme læst som et en-sides testamente af Honen (1133-1212), grundlæggeren af jodo-shu, en af Japans Amida-buddhistiske sekter. Jodo-buddhismen er en troens, nådens og påkaldelsens buddhisme, som hurtigt fik stor folkelig udbredelse. Se note 137.

Selvom te-æstetikken således ofte forbin-



Belægningsdetalje fra et subtempel ved Daitoku-ji

- des med zen-filosofien - det siges direkte at zen og te er ét - så søgte Rikyu i sin zen-baserede te en renfærdighed og hjertets renhed som Amida-buddhismens, og han understregede dette ved både i form og indhold at lægge sit en-sides testamente tæt op ad Honen. Se:
Hirota, D.: „The Practice of Tea 4: The One-page Testament Attributed to Rikyu. (*Rikyu ichimai kisbomon*)“ in *Chanoyu Quarterly* 33 1983, p. 43.
- 44 Se p. 319 ved note 335.
- 45 Med *no bost - no guest* står zen-dimensionen i Rikyus te klokkerent. Man måtte gennem fuldstændig tilstedeværelse transcendere alle distinktioner mellem subjekt og objekt, som vært-gæst osv., hvilket i Rikyus forståelse indebar en egotranscendent, oplyst bevidsthedstilstand. Parallelt med zen-traditionens øvrige værktøjer var te-ceremonien en vej til at se ind i ens oprindelige (Buddha-)natur.
Hirota, D.: „The Practice of Tea 5: The Zen Tea Record. A Statement of Chanoyu as Buddhist Practice“ in *Chanoyu Quarterly* 54 1988, pp. 58-59.
- 46 Rikyus udsagn er gengivet i *Koshin gegaki*, Koshin Sosa's Summer Writing, en tekst om te-æstetik forfattet af Rikyus oldebarn, Sen (Koshin) Sosa (1613-72). Se: Hisamatsu, S.: „The Significance of the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 52 1987, p. 11.
Te-ceremoniens udvikling til det, vi idag forbinder med te-ceremoni, tilskrives ofte triumviratet Murata Shuko (1422-1502), Takeno Joo og Sen Rikyu. Hvor Rikyu var direkte discipel af Joo, så var der 1-2 generationer mellem Joo og Shuko.
Den tidlige te-ceremonis lærer-elevforhold er vist i et diagram i *appendiks I*, se p. 473.
- 47 Det var dog te-mesteren Takeno Joo (1502-55), der første gang brugte termen *wabi* med æstetiske konnotationer. I kapitlet *Refleksioner i te-rummet* belyses *wabi* mere indgående på baggrund af zen-traditionen. Zen-inklinationen i Murata Shukos te-ceremoni belyses pp. 322-25.
- 48 Omkring det zen-æstetiske kompleks findes stadig idag en kerne af mennesker - zen-folk, kunsthåndværkere og te-mennesker - som holder traditionen i dens mange aspekter i live. Selvom mange af zen-æstetikens betydningsfulde frembringelser indenfor arkitektur, havekunst og en lang række kunsthåndværk er sikret ved fredning, er det er ikke primært en museal samling af objekter, men en levende tradition - en symbiose af form og brug, som gennem tiderne har affødt et omfattende æstetisk univers.
Shinju-an har et mindre jordtilliggende, og lejeindtægterne er i det pladsknappe Japan anseelige, samtidig med, at templets dagligøkonomi er lille, præget af små forbrug og en stor grad af selvforsyning. Så Shinju-an har, til forskel fra en række andre af Daitoku-jis *tatto*, kunnet overleve uden at ty til masseturismen, der alt andet lige indebærer omfattende forandringer i og forstyrrelser af et tempels dagligdag. Se kapitlet *Shinju-ans dagligdag*.
- 49 Jeg er lidt i tvivl om Taiun-sans glose *no recognition*, som i løbet af samtalen synes at have forskellige betydninger. Men generelt sigter han til en bevidsthedstilstand uden dualistiske forudsætninger - før begrebsliggørelse, før navns nævnelse.
- 50 Tim Pallis, som gennem mange år har haft sin gang i Daitoku-ji, oplyste i en samtale 25.11. 1996, at Ryosen-ans zendo oprindeligt, som det er almindeligt i zendoer, havde gulv i jordniveau med forhøjede, tatami-flader langs hver langside.
- 51 Ikke blot Ryosen-an stod mange år og forfaldt efter Meiji-restaureringen. Templer som *Nioi-an* og *Daiyu-an* er også først blevet genopført efter 2. verdenskrig, *Nioi-an* så sent som i 1973.
Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.
- 52 Ruth Sasaki umiddelbare efterfølger lukkede dog templet for udlændinge, så åbenheden har ikke været kontinuert. Og selvom Ryosen-an under Taiun-san igen har døren på klem, så bliver det ikke drevet ifølge Ruth Sasaki intention, skriver Tim Pallis, og det engelsksprogede bibliotek har ikke været tilgængeligt siden hendes død i 1967.
Pallis, T.: „Mary Farkas, ed., *The Zen Eye: Collected Talks by Sokei-an*“ (boganmeldelse) in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XXIX no. 2 1996, p. 291.
Det hændelsesforløb, der ledte til, at Ruth Fuller Sasaki (1892-1967) blev den første kvindelige og første udenlandske abbed i Daitoku-ji, er nært forbundet med zen-buddhismens tidligste historie i USA. Ruth Fuller Sasaki giftede sig i 1944 med Sasaki Sokei-an (1882-1945), den første zen-mester med fast ophold i USA, og i 1949, efter Sokei-ans død, vendte Ruth Fuller Sasaki tilbage til Japan for at fortsætte zen-studierne. Tim Pallis belyser historien forud for Ryosen-ans tilblivelse grundigt i en anmeldelse af bogen *The Zen Eye: Collected Talks by Sokei-an* (Weatherhill, Tokyo & New York 1993), se:
Ibid., pp. 291-97.
- 53 Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International Ltd., Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 32.
Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, p. 168.
- 54 Dette gælder også i den esoteriske meditationstradition. Yamasaki skriver i bogen *Shingon*, at „Den mediterende erfarer ofte en strøm af minder, tanker og underbevidst støj (subconscious stirrings), som kan forstyrre koncentrationen. Mikkyo [den esoteriske lære] lærer, at man ikke skal undertrykke sådanne forstyrrelser, da bestræbelserne på at undertrykke dem tenderer mod blot at afstedkomme flere tanker.“
Yamasaki, T.: *Shingon. Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston & London 1988, pp. 101-02.
- 55 Se om Hjerte-sutraen i begyndelsen af kapitlet *Ikkyus living zen*, p. 261 samt note 94 og 95.
- 56 I zendoen går *roshien*, den mester eller person, der leder meditationen, tidvist rundt med en lang, flad stok. Hvis man dagdrømmer og synker hen, kan man bede om at få et par opildnende slag, bukke sig forover, og roshien vil derefter med et par velrettede svirp over ryggen gøre sit til, at man ikke fortsat dagdrømmer. Forud og efterfølgende bukkes roshi og adept respektfuldt for hinanden. Se:
Sato, K.: *The Zen Life*, (1972) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto 2. paperback ed. 1984, ill. 71-75.
- 57 Dette gælder i højere grad Rinzai-sektens templer, hvortil Daitoku-ji hører, end Soto-zen-sektens. Soto-zen blev introduceret i Japan af Dogen (1200-53) i 1227, få år efter at Eisai (1141-1215) i 1191 havde



Buddha omgivet af to bodhisattvaer, ber i form af tre sten - en komposition af nyere dato ved Shinju-ans nabotempel, Daisen-in

- introduceret Rinzai-zen. Soto-zen har idag flere tilhængere end Rinzai. Soto-sekten har i Japan levet mere tilbagetrukket, uden samme spektakulære rolle i japansk kulturliv. Den opbyggede ikke samme nære relation til shogunat eller hof, og den blev aldrig så direkte involveret i samfundslivets magtsfære. Eksempelvis ligger Soto-sektens hovedtemmel, Eihei-ji, ude i bjergene, langt fra det verdslige livs labyrinter.
- 58** Denne tendens til at bevare et formsprog, når det først én gang er introduceret og etableret, er også tydeligt aflæselig i den japanske arkitekturhistorie. Omori formulerer dette i:
Omori, K.: „The Reliquary Hall of the Enkaku-ji“ in *Japan Architect* 5/1964, p. 85.
- 59** De buddhistiske sekter uddyber deres forskelligheder gennem århundrederne og udvikler af samme grundlag en kolossal spændvidde af etablerede religionsformer. Der findes i buddhismen et omfattende register af *mudra*, finger- og håndpositioner med forskellig symbolik og påvirkning af energistrømme. En *mandala* er et kosmogram, en visuel repræsentation af bestemte guddomme eller et særligt aspekt ved universet. Et *mantra* er den lydige parallel til mandalaen. Shingon-buddhisme betyder mantra-buddhisme, „det sande ord,“ og den stadige fremsigelse af mantriske lyde, sentenser og skrifter har stor betydning i shingon-buddhismen. Se f.eks.: Yamasaki, T.: *Shingon. Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston & London 1988, pp. 3-4 og 75-76.
Saunders, E.D.: *Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculptures*, (1960) Princeton University Press, Princeton NJ, paperback ed. 1985.
- 60** Dette er en del af det første af ni punkter i Suzukis definition af satori, der afslutter essayet: „On Satori -The Revelation of a New Truth in Zen Buddhism“ i:
Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927, pp. 244-45.
- 61** Dette tages op i kapitlet *Refleksioner i terrummet*, p. 322, i forbindelse med en diskussion af formens betydning (*kanewari, temae*) i teens vej.
- 62** *Aum Shinrikyo* er den bevægelse, som i foråret 1995, ledet af Asahara-san, formåede at sætte store dele af Japan i psykoseagtige tilstande gennem giftgasangreb bl.a. i Tokyos undergrund. Var målet dermed at skabe omtale, lykkedes det over al forventning. *Aum Shinrikyo* var gennem mange måneder det mest omtalte mediefænomen, med daglige baggrundsudsendelser på flere fjernsynskanaler. Men som Taiusan at sætte lighedstegn mellem meditation med lukkede øjne og *Aum Shinrikyo* er noget af en tilsnigelse.
- 63** Kobori, N.S.: „Zen and the Art of Tea“ (1972) in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 7 og 8.
- 64** *Ibid.*, p. 10.
- 65** Sådanne optællinger skal nok tages med et gran salt, men oplysningen findes i forordet til:
Cleary, T.: *Dream Conversations. On Buddhism and Zen*, (intro og overs. af Muso Kokushi: *Muchi Mondo*), Shambhala, Boston & London 1994, p. xi.
Ifølge Kenneth L. Kraft havde Muso 13.145 disciple. 50 heraf udgør således heller ikke nogen særlig stor andel. Musos zen viste sig ikke særlig livskraftig, og Musos dharma-linje synes at ophøre i løbet af tre generationer, fortæller Haga i:

- „Symposium: Japanese Zen, Karaki Junzo & Osaka Koryu. Haga Koshiro, moderator“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. X no. 2 1977, pp. 90.
- Kraft, K.L.: „Muso Kokushi's Dialogues in a Dream. Selections“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, p. 76.
- Zen-mestre som *Ta-hui* (1089-1163) og Hakuin (1686-1769), som på hver sin tid er kendt for at have videreudviklet brugen af *koan* i Rinzai-zen-traditionen, var også blandt de mest succesfulde zen-mestre. Hakuin skulle have ført mere end 90 til satori og Ta-hui 94. Se:
- Sasaki, R.F.: „The History of the Koan in Rinzai (Lin-chi) Zen“ in Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, pp. 27 og 165.
- 66 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 34.
- Definition og statistik på dette spørgsmål er selvsagt vanskeligt, og man burde måske holde sig helt fra det. Men uden at have sagt for meget, kan man fastslå, at hvor det moderne menneske er blevet så dygtigt til så meget andet, så mangler det stadig at demonstrere sin formåen, hvad angår spirituel forløsning.
- 67 Joshu er den kinesiske zen-mester *Chaouchou Ts'ung-shen*, på japansk kaldet Joshu Jushin (778-897).
- 68 Ganto var en kinesisk zen-præst, *Yen-t'ou Ch'üan-buo*, på japansk kaldet Ganto Zenkatsu (828-87). Han var for Hakuin en næsten mytologisk figur, som havde figureret stærkt i Hakuins opdragelse i en samurai-familie. Engang, hvor Gantos af-
- sidesliggende tempel havde været udsat for overfald af røvere, var han den eneste, som ikke var løbet bort. En af røverne havde løbet et spyd igennem ham, og mens hans ansigt ikke havde fortrukket en mine, havde et dødsstrøg kunnet høres milevidt derfra.
- Denne note findes ikke i det citerede, men oplysningerne om Ganto stammer fra *Den blaa Drage*, se næste note.
- 69 Hakuins her gengivne beretning er citeret fra:
- Marcus, Aa.: *Den blaa Drage*, (1941) Gyldendal, København, 3. ed. 1961, p. 92.
- Teksten stammer fra Hakuins bog *Orategama*. Samme sekvens findes oversat til engelsk i Suzukis essay „On Satori - The Revelation of a New Truth in Zen Buddhism“ i:
- Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927, pp. 238-39.
- 70 Zen-mesteren Dokyu Etan (1642-1721) ved templet Shoju-an i Nagano-ken var almindeligt kendt under navnet Shoju Rojin.
- 71 Hakuins videre historie efter det første gennembrud er skrevet på baggrund af: Bancroft, A.: *Zen. Direct pointing to reality*; Thames & Hudson, London 1979, pp. 22-25.
- 72 Se essayet: „On Satori - The Revelation of a New Truth in Zen Buddhism“ i:
- Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927, pp. 225-26 og 232-33.
- 73 Ikkyus gennembrud er beskrevet i *Ikkyu nempu*, en optegnelse over Ikkyus levned (se note 129), som findes oversat i: Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 82-83 og 84.
- Krageskriget omtales dog ikke i *Ikkyu nempu*, men figurerer i flere af Ikkyus digte. Ikkyus livsbane bliver nærmere belyst i næste kapitel, *Ikkyus living zen*. Daitos gennembrud til satori er beskrevet i: Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 27.
- Hsiang-yen Chib-bsien*, på japansk kaldet Kyogen Chikan, var oprindeligt en af Hyakujos disciple, men fortsatte ved Hyakujos død under *Kuei-shan Ling-yu*, på japansk kaldet Isan Reiyu (771-853). Hsiang-yens beretning findes i Suzukis essay „On Satori - The Revelation of a New Truth in Zen Buddhism“ i:
- Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927, pp. 227-28.
- I samme essay giver Suzuki afsluttende en generel definition af satori, opstillet i ni punkter.
- Ibid.*, pp. 244-50.
- 74 Bancroft, A.: *Zen. Direct pointing to reality*; Thames & Hudson, London 1979, pp. 22-25.
- 75 Denne systematisering af Hakuin-zen blev fuldendt af et par af Hakuins disciple. Det forventes i denne tradition, at det tager 2-3 år at føre det målrettede arbejde med en koan til den første satori-erfaring, og at det uddybende efter-satori arbejde derefter tager 10-15 år, skriver Sasaki i:
- Sasaki, R.F.: „The History of the Koan in Rinzai (Lin-chi) Zen“ in Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, pp. 28-29.
- 76 Waddell, N. (overs. og intro): *The Essential Teachings of Master Hakuin. A Translation of the Sokku-roku Kaien-fusetsu*, Shambhala, Boston & London 1994, p. xiii.
- Hakuins transmissionslinje kan via Shojusan føres tilbage til zen-templet Myoshinjis grundlægger Kanzan Egen (1277-1360), der var disciple af Daito Kokushi, og derfra videre bagud gennem Daio Kokushi, Rinzai osv. til Bodhidharma og Shakyamuni Buddha. Se diagrammer over zen-linjer i appendiks til:
- Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, pp. 488-510 (diagrammerne I, II, V, VII, VIII, IX og X). Samme essays som i ovenstående *Zen Dust* findes genudgivet i *The Zen Koan*, men uden både appendiks og hele det oprindeligt meget omfattende noteapparat, som udgør stødledet af *Zen Dust*.
- Miura, I. & Sasaki, R.F.: *The Zen Koan. Its History and Use in Rinzai Zen*, (1965) Hartcourt Brace & Company, San Diego, New York & London 1993.
- 77 „Visse definitivt feudale elementer kan skelnes i den metode til koan-instruktion, som Hakuin skabte,“ skriver Sasaki: „Han levede midt i Tokugawa-perioden, en tid, hvor alle aspekter af japansk kultur var stivnede i et rigtigt, feudalt mønster. Det er derfor kun naturligt, at de forandringer, som Hakuin lavede, selvom de måtte have været revolutionerende for deres tid, blev tillempet, i det mindste i det ydre, til den tid, hvori han levede. Og japanernes ærbødighed overfor tradition hvad form angår har bevaret disse ydre former yderst omhyggeligt.“
- Sasaki, R.F.: „The History of the Koan in Rinzai (Lin-chi) Zen“ in Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the*



Et såkaldt tørt vandfald i stenbaven ved Tenryu-ji, anlagt af Muso Kokushi (1275-1351) i 1339

Koan and Koan Study in Rinzaï (Linchi) Zen, Hartcourt, Brace og World Inc., New York 1966, p. 30.

78 *Ibid.*, pp. 9 og 153-54.

79 *Ibid.*, p. 10.

80 *Ta-bui Tsung-kaio*, på japansk kaldet Daie Soko (1089-1163).

81 *Ibid.*, p. 165.

82 Cleary, T.: *Dream Conversations. On Buddhism and Zen*, (intro og overs. af Muso Kokushi: *Muchi Mondo*) Shambhala, Boston & London 1994, pp. 102-103.

Dream Conversations er Muso Kokushis dialog med Ashikaga Tadayoshi (1306-52), bror til Muromachi-periodens første shogun, Ashikaga Takauji (1305-58). Muso var rådgiver for fire på hinanden følgende shoguner. Hans navn var, mens han levede, Muso Soseki, men han blev posthumt til delt tittlen *Kokushi*, national læreremester. Muso var en af de centrale skikkelser i udbyggelsen af forbindelsen mellem gozan-institutionen og den verdslige samfundsmagt, som i den tidlige Muromachi-periode udviklede sig til en næsten symbiotisk alliance. I 1339 grundlagde Muso templet Tenryu-ji, der fik en fremtrædende plads indenfor gozan-systemet og blev en af tidens toneangivende templer. Muso anlagde et antal haver af stor betydning for zen-havens udvikling, bl.a. ved Tenryu-ji og Saiho-ji. Se ill. til venstre af stenkomposition ved Tenryu-ji.

83 Akimatsu, T. & Yampolsky, P.: „Muromachi Zen and the Gozan System“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, pp. 317-319.

84 Neokonfucianske tekster nåede gennem zen-templerne til Japan allerede i Ka-

makura-perioden. Det var ikke kun Dogen og Eisai, som besøgte Kina. Kontaktfladen var ganske udbygget i de følgende århundreder. Mange japanske munke søgte til Kina, ligesom en række kinesiske zenmennesker kom til Japan. Den formalisering af zen, som kunne iagttages i Kina allerede i Sung-tiden (960-1280) synes med nogen forsinkelse at slå igennem i Japan.

Selvom formaliseringen af zen-verdenen og af hele samfundssystemet op gennem Kamakura- og Muromachi-perioden (1192-1336 og 1336-1568) falder sammen med neokonfucianismens indførelse, er det måske forhastet at konkludere en for direkte sammenhæng. Man kan blot i denne periode iagttage en fremadskridende organisering, hierarkisering og formalisering af så godt som alle aspekter i samfundet - en proces, som når sit klimaks i Edo-periodens (1603-1868) samfund, hvor neokonfucianismen så at sige blev herskende ideologi. Heri ligger en sekularisering, ikke af det enkelte menneske eller af samfundslivets overflade, men af magtopfattelsen og samfundsstrukturen. Formaliseringens aspekt af at beherske en given religiøs eller samfundsmæssig struktur under ændrede samfundsforhold fandt meget let sin retfærdiggørelse i konfucianske mønstre uden nødvendigvis at repræsentere disse mønstre fuldgjaldigt.

Hvor en struktur i startfasen ofte repræsenterer en optimal syntese af ånd og form, så udvikler den med tiden sin egen inerti, henfalder og kalder på reformatorer. Dette henfald fra ånd til form har noget næsten naturlovsmæssigt over sig og kan i let forskellig ikklædning spores overalt i det japanske kulturliv.

- McMullin beskriver indgående denne sekularisering af alle samfundets institutioner, ikke mindst den buddhistiske, i: McMullin, N.: *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984. Temaet er gennemgående for McMullins bog, men f.eks. i indledningen til kapitlet „Post-buddhist“ *Japan* pp. 264 ff. beskriver han overordnet buddhismens fald i 1500-tallet.
- Herman Ooms har lavet nogle spændende analyser af neoconfucianismens ophøjelse til statsideologi i årene omkring år 1600, og uden at afvise dens betydning fuldstændigt, påpeger han, at både buddhismen og shintoismen blev tilført langt større ressourcer end neokonfucianismen. Man fik aldrig som i Kina neokonfucianske templer og institutioner i større udstrækning, og neokonfucianismens tildelte rolle i processen er ifølge Ooms mere præget af senere (neokonfucianske) historiefortælleres udlægninger.
- Ooms, H.: „Neo-confucianism and the Formation of Early Tokugawa Ideology: Contours of a Problem“ in Nosco, P. (Ed.): *Confucianism and Tokugawa Culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1984, pp. 27-61.
- Ooms, H.: *Tokugawa Ideology: Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985.
- 85 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 35.
- 86 Suzuki gennemgår i essayet „The Meditation Hall, and the Ideals of the Monkish Discipline“ en lang række aspekter af arbejdet i sodoen (zendoen) og dets histo-

riske udvikling tilbage fra zen-mesteren *Pai-chang Huai-hai*, på japansk kaldet Hyakujo Ekai (720-817), to generationer før Rinzaï, som med sit udsagn: *no work, no eating* ophøjede det daglige arbejde til zen-buddhismens omdrejningspunkt. Velmenende disciple ønskede ikke, at den snart 80-årige Hyakujo skulle bebyrdes med praktisk arbejde, så de fjernede hans redskaber. Hyakujo insisterede på at fortsætte sine daglige, praktiske sysler og gik i sultestrejke for at fremtvinge, at han kunne genoptage sit arbejde: *no work, no eating*.

Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, Third Series*, Luzac & co. London 1934, pp. 301-46 (Hyakujo pp. 301-04).

Personlige ejendele var reduceret til et minimum - ét enkelt sæt klæder, et sæt spiseskåle og spisepinde, en ragekniv og nogle få bøger. Privatrum var der ikke noget af. Man havde sin 90 x 180 cm tatami-måtte i zendoen, hvor man både sov og mediterede.

Ibid., pp. 306-07.

87 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 148.

På baggrund af 13 års ophold i Daitoku-jis sodo (1976-90) giver Victor Sogen Hori i artiklen „Teaching and Learning in the Rinzaï Zen Monastery“ et godt indblik i livet i sodoen - hvordan ikke bare de månedlige *sesshin*, men alle aktiviteter i dagligdagen er organiseret, så de fører sodoens medlemmer dertil, hvor ny erfaring og indsigt opstår. Han karakteriserer grundlæggende tilstanden som „Teaching Without Teaching,“ en tilstand, vi også vil møde i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*.

Instrukserne er minimale, det forventes, at man ud af situationen og et fuldt nærvær i det, man til enhver tid foretager sig, er i stand til at gøre tingene korrekt. To gange om året skifter man arbejdsopgaver - men man ved først dagen før, hvilken ny funktion, man skal varetage. Alligevel forventes det, at man, hvis man f.eks. har fået overdraget køkkentjenesten, fra første dag præcist ved, hvordan man gør det - der er ingen organiseret eller formaliseret videregivelse af erfaringer. Kan man ikke det, er kritikken hård og øjeblikkelig og gør sit til, at man ikke laver unødvendige fejltagelser. Man får i „Teaching Without Teaching“ at vide, *hvad* man skal gøre, men ikke *hvorfor* eller *hvordan*.

Hori, V.S.: „Teaching and Learning in the Rinzaï Zen Monastery“ in *Journal of Japanese Studies* vol. XX no. 1 1994, pp. 5 og 11-13.

88 Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Borgen, København 1990, pp. 68-69 og 71.

89 Tim Pallis redegør for koan-træningen i: *Ibid.*, pp. 105-122.

Victor Sogen Hori fortæller om en december-*sesshin* i det andet år af hans ophold ved Daitoku-jis *sodo*, hvor han endnu ikke havde løst sin første koan, at *jikijitsuen* for at opmuntre ham til gennembruddet for hver dag slog ham flere og flere gange. På fjerdedagen, da han havde modtaget mere end 500 slag, holdt han op med at tælle, men *jikijitsuen* fortsatte stadig mere ihærdigt med *kaisaku*-stokken.

Hori, V.S.: „Teaching and Learning in the Rinzaï Zen Monastery“ in *Journal of Japanese Studies* vol. XX no. 1 1994, pp. 21-22.

Den slags „opmuntringer“ fordrer en stor klarhed fra alle parter om, at målet er spirituel frihed og udfrielse. I det sekund per-

spektivet mistes, perverteres *sodoens* arbejdsrum.

- 90 Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980) var filosofistuderende, men brød allerede igennem til satori i sine studenterår under sin første deltagelse i en lang december-*sesshin* ved Myoshin-ji. Han har gennem sit lange liv skrevet om zen-filosofi og zen-æstetik i et forfatterskab, der er spændende, fordi han med sin baggrund som filosof og sit udsyn som oplyst zen-mester har søgt at formulere zen på en måde, der åbner mod samtiden. Der findes ikke meget biografisk materiale oversat til engelsk, men Masao Abe giver et rids i: Abe, M. „Hisamatsu's Philosophy of Awakening“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, p. 26-42.
- Kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde*, pp. 305 ff. introducerer Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika, som de er formuleret i hans bog *Zen and the Fine Arts*.
- 91 Kitahara, R.: „More Than Just An Encounter“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, p. 119.
- 92 Inskriptionsteksten til Hakuins abebillede lyder:

*The monkey is reaching for the moon in the water,
Until death overtakes him he'll never give up.
If he'd let go the branch and disappear in the deep pool,
The whole world would shine with dazzling pureness.*

Denne oversættelse findes i: Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace &

World Inc., New York 1966, p. 132.

- 93 Fremfor betegnelsen *hondo* og *kyakuden* har jeg i denne tekst brugt betegnelsen *bojo* om Shinju-ans hovedhal. Se note 35.
- 94 Der findes indenfor buddhismen et omfattende volumen af hellige skrifter kaldet *sutraer*, og de buddhistiske sekters forskellighed er i høj grad karakteriseret igennem deres forskellige vægtning af be-

stemte sutraer. Sutra-recitationen har ligesom tekststudier iøvrigt en relativt beskedent plads i zen-buddhismen, men netop den meget kortfattede og fortættede Hjer-te-sutra genfindes i alle japanske bud-dhistiske sekter. Uden at parallellen skal føres for langt, ville en kristendom, der primært tog form af Johannes-evangeliet ligge meget langt fra en kristendom fok-

seret omkring f.eks. Markus-evangeliet eller Paulus' breve - det fælles fundament til trods.

I den daglige morgen-recitation indgår udover sutra-tekster en lang række zen-tekster som f.eks. Daitos sidste ord.

- 95 To uddrag fra Hjer-te-sutraen, der har en vis plads i zen-templets ritualer. Den er med sine kun 262 kinesiske skrifttegn

særdeles kortfattet. På sanskrit hedder den *Prajnaparamitayai*, Perfection of Wisdom, og kaldes også *Hridaya-sutra*, Hjer-te-sutraen, på japansk: *Hannya Haramita Shin-gyo*. Hjer-te-sutraen er forfattet i Indien på et tidspunkt før 400 f.Kr.

Hjer-te-sutraen findes i to versioner, en kort med kun hovedteksten, som er den, der almindeligvis anvendes i japansk bud-dhisme, og en lidt længere, hvor samme tekst yderligere har en indledende og af-sluttende kommentar. Den korte version findes oversat til dansk i:

Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Bor-gen, København 1990, p. 169-70.

Den længere version findes på engelsk i: Müller, F.M.: *Buddhist Mahayana Texts, Part II*, Delhi 1960, pp. 145-54.

Suzuki stiller sig dog noget kritisk overfor detaljer i Müllers oversættelse, der stammer tilbage fra 1884. I essayet „The Significance of the Prajñā-Paramita-Hri-daya Sutra in Zen Buddhism“ (pp. 189-206) har Suzuki oversat den korte form fra en anden kilde end Müller og gengi-ver derudover både versioner på sanskrit og kinesisk. Ligeledes har Suzuki i en note medtaget den engelske oversættelse af de indledende og afsluttende kommentarer, som skiller den korte og den lange form af Hjer-te-sutraen.

Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, Third Series*, Luzac & co. London 1934, pp. 192-93.

Den her gengivne tekst stammer fra en fotokopieret oversættelse, jeg på et tids-punkt har fået foræret - desværre uden bibliografiske oplysninger. Den er givet-vis af nyere dato end ovenstående over-sættelser og mere ligefrem i sit engelske, selvom der kun er tale om små forskellig-



Fusuma-malerier i den uformelle so-stil i „røgelsesrummet,“ det nordvestlige rum i Shinju-ans bojo, malet af Soga Jasoku II (1539-1616) ved templets indvielse i 1491

heder i oversættelserne af den korte tekst. Sasaki & Miura skriver i den bibliografiske del af *Zen Dust*, at efter Hjerter-sutraen er Kannon-sutraen den næstvigtigste i zen. Kannon-sutraen findes oversat i: Suzuki, D.T.: *Manual of Zen Buddhism*, (1950) Grove Press, New York 1960, pp. 30-38.

Kannon findes også repræsenteret i Shinju-an, se note 101.

- 96 Suzuki medgiver i ovennævnte essay det paradoksale i, at en tekst som Hjerter-sutraen, der er bygget mantra-agtigt op, skulle få den centrale plads i zen, den vitterligt har. Hjerter-sutraen slutter, i Suzukis oversættelse af den korte form:

„Therefore, one ought to know that the Prajñāparamita is the great Mantram of great wisdom, the highest Mantram, the peerless Mantram, which is capable of allaying all pain; it is thruth because it is not falsehood: this is the Mantram proclaimed in the *Prajñāparamita*. It runs: 'Gate, gate, paragate, parasamgate, bodhi, svaha!' (O Bodhi, gone, gone, gone to the other shore, landed at the other shore, Svaha!)“

Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, Third Series*, Luzac & co. London 1934, pp. 195 og 192-93.

Suzuki diskuterer dette tilsyneladende paradoks og fastslår, at denne inkorporering af elementer, man kun ville forvente at finde i esoterisk buddhisme, er en udvikling, der fandt sted i Kina, længe før zen nåede til Japan.

Men skulle zen have ét enkelt mantra, hvad er så mere passende end Hjerter-sutraens skrællen alt bort dertil, hvor blot *intetbeden* står tilbage. Den transdualistiske negation - negationen af al dualistisk

relativisme - er omdrejningspunktet i hele zen-buddhismens æstetiske og menneskelige bestræbelse.

- 97 Madhu Khanna skriver, at forestillingen om verden som et væv (a web) af lyde er et gennemgående tema i den tantriske tradition. „*Saradatilaka Tantra* [en tantrisk sutra] beskriver det visionære verdenstræ (lip taru) som sammensat af et komplekst netværk af sanskrit-stavelser, som er de udbredende resonanser af kosmisk energi. Hele universet ... er repræsenteret af et sæt lydcombinationer i forskellige dele af verdenstræet.“

Khanna, M.: *Yantra. The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, (1979) Thames & Hudson, London 1994, p. 36.

- 98 Eeks. i Nichiren-buddhismen fremsiges en særlig sekvens: *namu myobo-rengo-kyo* mantra-agtigt repeterende (bortset fra at man i klassisk mantra-brug ikke fremsiger højlydt, men lader sit (personligt tildelte) mantra klinge som en indre klang).

Ved gentagen fremsigelse bliver det tydeligt, at forskellige vokal- og konsonantkonstellationer resonerer i forskellige dele af kroppens klang søjle, og ovennævnte *namu-myobo-rengo-kyo*-sekvens resonerer trinvist oppefra og ned, fra kron-chakraet over anja (det tredje øje) og hals-chakraet, helt til bunden af kroppens klang søjle.

Namu myobo-rengo-kyo kan oversættes med: æret være lotus-sutraen (rengo-kyo) med den gode lov. Nichiren lagde sig hermed tæt op ad Amida-buddhismens påkaldelse, *namu Amida Butsu*. Se note 137. Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, p. 141.

- 99 Se plantegning over Shinju-an i kapitlet *Shinju-an og Daitoku-ji* p. 248.

- 100 Shinju-an er indviet til Ikkyu Sojun (1394-

1481) som hans mindetempel, ligesom Daitoku-ji Hojo er indviet til Daitoku-jis grundlægger, Daito Kokushi (1282-1337). Hvor den tidlige buddhismes templer typisk var indviet til Buddha eller en række af buddhismens mange bodhisattvaer, så blev det typiske Muromachi-zen-tempel, som man kan iagttage det ved Daitoku-ji (se note 182), indviet til en zen-mester. I

Momoyama- og Edo-perioden så man i Daitoku-ji at subtemplerne i stedet indviedes til højststående verdslige personer eller familier. Se oversigt i:

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 189-91.

- 101 Kannon (kinesisk *Kuan-yin*) repræsenterer et meget feminint aspekt af Buddha



Landskab malet af den kinesiske maler Hsia Kuei i slutningen af 1200-tallet

og bliver særlig i Kina og Japan ofte afbildet som kvinde. Kannon er i buddhismen medlidens og medfølelsens skikkelse og fik en central plads i den japanske folkebuddhisme, som den udfoldede sig i Amida-sekterne. Tidligere blev Kannon efter indisk tradition ofte afbildet med tusinde arme og elleve hoveder.

Relationen mellem Ikkyu og kejser Go-Komatsu belyses senere i dette kapitel.

102 De tre rum er traditionelt tilskrevet Soga Jasoku II, og der er almindelig enighed om, at de stammer tilbage fra templets opførelse i 1491. Soga-skolen var tilknyttet Asakura-slægten, en daimyo-slægt med tilholdssted i Fukui, nord for Kyoto. Dens første skikkelse, Bokkei Saiyo (aktiv 1451-73), var discipel af Ikkyu, og Asakura Toshikage (1428-81) blev senere, da Ikkyu i 1474 fik til opgave at genopbygge Daitoku-ji, en af templets økonomiske støtter. Men man ved meget lidt om den gruppe af malere, som dannede Soga-skolen, og Shimizu rejser ud fra en stilistisk analyse de åbne spørgsmål, om den Soga Jasoku II, som Shinju-ans fusuma er tilskrevet, er samme person som maleren Soga Sojo, eller om Soga Sojo udførte blot nogle af Shinju-ans fusuma. Se:

Shimizu, Y.: Tekst til katalognummer 87 in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, p. 148.

Traditionen opregner fire generationer af Soga-malere, Soga Jasoku I (Bokkei), Soga Jasoku II (Sojo), Soga Jasoku III (Josen) samt Soga Jasoku IV (Soyo).

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 105.

103 De tre rum med fusuma-malerier af Soga

Jasoku II er udført i henholdsvis *shin*, *gyo* og *so* - formel, semiformel og uformel stil - med referencer til tre forbilleder fra den kinesiske Sung-tradition, henholdsvis Hsia Kuei, Mu-ch'i og Yü-chien.

Weigl, G.C.: „The Reception of Chinese Painting Models in Muromachi Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXV no. 3 1980, pp. 270-71.

Det centrale rum, hvor sutra-recitationen foregår, er i *gyo*-stil med Mu-ch'i som forbillede (se Mu-Ch'i ill. p. 304) i kategorien fugle og blomster, og billederne pp. 30 og 262-66 stammer derfra. Det sydvestlige rum (se ill. p. 401) er et gæstemodtagelsesrum malet i *shin*-stil, med forbillede i Hsia Kuei (se Hsia Kuei ill. p. 400). Det nordvestlige rum, kaldet røgelsesrummet (se ill. p. 399), er i *so*-stil med Yü-chien som forbillede (se Yü-chien ill. p. 417).

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 105-06.

104 Man kender ikke præcist den oprindelige alder for *Tsusen-in*, men Yamada & Covell vurderer, at bygningen i hvert fald går tilbage til før Soamis død i 1525, og muligvis helt tilbage til pågældende palads' opførelse i 1468. Se note 447.

105 Bokusai (1451-92) var blandt de absolutte mestre i den uformelle *splashed ink*-tradition, hvor motiverne blev opbygget af virtuost beherskede, helt frisatte, flossede, splittede og udkrængede strøg - en ekspressiv udtryksform, som Ikkyu selv dyrkede, og som havde en umiddelbar bølglængde med Ikkyus living zen. Bokusai var da også Ikkyus første discipel, og han blev senere, fra 1491 til sin død i 1492, Shinju-ans første abbed.

Soami (d. 1525) var en af sin tids mest

berømte kunstkendere, og en række haver og malerier tilskrives ham. Se note 197, 232, 235, 237 og 352.

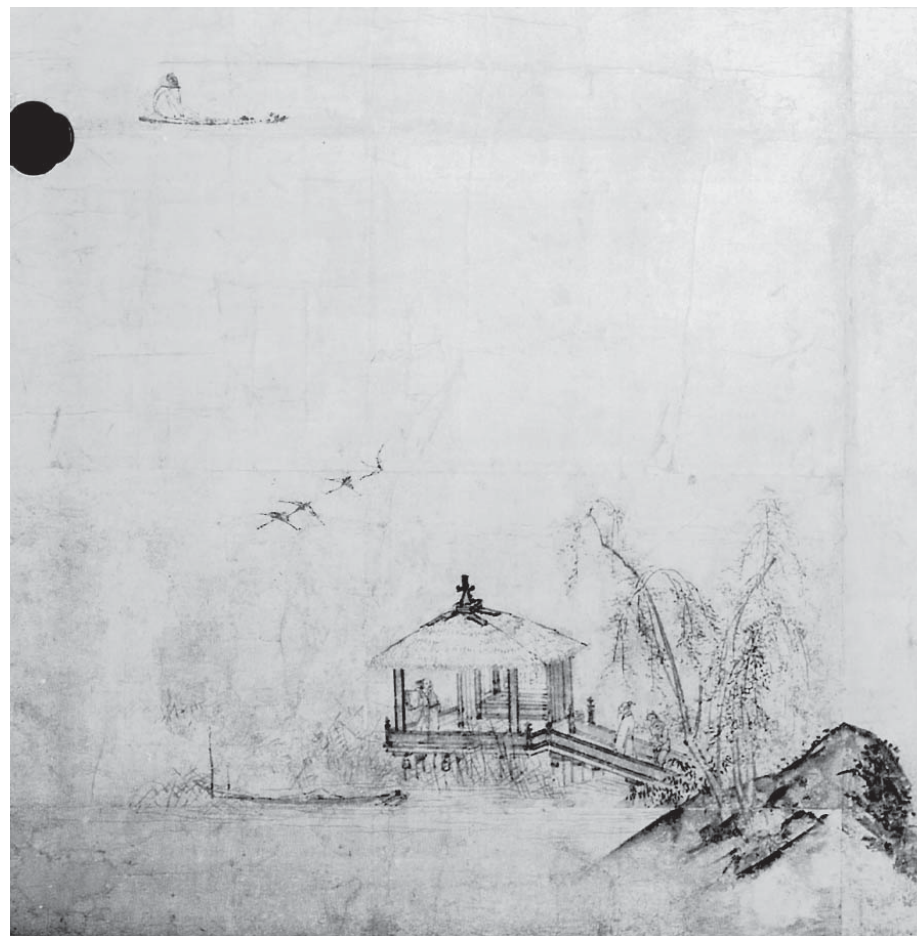
Kano Masanobu (1434-1530) blev grundlæggeren af den Kano-skole, der særlig indenfor verdslige udsmykningsopgaver blev toneangivende i de følgende århundreder.

I *Zen at Daitoku-ji* findes en plan med

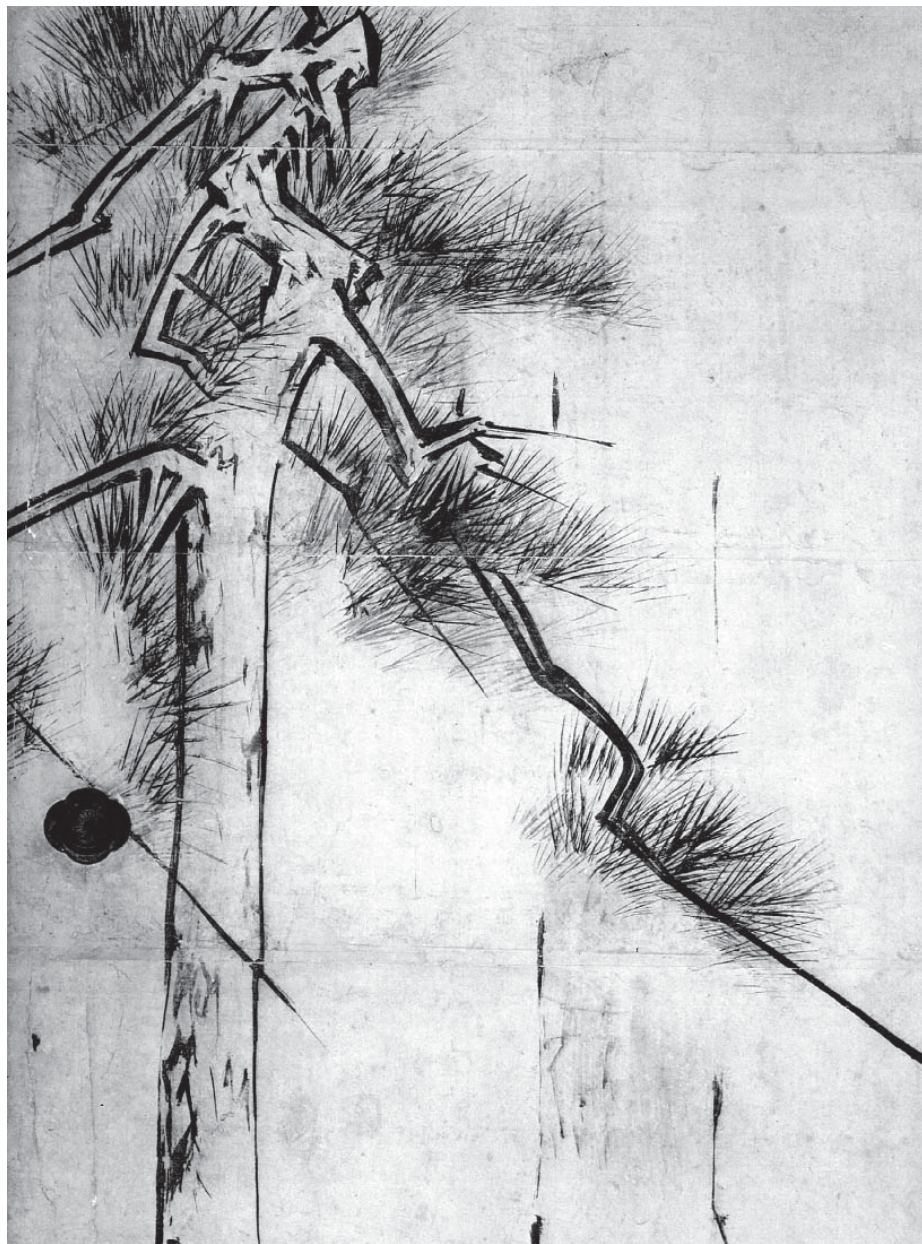
angivelse af hvem, der har malet hvilke rum og vægge i Shinju-an. Se:

Ibid., pp. 196-97.

106 Muromachi-tidens (1336-1568) store sort-hvide fusuma-udsmykninger ligger i direkte forlængelse af det sydlige Sung-dynastis (1127-1280) landskabstradition. Det var filosofisk stærkt afklarede billeder, som afsøgte intethedens (*wu*, *mu*) udtryk.



Fusuma-landskaber i den formelle *shin*-stil malet af Soga Jasoku II i 1491 i receptionsrummet i det sydvestlige hjørne af Shinju-ans bojo



Hasegawa Tobaku (1539-1616): fusuma fra Shinju-ans bojo-udvidelse i 1601, detalje

Disse overvejende monokrome billeder rendyrkede forenklingens kunst og udviklede et omfattende register af penselteknikker. De forskellige strøg havde navne som hestetand-strøg, skyhoved-strøg, hampefiber-strøg, små øksehug-strøg, øksehår-strøg, søm trukket gennem mudder-strøg, lotusblad-strøg osv.

Martha Boyer har oversat et essay af Li Lint's'an: „Skaberkraften i Kinesisk Landskabsmaleri“ (1973). Heri gennemgår Li Lint's'an det kinesiske penselstrøgs historie. Boyer, M.: *Penselstrøg i kinesisk maleri*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980, pp. 160-91.

107 Denne oversættelse er den mest gængse og mest fyndordsagtige. Man får en fornemmelse af, hvilke problemer, det rejser at oversætte fra de kinesiske skrifttegn med deres ofte helt underforståede grammatiske struktur, når man ser den tilsvarende oversættelse i Yamada & Covells bog: „Let your actions be good and beautiful, not the opposite.“ Eller Sanfords version: „Abjure all evil; Practise all good.“ Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 172.

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, p. 183.

108 Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 35. Se note 117 vedrørende Ikkyus *Kyounshu*.

109 Jeg har her kun medtaget dele af Ikkyus egen introduktion til sit digt. Digtet findes i engelsk udgave med dets fulde introduktion i:

Ibid., pp. 35-36.

Po Chü-i levede 772-846. Fuglerede er den

kinesiske zen-mester *Niao K'o* (741-824).

110 *Ibid.*, p. 37.

Mester Ryosen er endnu et navn for Daien Kokushi / Tetto Giko (1295-1369), en af Daitoku-jis tidlige zen-mestre. Ryosen ligger i dharmatransmissionslinjen tre generationer før Ikkyu og umiddelbart efter Daitoku-jis grundlægger, Daito Kokushi. Se note 182.

111 Skriver Yamada Sobin i forordet til: Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 7.

Zen stod i T'ang-tiden renere og klarere end i Sung-tiden, hvor zen blev Kinas dominerende buddhisme og derved præget af den nære kontakt til samfundets mere sekulariserede aspekter. Zen blev i Kina efterhånden opblandet med elementer fra både neokonfucianisme, esoteriske buddhisme og Amida-buddhisme.

112 Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 153.

113 Kejserne blev i disse år indsat som meget unge og havde særdeles travlt med at blive forhenværende, mens de stadig var i live. Go-Komatsu var således allerede som 7-årig blevet kronet som kejser af det nordlige hof, og som 13-årig som kejser af hele Japan. Fem år efter Ikkyus fødsel fik Go-Komatsu en søn. Dette lettede presset på Ikkyu. Denne Ikkyus halvbror var kejser fra 1412 til sin død i 1428.

Aftalen om at lade kejsertitlen skifte mellem det nordlige og det sydlige hof blev dog ikke overholdt, hvorfor det sydlige hofs vasaller havde en stående anledning til at gå krig.

Ikkyus mor var ikke kejserinde, men en af de (ofte adskillige) ekstra kvinder, som figurerede omkring kejserne. Bokusai udlægger i *Ikkyu nempu* (se note 129) sagen som et jalousiforhold mellem kejserinden og Ikkyus mor: „Den kvinde har sydlige sympatier,“ skulle kejserinden have sagt: „I hvert ærme venter en kniv for Hans Majestæt.“

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, p. 73.

- 114** Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 301.

Den slags indgiftninger i den kejserlige familie har en lang tradition i den japanske historie. I Momoyama-perioden søgte både Nobunaga og Hideyoshi det samme, og i Edo-perioden lykkedes det efter en del pres at få en Tokugawa-datter afsat til kejser Gomizunoo. Se note 450 og 531.

- 115** Selvom alle spor systematisk synes at være blevet fjernet, og moderens identitet derfor er „forsvundet,“ taler meget for, at Ikkyu rent faktisk var søn af kejser Go-Komatsu. Det er dog en lang diskussion uden for denne sammenhængs rammer. Det her anslåede historiske rids af Ikkyus liv bygger primært på to værker, i hvilke størstedelen af det primære kildemateriale er oversat og diskuteret, se:

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980.

- 116** Kennin-ji var Japans første zen-tempel. Det blev indviet i 1202 med Eisai (1141-1215) som abbed, efter at han var vendt

hjem fra sin anden Kinarejse. Det var samme Eisai, som i 1191 havde introduceret Rinzaizen i Japan efter hjemkomsten fra sin første Kinarejse.

Buddhistiske templer omtales ofte som *bjerger* (suffikset *-san*), som noget at vise respekt. *Go-zan* betyder direkte oversat *fem bjerge* og var en rang, som Muro-machi-shogunatet efter kinesisk tradition tildelte de fem største zen-templer. Men efterhånden havde man fem gozan-templer både i Kamakura og i Kyoto. Disse rangtildelinger var stadige, politiske stridsmål og en vigtig politisk handelsvare. Gennem årene har det skiftet en del, hvilke templer, der var tale om.

Collcutt har udarbejdet et diagram over de skiftende gozan-templer (5 konstellationer) i perioden 1333-1386. Se:

Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaizen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981, p. 110.

Gozan-systemet indordnede samtidig de mange mindre templer i en omfattende hierarkisk struktur. Men hvor næste niveau, kaldet *jissatsu*, ti templer, oprindelig i Kina havde rummet ti templer, så gik der også her inflation i det japanske system, og man nåede op på omkring 20.

Under *jissatsu*-templerne figurerede *shozan*-templerne. I de tidlige gozan-konstruktioner var der omkring 35 af disse, men midt i det 15. årh. var der omkring 250 *shozan*-templer spredt ud over det meste af Japan. Hver af disse templer kunne have adskillige subtempler og tilknyttede templer, så gozan-systemet var en organisation af adskillige tusinde Rinzaizen-buddhistiske tempelenheder. I en tid, hvor shogunatets infrastruktur stadig var

svag, havde gozan-systemet således en omfattende både kulturel og politisk betydning og var en vigtig del af den tids kommunikationsstruktur.

Som del af de stadige magtspil mellem hof og shogunat placerede kejser Go-Daigo i 1333 Daitoku-ji helt i toppen af gozan-systemet. Denne udpegelse stillede Daitoku-ji i en politisk yderst problematisk position, og under pres fra Ashikaga-shogunatet blev Daitoku-ji igen fordrevet fra gozan-systemet. I 1386 entrede Daitoku-ji igen gozan-systemet, nu med *jissatsu*-status, men trak sig i 1431 definitivt ud af gozan-systemet.

Ibid., pp. 93, 109-16, 125 og 270.

Sanford angiver dog året for Daitoku-jis udtræden af gozan-systemet til at være 1445 og skriver, at det i praksis var en opgradering, idet det gav templet en række formelle rettigheder som at bære purpurfarvede præstedragter.

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, p. 48.

- 117** Der findes to hovedkilder til Ikkyus liv, med to radikalt forskellige indfaldsvinkler. Det ene er *Ikkyu nempu*, Ikkyus officielle biografi, affattet af Bokusai, Shinju-ans første abbed (se note 129). Den anden er digtsamlingen *Kyounshu*. Disse giver to komplementerende billeder.

Hvor *Ikkyu nempu* er en formel, faktuel skildring af Ikkyus klerikale meritter i bred forstand uden antydning af den lidenskabelige, passionerede og intenst nærværende Ikkyu, er *Kyounshu* en hudløs skildring af hvad der rørte sig i Ikkyus følelsesliv, og hvordan han bevægede sig gennem verden. Han skrev tilsyneladende om alle tilværelsens umiddelbare tildragelser, men altid med komplekse over- og

undertoner. Sproget er gennemtrængt af billeder og henvisninger til zen-traditionen og den klassiske, kinesiske litteratur. Ikkyu kunne sit kinesiske og synes at have behersket en stor del af de ca. 40.000 skrifttegn, som det kinesiske sprog omfatter. Endda har han indimellem anvendt tegn, som ikke findes forud, ved at sammensætte elementer fra andre tegn.

Ikkyus digte er tydeligvis ikke skrevet til udgivelse, men er blevet til i, af og til givne situationer. I forhold til hvad Ikkyu må formodes at have skrevet gennem sit liv, er det sandsynligvis et „tilfældigt“ udvalg, der har overlevet. Bokusai skriver i *Ikkyu nempu* for året 1406, at Ikkyu satte sig for at skrive mindst et digt hver dag, og noget tyder på, at han sidenhen fastholdt dette. De digte, der findes i *Kyounshu*, optræder ofte i små serier, så han har tydeligvis ofte skrevet flere på én dag. Men selv ét digt om dagen giver ca. 30.000 digte i løbet af Ikkyus livstid.

I forhold hertil er de 1.060 digte, der er bevaret i *Kyounshu*, kun en lille del, men de giver et levende indblik i hans liv. *Kyounshu* findes ikke oversat i sin helhed, men nedenstående oversættelser dækker, med mange overlappninger, tilsammen omkring en tredjedel.

Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980.

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981.

Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha Interna-

- tional, Tokyo, New York & London 1993.
Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995.
- 118** Akimatsu, T. & Yampolsky, P.: „Muromachi Zen and the Gozan System“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, p. 329.
Udover Enryaku-ji, Tendai-buddhismens mægtige hovedtempel på Hiei-san, opregner McMullin Daitoku-ji og Tenryu-ji (Musō Kokushis tempel) som Muromachitidens store pengeudlånere, se: McMullin, N.: *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984, p. 31.
- 119** D.T. Suzuki skriver i sin bog, *Zen and Japanese Culture*, at konfucianere studerede zen og zen-munke studerede konfucianisme og langt hen ad vejen brugte det konfucianske vokabularium. De munke, der bragte zen-buddhismen til Japan, bragte dermed samtidig elementer af både konfucianisme og taoisme med. Zen blev således fra første færd modtaget opblandet med konfucianisme - hvilket på Ikkyus tid vil sige neokonfucianisme.
Suzuki påpeger, at der i Sung-Kina var stærke bestræbelser på samarbejdelse af zen, kegon-buddhisme, konfucianisme og Laotse- taoisme til *the Science of Tao*, og at der siden konfucianismen nåede til Japan har været en tilsvarende tendens til at samarbejde de tre retninger: konfucianisme, buddhisme og shintoisme.
Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York, 3. paperback ed. 1973, pp. 42-43, 47, 51 og 57.
- 120** Ken'os praksis med at afvise at skulle dokumentere satori har forbillede i Rinzai (d. 866), som i sin tid brændte sit *inka*, da han fik det af sin mester.
Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha International, Tokyo, New York & London 1993, p. 25.
- 121** Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 37.
- 122** Enryaku-ji havde gennem århundrederne udviklet sig fra den græshytte, som tendai-buddhismens grundlægger Saicho (767-822) i 785 havde opført på Hiei-san, til en omfattende tempelby, der udgjorde tendai-sektens hovedkvarter med 3-4.000 præster og et stort antal munke og lægfolk. Her havde tendai-sekten en stående hær af bevæbnede munke, som ydede sit til den ustabile situation. McMullin anslår, at omkring 3.800 templer gik op i flammer og 20.000 mennesker blev dræbt, da Oda Nobunaga i 1571 totalt tilintetgjorde tendai-sektens hovedkvarter.
McMullin, N.: *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984, p. 149 (pp. 145-51).
- 123** I Covell & Yamadas bog *Unraveling Zen's Red Thread* findes f.eks. en liste over successionen fra Shakyamuni Buddha gennem Indien og Kina til Japan - frem til Ikkyu. Efter Ikkyu medtager listen Shinju-ans abbeder fra Bokusai frem til Yamada Sobin idag. 28 led i Indien, 28 i Kina, og foreløbig 21 i Japan. De første led af transmission eller succession i Indien ligger dog ikke på klippefast historisk grund. Uden at sige det direkte, så mere end antyder Covell med sit diagram (og i sin omtale af Shinju-ans dagligdag i bogen *Zen at Daitoku-ji*), at successionen er fortsat i Shinju-ans række af abbeder som en ubrudt række af fuldbyrdede satori. Dette er dog slet ikke givet, og den nuværende abbed, Yamada Sobin, har mig bekendt aldrig blot antydnet, at det forholder sig sådan.
Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 287-88.
- 124** Ikkyus barndomsnavn var Sengikumaru. Som 5-årig, da han kom til Ankoku-ji, gav Shogai Zenkan, Ikkyus første lærer, ham navnet Shuken.
Nishibe, B.: „Zen Monks and the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, p. 21.
Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, p. 73.
- 125** Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 28.
- 126** *Ibid.*, p. 47.
- 127** *Ibid.*, p. 19.
- 128** Berg, S.: *Crow with No Mouth. Ikkyu, 15th Century Zen Master*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1989, p. 62.
Berg er selv digter og kalder sine oversættelser af Ikkyu-digte for „versioner.“ Hans gendigtninger bryder helt Ikkyus struktur, men opbygger en ny, hvori delene føjes sammen til en helhed, hvor man kommer helt ind under huden på Ikkyu som menneske og zen-mand. Berg lader Ikkyu fremstå inciterende og stærkt vedkommende. Når jeg trods den intense indlevelse og det umiddelbart nærværende sprogbrug ikke i større udstrækning har brugt Bergs gendigtninger, hænger det sammen med, at det er yderst vanskeligt at skære sekvenser ud af Bergs tekst.
- 129** Ud over digtsamlingen *Kyounsbu* (se note 117) findes en anden hovedkilde om Ikkyus levned, *Tokai Ikkyu Osbo nempu*, ofte blot kaldet *Ikkyu nempu*. Den optegner år for år Ikkyus mere formelle, religiøse liv og levned.
Ikkyu nempu tilskrives Bokusai (1451-92), der i Ikkyus sidste år var leder af det lille samfund af Ikkyu-disciple ved Shuon-an i Takagi og fra 1491 var Shinju-ans første abbed. Bokusai var også en dygtig maler (se note 105 og ill. pp. 272 og 405), og selvom man ikke ved så meget om hans kunstneriske virke, så menes han at have skåret Ikkyu-figuren i Shuon-an, ligesom han synes at have været involveret i samarbejder med keramikere. Se note 378.
Ikkyu nempu findes oversat i sin fulde længde som kapitel 2 i:
Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 62-117.
- 130** Ikkyu var på det tidspunkt 39 år. *Ikkyu nempu*-oversættelsen stammer her fra: Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 22.
- 131** Olson, C.: „The Zen Clown Ikkyu. A Cross-cultural Study of a Symbol of Disorder“ in *Journal of Dharma* 13 1988, p. 162.
- 132** I Tokugawa-tiden opstod en lang række Ikkyu-historier, og Ikkyu optræder stadig idag som tegneseriehelt og myte.
Det er dog kun en brøkdelt af disse fortællinger, der har historisk belæg i noget eksisterende kildemateriale. Men historikerne fortæller meget om Edo-tidens inde-stængte frihedsdrømme - mennesker forstod stadig mere af den situation, de var



Landskab malet af Bokusai (1451-92)

holdt fast i. Sanford skriver, at der eksisterer omkring 200 af disse eventyr fra Tokugawa-tiden. Han har oversat nogle få af disse i:

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 245-97.

133 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 17.

134 Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 109.

135 Sanford, J.H.: „ Mandalas of the Heart. Two Prose Works by Ikkyu Sojun“ i *Monumenta Nipponica* vol. XXXV no. 3 1980, pp. 280-81.

Ikkyu tilskrives ialt 9 prosatekster, men for to no-spils vedkommende er tilskrivningen lidt tvivlsom. I *Zen-Man Ikkyu* introducerer Sanford Ikkyus prosa-arbejder, ligesom han, udover de to tidligere nævnte tekster, *Amida Hadaka* og *Bukkgigun*, har oversat *Gaikotsu*, Skeletter (1457), i sin fulde længde.

Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 197 ff.

136 Synkretisme er en tendens til at sammenblande - eller en bestræbelse på bevidst at samarbejde - forskellige tros- og tankesystemer. Synkretismen, som er ganske fremherskende i det japanske bevidsthedsunivers, står i modsætning til en eksklusiv-opfattelse, hvor grænserne omkring en given tanke eller idé trækkes præcist op og forstås i forhold til sine modsætninger.

137 Denne stadige påkaldelse - *namu Amida Butsu* - var essensen af jodo-buddhismen, det rene lands buddhisme. Kunne man blot én gang fremsige Amidas navn af rent hjerte, var man sikret en genfødsel i Ami-

das vestlige Paradis. Amida-buddhismen er med dens betoning af påkaldelse, hengivelse og et liv i stadig bøn - og med dens centrale placering af begreber som tro og nåde - umiddelbart den buddhistiske form, som ligger nærmest et kristent trosliv.

Amida kommer af sanskrit, *Amitabha*, Det uendelige lys' Buddha. Hvor både zen-sekterne, de esoteriske sekter og sekterne forud for Amida-buddhismen (under ét kaldet Nara-buddhismen) var ganske elitære af tilsnit, havde Amida-sekterne med deres mere umiddelbart tilgængelige form en bred appel og opbyggede i årene efter deres etablering en rolle som Japans folkebuddhisme.

138 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 45.

139 Yoneda, S.: *Good Food from a Japanese Temple*, (2. ed. 1984) Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1982, p. 33.

140 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 6.

141 *Gongai* betyder *Beyond words*. Gongai Sochu (1315-90) førte via Tetto Giko (1295-1369) sin zen-linje tilbage til Daitoku-jis grundlægger, Daito Kokushi (1282-1337). Se note 182.

142 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 104.

143 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 10. Det var dette digt, Ikkyu skrev efter sine ti dage som abbed for Nioi-an.

The red thread of passion stammer tilbage fra en koan formuleret af den kinesiske zen-mester *Sung-yüan Ch'ung-yüeh*, på japansk kaldet Shogen Sugaku (1139-

1209). I sin korte form hedder den: *Why can't even the most enlightened person sever the red thread of passion?* Både den korte og den lange version af Sung-yüans koan findes oversat i:

Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha International, Tokyo, New York & London 1993, pp. 22-23.

Som det fremgår af teksten til Bokusais Ikkyu-portræt (se p. 272) betragtede Ikkyu sig som Sung-yüans eneste arvtager i Japan. Covell & Yamada skriver i *Unraveling Zen's Red Thread*, at Sung-yüan lavede tre *santengo*, tre koan-agtige spørgsmål, hvoraf ovennævnte, der nummer udtrykket *the red thread*, er det tredje. Men i koan-samlingen *Mumonkan*, The Gateless Barrier, en af zen-buddhismens vigtigste skrifter, er Sung-yüans tredje spørgsmål udeladt. Seksualitetens udfordring var for svær for de fleste at håndtere direkte.

Sung-yüans *santengo* lyder:

- 1) *Even the most powerful master, why can't he lift up his legs?*
- 2) *Why can't the enlightened master speak without using his tongue?*
- 3) *Why can't the most enlightened master disentangle „the red thread“ by stamping upon it with his heel?*

Ikkyu skrev til hver af disse *santengo* et digt, der angav løsningen. Sung-yüans *santengo* og Ikkyus svardigte findes oversat og kommenteret i:

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 80 ff.

144 Tilstandene ved Daitoku-ji har efter alt at

dømme ikke været så rådne som ved gozan-templerne. Men Daitoku-ji var også Ikkyus linje, selvom han ikke boede der fast, og han følte sig tydeligvis på sin særlige måde ansvarlig for at føre ånden og kraften i sin zen-linje videre.

Revserttraditionen har rødder helt tilbage til zen-buddhismens tidligste dage i Kina. Mestre var her ganske ligefremme i deres kritik af hinanden, som f.eks. den tidligere omtalte *Ta-bui* (1089-1163), der brugte enhver lejlighed til at præcisere Rinzaizen og koan-arbejdets betydning gennem sin kritik af Soto-zens klyngen sig til *mokusbo* (*silent illumination*) zen. Også Daito Kokushi (1282-1337), Daitoku-jis grundlægger, havde i sin tid været en benhård kritiker overfor Muso Kokushi (1275-1351). Der var opblandinger af *mikyō*, esoteriske elementer, i Musos zen, og den hævdede sig ikke over, hvad man kunne læse sig til, hånedes Daito.

Med sin rolle som rådgiver og vejleder for shogun Ashikaga Takauji (1305-58) og broderen Tadayoshi (1306-52) stod Muso midt i samfundets hvirvelstørme. Han fik f.eks. udvirket, at der efter Muromachi-periodens indstiftelse blev oprettet 66 af de såkaldte *Ankoku-zen*-templer til at varetage sjæleplejen for de faldne i krigshandlingerne forud. Det var i høj grad Musos indsats, der gav gozan-institutionen den fremtrædende plads i det tidlige Muromachi-samfund. Det styrkede Rinzaizens position i samfundet, men det nærede samtidig tendenserne til verdsliggørelse og formalisering.

Vedrørende Daitos kritik af Muso, se: Akimatsu, T. & Yampolsky, P.: „Muro-machi Zen and the Gozan System“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the*

Muromachi Age, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, pp. 322-24.

Selv kejser Hanazono kritiserede åbent, omend påvirket af Daito, Musos zen for at være begrænset af doktrinen bånd (still bound by the rope of doctrine), hvilket er en yderst hånlige omtale af en zen-mester.

Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, pp. 155-56.

145 Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Buddhism and Sex*, Shambhala, Boston & London 1990, p. 99.

146 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyū*, Shambhala, Boston & London, 1995, p. 62.

147 Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Buddhism and Sex*, Shambhala, Boston & London 1990, p. 101.

148 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyū*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 54.

149 Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Buddhism and Sex*, Shambhala, Boston & London 1990, p. 86.

Dogen Zenji (1200-53) var grundlæggeren af Soto-zen-sekten i Japan.

150 Shido Mu'nan (1603-1676) ligger dharmamæssigt to generationer før Hakuin og således 200 år efter Ikkyū. Mu'nan er her citeret fra:

Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Buddhism and Sex*, Shambhala, Boston & London 1990, p. 104.

Stevens refererer til: Tsuji, S.: „Treading the Path of Zen“ in *The Middle Way* vol. LXIV no. 1 maj 1985.

151 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyū*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 52.

152 Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Bud-*

dbism and Sex, Shambhala, Boston & London 1990, p. 97.

153 Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyū*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 61.

154 Cleary, T.: *The Japanese Art of War. Understanding the Culture of Strategy*, Shambhala, Boston & London 1992, p. 118.

155 Yamasaki, T.: *Sbingon. Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston & London 1988, p. 44.

156 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyū's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 267.

157 Berg, S.: *Crow with No Mouth. Ikkyū, 15th Century Zen Master*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1989, p. 67.

158 Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyū*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 95-96.

159 *Ikkyū nempu* for året 1443: „[Ikkyū] Halvtredsindstyvende år, *kakitsu* 3, vands yngre broder, bjørnen“ (hvert år er i *Ikkyū nempu* tilsvarende benævnt). *Ibid.*, p. 96.

160 *Ibid.*, pp. 99-100.

161 Det meste af hovedtemplet brændte ned, fremgår det af *Ikkyū nempu*: Kun badet, hovedporten samt subtemplerne Daiyu-an og Nio-an stod tilbage. Daiyu-an var på den tid stadig et relativt nyt tempel, opført i 1439, og Yosos første handling var at skille Daiyu-an ad for at bruge materialerne til en tempelhal for Daitoku-jis grundlægger, Daito.

Ibid., p. 100.

162 *Ibid.*, p. 185.

163 Dette belyses nærmere i forbindelse med kapitlet *Refleksioner i te-rummet*.

164 Murata, J.: „The Main Hall of the Shuon-an Temple“ in *Japan Architect* 9/1962, p. 77.

Sbuon-an kaldes idag ofte *Ikkyū-ji*.

165 Ikkyū's ældste discipel, Bokusai (1451-92), blev den første abbed for det kombinerede Shuon-an og Shinju-an. Bokusai synes allerede i Ikkyū's sidste år at have været leder af det lille samfund i Shuon-an, der i 1474 nåede op over 100 disciple. Den anden abbed for Shuon-an og Shinju-an var Bokushitsu Joboku (1451-95), som modtog Ikkyū's sidste formaning (se note 230). Den tredje abbed var Kesso Shokyu (1416-1500), som skaffede portrættet af Hsü-t'ang til Shuon-an (se note 183). Den fjerde var Sochin Joetsu (1442-1518), som stod for ledelsen af genopførelsen af Daitoku-ji.

Denne rotationspraksis synes dog kun at have fungeret i de første år efter Ikkyū's død. I 1555 opstod der et skisma mellem Shuon-an og Shinju-an om hvilket tempel, der var det vigtigste mindetempel for Ikkyū. Dette blev afgjort ved en retssag, hvor Shuon-an tabte. Siden den tid har hvert tempel haft sin abbed.

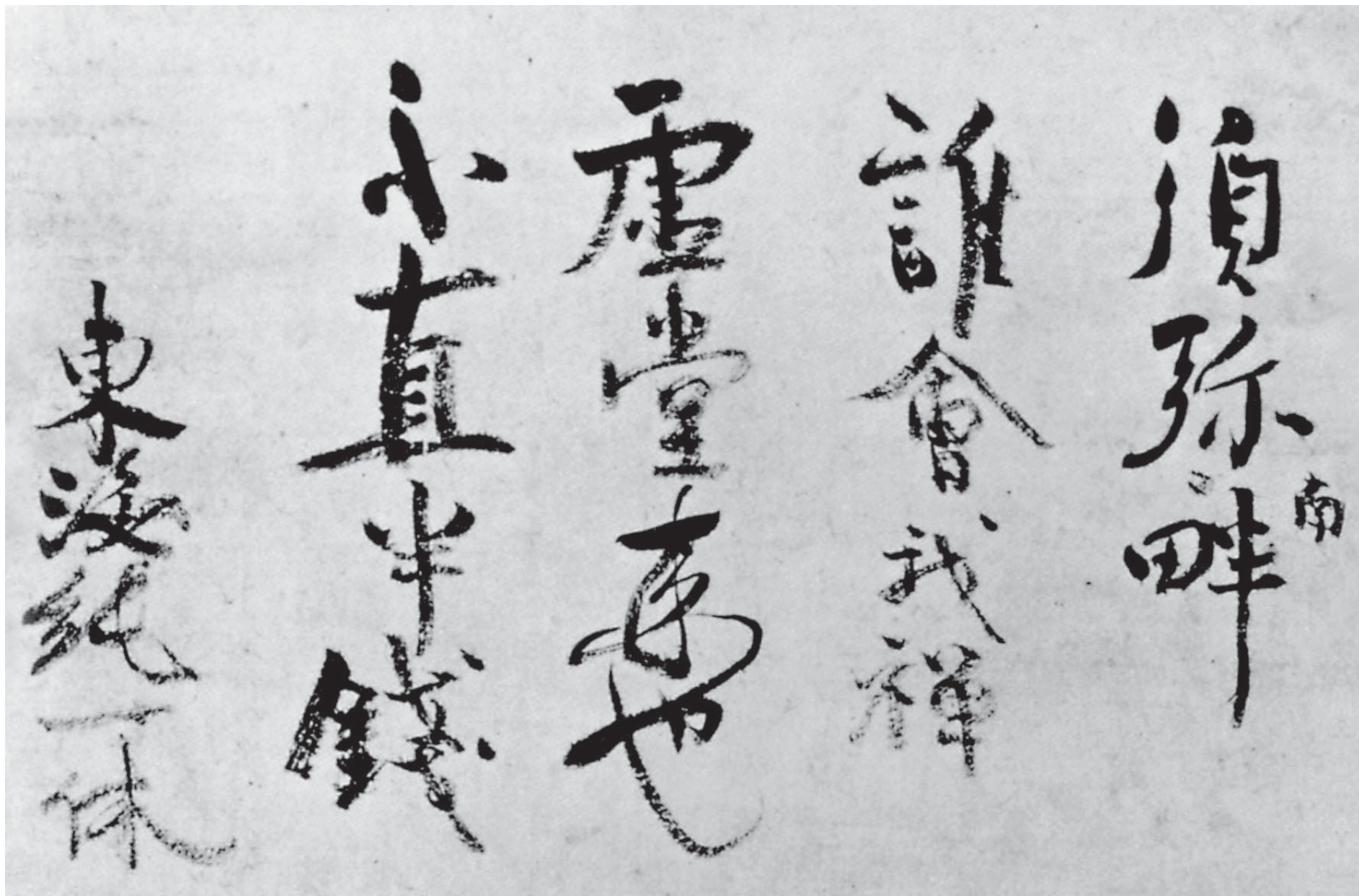
Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyū's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 285, 277-81 og 313.

166 Arntzen, S.: *Ikkyū and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 158.

The jeveled stem er synonym for penis.

167 Hvor Mori ikke figurerer i Bokusais *Ikkyū nempu*, som primært belyser hans færden som zen-menneske, så findes der i *Kyōunshū* omkring 20 digte, der kredser om Ikkyū's kærlighed til Mori.

I Sanfords fortolkning mødes Ikkyū og Mori første gang i foråret 1471, hvor Ikkyū er 77 år, men hun skulle allerede dø



Ikkyus dødsdigt fra 1481, affattet som traditionen byder i 4 x 4 skriftegn. Tallet fire er både symbolsk og fonetisk forbundet med døden og med retningen vest. Digtet er monteret i en hængebilledrulle og hænger idag (i kopi) i Shinju-ans bojo over åbningen til Ikkyus alter, se ill. p. 266. Digtets ordlyd findes i oversættelse i note 193

få år efter. I Yamada & Covells version mødes Ikkyu og Mori første gang i 1467, og de blev fra deres andet møde i 1469 uadskillelige frem til Ikkyus død. Mori overlevede Ikkyu med mere end tre årtier, fremgår det af optegnelser, der findes bevarede i Shinju-an over donation af røgel-spenge fra deltagere i ceremonier ved henholdsvis Ikkyus 10-, 13- og 33-års dødsdag. Hverken Moris fødsels- eller dødsdag kendes præcist, men Covell & Yamada anslår hendes alder til at være midt i tyverne, da hun mødte Ikkyu første gang. Hvor Yamada & Covell ser dobbeltportrættet fra 1478 af Ikkyu og Mori (se ill. p. 274) som en forevigelse af deres kærlighed, så tolker Sanford det som et mindeportræt, der er blevet til efter Moris død. Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 162-168. Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 215-17 og 263-64. Yderligere figurerer der i Ikkyus liv og levned to skikkelser, som ofte gøres til henholdsvis Ikkyus søn, Gio Jotei (1426-1506) og Ikkyus datter, Shoko, som Ikkyu skulle have fået med Mori. Selvom begge relationer er sandsynlige og meget i det foreliggende materiale peger derpå, findes der ingen definitive beviser. Gio Jotei var discipel under Ikkyu og blev siden sammen med en anden af Ikkyus disciple, Murata Shuko, en af de tidlige temestre. I et digt fra 1471 i anledningen af, at Ikkyu tildelte Shoko sit buddhistiske navn Ken-gaku, kalder han udtrykkeligt Shoko for tjener (attendant) og ikke datter. Sanford gennemgår materialet om Jotei og Shoko i:

- Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 32-34 og 176-78.
- Covell & Yamada skriver om Gio Jotei, at han grundlagde et lille tempel i Sakai, kaldet Shuun-an. Dette tempel blev i begyndelsen af 1500-tallet en del af Nanshuj-i - et zen-tempel under Daitoku-ji, som fik en central placering i udviklingen af wabi-te-æstetikken i løbet af 1500-tallet. Nambo Sokei, den zen-præst, der nedskrev Sen Rikyus te-manual *Namporoku*, boede ved Shuun-an. Se note 307 og 315.
- Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 269-70.
- 168** Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995, p. 86.
- 169** *Ikkyu nempu*, for årene 1462 og 1774, i: Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 106 og 110.
- 170** *Wabi*-begrebet tages op i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde*, pp. 305 ff., og dets udfoldelse i *wabi-te*-ceremonien i generationerne efter Shuko belyses mere indgående i kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, pp. 313 ff., hvor også Shukos te-ceremoni bliver yderligere behandlet.
- 171** Udfoldelsen af dette udtryk er hovedtemaet i dette case-studies afsluttende kapitler, *Zen og kunstnerisk arbejde og Refleksioner i te-rummet*.
- 172** Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986, p. 31.
- 173** Ikkyus otte *bogo* havde form af digte. Yamada & Covell oversætter ikke disse *bogo*, men siger, at de er de særeste (most

idiosyncratic) af samtlige tekster i *Kyounshu*. De sprænger alle digtets formelle rammer og er mættede af parodier og af-rismer om Rinzai eller subtile referencer til centrale læresætninger fra Daitos hånd. Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 238-40. Det er dog ikke meget af dette, der hænger ved i en engelsk oversættelse, så jeg har kun medtaget et enkelt af Ikkyus *bogo*. De otte *bogo* er oversat og kommenteret i: Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 170-75.

174 *Ibid.*, p. 106. Tilsvarende synes Ikkyu også allerede i 1430'erne at have samlet ind til Tettos tempel, hvilket Covell & Yamada udlægger som grunden til, at han blev tilbudt posten som abbed i Nioi-an. Covell & Yamada påpeger, at Ikkyu også havde samlet midler ind til opførelsen af Kasos minde-tempel Daiyu-an, der blev indviet i 1439.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 103.

175 Står der i *Ikkyu nempu*. Det fremgår ligeledes, at en „Unmon hall,“ der efter al sandsynlighed er Ikkyus provisoriske Daitoku-ji i Sumiyoshi, blev overflyttet til det rigtige Daitoku-ji i Kyoto i 1478, samme år, hvor de første etaper af genopførelsen af Daitoku-ji kunne indvies. Se: Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 110 og 114.

176 *Ibid.*, p. 115.

177 Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981, pp. 193-94.

178 Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, p. 122.



Shibubō: Den anden zen-patriark i meditation, tuschtegning fra 900-tallets Kina

179 Der findes i Shinju-an bevaret en brevveksling mellem Sorin og Ikkyu forud for genopførelsen af Daitoku-ji. De to breve findes oversat i:
Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 248.

180 Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 16.

181 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 249.

182 I nedenstående liste er medtaget de zen-mestre fra Ikkyus transmissionslinje, som er nævnt i dette case-studie. De kinesiske zen-mestres kinesiske navne er kursiveret. Ved de zen-mestre fra Daitoku-jis tidlige historie, til hvem et særligt tempel er indviet, er angivet det pågældende tempels navn, opførelses- og genopførelsesår.

- 1 Shakyamuni Buddha (ca. 560-480 f.Kr.)
- 29 Bodhidharma (d. ca. 532)
- 39 *Lin-chi Hsüan*, Rinzaï Gigen (d. 866)
- 41 *Nan-yüan Hui-yung*, Nanin Egyo (d. 930)
- 46 *Yang-ch'i Fang-hui*, Yogi Hoe (992-1049)
- 49 *Yüan-wu K'o-ch'in*, Engo Kokugon (1063-1135)
- 51 *Mi-an Hsien-chieh*, Mittan Kanketsu (1118-86)
- 53 *Sung-yüan Ch'ung-yüeh*, Shogen Sugaku (1139-1209)
- 55 *Hsü-t'ang Chib-yü*, Kido Chigu (1185-1269)
- 56 Daio Kokushi / Nampo Jomyo (1235-1308) *Ryosho-ji, 1303, til Daitoku-ji i 1532-34*
- 57 Daito Kokushi / Shuho Myocho (1282-1337) *Daitoku-ji Hojo, 1324 og 1478*
- 58 Daien Kokushi / Tetto Giko / Ryosen (1295-1369)

- Tokusen-an, 1334-35 og 1479*
- 59 Gongai Sochu (1315-90) *Nioi-an, ca. 1337 og 1478*
- 60 Kaso Sodon (1352-1428) *Daiyu-an, 1439 og 1480*
- 61 Ikkyu Sojun (1394-1481) *Shinju-an, 1491*

Ovenstående liste er lavet på basis af:
Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 189-91.
Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, pp. 488-510.
Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, pp. 69-117 (oversættelsen af *Ikkyu nempu*).
Jeg spurgte i et brev Yamada Sobin om dharmalinjerne for tiden efter Ikkyu. Han svarede, at det ville blive meget omfattende system og gav så den linje, der har videreført Ikkyus tradition i Shinju-an. Begrebet dharmalinje bruges lidt forvirrende både om videregivelsen fra generation til generation af fuldbyrdet satori, og som registrering af formaliserede lærer-elev-forhold, og Yamada Sobins liste er i den forbindelse det sidste - en beskrivelse af lærer-elev-forhold. Jeg har ikke kunnet finde informationer om hvor livskraftig Ikkyus zen-gren var. Selv hvor der reelt var tale om gennembrud til fuld oplysthed lå det i Ikkyus og Ken-os tradition, at man ikke formaliserede eller dokumenterede dette med inka.
Selvom hver zen-mester kun skulle lykkes at føre nogle enkelte igennem til fuldbyrdet satori, bliver det i løbet af 15 generationer til adskillige, blot to giver 2¹⁵ eller

32.768, tre per generation giver 3¹⁵, hvilket er godt 14 millioner, og et gennemsnit på fire dharmarvinger per generation giver 4¹⁵ eller ialt godt en milliard. De 15 generationer i Shinju-ans dharmalinje, fra Ikkyu til idag, lyder:

- 62 Bokusai / Motsurin Joto (1451-92), Shinju-ans 1. abbed
- 63 Saigaku Joha, Shinju-ans 6. abbed
- 64 Kaan Sofu
- 65 Getsugon Sogon
- 67 Fuan Soken
- 68 Sankyu Sogen
- 69 Beppo Sokyo
- 70 Keio Soko
- 71 Donkei Sotoku
- 72 Taishitsu Soshin
- 73 Shodo Sokun
- 74 Seiko Soren
- 75 Takuo Soryu
- 76 Nanzan Soju
- 77 Yamada Sobin (f. 1920), Shinju-ans nuværende abbed

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 189-91.
Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.

183 Der er ikke mange oplysninger tilgængelige om Daitoku-jis størrelse i de første år. Men i Daitoku-jis tidlige historie var Hojo-templet den centrale størrelse. Traditionen med at bygge subtempler tog kun gradvist fart, og flyttede med tiden fokus fra Hojo-templet til de enkelte subtempler. En optælling i 1368, hvor Daitoku-ji havde to subtempler, siger, at der ved hele Dai-



Blommeblomstring, maleri, digt og inskription af Ikkyu Sojun (1394-1481)

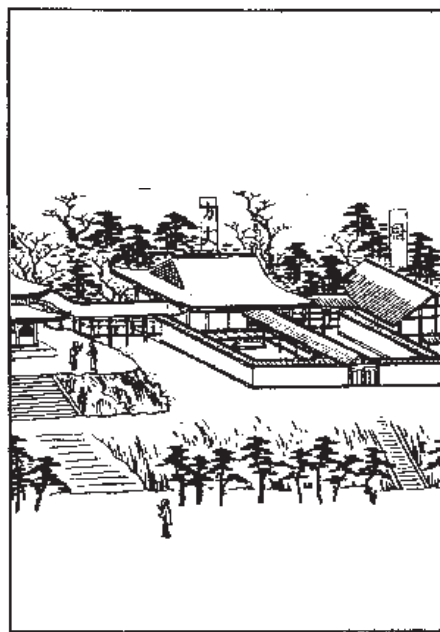
- toku-ji var 191 munke, hvoraf langt de fleste var direkte knyttet til Hojo-templet. Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997, p. 174.
- 184** Owa Sorin er et enkelt sted omtalt som guvernøren fra Omi. Både Sorin og Mori figurerer til gengæld i en række dokumenter fra Shinju-ans tidligste år, optegnelser over økonomiske bidrag, de såkaldte røgelsespenge, i forbindelse med Shinju-ans indvielse på Ikkyus 10-års dødsdag samt for Ikkyus 13- og 33-års dødsdag samt en „Optegnelse over afdøde, der er æret ved Shinju-an,“ skriver Covell & Yamada i: Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 263-64.
- 185** Rikyus forbindelse til Daitoku-ji og *Sanmon*-portalen belyses nærmere p. 336.
- 186** Miura, I. & Sasaki, R.E.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966, pp. 206 og 235.
- 187** Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 44-45 og 189-91.
- 188** En liste over Daitoku-jis *tatto*, med det formål at vise, hvilke malere, der i tidernes løb har udsmykket hvilke subtempler, findes i: *Ibid.*, pp. 189-91.
- 189** *Ibid.*, pp. 15-16.
- 190** Murata, J.: „The Karamon of Daitoku-ji“ in *Japan Architect* 12/1963, p. 78. Mosher, Gouvenor: *Kyoto. A Contemplative Guide*, (1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 6. ed. 1983, p. 261.
- 191** Te-ceremonien gav impulser til så godt som alle kunstarter. En helt ny arkitekturstrømning, der benævnes *sukiya*-arkitekturen, voksede frem af te-mestrenes arbejde med rammerne for te-ceremonien. Se kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, der munder ud i en gennemgang af eksempler på den tidlige *sukiya*-arkitektur.
- 192** Denne oversættelse stammer fra: Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981, p. 130. Sanford skriver, at digtet må have haft stor betydning for Ikkyu, da han lavede det i en række variationer. Bokusais portræt regnes som et af de fineste portrætter i den japanske maletradition. Billedet er sandsynligvis først blevet monteret senere, idet portrættet tydeligvis har været foldet sammen adskillige gange. De fire lodrette rækker skrifttegn fra højre udgør Ikkyus digt. Den femte lodrette linje rummer Ikkyus signatur, mens tegnrekken længst mod venstre er en note fra Bokusai, at Ikkyu betragtede portrættet som en *chinzo*, et officielt portræt af den type, som zen-mestre ofte blev forevigtet i. *Ibid.*, pp. 130 og 190. Ikkyu så sig selv som den eneste virkelige arvtager efter den kinesiske zen-mester *Sung-yüan Ch'ung-yüeh* og lod sig portrættere hele tre gange med samme henvisning til *Sung-yüans* zen som ved dette portræt. *Sung-yüan Ch'ung-yüeh* ligger otte generationer før Ikkyu på Ikkyus dharma-linje og bliver på japansk kaldet *Shogen Sugaku* (1139-1209). Det var *Sung-yüan*, der i sin tid havde vedkendt sig *the red thread of passion* og seksualitetens uomgængelige enhed med livet, se note 143.

193 Ikkyus dødsdigt lyder i Sanfords oversættelse:

*In this vast universe
Who understood my Zen?
Even if Hsü-t'ang himself came back
He would not be worth half a penny!*

Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha International, Tokyo, New York & London 1993, p. 57.

Hsü-t'ang er den kinesiske zen-mester, hvorfra Daitoku-jis dharma-linje udspringer (se note 182). I 1459 blev et kinesisk portræt af Hsü-t'ang med Hsü-t'angs egen inskription ovenover sat til salg, og Kesso Shokyu (1416-1500), der blev Shuon-ans tredje abbed, skaffede midler til at købe



Ryoan-ji med korridor tværs over sydbaven, udsnit af Hara Zuikos tegning fra 1780

det til Shuon-an. Mens billedet stadig var i Kyoto havde lederen af samfundet i Shuon-an en drøm, hvori Ikkyu kom imod ham. Da han fortalte det til Bokusai, der på det tidspunkt også var ved Shuon-an, havde Bokusai haft nøjagtig den samme drøm, men havde ikke turdet nævne det. Samme dag ankom Hsü-t'angs portræt, fortæller *Ikkyu nempu*. Sådanne tildragelser gav anledning til, at man opfattede Ikkyu som Hsü-t'angs reinkarnation.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 143.

Ikkyus dødsdigt ligger både i form og indhold i forlængelse af en lang tradition. Ikkyus afskrivning af Hsü-t'ang vækker mindelser om Rinzaïs berømte *killing the Buddha*: „hvis du møder en buddha, dræb buddhaen, hvis du møder en patriark, dræb patriarken. Hvis du møder dine forældre, dræb dine forældre. Hvis du møder dine slægtninge, så dræb dine slægtninge. Så vil du for første gang opnå frigørelse, [du] vil ikke være indviklet i ting og vil frit kunne bevæge dig hvorhen, du ønsker at gå.“ Rinzaï opfordrede hermed selvfølgelig ikke til blodsudgydelser, men ville hermed påpege, hvordan selv vores mest ophøjede forbilleder var en del af det net af forestillinger om os selv og omverden, der holdt os tilbage fra fuld oplysthed.

Watson, B.: *The Zen Teachings of Master Lin-chi. A Translation of the Lin-chi Lu*, Shambhala, Boston & London 1994, p. 52. Rinzaï Gigen er det japanske navn for den kinesiske zen-mester *Lin-chi I-hsüan* (d. 866). Det er således denne *Lin-chi*, som den japanske Rinzaï-zen-sekt fører sin

dharma-linje tilbage til. Se note 14 og 15.

194 Se om *machu*, p. 313 ff.

195 Jævnfør modsætningen mellem Ikkyus *living zen* og gozan-formalismen som beskrevet i det forudgående kapitel samt diskussionen i *Den japanske ABC*.

196 Sen Rikyus (1522-91) præcisering af en zen-funderet *wabi*-æstetik i sin te-ceremoni - herunder *roji*-haven, som er Momoyama-periodens havemæssige nybrud - kan i dette perspektiv ses som en præcisering og bevidstgørelse af formløshedens æstetik netop i en tid, hvor det formløse som æstetisk grundpille var under afløsning af mere sekulariserede menneske-, kunst- og samfundssyn.

Zen-æstetikens kvalitet af formløshed belyses mere indgående i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde*, mens *wabi*-æstetik-

ken og *roji*-haven belyses grundigere i kapitlet *Refleksioner i te-rummet*.

197 De permanente materialer til trods står Ryoan-ji ikke klippefast uændret siden slutningen af 1400-tallet, skriver Kuitert. Tværtimod har den været omlagt ad flere gange, og den nuværende have med 15 sten er først blevet til i slutningen af Edo-perioden, ved genopførelsen efter en brand i 1797, der ødelagde alle bygninger - og dermed alle templets historiske optegnelser.

Den første kendte beskrivelse af haven stammer fra 1660-62 og taler om 9 store sten. Af tre optegnelser fra 1680erne tilskriver de to haven til sønnen efter Ryoan-jis grundlægger, Horikawa Masamoto (1430-73), mens den tredje nævner Soami (d. 1525) som ophavsmand. Men Kuitert

afviser dem begge som fejlagtige og daterer haven i dens nuværende form som værende langt yngre.

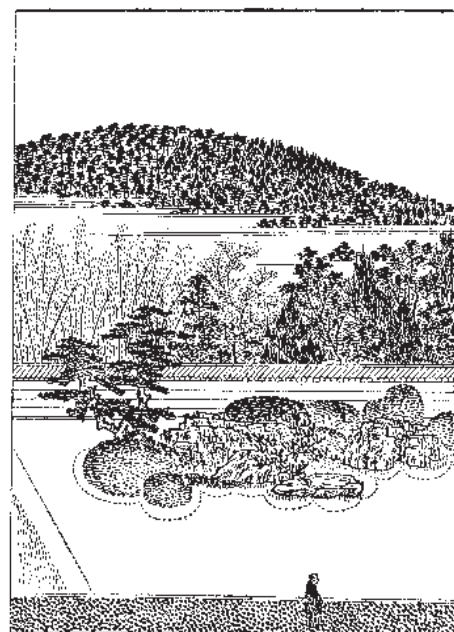
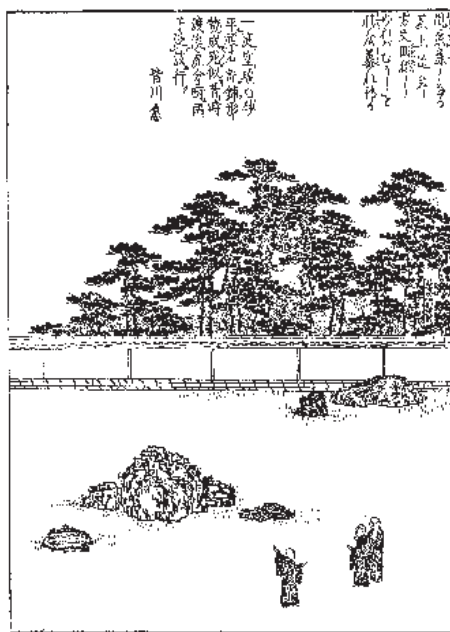
Bygningen foran haven angives i 1680erne at være 8 ken lang (ca. 15 m), hvilket sandsynligvis var den oprindelige bygning. Men på to tegninger fra 1780 af Hara Zui-ko, hvoraf den ene findes på p. 410, er der tegnet en tagdækket, åben korridor tværs over grusfladen. Og på en plan fra 1791, der også viser korridoren, er bygningen angivet at være 13 ken (ca. 23½ m). Tempel synes således at have været ombygget og udvidet mellem 1680erne og 1780.

Kuitert, W.: *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, J.C. Gieben Publisher, Amsterdam 1988, pp. 119-21 (pp. 114 ff.).

Efter branden i 1797 blev hovedtempel-

hallen genopført med en længde på 12 ken (ca. 22 m), og Kuitert påviser med henvisning til haveforskeren Hisatsune, at haven efter branden i 1797 er opfyldt og ligger 80 cm højere end den oprindelige, hvorfor stenene i den forbindelse må have været fjernet og genindsat. Kun den store sten langs bagmuren (se ill. p. 282) kan med sikkerhed dateres tilbage til slutningen af 1400-tallet, idet den på bagsiden har indgraveret navnene på to stenarbejdere. Den er placeret dybt, uden vigende former ved foden, som det var praksis i Muromachi-perioden. De fleste af de andre sten, skriver Kuitert, står så højt, at de flyder - et måde at sætte sten på, som må henregnes til sen (late) Edo (1603-1868). Ibid., p. 121.

Kunsten at placere sten mistede i løbet af



To illustrationer fra *Miyako rinsen meisbo zue*, Berømte baver og steder i Kyoto, af Akisato Rito (1799). Til venstre Ryoan-ji (se note 197), til højre Nanzen-ji Hojo (se note 236). Det japanske rum undsiger sig både i den perspektiviske afbildningsform og i det oplevede rum en præcis størrelsesopfattelse. Sammenlign med fotografier af de samme haverum, pp. 282 og 286

Edo-perioden populært sagt jordforbindelsen. Jeg er dog ikke enig i Kuiterts aflæsning af stensætningen som sen Edo. Selv i de få tilfælde, hvor enkeltsten er top-tunge, har den gruppe, de tilhører, en udpræget Muromachi-urokkelighed. Og man kan i Sung-malerkunstens landskabskompositioner, hvorfra Muromachi-tidens stensætninger hentede inspiration, finde tilsvarende konstellationer af drama i det indre og ro i det ydre. Ryoan-ji har stadig, sine forskellige faser til trods, en udpræget Muromachi-karakter.

Shigemori Kanto - søn af Japans første store haveforsker, Shigemori Mirei, der midt i dette århundrede opmålte en stor del af den japanske havekunst - skriver, at man ikke kan datere Ryoan-ji med sikkerhed. Men hvis den er blevet til i forbindelse med templets opførelse i 1499, så går den lidt forud for sin tid, idet dette æstetiske udtryk generelt først udfoldede sig i begyndelsen af 1500-tallet.

Shigemori, K.: *Japanese Gardens. Islands of Serenity*, Japan Publications Inc., Tokyo 1971, p. 188.

Shigemori påpeger, at anlæggelsen af en indgangsport langs havens østende - der underforstået skete samtidig med genopførelsen efter branden i 1797, som Shigemori oplyser skete ved at overføre bygninger fra templet Saigen-ji - klemmer havens østlige 5-stensgruppe.

Ibid.

Selvom Kuitert med sine nyinddragne kilder gør det indlysende, at der har været flere stadier i Ryoan-ji-havens tilblivelse, så taler netop det forhold, at portalen klemmer østsiden af haven, for, at man ved genopførelsen i 1797 ikke flyttede stenene, men passede de forhånden-

værende bygninger ind mellem de enkelte sten, så godt man kunne. Man ser stadig idag totalreoveringer af tempelbygninger foregå umiddelbart op ad eksisterende haveanlæg, uden at de beskadiges derved.

198 No-teatrets oprindelse føres tilbage til Kan'ami Kiyotsugo (1334-85). Hans søn, Zeami Motokiyo (1363-1443) gav no-teatret en stærk zen-dimension. No er, som Zeami praktiserede og skrev om det, en veldefineret, spirituel vej.

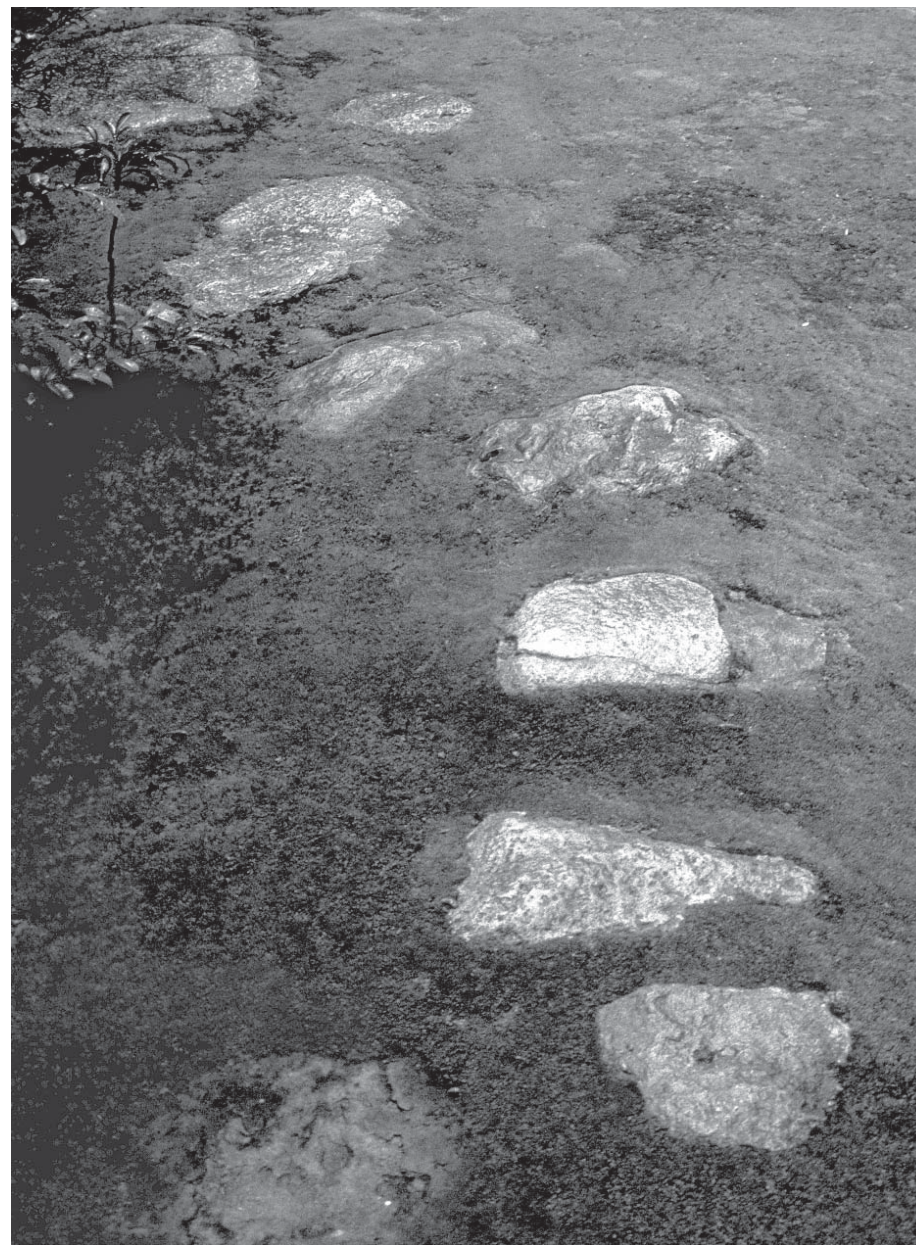
Komparu Zenchiku (1405-68), Zeamis svigersøn, der studerede zen hos Ikkyu, fortsatte og uddybede denne zen-orientering af no-teatret.

Mens Kan'ami og Zeami ligger begravet i Shinju-an, ligger Komparu Zenchiku sandsynligvis begravet ved Shuon-an - det var i hvert fald hans udtrykte ønske. Der hersker nogen usikkerhed om, hvorfor Kan'ami og Zeami ligger begravet ved Shinju-an, der først blev opført i 1491. Men det stykke jord, som idag er Shinju-ans gravplads, tilhørte før Onin-krigene (1467-77) subtemplet Nioi-an, hvis historie går tilbage til ca. 1337.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 271.

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 189.

199 Gravstedet med den runde cirkel stammer fra Shinju-ans ellefte abbed, og har siden været fælles gravsted for Shinju-ans abbeder. Bokusai (1451-92) var, som Shinju-ans første abbed, selvskreven til at ligge begravet ved Shinju-an, hvor han har sit eget gravsted. I den mellemliggende periode, hvor Shuon-an og Shinju-an havde fælles



Shinju-ans mosbaver er et kontinuum af billedlig skønhed - her en sekvens fra roji-baven ved Teigyoku-ken, se billedserien pp. 312-21

abbed, lod abbederne sig, bortset fra Bokusai, begrave ved Shuon-an, hvor også Ikkyu ligger begravet.

- 200** Udover *attention, attention* har den sorte fugl, der er gennemgående figur i Huxleys roman, udtryk som „her og nu, mand“ på repertoireet.
Huxley, A.: Ø, (1962) Ansgars Forlag, København 1981.
- 201** Måske var det for Ikkyu et citat af Daitoku-jis grundlægger, Daito Kokushi (1282-1337). I Daitos *yuikai*, hans „sidste belæring,“ skriver han som afslutning på første del: „Be attentive! Be attentive!“ Anden og sidste del afsluttes tilsvarende med et dobbelt „Work harder! Work harder!“ Stevens har oversat Daitos *yuikai* i: Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha International, Tokyo, New York & London 1993, p. 16.
- 202** Cleary, T.: *Dream Conversations. On Buddhism and Zen*, (intro og overs. af Muso Kokushi: *Muchi Mondo*) Shambhala, Boston & London 1994, p. 103-04.
- 203** Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981, pp. 159-60.
Rinzen-ji var oprindeligt en kejserlig residens, men blev i 1330erne omdannet til zen-tempel under Muso Kokushi, og Muso har med *Rinsen kakun* givet et meget direkte bud på en praktisk udfoldelse af sin zen-opfattelse. Rinsen-ji, der i 1300-tallet var et større tempel, brændte ned til grunden i Onin-krigene (1467-77) og blev aldrig siden genopført i sin oprindelige størrelse. Rinsen-ji er således idag et subtempel ved et andet af Musos templer, Tenryu-ji.
- Collcutt gennemgår de 32 afsnit i *Rinsen kakun*, Rinsen-jis ordensreglement i: *Ibid.*, pp. 149-65.
- 204** Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, p. 145.
- 205** Sato, K.: *The Zen Life*, (1972) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 2. paperback ed. 1984, p. 111.
- 206** Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Borgen, København 1990, p. 76.
- 207** Chang Chung-yuan viser efterfølgende, hvordan Tao-sheng 100 år før Bodhidharma kom til Kina brugte eksempler og et begrebsapparat, som på én gang byggede på den taoistiske tradition og foregreb zen. Tao-sheng er citeret for at have skrevet: *Ord overfører ideer. Når ideer er blevet tilegnet, falder ordene bort ... Kun de, der kan tage fisken og glemme nettet, er værdige til at søge Tao.* Fisken og nettet optræder som billede helt tilsvarende i en kommentar af Wang Pi (226-249) til *I Ching*, Forvandlingernes bog, skriver Chang Chung-yuan. Den kinesiske jord var således gødet for zen-buddhismens udfoldelse.
Chang Chung-yuan: *Creativity and Taoism*, The Julian Press, New York 1963, pp. 13-14.
- 208** Denne danske udgave findes i:
Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Borgen, København 1990, p. 105.
Hisamatsu Shin'ichis fundamentale koan lyder: *Dosbitemo ikenakereba, do suru ka?*, hvilket Masao Abe oversætter til „When you can do nothing, what do you do?“
Abe, M.: „Hisamatsu Shin'ichi, 1889-1980“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, p. 144.
- 209** Dette er dog en noget forenklet opstilling, idet man i det gamle Indien også havde



Trædesten, tobi-isbi, i Teigyoku-kens roji leder forbi en stenlampe, ishi-doro. Det rullende, bløde mostæppe understreger roji-havens stilhed

- en størrelse som *bhakti*-yoga, en hengivenhedens yoga, hvor dyder som at tjene, at elske og at yde uegennyttigt blev kultiveret som spirituel vej.
- 210** Watts, A.: *Tao. The Watercourse Way*, Pantheon Books, New York 1975, pp. 75-76.
- 211** Damsholt, S. (overs.): *Laotse. Tao teh ching*, Sankt Ansgars Forlag, København 1985, p. 57.
- 212** Tekst nr. 43, 47 og 48 i: *Ibid.*, pp. 99, 103 og 104. Reichelt (og dermed Damsholt) har i tekst 43 og 48 oversat *wu-wei* til *ikke-virksomhed*, fremgår det af: „Selections from the Lao-Tzu (or Tao-te Ching)“ in de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Chinese Tradition, vol. 1*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 4. ed. 1967, pp. 58-59. Selvom Laotse er taoismens hovedskikkelse, findes der ikke fuld historisk evidens for hans eksistens. Men hvis han levede, var det sandsynligvis fra omkring 604 f.Kr.
- 213** Watts, A.: *Tao. The Watercourse Way*, Pantheon Books, New York 1975, p. 88.
- 214** *Ibid.*, pp. 88-89. Alan Watts skriver i en fodnote, at „all this corroborates the view that the T'ang masters of Ch'an [kinesisk for zen] deplored the use of meditation exercises as a means to the attainment of true insight (*wu*, or Japanese *satori*). I had further confirmation of this view in private discussions with D.T. Suzuki and R.H. Blyth, both of whom regarded compulsive 'aching legs' *za-zen* as a superstitious fetish of modern zen practise.“ *Ibid.*, p. 89.
- 215** *Ibid.*, p. 96.
- 216** *Ibid.*, pp. 96-97.
- 217** Shinju-an har tre faste beboere, som alle har boet i templet siden de begyndte som akolytter i 11-12-årsalderen. Osho-san (Yamada Sobin) var i juni 1995 75 år, Soshu-san var 42 år mens Sogo-san var 19 år. Sogo-san går på Hanazono-universitetet, et universitet ved zen-templet Myoshin-ji, hvor zen-studierne har en meget høj prioritet. Soshu-san arbejder ved Daitoku-ji-templets hovedtempel, Daitoku-ji Hojo, som ligger umiddelbart syd for Daitoku-ji, mens Osho-san arbejder hjemme. Opretholdelsen af Shinju-ans hverdag stiller dog store fordringer til alle tre.
- 218** Måske er det forandret siden, måske er det et udslag af romantiseringen af det asketiske liv i klosteret, men hvor det af bogen *Zen at Daitoku-ji* fra 1974 fremgår, at Shinju-ans abbed spiste meget lidt og af en mager diæt, så kunne jeg godt 20 år senere konstatere anderledes spisevaner. Menuen var stadig enkel og spartansk, men hver af de tre fastboende spiste mellem næsten og godt dobbelt så meget som jeg. Jeg har siden vist mine dagbogsoptegnelser til sinolog Else Glahn, der havde en del kontakt med Shinju-an i 60-erne og 70-erne. Det er på den baggrund ligeledes hendes indtryk, at forholdene har ændret sig en del siden da - at det Shinju-an, jeg mødte, ikke var så spartansk renfærdigt, og ikke så gnistrende ikkyusk intenst som dengang.
- 219** *Daikon* er det japanske navn for de store, hvide kinaradiser. *Sbisō* er en mynteagtig urt, hvis blade bruges i det japanske køkken - den findes i en grøn og en rød variant. *Sansho* er et buskagtigt træ, hvis frø og spæde blade bruges i madlavningen. Smagen ligger et sted mellem peber og kapers.
- 220** *Takuan*-pickles, se note 241.
- 221** På dette punkt forbinder te-ceremonien sig meget direkte med zen praksis. Indlæringen af te-ceremonien er bygget op over et meget stort antal *temae*, hvor *te* betyder hånd, og *mae* er hvad der er umiddelbart foran dig. Disse *temae* definerer en fortsat strøm af situationer indrettet på *onepointedness*. Se p. 322.
- 222** Cleary, T.: *Dream Conversations. On Buddhism and Zen*, (intro og overs. af Muso Kokushi: *Muchi Mondo*) Shambhala, Boston & London 1994, p. 105.
- 223** Med reference til diskussionen i kapitlet *Arbejdets ABC* ligger en af de væsentligste hindringer for at tilføre vore arbejdsrum en dimension af *onepointedness* i det forhold, at formkraften er eksternaliseret i det typiske A-arbejdsrum.
- 224** Dette er skrevet vel vidende, at det for nyligt er blevet påvist, at der findes en bakteriologisk forklaring på fænomenet mavesår - hvilket med en klassisk naturvidenskabeligt funderet lægevidenskabeligheds logik indebærer, at mavesår dermed *ikke* er stress-betingede. Sådanne enten-eller-opstillinger er fejlagtige. Stress virker nedbrydende på kroppens eget forsvarssystem. Stress og psykisk ubalance betinger en kropslig kondition, der giver sådanne mavesårsbakterier mulighed for at trives og folde sig ud. Sygdomsbilledet giver os en mulighed for at gribe korrigerende ind. Det må derfor betragtes som direkte sundhedsfarligt at bekæmpe et sygdomsfænomen med udspring i psykiske ubalancer med rent medicinske midler. Sådanne apparatfejlsbehandlinger leder blot til alvorligere sygdomsbilleder.
- 225** Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 147. *Samadhi*, japansk *zammai* eller *zanmaji*, er en indisk betegnelse for den endegyldige oplysthed. Günter Nitschke definerer *samadhi* som: „Conjunction' or 'totality' ... [a] continuous paradoxical state of mystical union of absolute emptiness and fullness, the goal of all meditation and yogic practice.“ Nitschke, G.: *The Silent Orgasm. From Transpersonal to Transparent Consciousness*, Taschen, Köln mv. 1995, p. 210.
- 226** I det følgende kapitel, *Zen og kunstnerisk arbejde*, kommer jeg i forbindelse med en introduktion til Hisamatsu Shin'ichis syv zen-æstetiske karakteristika nærmere ind på en kreativitetsopfattelse, hvor det kreative ligger ikke *i*, men *gennem* kunstnerens person - i et *Formless Self*.
- 227** Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973, pp. 23-24.
- 228** Bodhidharma svarede: *The juniper tree in the front of the garden*. Juniper-træet (et træ af enebærslægten) er i Shinju-an blot erstattet med et fyrretræ. Ito oplyser videre, at det nuværende træ blev plantet i 1932. Itoh, T.: *The Gardens of Japan*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1984, p. 134.
- 229** Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyū's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 203.
- 230** Shinju-ans *dento* er baseret på Ikkyū *yuikai*, Ikkyū's „sidste meddelelse til sine disciple.“ Den blev kort før Ikkyū's død overrakt til en af Ikkyū's disciple, Bokushitsu Joboku

(1451-95), som blev Shinju-ans anden abbed. Ikkyus *yuikai* findes oversat i: *Ibid.*, p. 255.

231 Jævnfør begreberne *shizen*, naturlighed, og *mu-do*, uden røre, som forstået ifølge Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika, se pp. 309 og 311.

232 Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 200-05.

Det må understreges, at det her refererede er spekulationer og af Covell & Yamada er videregivet som antagelser, selvom sådanne antagelser netop på en klar fuld-månenat fremstår som indlysende.

Men intet vides med bestemtighed hverken om tilblivelsen af Ryoan-jis stenhave eller Sølvpavillonens sandhave. 5-3-7 kompositionen i Ryoan-jis stenhave, som ofte forbindes med genopførelsen af Ryoan-ji i 1499, ligger snublende nær Shukos 3-5-7 komposition fra 1491, og Shinju-ans østhave var frem til hojo-fløjens udvidelse i 1601 væsentlig dybere. Ikkyu, Shukos zenmester, var på venskabelig fod med både Ryoan-jis abbed Giten Gensho, der havde formidlet kontakten mellem Ikkyu og kejser Go-Komatsu (Ikkyus far), og Ryoan-jis mæcen, Hosokawa Masamoto, så det ville ikke være unaturligt om Shuko var blevet spurgt.

Ibid., pp. 204-05.

Som det fremgår af diskussionen om Ryoan-ji i note 197, er det langt fra givet, at Ryoan-ji havde nogen 5-3-7-komposition fra begyndelsen. Og Shukos østhave ved Shinju-an virker mindre påtrængende end stensætningen ved Ryoan-ji.

Covell & Yamada påpeger ligeledes muligheden af, at det var Shuko, der anlagde

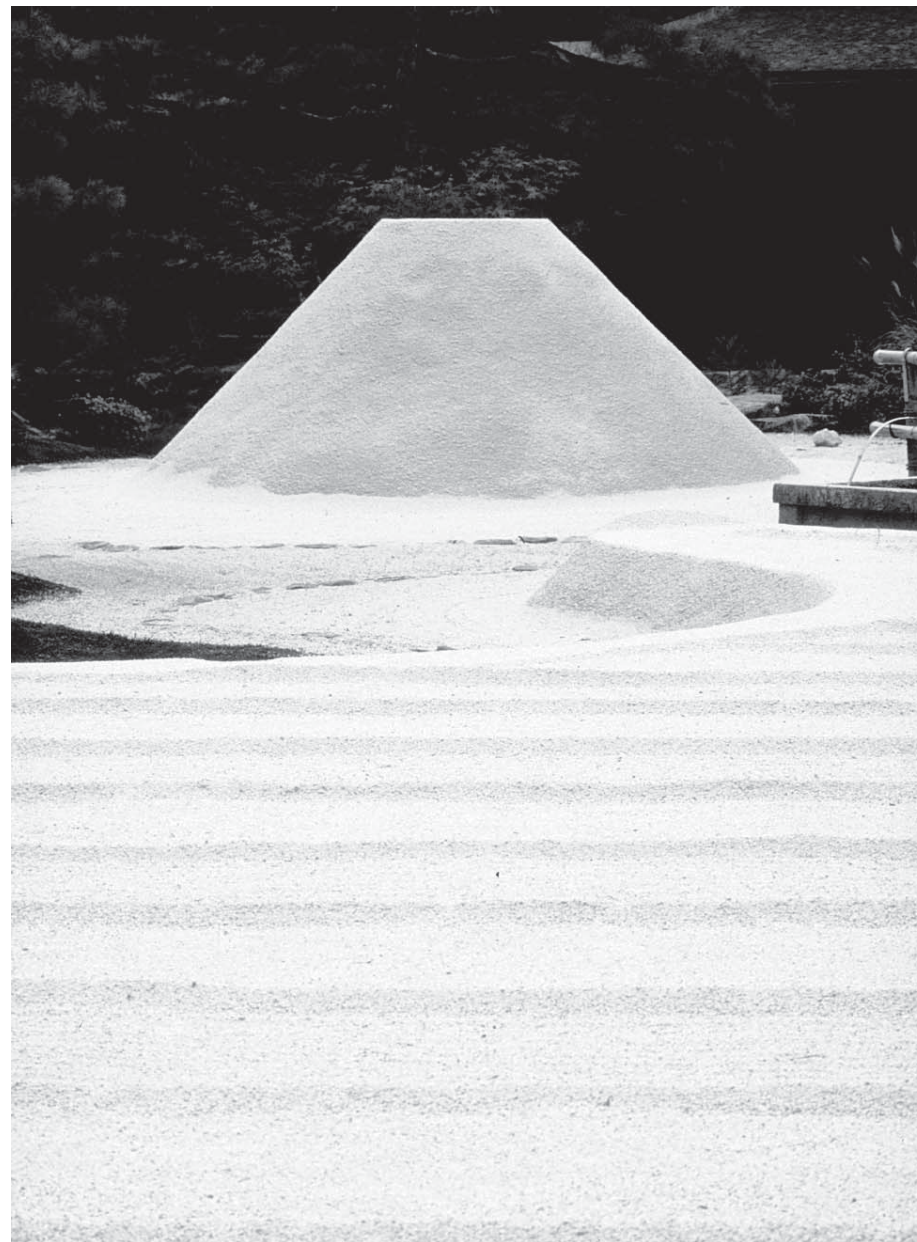
månehaven ved Sølvpavillonens.

Ibid., pp. 201-202.

Shuko synes gennem sin te-ceremoni at have haft forbindelse til shogun Ashikaga Yoshimasa, der skabte Sølvpavillonens (se note 352). Kildematerialet er tyndt, men det er ikke alt, der ikke kan dokumenteres, som ikke har fundet sted. Sølvpavillonens have er ofte blevet tilskrevet Soami, selvom der heller ikke er noget, der indikerer dette. Yderligere virker havens typologi for magerettet til at være blevet til på én gang. Specielt afviger den del af haven, som Covell & Yamada (hypotesevis) tilskriver Shuko, *The Sea of Silver Sand*-haven (se ill. th.) - en stor, eleveret sandflade med en keglestub foran, som symboliserer månen over oceanet - i sin udformning fra resten af haven.

En række kilder videregiver den antagelse, at denne del af haven opstod ved et tilfælde omkring 130 år senere - af en sandbunke, der lå læsset af, for siden at skulle spredes på havestier. Dette må stå som endnu et af de mange uafklarede spørgsmål i havekunstens tidlige historie.

Det er ofte sagt, at Muromachi-tiden var en zen-tid, og tiden er da også præget af en stærk alliance mellem shogunat og zeninstitution. Men kun Ashikaga Yoshimochi (1386-1428), Yoshimitsus efterfølger, havde noget dybere forhold til zen. Ingen af Ashikaga-shogunerne nåede satori. Yoshimitsus daglige buddhistiske praksis var ikke zen, men shingon-buddhistiske ritualer. Og den ottende shogun, Ashikaga Yoshimasa, der skabte Sølvpavillonens, havde ingen zazen-erfaring, men hældte til Amida-buddhismen, fortæller Haga i: „Symposium: Japanese Zen, *Karaki Junzo & Osaka Koryu. Haga Koshiro,*



The Sea of Silver Sand-haven foran foran shogun Ashikaga Yoshimasa's villa, Sølvpavillonens, som senere blev til zen-templet Ginkaku-ji. Se note 232

moderator“ in *The Eastern Buddhist* n.s. vol. X no. 2 1977, pp. 86-87.

233 Varley, P.: „Purity and Purification in the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 48 1986, p. 16.

234 Efteråret inden var det største af fyrretræerne i Shinju-ans ankomst-roji gået ud på grund af et helt uregelmæssigt klima, hvorfor det visne træ var fjernet. Således åbent for direkte sol det meste af dagen havde sugi-mosset ikke optimale betingelser. Det samme kunne iagttages i flere af Kyotos berømte zen-haver. 3-400 år gamle træer havde måttet opgave efter en usædvanlig våd vinter og en efterfølgende usædvanlig varm og tør sommer (1994). I Shinju-ans ankomst-roji er der nu plantet et nyt træ i stedet, men der vil gå lang tid, før det igen fylder pladsen ud. 80 års grundtildannelse står forude, før det kan overgå til almindelig vedligeholdelse, hvilket for et fyrretræ i en japansk have vil sige justering af alle nye skud i forsommerperioden og udtynding af de gamle nåle.

235 Rekonstruktionen af haven ved Joju-in er, ligesom Nanzen-jis hojo-have (se note 236 og ill. p. 286), ofte tilskrevet Kobori Enshu (1579-1647). Haven rummer da også en række Enshu-træk, men der findes - i en tid og situation, som gennemgående er bedre dokumenteret end Muromachi-tiden - intet, der beviser Enshus medvirken. Og med havens omfattende, næsten overdrevne brug af små, tætklippede azalea-bolde, der helt bogstaveligt fylder havens tomrum, er det sandsynligt, at haven fik sin nuværende udformning engang i Genroku-æraen (1688-1704). Joju-in er subtempel ved det hosso-buddhistiske tempel Kiyomizu-dera, hvis historie går tilbage til tiden før Kyoto blev

anlagt i 794. I Joju-in synes stensætningerne op ad haverummets bagvæg da også at stamme tilbage fra Muromachi-perioden, og haven bliver ofte - igen uden nogen form for dokumentation - sat i forbindelse med Soami (d. 1525).

Treib, M. & Herman, R.: *A Guide to the Gardens of Japan*, (1980) Shufunotomo, Tokyo 2. ed. 1983, p. 168.

Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 302.

236 Som de fleste store gozan-templer kom Nanzen-ji aldrig rigtig til hæfterne efter Onin-krigene og levede en hensygnende tilværelse frem til begyndelsen af Edo. Nanzen-ji Hojo fik i forbindelse med rekonstruktionen af det kejslerlige palads i 1611 overdraget bygningen *Seiryoden*, der stammede fra 1590, og hojo-haven har givet været bearbejdet ved denne lejlighed. Kobori Enshu varetog som administrator og bygmester for shogunatet en lang række byggeopgaver (se note 500) og vides med sikkerhed nogle år efter at have løst en tilsvarende opgave i et andet af Nanzen-jis subtempler, Konchi-in. Selvom det således ikke er usandsynligt, at Enshu har været spurgt til råds, påpeger Kanto Shigemori, at haven med sine elementer stuvet op langs bagvæggen *bag* grusfladen - til forskel fra den typiske Muromachi-have, hvor stenene står *i* fladen - er en havetype, der sandsynligvis hører til Genroku-æraen (1688-1704) og dermed ikke kan tilskrives Enshu. Shigemori, K.: *Japanese Gardens. Islands of Serenity*, Japan Publications Inc., Tokyo 1971, p. 228.

Ponsonby-Fane, R.A.B.: *Kyoto, The Old*

Capital of Japan, (1956) The Ponsonby Memorial Society, Kyoto, rev. ed. 1966, p. 155.

En sammenligning af fotoet fra Nanzen-ji Hojo p. 286 med illustrationen p. 411 fra *Miyako rinsen meisbo zue*, Berømte haver og steder i Kyoto (1799), af Akisato Rito, giver et indtryk af rummeligheden i „det japanske perspektiv.“

I det engelske resumé af Mori Osamus bog om Kobori Enshu, der regnes for et hovedværk om Enshu, står der omvendt, at der findes dokumenter, der viser, at Enshu på foranledning af Suden (1569-1633), zen-præsten ved Konchi-in, forestod (supervised) anlæggelsen af sydhaven ved Nanzen-ji Hojo. Så muligvis er begge dele rigtigt: sydhaven er anlagt først i 1600-tallet og ændret sidst i århundredet. I sin gennemgang af Enshu-projekter nævner Mori til gengæld ikke Joju-in med ét ord.

Mori, O.: *Kobori Enshu no sakuji*, (Et studie af Kobori Enshus arbejder) Nara National Research Institute of Cultural Properties 1966, p. 4.

237 Daisen-in opførtes i årene 1509-13 og hondoer er en af de tidligst bevarede eksempler på den såkaldte *shoin*-arkitektur. Haverne omkring Daisen-in er af *kare sansui*-typen, anlagt i sten og grus, og står centralt i den japanske havekunsts historie. De tilskrives ofte Daisen-ns første abbed, Kogaku Shuko (1465-1548), hvilket har belæg i en biografi, der blev lavet om ham i 1551, og der har givetvis været anlagt haver i forbindelse med hovedhallens færdiggørelse i 1513.

Men at dømme fra andre samtidige kilder, skriver Wybe Kuitert, matcher Daisen-ns overdådige stensætninger slet ikke Ko-

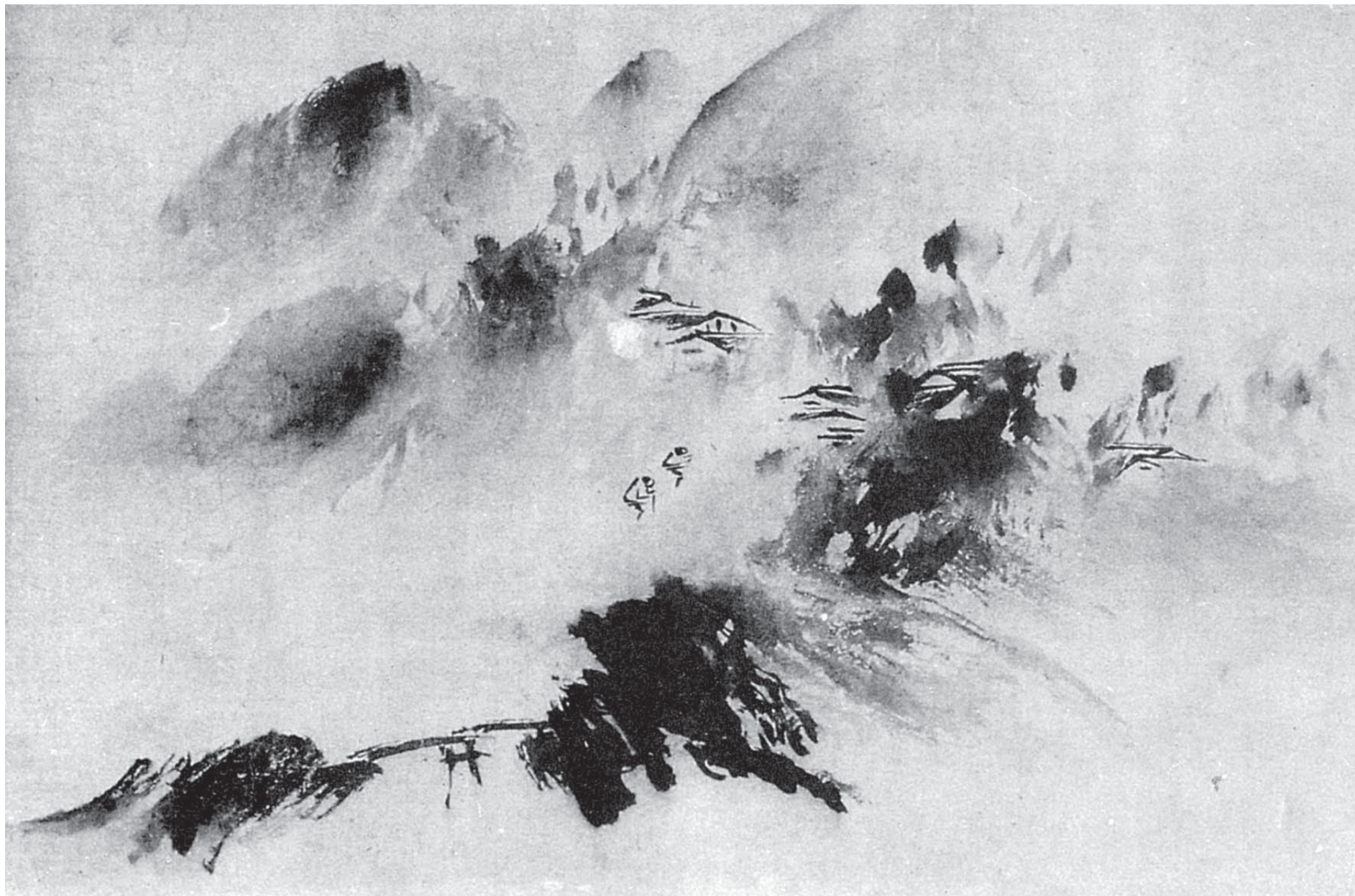
gakus uprætentiøse natur. Og han slutter fra flere samtidige kilder, at sten fra en anden have, der tilhørte Mibuchi-familien og er tilskrevet Soami (der også antages at have udført Daisen-ns fusuma), blev flyttet til Daisen-in en gang mellem 1574 og 1582. Det ligger ikke præcist klart, hvilke sten, det drejer sig om, men Kuitert vurderer, at netop nordøsthavens hovedelement, det tørre vandfald, var et oplagt motiv for den kinesisk orienterede tuschmaler Soami, og at Daisen-ns nordøst-have således kunne rumme elementer fra Soamis hånd, selvom han forlængst var død ved stensætningens overflyttelse til Daisen-in.

Kuitert, W.: *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, J.C. Gieben Publisher, Amsterdam 1988, pp. 110-13.

Daisen-ns sydhave er stadig idag en tom grushave, ligesom i sin tid Shinju-ans sydhave. Heroverfor virker Daisen-ns smalle haverum langs hondoens nordøstlige hjørne voldsomt overfyldt - havens tomhed er brudt eller af rent filosofisk-spekulativ karakter. Flere zen-mennesker har også givet udtryk for, at de ikke indregner den nordøstlige have blandt de ægte zen-haver.

Denne oplevelse af sammenstuvethed - at en række sublime haveelementer er klempt sammen på det forkerte sted - passer godt med at haveelementer, der kunne aktivere et langt større tomrum, på et tidspunkt i slutningen af 1500-tallet blev overført fra Mibuchi-familiens have til Daisen-ns snævre haverum.

Daisen-ns haver er yderligere beskrevet i: Hvass, J.: „Minnen om Daisen-in“ in *Utblick Landskap* 3/1991, pp. 28-33.



Yü Cbien: Klar morgen i en bjerglandsby, tusch-maleri fra midten af 1200-tallet (udsnit)

- 238** Om Aum Shinrikyo, se note 62.
- 239** Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 146.
Zen at Daitoku-ji er, ligesom bogen *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, angivet at være skrevet af Covell og Yamada. Men i begge bøger figurerer gentagne gange et covellsk fortæller-jeg - enkelte gange endog med markeret uenighed.
- 240** Shinju-an er med sine lejeindtægter fra jordtilliggender ikke afhængig af sine entréindtægter og havde måske bedre økonomi ved at holde fuldstændig lukket. Men bag myten om at være et lukket tempel opretholder Shinju-an en begrænset besøgsmulighed. Feks. er en te-skole som Ura Senke årligt tilbagevendende gæst. Et tempel som Daisen-in er omvendt afhængig af sine entré- og souvenirindtægter. Daisen-in var i årene efter Meiji-restaureringen i 1868, hvor buddhismen fik fjernet en række af sine hidtidige indtægtsmuligheder, dårligere stillet rent økonomisk. Daisen-in var derfor kort efter århundredskiftet tvunget til at sælge sine fusuma-malerier af Kano Motonobu og Kano Yukinobu, ligesom man var tvunget til at pantsætte sine berømte fusuma, som er tilskrevet Soami (d. 1525), for at have råd til at afholde ceremonierne i forbindelse med 400-års dagen for grundlæggerens død. De Soami-fusuma, man idag ser i Daisen-ins hojo, er således kopier. Originalerne findes ved Tokyo National Museum (Kano-brødrene) og Kyoto National Museum (Sesshu).
Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 102-03.
- 241** *Takuan*-pickles er saltsprængte og mælkesyregærede *daikon*, kinaradiser, fremstillet i en proces, som blev opfundet af Daitoku-jis 154. abbed, Takuan Soho (1573-1645). Takuans levned havde mange paralleller til Ikkyus - han var også svær at holde indenfor Daitoku-jis rammer.
Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 150.
- 242** Disse fem *gokan no ge* refleksioner findes meget forskelligt oversat. Specifikt i forbindelse med Shinju-an fremstår de i vi-form i:
Ibid.
Samme fem refleksioner findes i jeg-form i en lidt længere udgave i:
Yoneda, S.: *Good Food from a Japanese Temple*, (1982) Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 38.
- 243** *Ibid.*, pp. 33 og 42.
Kaiseki-køkkenet, den yderst forfinede japanske kogekunst, der blev udviklet med te-ceremonien, har sit udspring i *shojin*-traditionen. Se kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, p. 315.
- 244** Dette udsagn stammer fra den kinesiske lægdiscipel *P'ang Chü-Shib*, på japansk kaldet Ho Koji (8. årh. e.Kr.) og findes gengivet i:
Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973, p. 16.
- 245** Gengivet i Chang Chung-yuan: *Creativity and Taoism*, The Julian Press, New York 1963, p. 37.
The Humble Valley of the World er et billede på ikke-bestræbelsen aldrig at søge fremstående poster eller store præstationer, men at forblive i en tilstand af ydmygt lyttende ikke-virksomhed (*wu-wei*).
- 246** Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973, p. 13.
Tenno Dogo er det japanske navn for den kinesiske zen-mester *Tien-t'ai Te-shao* (748-807).
- 247** Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Borgen, København 1990, p. 112.
- 248** Da Taut stod på Katsura Rikyus månebetragtningebalkon, brød tårerne frem. At samme tradition havde frembragt Toshugu-helligdommene i Nikko, overlæsset med ornament og iklædt stærke farver, blev forklaret med en teori om to strømme, repræsenteret i jomon- og Yayoi-kulturen, som definerede den japansk kulturs udtryksfelt. Taut skriver om sit andet besøg i Katsura, maj 1934 i:
Taut, B.: *Houses and Peoples of Japan*, John Gifford Ltd. 1938, pp. 271-93.
Året før havde Taut, som noget af det første, han så i Japan, besøgt Katsura Rikyu. Allerede da havde han været rørt til tårer, og skrev efterfølgende artiklen „Eternal Katsura.“
Ito, T.: „Interpretations Vary; Katsura Remains“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1983, p. 5.
Walter Gropius sagde i et interview efter sin Japan-rejse i 50erne lige ud: Unge arkitekter, glem alt om Rom, rejs til Japan. Modstillingen af jomon- og Yayoi-kulturen bliver nærmere belyst i slutningen af kapitlet *Refleksioner i te-rummet*, pp. 380 ff. i forbindelse med behandlingen af Katsura Rikyu.
- 249** Jævnfør betragtninger over kulturdialogens potentiale i de indledende kapitler.
- 250** Som allerede tidligere påpeget har den japanske kultur en synkretistisk inklin-



Kalligrafi af Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980) med tegnet for Butsu, Buddha

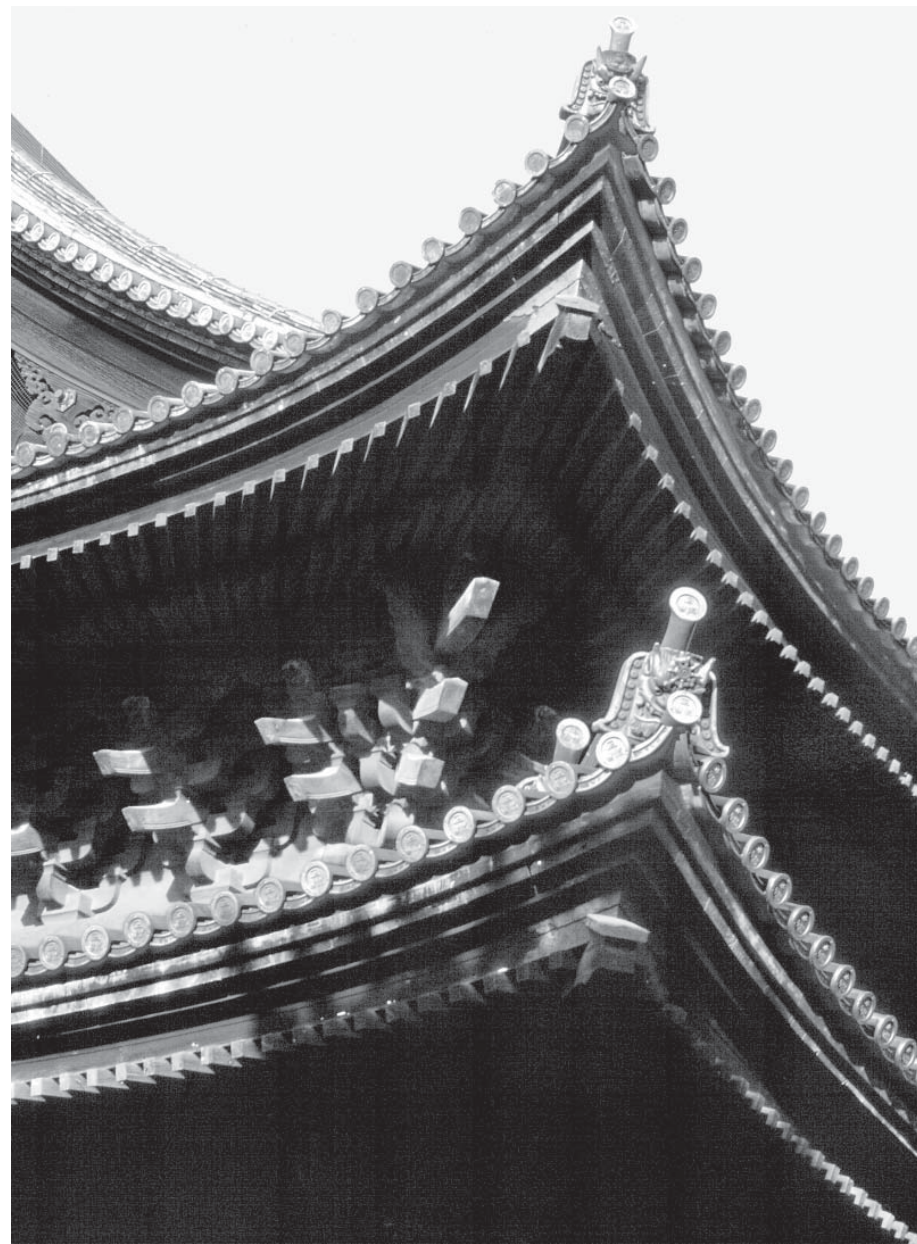
tion. Dette afspejler sig snart sagt selvfølgelig i det komplekse sæt af ideer og antagelser, som den japanske formverden er indspundet i.

- 251** Shinran accepterede end ikke disciple - de var „venner i troen.“ Heller ikke Honen, Shinrans lærer, havde planer om at oprette en ny sekt, skriver Lidin: „Han byggede aldrig noget tempel og organiserede heller ikke sine troende. Derimod hævdede han, at alle de steder, nenbutsu blev reciteret af troende, var templer.“ Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, pp. 134 og 138. Honen havde med sin helt enkle udlægning af buddhismen, hvor troen, nåden og *nenbutsu*-påkaldelsen (*nenbutsu* betyder at kalde på Buddha) stod i centrum, stor gennemslagskraft i de brede befolkningslag - alt for stor gennemslagskraft, mente de gamle, etablerede sekter. Honen blev forvist fra Kyoto til Shikoku i 1207, men fik dog lov til at vende tilbage nogle år senere. I 1227 blev alle hans tilhængere fordrevet fra Kyoto. Særlig tendai-sekten søgte at undertrykke disse nye trosbuddhistiske sekter, og den topbevæbnede sekt brændte det store Hongan-ji-tempel af både i 1326 og 1465. *Ibid.*, pp. 160. Ponsonby-Fane, R.A.B.: *Kyoto, The Old Capital of Japan*, (1956) The Ponsonby Memorial Society, Kyoto, rev. ed. 1966, pp. 270-71.
- 252** Det var kegon-buddhismen, der hermed etablerede en position som statsreligion - en position, som forskellige buddhistiske sekter på skift skulle overtage op gennem den japanske historie, helt frem til Meiji-restaureringen i 1868, hvor shinto tildeltes denne rolle. *Daibutsus* forbillede var

kinesisk, man havde i Lo-yang indviet en 27 meter høj statue af *Lochana Buddha*, Den universelle, kosmiske Buddha.

Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985, pp. 91 og 94-95.

- 253** Begge Momoyama-periodens herskere, Oda Nobunaga (1534-82) og Toyotomi Hideyoshi (1537-98) brugte flittigt den arkitektoniske iscenesættelse til at befæste og manifestere en statsdannelse, der på den tid endnu var i sin vorden. De optræder begge i næste kapitel, *Refleksioner i te-rummet*, se pp. 337 ff.
- 254** Se note 193.
- 255** Pirsig, R.M.: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, (1981) Transworld Publishers, London 1974.
- 256** Den buddhistiske terminologi er kun delvist oversættelig til dansk og kun delvist oversat. Hele denne diskussion ville være lidt lettere på engelsk, hvor der efterhånden er etableret en terminologisk tradition. Der ligger dog i sproget med udspring i en dualistisk kulturtradition næsten uoverstigelige hindringer i at beskrive et fænomen som zen, som systematisk søger at komme udenom dualistiske forviklinger. Selv på kinesisk og japansk synes det daglige sprog at komme til kort. Hele dette kulturelle kompleks kan siges at være opbygget som et forsøg på at pege direkte på virkeligheden - uden sprogets eller bevidsthedens mellemkomst. Som *Tao teh ching* indledes: „Det Tao som kan benævnes er ikke det egentlige Tao. Det navn som kan nævnes er ikke det egentlige navn.“ Damsholt, S. (overs.): *Laotse. Tao teh ching*, Sankt Ansgars Forlag, København 1985, p. 57. Mine forsøg hér på en indkredsning af



Daitoku-jis batto, doktrin- eller dbarma-bal, med dens markant udkragede tage. Denne byggemåde blev introduceret af zen-sekten, men anvendes i mange andre sammenhænge

zen-æstetikken er således gjort med en smertelig bevidsthed om opgavens næsten uoverstigelige, sproglige komplikationer. Jeg har afstået fra at gennemføre en egentlig filosofisk diskussion af zen-æstetikens repræsentation af *the Formless Self*. Det ligger dels ud over mine evner, og dels er det i min forståelse af emnet et åbent spørgsmål, om det fører til nogen uddybet forståelse. Man kommer hermed snarere til at lægge en mur af sproglige og konceptuelle konstruktioner mellem menneske og fænomen - og slår dermed kiler ned mellem noget fundamentalt uadskilleligt. Derfor har jeg her, på min baggrund af omfattende markstudier, litteraturstudier og personlig refleksion, søgt at præsentere zen-æstetikken med en vis appel til den intuitive tilegnelse.

Der findes dog, særlig indenfor den såkaldte Kyoto-skole, solide gennemførelser af den filosofiske diskussion, se f. eks.: Nishitani, K.: *Religion and Nothingness*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1982.

- 257** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 16.
- 258** Se note 90.
- 259** Se ill. fra hovedstrukturen på Daitokujis hovedakse pp. 244-45 og 419.
- 260** Murata Jiro gennemgår en række karakteristika for zen-stilen, med dens karakteristiske, komplekse udkrængninger i tagfoden og stærkt svungne tagformer i: Murata, J.: „The Main Hall of the Shuon-an Temple“ in *Japan Architect* 9/1962, pp. 76-81.
- 261** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 73.
- 262** *Ibid.*, pp. 7, 27 og 40.

Det synes at være samme neokonfucianske strømning, som med nogle århundreders forskydning overtager kunst- og kulturlivet både i Kina og Japan. Hisamatsu går dog ikke særlig langt ind i diskussionen om hvordan og hvorfor, men taler i generelle vendinger om, at zen i først Kina og siden i Japan blev ekstremt formaliseret - og for Japans vedkommende om, at te-ceremonien henfaldt til rent tidsfordriv.

- 263** Hisamatsu understreger gentagne gange i *Zen and the Fine Arts* at det kulturelle kompleks, som te-æstetikken udgør, er unikt i verden. Dette føles lidt som en reaktion på en kunsthistorisk totaltydning, der med sin altindordnende årsag-virkningslogik fik reduceret Japan til en yderlig lille kinesisk provins. Dette er ikke særlig flatterende for den nationale selvfølelse og svarer lidt til, hvis Danmark var reduceret til blindtarm i et lidt mislykket krydsningsforsøg mellem Grækenland og Rom - eller til Tysklands nordligste provins.
- Direkte adspurgt af Paul Tillich i en samtale i 1957, om han kunne give et eksempel på et kunstværk fra den vestlige verden, hvori dette formløse Selv kommer til udtryk, må Hisamatsu svare, at det kan han ikke. Han har kun set udtryk, der på overfladen kunne minde derom. Se: „Dialogues, East and West. Conversations Between Dr. Paul Tillich and Dr. Hisamatsu Shin'ichi. Part One“ in *The Eastern Buddhist, n.s.* vol. IV no. 2 1971, p. 103. Uden at ville gå dybere ind i den diskussion, mener jeg, at hans rette svar kunne have været, at det *ønsker* han ikke at se. For givet er der ikke mange chancer for at møde det formløse Selv udtrykt i mo-

derne vestlig kunst, dertil står konceptet og den moderne kunstner selv gennemgående alt for meget i centrum. Men derfra og til at slutte eller forvente, at det ikke kommer til fuldt udtryk under nogen form i Vesten, er i underlig dissonans med Hisamatsus eget udsagn om, at dette formløse i zen på ingen måde er begrænset til zen. Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 60.

- 264** *Ibid.*, p. 25.
- Murata Shuko (1422-1502), Takeno Joo (1502-55) og særlig Sen Rikyu (1522-91) bliver yderligere belyst i det følgende kapitel, *Refleksioner i te-rummet*. Disse te-mestres relation er illustreret i et diagram p. 470.
- 265** *Ibid.*, pp. 29 og 35.
- 266** Hisamatsu har i artiklen „The Nature of Sado Culture“ gennemgået de samme syv karakteristika set specifikt i forhold til te-æstetikken (*sado* culture). Se: Hisamatsu, S.: „The Nature of Sado Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, pp. 9-19.
- 267** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 45.
- 268** *Ibid.*, p. 48.
- 269** *Ibid.*, p. 53.
- 270** „Dialogues, East and West. Conversations Between Dr. Paul Tillich and Dr. Hisamatsu Shin'ichi. Part Two“ in *The Eastern Buddhist, n.s.* Vol. V no. 2 1972, p. 110. Denne samtale er den anden af tre samtaler mellem Hisamatsu og Tillich i forbindelse med Hisamatsus gæsteprofessorat ved Harvard i efteråret 1957. Af disse samtaler fremgår det, at Hisamatsu allerede på den tid havde sine syv

karakteristika formuleret.

Disse samtaler er spændende læsning, ikke mindst hvis man vil studere, hvordan et rationelt begrebsapparat som Paul Tillich' støder sammen med zen-filosofiens. De tre samtaler er publiceret i *The Eastern Buddhist* i forbindelse med udgivelsen af den engelsk oversættelse af Hisamatsus bog *Zen and the Fine Arts*.

Hvor *Zen and the Fine Arts* først udkom på engelsk i 1971 så forelå den japanske udgave, *Zen to Bijutsu* i 1958, og bogen synes at sammenfatte mange års tanker og essays. Allerede i 1939 udkom *Toyo-teki Mu*, Oriental Nothingness. Et kapitel herfra, „Zen Geijutsu no Rikai,“ On the Understanding of Zen Art, findes oversat. Og en række af de termer, der senere blev udviklet til de syv karakteristika, figurerer allerede her. Se:

- Hisamatsu, S.: „On Zen Art“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. I no. 2 1964, pp. 32-33.
- 271** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 39.
- 272** „Dialogues, East and West. Conversations Between Dr. Paul Tillich and Dr. Hisamatsu Shin'ichi. Part One“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. IV no. 2 1971, pp. 100-102.
- 273** For overskuelighedens skyld har jeg indledende for hvert karakteristikon lavet én henvisning til *Zen and the Fine Arts*. Heri er så anført sidetal for først den positive og derefter den negerede definition. Yderligere henvisninger er opført efter behov, men grundlæggende er denne tekst et forsøg på at fremstille det kunstsyn, der fremstår af Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika.
- Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982,

pp. 29-30 (*fukinsei*) og 54-55 (*mu-bo*). Jeg har medtaget både den japanske og den engelske benævnelse (i Tokiwas oversættelse), og har søgt at indkredse den danske betydning med et antal ord frem for at påtvinge de syv karakteristika blot ét enkelt dansk ord. De japanske termer findes ikke i *Zen and the Fine Arts*, men derimod i en artikel fra 1970:

Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, pp. 9-19.

- 274** Jeg vil ikke gentage dette ved hver af de syv karakteristikas negerede form, men for at Hisamatsus karakteristika giver fuld mening, skal negationen forstås som en *negation of dualismen* - i dette tilfælde således en negation af dualismen perfekt-imperfekt og symmetrisk-asymmetrisk.

Dette har mange paralleller til hvad Sonja Arntzen kalder *Dialectic of Non-Duality*, og hvad Ikkyu med mester Ryosen søgte at pege på med udsagnet: *Gør meget godt, gør intet ondt*. Se pp. 265-67.

- 275** Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, pp. 12-13.

- 276** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 30-31 (*kanso*) og 55-56 (*mu-zatsu*).

- 277** *Sado* er samme ord som *chado* og betegner - ligesom en tredje betegnelse, *chanoyu*, varmt vand til te - teens vej. Suffikset *-do* er det kinesiske tegn for *tao*.

- 278** Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, p. 14.

- 279** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 65.

Nancy Wey skriver i en artikel bygget op omkring netop disse fusuma-malerier af Hasegawa Tohaku, at „the ‘Maple Tree’ ... is striking for its exuberant colours; the vigorous energetic tree trunk; and the wild profusion of flowers and leaves.“

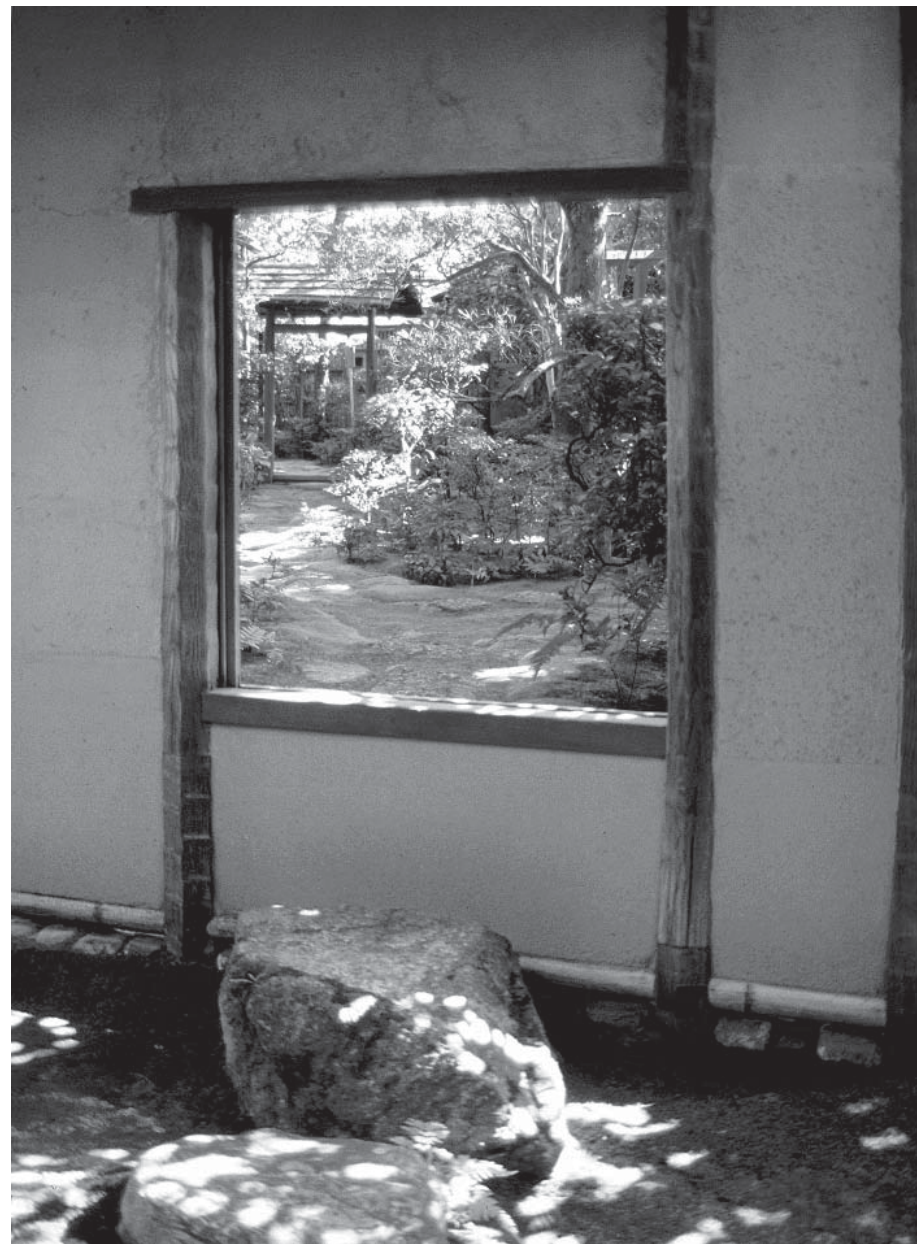
Wey, N.: „The Zen ‘Maple Tree’ Painting of the Chishaku-in“ in *Oriental Art* vol. XXIV no. 4 1978, p. 433.

Wey kommer ikke ind på Hisamatsus vinkel, men diskuterer disse fusuma-maleriers store umiddelbare forskellighed fra Hasegawas typiske monokrome arbejder, som mere umiddelbart falder indenfor zen-generen. Artiklen rummer mange gode informationer om Hasegawa Tohaku og en række af hans øvrige arbejder, men en diskussion som den ovennævnte falder i Hisamatsus perspektiv fuldstændig til jorden. Tidligere kunne man opleve de originale fusuma i en særlig bygning ved Chishaku-in. Idag er der sat plastic-coatede erstatninger op, belyst med frithængende lysstofrør - en forbrydelse mod både ahornbilledet, den smukke shoin-bygning og haverummet udenfor, der mangler sin bagvæg, når alle shoji-panelerne er taget bort for at man kan se erstatningerne *on location*.

- 280** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 31-32 (*koko*) og 56-57 (*mu-i*).

- 281** *Ibid.*, p. 31.

- 282** Ud over *wabi* og *sabi* nævner Hisamatsu i forbindelse med det tredje karakteristikon begrebet *shibui*, en behersket, funktionel elegance. I beskrivelsen af det fjerde karakteristikon, *naturalness*, omtaler Hisamatsu f.eks. igen *sabi*, med referencer også til asymmetri. Han er ikke særlig eksplicit om disse tre størrelses indplacering i de syv karakteristika, men jeg



I Omote Senkes roji-have må man for at entre den mellemste roji kravle igennem en nakakuguri, den mellemste kravle-igennem-indgang. Se note 326 om Omote Senke

tror i hans ånd at kunne sige, at *wabi* og *sabi* er karakteristika, som har dybe fællestræk med alle disse syv zen-æstetiske karakteristika og fuldgældigt *kan* karakterisere måder, hvorpå det formløse Selv udtrykker sig.

Når de ikke indgår direkte i Hisamatsus syv-foldige struktur, er det sandsynligvis fordi disse termer i forvejen har en bred, folkelig anvendelse. Det er således overhovedet ikke alt, der er betegnet *wabi*, *sabi* eller *shibui*, som er udtryk for det formløse Selv. *Wabi* og *sabi* vil i næste kapitel, *refleksioner i te-rummet*, blive taget op i et bredere historisk perspektiv.

283 Ibid., pp. 32-33 (*shizen*) og 57 (*mu-shin*).

284 Ibid.

285 Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, p. 15.

286 Ibid.

Se yderligere oplysninger om *Nampo-roku* i note 307.

287 *Wu-wei* er beskrevet i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, p. 283.

288 Kan man kalde en bestræbelse, der er en ikke-bestræbelse, for en inklination? Ellers bliver det disse på dansk ufordøjelige udsagn om et formløst Selv, der udtrykker sig og på samme tid er det udtrykte, der ikke er det udtrykte, men dets ikke-udtryk hvor negeringen må forstås som ikke-negativ, trans-dualistisk og ...

Hundrede gange undervejs fortrød jeg at have påbegyndt dette halsløse projekt at udsætte en størrelse som Hisamatsus karakteristika - som jeg efterhånden havde en oplevelse af at have en vis intuitiv for ikke at sige eksistentiel tilegnelse af - for kombinationen af min begrænsede fatteevne, det danske sprogs hjælpeløshed

overfor ikke-dualistiske udsagn og det mindstemål af strukturel og analytisk konsekvens, man med rimelighed kunne forvente af en afhandling. En ting står klart: det danske sprog er gennemført dualistisk i sin inklination.

289 Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 33-34 (*yugen*) og 57-58 (*mu-tei*).

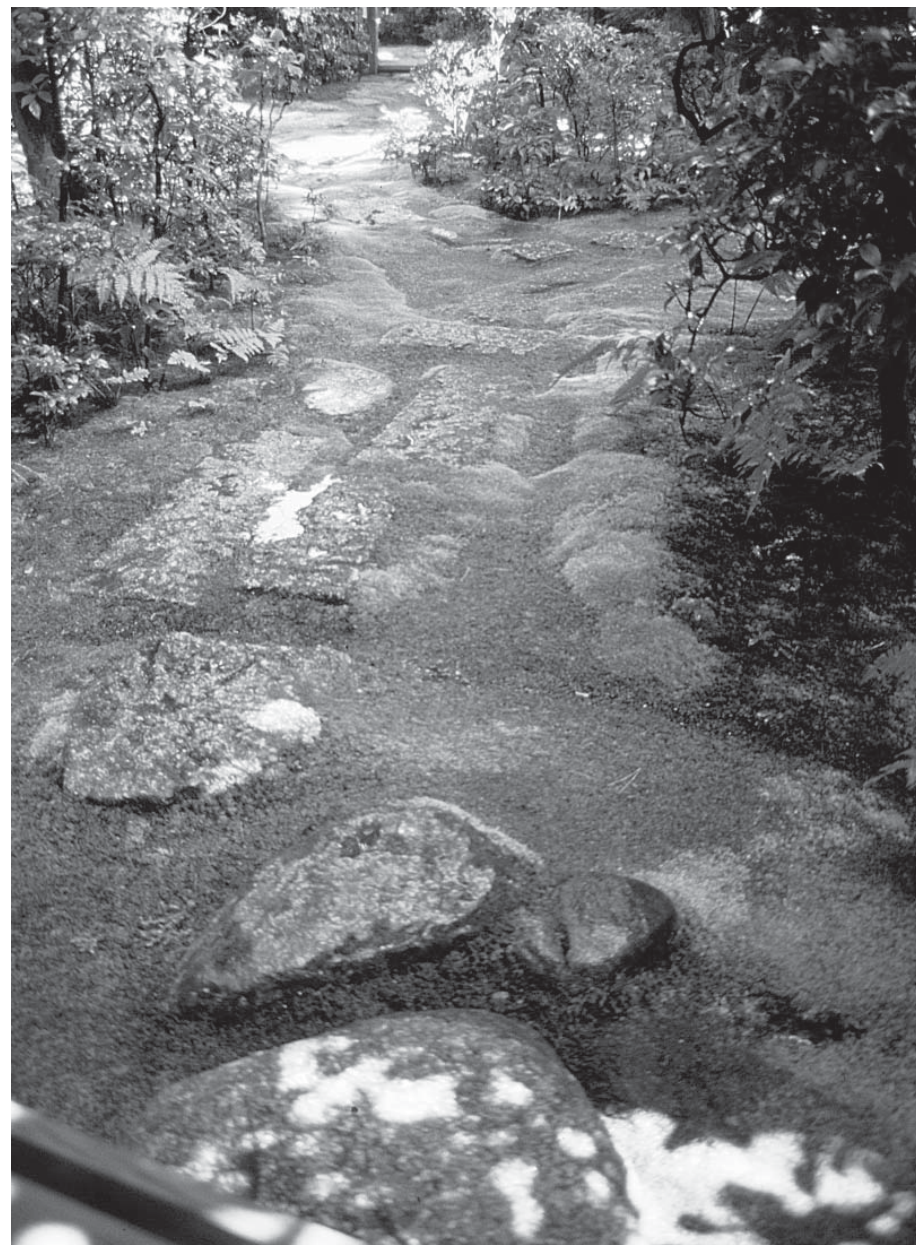
290 Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, p. 16.

291 Selvom Zeami ofte bliver nævnt som no-teatrets skaber, stod han på sin side i lære hos sin far. Det var dog med Zeami, at der gradvist kom en dybere zen-dimension ind i no-spillet - en udvikling, der blev uddybet med Zeamis svigersøn Zenchiku. Se note 198 vedrørende forbindelsen mellem Zeami, Zenchiku, Ikkyu og Shinju-an.

En række af Zeamis skrifter findes oversat til dansk i: *Zeami. Den hemmelige tradition i no*. Heri er *yugen* lidt håndfast oversat til enten *fin fortryllelse* eller (*ungdommelig*) *ynde*. Se:

Berg, M.: *Zeami. Den hemmelige tradition i no*, Odin Teatrets Forlag 1971, pp. 239, 240 og 242.

Med udgangspunkt i Zeami gennemgår Izutsu Toyo *yugen* i essayet „The Metaphysical Background of the Theory of Noh“: „*Yu*, the first component of the word *yugen*, usually connotes faintness or shadowy-ness, in the sense that it rather negates the self-subsistent solidity of existence, or that it suggests insubstantiality, or more accurately the rarefied quality of physical concreteness in the dimension of empirical reality. *Gen*, the second component of the word, mens dimness, darkness or blackness. It is the darkness cau-



Tobitsbi, trædesten, leder fra naka-kuguri videre frem gennem Omote Senkes mellemste roji

sed by profundity; so deep that our physical eyesight cannot possibly reach its depth, that is to say, the darkness in the region of unknowable profundity.“

Izutsu, T. og Izutsu, T.: *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers, den Haag, Boston & London 1981, p. 27.

I samme bog har Izutsu Toshihiko & Toyo oversat fire tekster af Zeami, „The Nine Stages,“ „The Process of Training the Nine Stages,“ „Observations on the Disciplinary Way of Noh“ samt „Collecting Gems and Obtaining Flowers.“ Disse fremtræder gennemgående anderledes indsigtfulde end den førstnævnte oversættelse. *Ibid.*, pp. 97-134.

Haga Koshiro giver ligeledes en række eksempler på Zeamis brug af *yugen* (og *mu-shin*) i sit essay:

Haga, K.: „The Wabi Aesthetic through the Ages“ in Varley, P. et Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 207-10.

292 Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 76.

293 I *Refleksioner i te-rummet*, pp. 313 ff. er Shinju-ans te-rum, *Teigyoku-ken*, fra 1639 modstillet Sen Rikyus te-rum, *Tai-an*, fra 1582-83.

294 Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 34-35 (*daisuzoku*) og 58 (*mu-ge*).

295 *Ibid.*, pp. 34-35.

296 Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, p. 16.

Heri benytter Hisamatsu for det sjette karakteristikon overskriften *unworldliness*.

297 Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 58.

298 *Ibid.*, pp. 36 (*sei-jaku*) og 59 (*mu-do*).

299 *Ibid.*, p. 36.

300 *Ibid.*, p. 59.

Slutningen lyder direkte oversat: „kun ... når der er ingen form.“ Mere omskrevet kunne oversættelsen lyde: „kun ... når man/noget hviler i det formløse.“

301 *Ibid.*, p. 60.

302 Dette skal dog ses i lyset af betragtningerne i kapitlet *Den Japanske ABC* om neo-konfucianismens indtrængen i og systematiske A-gørelse af et arbejdsrum, som oprindeligt havde en prægnant C-inklination.

303 Teen kom til Japan allerede med den første buddhisme i det 6. århundrede. Det var en ganske kostbar blok-te, en form for te, som man stadig kan finde i Tibet, Bhutan og Nepal. Den blev ikke produceret i Japan og fandt derfor aldrig nogen bredere anvendelse her, men blev drukket ved hoffet. Te-planten kom med zen-buddhismen til Japan i 1100-tallet, og teen blev hurtigt en populær drik. I det 15. og 16. århundrede solgte man for små penge te udenfor templerne.

Teen dyrkes idag mange steder i Japan, men den *macha*, som anvendes i te-ceremonierne, kommer fra nogle få plantager i Uji-området, syd for Kyoto, hvor kvaliteten og behandlingen af te-bladene gennem århundrederne har været særlig fin.

304 Efter at gæsterne er kommet ind i te-rummet, bringes ilden ind i form af forglødede trækul i en skål med aske, ilden bygges op i ildstedet, *ro*, et metalkar i et forsænket kvadrat i gulvet, og vandet sættes over i en jernkedel. Ildens indplacering i cere-



Baikens-mon, Blommebetragtningens-portalen, markerer i Omote Senkes roji overgangen fra den mellemste til den inderste roji. Se plan p. 445

monien varierer efter årstiden, men der findes *temae*, præcise forskrifter for hvor mange stykker trækul, af hvilke former og træsorter, der medgår, ligesom der findes *temae* for alle andre forhold i te-rummet. *Temae* bliver nærmere defineret p. 322. Om *temae* forbundet med ilden, se:

„Temae - Tea Procedure: *Shozumi (ro)*“ in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 50-64.

305 Der er ofte tale om ganske små nuanceforskelle. Feks. er noget af det, der skiller *Ura Senke*- og *Omote Senke*-skolerne, som begge fører deres tradition tilbage til Sen Rikyu, om man træder op i bygningen med venstre eller højre fod først, når man forud for ceremoniens begyndelse samles i et rum for herfra at bevæge sig ind i roji-haven.

En typisk Ura Senke *chakai*-ceremoni findes gennemgået i tekst og billeder i: Kawashima, S.: „Midday Tea in the Urasenke Manner“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 120-141.

306 Tsutsui, H.: „The History of the Kaiseki Meal“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, p. 8.

307 *Namporoku* (eller *Nampo Roku*) er en form for kompendium over Rikyus te-ceremoni, som er optegnet af zen-munken Nambo Sokei, en af Rikyus disciple. Sokei var præst ved Nanshu-ji i Sakai, hvor Rikyu havde praktiseret zen siden sin barndom. Mens der ikke er tvivl om, at *Namporoku* er et præcist udtryk for Rikyus syn på te-ceremonien, hersker der nogen tvivl om, hvor direkte Rikyu har været involveret i dens tilblivelse og udformning. *Namporoku* har syv dele, hvoraf de første seks bærer Rikyus segl, mens den sidste del er skrevet i 1593, to år efter Rikyus død.

Op gennem 1600-tallet var disse opteg-

nelser kun videregivet i helt snævre kredse. Først mod slutningen af århundredet, hvor te-ceremonien oplevede en Rikyurenæssance, vandt teksten en vis berømmelse. Rikyu stod da endegyldigt som den, der havde bragt *wabi*-te-ceremonien til perfektion. Den *Namporoku*, der eksisterer idag, blev samlet af te-manden Tachibana Jitsuzan (1655-1708) i årene op til Rikyus 100-års dødsdag i 1691. Men den blev ikke udgivet, kun kopieret i fire eksemplarer. Se:

Hirota, D.: „The Practice of Tea 3: Memoranda of the Words of Rikyu. *Namporoku* Book I“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, pp. 31-32.

Første del af *Namporoku*, der rummer en samling af Rikyus udsagn om at drikke te, findes sammen med dele af den posthume del af *Namporoku* oversat i: *Ibid.*, pp. 33-47.

Første del findes ligeledes oversat i: Izutsu, T. og Izutsu, T.: *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers, den Haag, Boston & London 1981, pp. 135-58.

Tekster som *Namporoku* er typisk først blevet offentligt tilgængelige i moderne tid. De var tidligere betragtet som velbeskyttede familiehemmeligheder, og indlæring udenfor familiens helt snævre kreds foregik gennem det direkte eksempel, den stadige øvelse og den mundtlige videregivelse.

Ofte angives Nambo Sokei at være uden kendt fødsels- og dødsår, men i et diagram overmennesker, der har studeret te i forlængelse af Ikkyu og Shuko, angiver Covell & Yamada, at Nambo Sokei skulle være født ca. 1546.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's*



Trædestenene leder gennem den inderste roji til Fushin-an, Uvisbedens bytte (1646), opført af Sen Sosa (1613-72). Det nuværende Fushin-an er dog en rekonstruktion fra 1913

Red Thread. Ikkyu's Controversial Way, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 270.

308 *Ibid.*, p. 38.

I „The History of the Kaiseki Meal“ findes rekonstrueret et *kaiseki*-måltid (pp. 30-31), som Rikyu i 1591 serverede for Tokugawa Ieyasu (1542-1616), en af den tids højtstående feudalherrer, som senere skulle blive den første shogun i Tokugawaregimet. Dette måltid kan i al sin raffinerede enkelthed være på en enkelt lille bakke. Man forstår umiddelbart, hvad det var, Rikyu advarede mod skulle finde vej til det lille te-rum i takt med fyrsternes interesse derfor, hvis man sammenligner med et andet måltid, der er rekonstrueret i samme artikel (pp. 15-19). Det blev serveret 9 år tidligere for Oda Nobunaga (1534-82) og samme Tokugawa Ieyasu. For hver kuvert medgik ved den lejlighed fem fulde, anrettede bakker plus desserten. Tsutsui, H.: „The History of the Kaiseki Meal“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, pp. 7-46.

309 Idet *Namporoku* ikke var nogen publiceret bog, men optegnelser beregnet for videregivelse til en meget snæver kreds, vandt Rikyus skrivemåde kun langsomt indpas. Den fandt dog fra 1800-tallet vej til litteraturen.

Ibid., pp. 21, 25 og 29-32.

310 Rikyu selv brugte ikke noget tilliggende rum til sine måltider. Det var te-mesteren Furuta Oribe (1543-1615), der introducerede brugen af *kusari-no-ma*, et tilliggende *shoin*-rum, hvis mere generøse proportioner gav en friere ramme for måltidet. Kumakura, I.: „Kan'ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Cha-*

noyu, University of Hawaii Press, Honolulu 1989 p. 141.

Murai, Y.: „Furuta Oribe“ in *Chanoyu Quarterly* 42 1985, p. 44.

Furuta Oribe, elev af Rikyu og efter Rikyus død den toneangivende te-mester, behandles nærmere senere i kapitlet. I slutningen af kapitlet præsenteres ligeledes te-pavillonen *Shokin-tei* med dens kombination af det lille te-rum og mere rummelige, tilliggende rum. Se pp. 327 ff. og plan p. 459.

311 Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 5. The Garden“ in *Japan Architect* 5/1964, p. 79.

312 Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 171.

313 Sagde den kinesiske zen-mester *Yung-chia Hsuan-chüeh*, på japansk kaldet Yoka Genkaku (665-713), i en tid før formaliseringen i zen. Udsagnet er gengivet i: Nishibe, B.: „Zen Monks and the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, p. 8.

314 Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 5. The Garden“ in *Japan Architect* 5/1964, p. 82.

Se note 464 vedrørende *Zencharokus* oprindelse. *Zencharoku* findes oversat til engelsk i:

Hirota, D.: „The Practice of Tea 5: The *Zen Tea Record*. A Statement of Chanoyu as Buddhist Practice“ in *Chanoyu Quarterly* 54 1988, pp. 32-59.

315 Shuun-an var Nambo Sokeis residens ved zen-templet Nanshu-ji i Sakai, et tempel associeret til Daitoku-ji, og Nambo var den af Rikyus disciple, som samlede Rikyus lære i *Namporoku*.

Roji Seicha Kiyaku-afsnittet fra *Nampo-*



Kig mod daime-måtten, hvorfra te-mesteren tilbereder teen. Fushin-an er en 3¾ tatami-måttes soan-chasbitsu, en såkaldt græstækket te-hytte

- roku findes oversat til engelsk i: Hisamatsu, S.: „The Significance of the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 52 1987, p. 13. Shuun-an er grundlagt af Gio Jotei (1426-1506) og har således forbindelser bagud til kredsen omkring Ikkyu. Se note 167.
- 316** *Dharma* er i buddhistisk sprogbrug en meget kompleks glose med mange forskelligartede anvendelser. Den kommer af sanskrit og betegner universets religiøse lovmæssighed. *Dharma* kan også betegne den samlede buddhistiske litteratur (i betydningen de hellige skrifter) eller som i zen betegne den lære, en discipel modtager af sin mester. Den discipel, som når satori, har modtaget sin mesters fulde *dbarma* og betegnes som *dbarma*-arving. Zen lever i og med disse *dbarma*-linjers fortsatte videreførelse.
- 317** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu. Conclusion: The Tea Ceremony of Senno-Rikyu“ in *Japan Architect* 12/1964, p. 76.
- 318** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 5. The Garden“ in *Japan Architect* 5/1964, pp. 79 og 80.
- 319** De toneangivende te-mestre i te-ceremoniens formative periode havde alle denne stærke zen-tilknytning. Se note 408 om Rikyus tilknytning til zen-verdenen.
- 320** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 6. Flowers in the Tearoom“ in *Japan Architect* 7/1964, p. 81. Takeno Joo (1502-55) var den ene af Rikyus te-lærere - og den vigtigste. Det var gennem Joo, at Rikyu blev sporet ind på soan-te-ceremonien. I *appendiks I* efter dette case-studie findes et diagram over lærer-discipel-forholdet forud for Rikyu, se p. 473. De to digte af Fujiwara no Teika (1162-1241) og Fujiwara no Ietaka (1158-1237) er klassiske *wabi*-referencer og findes gengivet p. 344.
- 321** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 5. The Garden“ in *Japan Architect* 5/1964, p. 82.
- 322** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 6. Flowers in the Tearoom“ in *Japan Architect* 7/1964, p. 83.
- 323** Jævnfør refleksionerne over *wu-wei* i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an* samt kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde* om Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika.
- 324** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 7. The Stepping-Stones“ in *Japan Architect* 8/1964, p. 88.
- 325** *Tsukubai* betyder direkte oversat „et sted, hvor man må bøje sig ned,“ og dette steds største sten, med dens vandfyldte hulhed eller udhuling i toppen, benævnes *chozubachi*, hvilket direkte oversat betyder et „hånd-vandbassin.“ Se: Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, p. 174.
- 326** *Omote Senke* er blevet til over en længere periode, men de væsentligste træk kan føres tilbage til begyndelsen af 1600-tallet. Sen Rikyus (1522-91) adoptiv søn, Sen Shoan (1584-1614), opførte omkring 1594 en 3 tatami-måters te-pavillon på stedet samt et større te-rum, *Zangetsu-tei*, hvor dog begge senere er erstattet af nye bygninger. Men Sen-familien har siden holdt til på stedet, der ligger kun få hundrede meter fra Daitoku-ji og Shinju-an. Sen Sotan (1578-1658), Shoans søn, opførte senere en række te-rum på stedet og delte på sine gamle dage området i tre.

Omote Senkes roji-have er gennemgribende rekonstrueret efter en brand i 1788, men den fremstår idag så tæt på Sotans tid, som man overhovedet har oplysninger til. Billedserien pp. 421-24 viser *Omote Senkes* roji frem til *Fushin-an*. Det *Fushin-an*, der eksisterer idag (ill. pp. 424-26 og 428), er en rekonstruktion fra 1913 af Sotans søn Sen Sosas (1613-72) 3¾ tatami-måttets *Fushin-an*, som han skabte i 1646.

P. 445 findes en planskitse over *Omote Senkes* roji med trædestenene indtegnet samt planerne over *Fushin-an* og *Zangetsu-tei*.

Nitschke gennemgår i billede og tekst *Omote Senkes* roji ganske grundigt i: Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991, pp. 168-77.



Fushin-an har indbygget et *tsukiage-mado*, et såkaldt månevindue, i loftet. På billedet står det åbent, men det kan lukkes helt, eller en papirskodde kan trækkes for og diffusere lyset

Sen Sotan og Sen-familiens udvikling belyses nærmere senere i dette kapitel, p. 201 ff.

327 Kumakura, I.: „Rikyu and the Birth of Nijiriguchi“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 41-46.

328 Tai-an er flere gange i dets 400-årige levetid blevet gennemgribende restaureret, så der findes ikke i det nuværende Tai-an mulighed for gennem bygningsarkæologi

definitivt at dokumentere eller afkræfte en tidligere eksistens af en *tsubo-no-uchi*. „Beviset“ for dets eksistens ligger således i et planrids over et te-rum i Rikyu-stil fra Hideyoshis opgivne borgprojekt, der meget vel kunne være Tai-an med *tsubo-no-uchi*. Rikyu var på den tid te-mester for Hideyoshi. Nakamura Toshinori har for nylig ved Zuiho-in, et af Daitoku-jis subtempler, forestået opførelsen af en rekon-

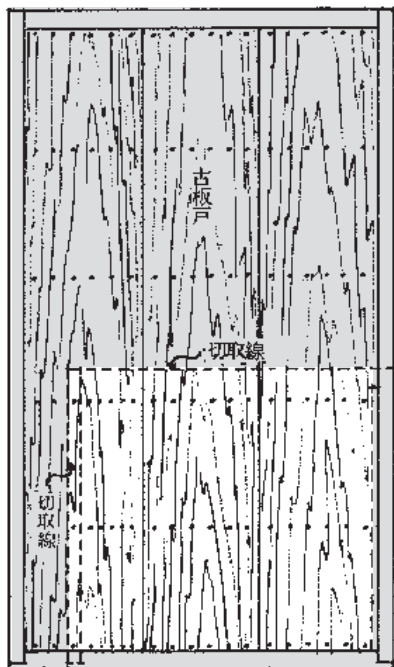
struktion af Tai-an med *tsubo-no-uchi*. Se: Nakamura, T. (interviewet af Okamoto, K.): „Reconstructing the Taian Tearoom“ in *Chanoyu Quarterly* 81 1995, pp.29-32. Det Tai-an, der idag står ved Myoki-an, findes tegningsmæssigt godt belyst i: Sen, S., Murata, J. & Kitamura, D.: *Chabitsu. The Original Drawings and Photographic Illustrations of the Typical Japanese Tea Architectures and Gardens*,

Tanko-Shinsha, Japan 1959, pp. 81-85 (tegn.) og pp. 202-09 (fotos).

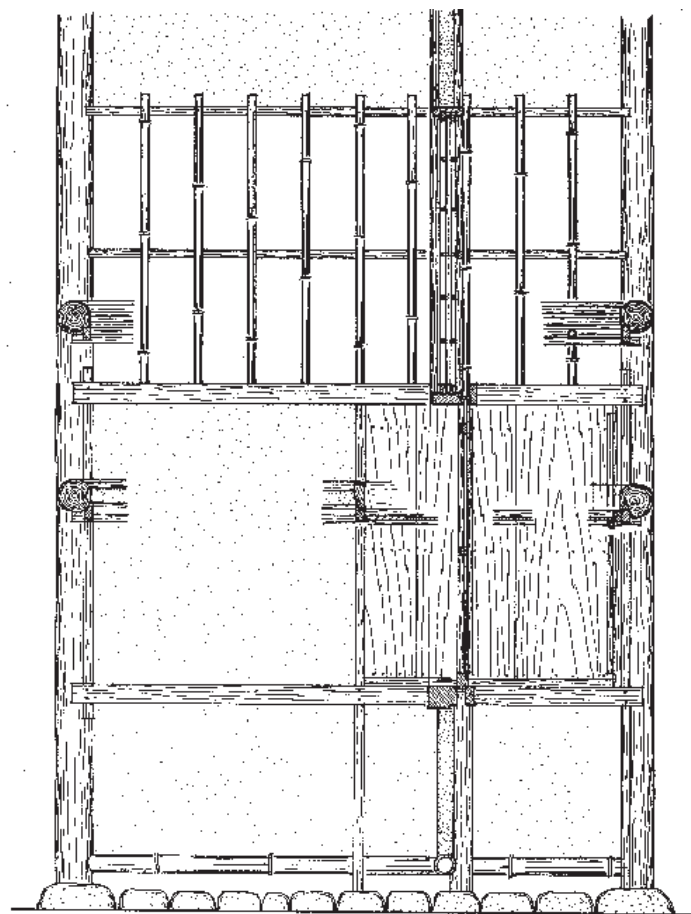
Fotos og beskrivelse af Tai-an ved Myokian findes i:

Okamoto, S.: „Rikyu´s Tearoom, the Taian at Myokian“ in *Chanoyu Quarterly* 80 1994, pp. 7-37.

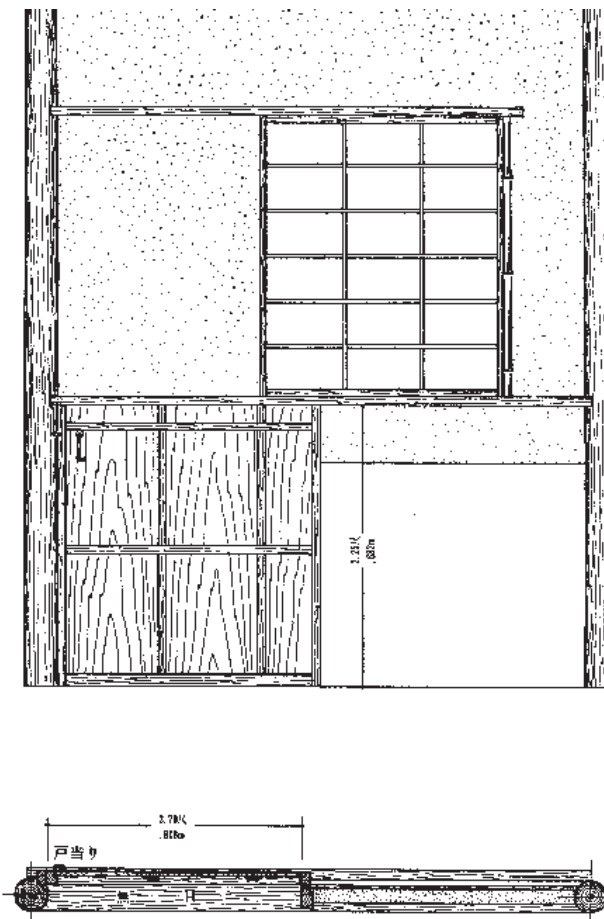
I *Japanese Arts and the Tea Ceremony* findes en folde ud-model af Tai-an og dens tilstødende rum, se:



Asymmetrisk udskæring af en nijiriguchi, som det menes, Rikyu gjorde det



Nijiri-guchi med et renji-mado, samme væg set udefra (tv.) og indefra (th.). En tilsvarende kombination kan ses ved Shokin-tei (p. 366). Ved te-pavillonerne Fusbin-an (p. 424) og Shoko-ken (p. 342) er nijiri-guchien i stedet kombineret med et shitaji-mado





Fushin-ans mizuya, vandbuset, som te-rummets lille tilliggende forberedelsesrum kaldes

Hayashiya, T., Nakamura, M. & S. Hayashiya: *Japanese Arts and the Tea Ceremony*, (1974) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1980, pp. 144 ff. Planen over Tai-an p. 431 er udarbejdet på baggrund af:

Architectural Beauty in Japan, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo 1955.

- 329 Hosokawa Sansai (1563-1645) vides også at have bygget et te-rum med tsubo-no-uchi, *Shisobo*, ved Todai-ji i Nara. Det var dog med sine $4\frac{3}{4}$ tatami-måtte væsentligt større end Teigyoku-kens $2\frac{3}{4}$ tatami-måtte og noget anderledes organiseret. Sansai var højtstående hærfører, først for Nobunaga, siden for Hideyoshi og til sidst for Tokugawa Ieyasu. Han var en af Rikyus nærmeste disciple og var kendt som den, der mest direkte videreførte Rikyus former. Sansai byggede i sit liv adskillige te-rum. Af disse har dog kun et enkelt, *Shoko-ken* (1628), overlevet frem til idag (se ill. p. 342). *Shoko-ken* er et $2\frac{3}{4}$ tatami-måttes wabi-te-rum ved Koto-in, det subtempelet til Daitoku-ji, hvor Sansai havde sit otium. Et planrids af de to te-rum findes i: Nakamura, S.: „The Tea Rooms of Hosokawa Sansai“ in *Chanoyu Quarterly* 18 1977, pp. 15 (Shisobo) og 18-20 (Shoko-ken).
- 330 Med små regionale varianter er en tatami-måtte rundt regnet $0,9 \times 1,8 \text{ m} = 1,62 \text{ m}^2$. Dvs. at Teigyoku-kens areal udgør ca. $3,6 \text{ m}^2$ eller $4,5 \text{ m}^2$ med tokonoma. Tai-ans areal er tilsvarende blot ca. $3,3 \text{ m}^2$ og $4,0 \text{ m}^2$ med tokonoma. Hertil kommer for begge te-rums vedkommende det bagvedliggende forberedelsesrum, kaldet *mizuya*.
- 331 Se tekst p. 245-46 samt illustrationer pp. 246-50.
- 332 Kumakura, I.: „Sen no Rikyu: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 51. Se også: Kumakura, I.: „Rikyu and the Birth of Nijiriguchi“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, p. 41.
- 333 Tai-ans åbning er med sine $75,8 \times 72,7 \text{ cm}$ (h x b) lidt større end hvad, der hurtigt derefter blev konventionen (ca. $68 \times 64 \text{ cm}$). Hvor den i sin tid må have virket ekstremt lille, var den med senere tiders øjne en ganske stor nijiri-guchi til sit rum. Rikyu gjorde selv i sine senere te-rum nijiri-guchien mindre.
- Sen, S., Murata, J. & Kitamura, D.: *Chasbitsu. The Original Drawings and Photographic Illustrations of the Typical Japanese Tea Architectures and Gardens*, Tanko-Shinsha, Japan 1959, pp. 81-85 og 115. Se tegning af dørudsnit p. 427.
- 334 *Chanoyu* betyder teens vej og bruges på linje med *sado* (det samme som *chado*).
- 335 Hirota, D.: „The Practice of Tea 3: Memoranda of the Words of Rikyu. Namporoku Book I“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, p. 33. Tanikawa oversætter samme sekvens mere mundret, og jeg har i oversættelsen af Hirota skelet lidt dertil, men har søgt i hovedtrækkene at holde Hirotas struktur. Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 2“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, pp. 15-16.
- 336 Nakamura, T. (interviewet af Okamoto, K.): „Reconstructing the Taian Tearoom“ in *Chanoyu Quarterly* 81 1995, p. 55.
- 337 Disse er dog idag udført i træ, ligesom Tai-ans tokonoma-stolpe, *toko-bashira*, der oprindeligt var en *paulownia*-stamme med barken i behold, idag fremstår i afbarket, glat ceder.



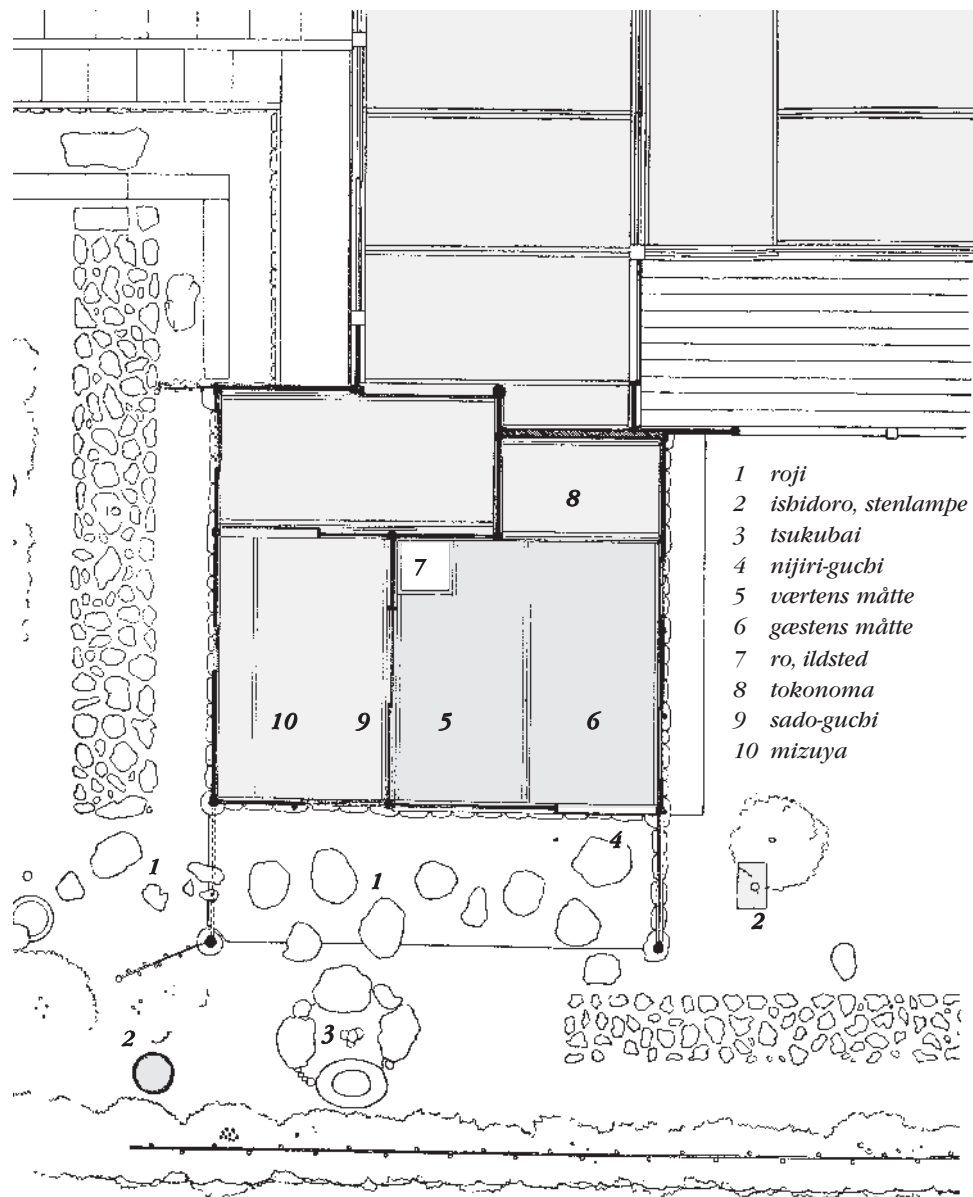
Tai-an, soan-chashitsu af Sen Rikyu (1522-91), menes oprindelig at være opført med tsubo-no-uchi ved en borg i Yamasaki i 1582-83. Men kort efter Rikyus død blev det genopført uden tsubo-no-uchi på den nuværende plads ved zen-templet Myoki-an. De små soan-chashitsu blev ved zen-templerne ofte opført som små annekser til de eksisterende bygningsstrukturer



Tai-an, den eneste bevarede soan-chashitsu af Sen Rikyu, havde oprindelig tsubo-no-uchi



Tai-ans tokonoma er udført med rundede hjørner i bagvæggen



Plan over Tai-an, Årvågenbedens hytte, en 2-måtters soan-chasbitsu af Sen Rikyu (1522-91)

Ito, T.: „Sen Rikyu and Tai-an“ in *Chanoyu Quarterly* 15 1976, p. 15.

- 338** *Shoin-zukuri* betyder [bygning i] shoin-stil, og shoin-bygningen var i Muromachitiden samurai-klassens beboelsesform. Men fra midten af 1500-tallet vandt denne bygningsform bredere udbredelse i det japanske samfund. Shoin-bygningen har sit navn efter den niche, kaldet *tsuke-shoin*, man byggede ud under de store tagudhæng som en lille studereplads, for at have bedre lys til at læse og skrive. Hvor denne forbindelse til det funktionelle i samurai- og klosterverdenen blev opretholdt igennem en lang periode, blev *tsuke-shoin*-elementet i repræsentative bygninger hurtigt af rent dekorativ karakter.

Te-mestrenes eksperimentelle arbejde med de små rum for te-ceremoni virkede stærkt tilbage på shoin-bygningen og skabte en særlig gren af shoin-arkitekturen, *sukiya-shoin*, som mod slutningen af dette kapitel vil blive nærmere belyst.

Ito Teiji gennemgår element for element shoin-bygningens karakteristika og gradvise udvikling bort fra shinden-bygningen i: Ito, T.: „The Development of Shoin-Style Architecture“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, pp. 227-39.

- 339** *Nageshi*-markeringen synes allerede i shoin-bygningen at være overgået fra det konstruktivt betonedede til et dekorativt betonet element, der overvejende havde betydning for den æstetisk rette underdeling af vægfladen og blev anvendt selv på steder, hvor den overhovedet ingen konstruktive aspekter havde. Se: Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*,

(1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 11. ed. 1984, p. 142.

- 340** Det ældst kendte, bevarede eksempel på en tokonoma, som er udformet til op-hængning af billedruller, findes i shoin-bygningen ved Reiu-in, et subtempel ved zen-templet Myoshin-ji. Færdiggørelsesåret kendes ikke med sikkerhed, men bygningen vides at være påbegyndt i 1526.

Hashimoto, E.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, pp. 21, 56-57 og 59-63.

- 341** Furuta, S.: „Philosophical Aspects of the *Chasbitsu*“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, p. 13.

- 342** Nakamura, T. (interviewet af Okamoto, K.): „Reconstructing the Taian Tearoom“ in *Chanoyu Quarterly* 81 1995, p. 50.

- 343** Tanikawa har oversat en beskrivelse fra Yoshino-perioden (1336-1392) af en *cha awase* te-sammenkomst, hvor 100 mennesker mødes til et overdådigt måltid, der blev indtaget med den bedste sake, hvorefter kostbarheder af alle slags blev båret frem - kimonoer, fornem røgelse og parfume, poser med guldstøv, stabler af rustninger og kunstfærdigt forarbejdede våben - det ene bjerg af rigdomme mere overdådigt end det andet. Så spillede man om rigdommene. Man skulle gætte, hvorfra den te, man drak, kom. Men selv vinderne tog intet med hjem selv. Kostbarhederne blev fordelt blandt følget og de musikere, skuespillere og andre artister, der havde stået for underholdningen.

Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 40-41.

- 344** Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashi-

tsu. Conclusion: The Tea Ceremony of Sen-no-Rikyu" in *Japan Architect* 12/1964, p. 75.

345 Rikyus udsagn er gengivet i *Koshin gegaki*, Koshin Sosa's sommerskriverier, en tekst om te-æstetik af Rikyus oldebarn, Sen (Koshin) Sosa (1613-72). Se:

Hisamatsu, S.: „The Significance of the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 52 1987, p. 11.

346 Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu. Conclusion: The Tea Ceremony of Sen-no-Rikyu“ in *Japan Architect* 12/1964, p. 75.

347 *Temae* repræsenterer dermed i sit udgangspunkt en anden, mere zen-funderet forståelse end de formmæssige forhold, *kanewari*, som Furuta karakteriserer som det grundlæggende i adspredelses-te-kulturen forud for *wabi-te*-ceremonien.

Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu. Conclusion: The Tea Ceremony of Sen-no-Rikyu“ in *Japan Architect* 12/1964, p. 75.

Det følgende afsnit om *temae* bygger i høj grad på en samtale med John McGee, Ura Senke 07.07. 1995. Se note 380.

348 I midten af gulvfladen lå et kvadrat af en halv måtte, og herudenom lå fire hele tatami-måtter. Svastika-symbolet er i buddhismen, hvad korset er i kristendommen. Svastika-symbolet er i nyere tid blevet plettet af Hitlers brug af det som hagekors, men det har rødder langt tilbage i den indiske kultur. Det venstre- og højrevendte svastika karakteriserer henholdsvis venstre- og højreveje fra den udkrystalliserede form til centrum, Nirvana. De to modsatte svastika lagt over hinanden genfindes i en stor del af de eksisterende yantra og mandalaer. De er repræsenteret ved de håndtag eller byporte i alle fire

verdenshjørner, som leder fra mandalaens ydre kvadrat - den materialiserede verden - ind til essensen. Mandalaen og dens repræsentation i arkitektur står mere centralt i den esoteriske buddhisme end i zen, men tankegangen - forståelsen af en bygning eller et rum som et kosmogram - synes at have været almindeligt udbredt i den tids japanske kultur.

Daniel Kane har i „The Epic of Tea“ lavet en aflæsning af myter og symboler i te-ceremonien og skriver, at „de ritualiserede bevægelser, den foreskrevne rækkefølge i procedurerne, den kodificerede adfærd, den styrede tale, den fysiske ramme, redskaberne og teens symbolske natur bringer deltageren nær mytiske arketyper.“ Udover til mandalaen forbinder Kane det

arkaiske 4½ tatami-måttes te-rum med klassiske, kinesiske størrelser som *I Ching*, Forvandlingernes bog, og *Lo Shu*, et nidelt „magisk“ kvadrat med rødder tilbage i den tidlige taoistiske filosofi. Se: Kane, D.R.: „The Epic of Tea: Tea Ceremony as the Mythological Journey of the Hero“ in *Kyoto Journal* Winter 1987, pp. 13 (citater) og 15-17.



Ved roji-bavens tsukubai renses hænder og mund symbolsk inden man entrer te-rummet gennem nijiri-guchien. Fjerde scene fra serien „*Chanoyu*“ af Toshikata Mizuno (1866-1903)

Lo Shu er nært forbundet med *feng-shui*, den kinesiske geomantik. *Lo Shus* repræsentation i arkitekturen findes indgående belyst i en disputats af sinologen Lars Berglund. Kapitel 9 heri belyser „Numerological principles in town-planning, site planning and selected architecture.“ Berglunds eksempler er dog alle kinesiske. Berglund, L.: *The Secret of Lou Shu. Numerology in Chinese Art and Architecture*, Lunds Universitet 1990, pp. 236-293.

- 349 Selvom dette case-studie tager udgangspunkt i Ikkyus *living zen* og dennes udfoldelse i kunstnerisk aktivitet, og selvom hans liv har været banebrydende, må det understreges, at inklinationen mod at gøre spirituelle veje af al menneskelig aktivitet var en generel kulturel tendens i Muromachi-tidens Japan, som ikke lader sig afgrænse til te-ceremonien eller bestemte personkredse. F.eks. Zeami (1363-1443) formulerede det at arbejde med no-teater som en spirituelt indrettet vej og foregreb, særlig med sit æstetiske begreb *yugen*, det zen-æstetiske kompleks. Se *Zen og kunstnerisk arbejde*, p. 305. Digteren Yoshida Kenko (1283-1350), der i sin stræben mod buddhistisk udfrielse havde lagt sit verdslige liv bag sig, skrev omkring 1330 *Tsurezuregusa*, Essays om stilstand. Yasuraoka analyserer med udgangspunkt i disse essays Kenkos forståelse af kunsten som en åndeligt funderet *vej*, og opregner den i fire punkter: For det første er begrebet kunst for Kenko særdeles vidtfavnende, og hans term for kunst, *geino*, fastholder en oprindelig, bred betydning af menneskelig aktivitet, formåen eller evne. For det andet ser Kenko i sådanne menneskelige aktiviteter eksistensen af en vej i taoistisk afledt for-

stand og ser mesteren som den, der kender vejen. For det tredje bemærker Yasuraoka, at de principper, der manifesterer sig selv *i* og *gennem* kunstens veje, for Kenko ikke begrænser sig til kunstens verden. De kan vejlede vores aktiviteter indenfor politisk virksomhed, moral, religion, studier og en lang række andre felter. Afsluttende lader Kenko det stå klart, at *i* og *med* at kunstens vej udspringer sig i denne i buddhistisk perspektiv impermanente verden, ville det være dumt at bruge et helt liv på forhold af denne verden. Man må gennem kunstens vej søge en dimension af Buddha-natur.

Yasuraoka, K.: „On the Arts as Ways: Kenko and Zeami“ in *Chanoyu Quarterly* 31 1982, pp. 7-12.

Et uddrag af Kenkos tekster findes oversat i Hagas essay, „The Wabi Aesthetic through the Ages.“ Kenko omtaler heri taoistiske klassikere som sin yndlingslitteratur, og Haga skriver, at man må konkludere, at lærde i det middelalderlige Japan har kendt til taoismen. Kenko synes ikke at have haft nogen direkte zen-tilknytning, hans (præ-)wabi-univers er i høj grad taoistisk inspireret.

Haga, K.: „The Wabi Aesthetic through the Ages“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 217.

Hermed står vi igen som under diskussionen af arbejdsattituderne i kapitlet *På havearbejde i Shinju-an*, dér, hvor det er vigtigt at fastholde, at taoismen og zen-buddhismen har et endog meget stort gensidigt overlap - også fordi den oprindelige *living zen* i sin udfoldelse i T'ang-tidens Kina brugte et taoistisk begrebsap-

parat. Ligesom zen-verdenens *mu-shin* har dyb genklang i *wu-wei*, har *wabi*-begrebet dyb resonans i både den kinesiske taoisme og en ikke-formaliseret zen.

- 350 Pågældende kalligrafi af *Yüan-wu K'och'in*, på japansk kaldet Engo Kokugon (1063-1135), findes gengivet p. 278.

- 351 Hirota, D.: „The Practice of Tea 5: The *Zen Tea Record*. A Statement of Chanoyu as Buddhist Practice“ in *Chanoyu Quarterly* 54 1988, pp. 32-59, citat p. 41.

Se note 464 vedrørende *Zencharokus* oprindelse.

Selvom der ikke findes nogen definitiv dokumentation for, at Shuko (1422-1502) og Ikkyu (1394-1481) overhovedet skulle have mødt hinanden, er det almindeligt antaget, at det forholder sig sådan, som den mundtlige overlevering fremstiller det. Og fra optegnelser af „røgelsespenge“ i dokumenter, der findes bevaret i Shinju-an, ved man, at Shuko har deltaget i mindere ceremonier for Ikkyu.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, p. 205.

Kildematerialet fra den tids borgerkrigshærgede Japan er i det hele taget ganske spinkelt. Teens første spæde udvikling til wabi-te-ceremoni aftegner sig i universer fjernt fra det etablerede, som ikke bekymrede sig om at dokumentere sig for eftertiden. Og de mundtlige overleveringer blev typisk først nedfældet i senere generationer, med det usikkerhedsmoment, det indebærer. Billedet af te-ceremoniens tidlige udvikling er således en mosaik af overleveringer, spredte fragmenter af dokumentarisk art, fortolkninger, der bygger på kunstnerisk-filosofiske analyser af be-

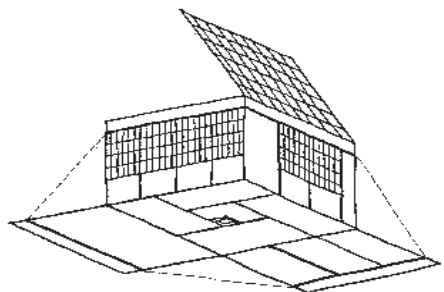
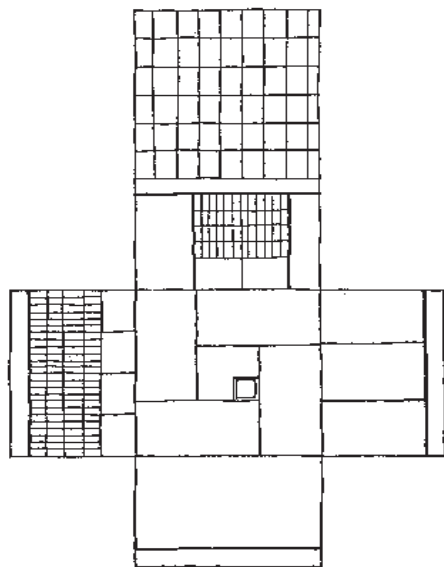
varede objekter og på den uhåndterlige størrelse: indsigt, som følger af, at *chanoyu* stadig er en levende tradition. Der findes idag mennesker, som gennem *chanoyu* stiller sig de samme æstetisk-eksistentielle spørgsmål som i de formative år.

- 352 Nishibe, B.: „Zen Monks and the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, p. 23.

Sboin-daisu-te er en form for te-ceremoni, som udspiller sig i det formelle shoin-rum med brug af en *daisu*, et særligt lille møbel, der rummer de for te-ceremonien nødvendige redskaber. Naomi var kunstrådgiver for Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), og det menes at være gennem venskabet med Naomi og deres fælles interesse for te, at Shuko senere blev te-mester for Yoshimasa.

Noami var den første af tre Ami'er, Naomi (1397-1471), Geiami (1431-85) og Soami (d. 1525). Ami-slægten var igennem tre generationer ansvarlig for Muromachi-shogunernes kunstsamlinger og kunstindkøb, og den havde gennem sin position en kolossal indflydelse på den japanske kunstverden. Ud over at varetage disse opgaver var Ami'erne alle dygtige kunstnere, og f.eks. Soami er tillagt en række have-design, hvor det Sydlige Sungs landskabsbilledtradition står klart igennem. Ami'ernes kunstideal og kunstopfattelse var udpræget kinesisk orienteret, så det er i høj grad på grund af disse menneskers virke, at der idag eksisterer en fornem samling af kinesiske Sung-malerier i Japan. Ami'erne forestod også shogunernes rumudsmykninger og forberedelser til te-selskaber, som netop på den tid havde beundringen af kinesisk kunst som noget helt centralt. Selvom der er flere overleverin-

- ger end konkrete holdepunkter til at belyse Noamis og Shukos relation, var det således en del af Noamis job at holde sig orienteret i kunstverdenen og kalde en skikkelse som Shuko til, hvis han så, at det kunne tilføre te-ceremonien noget nyt. Ami'ernes virke findes belyst i:
Shimao, S.: „The Stewards of Art in Muro-machi Japan. Naomi, Geiami and Soami“ in *Chanoyu Quarterly* 84 1995, pp. 7-36.
- 353** Shuko var ikke afvisende overfor kinesiske kunstobjekter, men vendte deres objekt-karakter og den tilhørende kunstobjekt-beundring ryggen. Af Shukos højest værdsatte redskaber til te-ceremoni var der således flere af kinesisk oprindelse. I sin analyse af te-ceremoniens udvikling for Rikyu betegner Theodore Ludwig (professor i teologi) Murata Shuko som „det afgørende vendepunkt“ i udviklingen af wabi-teen. Se:
Ludwig, T.M.: „Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influences i the Early History of the Tea Ceremony“ in *Monumenta Nipponica*, vol. XXXVI no. 4 1981, p. 386.
- 354** Shukos udsagn stammer fra *Zenpo Zatsudan* af Komparu Zenpo (1454-1532) og er blevet sindbillede på den antydningens uudgrundelige dybde, som wabi-æstetikken anslår. Shukos udsagn har klare ekkoer af Kenko (se note 349), som i *Tsurezuregusa* skrev: „Skal vi kun se på fuldt udfoldede kirsebærblomster, [skal vi] kun betragte månen når det er skyfrit? At læn-ges efter månen mens man se regnen, at nedrulle bambusjalousierne og være uvi-dende om forårets komme - dette berører endnu dybere. Grene, der er lige ved at blomstre eller haver, der er strøet med faldne blomsterblade fortjener snarere vores beundring ...“
- Haga, K.: „The Wabi Aesthetic through the Ages“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 197 (Shuko) og 205-06 (Kenko).
- 355** Hirota, D.: „The Practice of Tea 1: Heart's Mastery: *The Kokoro no fumi*. The Letter of Murata Shuko to His Disciple Choin“ in *Chanoyu Quarterly* 22 1979, p. 10. Shuko (1422-1502) brugte i sit brev til Choin en række termer for at indkredse den æstetik, som med Takeno Joo (1502-55) blev sammenfattet i begrebet *wabi*. Se Hirotas analyse af Joos brev i:
Hirota, D.: „The Practice of Tea 2: Takeno Joo's Letter on Wabi and Related Documents“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 7-21.
Murai daterer omtrentligt Shukos brev til 1488 - dvs. ca. syv år efter Ikkyus død.
Murai, Y.: „The Development of *Chanoyu*: Before Rikyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 21.
- 356** Dette at kopiere har en lang tradition i japansk kultur, og samtidig med, at afsøgningen af nyskabens kreativitet indsnævredes i Edo-perioden, øgedes opmærksomheden på forskellige aspekter af kopiens og imitationens kunst. Indlæring skete i udstrakt grad gennem imitation. Koga Kenzo laver en spændende gennemgang af kopieringens kreative felt i sin artikel om *utsushi*, imitationens æstetik. Frem for at udtrykke sig selv kunne en maler f.eks. søge at udtrykke det malede subjekts iboende kvalitet.
Koga, K.: „*Utsushi*. The Aesthetics of Imitation“ in *Chanoyu Quarterly* 67 1991, pp. 8, 7-34.
- Begrebet *konomi*, valgmønstrets og konstellationens kreativitet, som det institutionaliseredes i Edo-perioden, behandles senere i dette kapitel, p. 347 ff. og 333 ff.
- 357** Teigyoku-ken har et månevindue, *tsuki-age-mado*, over sin tsubo-no-uchi. Det kan netop anes bag træet på billedet p. 318, men ses på den udfoldede plan p. 327. På billederne af *Fushin-an* ved Omote Senke (pp. 424-26) ses et eksempel på et månevindue.
- 358** Shokin-tei, en te-pavillon ved Katsura Rikyu, er hovedemnet for dette kapitels sidste del (se pp. 332 ff.). Shokin-tei har også et månevindue over daime-måtten, selvom det ikke ses så tydeligt på fotografierne, hvor det er lukket. Om Enshus *Hasso-no-seki*, se:
Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, pp. 7-19.
- 359** Det gælder i udstrakt grad hans 2¾ tatami-måttes soan-chashitsu, *Korin-an* (1671) ved Jiko-in, og det gælder et 4½ tatami-måttes shoin-influert te-rum, han få år inden opførte sammen med en shoin-længe som forberedelse til et kejserligt besøg ved det buddhistiske tempel Taima-dera. Se ill. p. 462.
Hashimoto, E: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, pp. 188-91.
Nakamura, S.: „Katagiri Sekishu and Korin-an“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 30-33.
- 360** Arkitekturhistorikeren Ito Teiji skriver, at den typiske skala er 1:20, og at *okoshi-e-zu*-modellen synes at være udviklet i den tidlige Edo-periode, selvom de idag ældst bevarede stammer fra sen Edo.
- Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, p. 83.
- 361** Der findes en tankevækkende analyse af Jorge M. Ferreras, hvor han undersøger det japanske rum gennem at illustrere samme rum tegnet og fotograferet både frontperspektivisk og diagonalt, dvs. med x-perspektivets dobbelte forsvindingspunkt. Billederne taler for sig selv: Det japanske rum er tænkt og opfattet som en sum af frontperspektiviske flader, der tilsammen former et rum, hvor dets harmoni og uudgrundelighed tydeligvis bryder sammen ved diagonal beskrivelse.
Ferreras sammenligner derefter fotografier af specifikke japanske rum, som er taget af henholdsvis japanere og vesterlændinge. Hvor de fleste af vesterlændingenes fotografier var x-perspektiviske (og søgte at indkredse rummets volumen), havde de fleste japanske fotografier frontal karakter (og søgte dermed, frem for den koncise, rumlige redegørelse, at indfange fladekompositionen og dens abstrakte rum). „Det 'japanske synspunkt' fremhæver gennem frontaliteten det komplekse samspil mellem parallelle, autonome flader og fremhæver variationen i teksturer og geometriske mønstre,“ skriver Ferreras.
Ferreras, J.M.: „Frontal Perception in Architectural Space“ in Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 25: Japan. Climate, Space and Concept*, Process Architecture, Tokyo 1981, pp. 60-64.
Min egen erfaring fra fotografiske registreringer af mange hundrede bygninger og haverum fra den japanske arkitekturtradition peger entydigt i samme retning. Det arkaiske i rummet, rummets sjæl eller



Okosbi-e-zu, folde-model, af et te-rum ved Korin-an, subtempel ved Daitoku-ji. Korin-an blev opført i 1638 af te-mesteren Katagiri Sekishu (1605-74). Sekishu var meget optaget af Takeno Joo (1502-55) og lavede ovenstående rum i Takeno Joo-stil, et 4½ tatami-måttens rum uden tokonoma.

rumlige kvalitet, indfanges og videregives langt stærkere i det frontale billede, når det gælder langt de fleste traditionelle bygninger. Men de små chashitsu fra tiden omkring år 1600 tager skridtet og definerer et rum af vægge, der så at sige løber om hjørnerne - et rum for det bevægede øjeblik. Mange chashitsu-interiører har således en oplevet harmoni, som ikke umiddelbart lader sig aflæse af opstaltens frontale virkelighed.

Jeg har ikke systematisk talt perspektivforhold op, men det er min klare fornemmelse, at også vestlig klassisk og modernistisk arkitektur i fagpressen for det meste bliver afbildet med frontperspektiviske fotografier. Det er et alment accepteret ideal at rette billeder op for styrkende linjer. Herved fjernes billedet fra det på lokaliteten oplevede, men bringes nærmere det abstrakte rum, hvori arkitekten komponerede sin facade. Selv når det gælder dekonstruerede arkitekturprojekter, har jeg ofte den fornemmelse, at fotografen i sit forsøg på at videregive den dekonstruerede bygningskrop har søgt at rekonstruere en klassisk orden gennem at udvælge og afbilde et af de mange interfererende sæt koordinater som frontalt. Selvom jeg således føler mig usikker på holdbarheden i Ferreras' kobling af vestlig synsmåde og x-perspektivisk afbildning, så rokker det ikke ved hans analyse af den frontale karakter i hovedstrømmen af den traditionelle japanske arkitektur.

362 En filmskaber som Kurosawa arbejder i sine film tydeligvis meget med billedtableauer. I en film som *Ran* føres vi igen et stort antal nøje bearbejdede kompositioner af stor skønhed. Kan man abstrahere fra de fortættede, indimellem me-

get bloddryppende billeder, der konstant flyder hen over lærredet, og se det hele som landskaber, så føres man fra komposition til komposition i en opvisning af klassisk funderet kompositions-kunst.

Men Kurosawas virkelige storhed ligger måske imellem alle disse gennemkomponerede billedtableauer. Han kommer, til forskel fra de fleste af de store Edo-parker, ubesværet fra tableau til tableau - i et kontinuert forstået billedrum. Sætstykkerne er, som i de bedste roji-haver, transformeret ind i en kontinuert tilstand.

En række af hans billedstudier forud for *Ran* findes gengivet i:

Kurosawa, A.: *Ran. The original screenplay and storyboards of the Academy Award-winning film*, Shambhala, Boston & New York 1986.

363 Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983, pp. 82-83.

364 *Choandoki* er en samling af overleveringer om te, som er udgivet i 1640. Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 7. The Stepping-Stones“ in *Japan Architect* 8/1964, p. 87.

365 I Itos analyse af denne udvikling påpeger han, at set fra te-havens synspunkt, så glemte man i *tsubo-niwa* en fuldstændig disse elementers betydning i rojien og gjorde dem til rent formale størrelser. Men, slutter han, til trods for disse elementers tab af deres oprindelige funktion har udviklingen af disse *tsubo-niwa* beriget det omgivende miljø.

Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983, p. 85 (pp. 80-85).

Kanto Shigemori beskriver udviklingen af Edo-periodens *tsubo-niwa* yderligere i: Shigemori, K.: *The Japanese Courtyard Garden. Landscapes for Small Spaces*, (1981) Weatherhill, New York & Tokyo, 2. ed. 1983, pp. 4-10.

Bogen skildrer 75 *tsubo-niwa* i både tegning, fotografi og opmålingstegninger i stort mål med omfattende registreringer af plante- og stenmaterialer etc.

366 Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 4. The Window“ in *Japan Architect* 4/1964, pp. 79-80.

367 Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 148.

Dette vil blive nærmere belyst med Rikyus *Iro-tsuke-shoin*, pp. 339 ff.

368 Okamoto, S.: „Rikyu's Tearoom, the Taian at Myokian“ in *Chanoyu Quarterly* 80 1994, p. 35.

I *Japanese Arts and the Tea Ceremony* læses daime-måttens betydning lidt anderledes: Allerede Rikyu havde brugt daime-måtten, men som et ophøjet sted for gæsten, nær tokonomaen. Og selvom daime-måtten efterfølgende blev regnet som indbegrebet af *soan-teen*, så udviklede den sig mere og mere til den scene, hvorfra temesteren underholdt sine gæster.

I et te-rum som *Hasso-no-seki* (1627) af Kobori Enshu er daime-matte og tokonoma placeret ved siden af hinanden, og transformationen til scene, med te-mesteren som aktør og gæsterne som publikum, en realitet. Se:

Hayashiya, T., Nakamura, M. & S. Hayashiya: *Japanese Arts and the Tea Ceremony*, (1974) Weatherhill/Heibonsha, New York

& Tokyo, 2. ed. 1980, pp. 107-09.
Enshus te-rum *Mittan*, der har et tilsvarende scenelayout af daime-matte og tokonoma, er afbildet pp. 352-53.

369 De te-rum, der har overlevet fra te-ceremoniens formative periode, er idag ofte så beskyttede af fredningsbestemmelser, at de kun yderst sjældent bliver brugt og kun vises frem i særlige tilfælde. Dette kan man fredningsmæssigt være uenig i, men disse forfinede små kammermusikalske værker ud af den simple byggetraditions sprøde materialer ville simpelthen ikke kunne holde til det moderne Japans omfattende, indenlandske kulturturisme.

370 Coaldrake, W.H.: *The Way of the Carpenter*, Weatherhill, New York & Tokyo 1990, pp. 3-4.

371 Furuta, S.: „Philosophical Aspects of the *Chasbitsu*“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, pp. 26-28.

372 Haga, K.: „The Appreciation of Zen Scrolls“ in *Chanoyu Quarterly* 36 1983, pp. 7-25.

373 Hirota, D.: „The Practice of Tea 3: Memoranda of the Words of Rikyu. *Namporoku Book I*“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, p. 35.

374 Tilbage i 14-1500-tallet blev betegnelsen *daimyo* brugt bredt om alle instanser, der besad jord, som andre brugte, således også om templer, der havde jordtilliggender. Men fra slutningen af 1500-tallet blev *daimyo* en betegnelse for en japansk adelsmand med jordbesiddelser over 10.000 *koku*. *Koku* var den tids målestok for et områdes størrelse, og 1 *koku* angav den mængde ris, som et menneske fortærede på et år. Op gennem Edo-perioden (1603-1868) var der omkring 250 *daimyo*. Se: Colcutt, M.: „Daimyo and daimyo cul-

ture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 1-4.

Enheden *koku*, ca. 180 liter, blev dog først endeligt standardiseret under Hideyoshi (1537-98).

Oishi, S.: „The Bakuhan System“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antece-*

ents of Modern Japan, University of Tokyo Press 1990, p. 13.

375 Alle oplysninger om Matsudaira Fumai og *Mudagoto* er baseret på:

Varley, P.: „*Chanoyu* from Genroku to Modern Times“ in Varley, P. & Kumakura, I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 177-80.

Som et kuriosum kan nævnes, at af de mange hundrede *dogu*, som Fumai fik samlet sammen i løbet af sit liv, var den enkeltting, som Fumai satte højest, samme kalligrafi af den kinesiske zen-mester Yüan-wu, som i sin tid Ikkyu havde givet Shuko. Se ill. p. 278.

Problemet med at fastholde Vejen i *dogu* har sandsynligvis eksisteret så længe som



At udvælge og arrangere *dogu*, redskaber for vejen. Første scene fra serien „*Cha no yu*“ af Toshikata Mizuno (1866-1903)

begrebet *dogu*. Det fortælles således, at Hotta Masamori, en rådgiver ved shogunatet, hørte om Hosokawa Sansais (1563-1645) samling af te-redskaber og lod vide gennem en mellemmand, at han gerne ville se Sansais *dogu*. Sansai, en af Rikyus nærmeste disciple, indvilligede med glæde, og kort efter kom Masamori på besøg. Efter en god middag viste Sansai Masamori ind i et rum ved siden af, hvor hans våben og rustninger lå udstillet. Masamori blev rød i hovedet, men holdt masken og inspicerede Sansais samurai-udrustning. Da mellemmanden få dage senere spurgte, hvorfor Sansai ikke havde vist Masamori sine te-redskaber, svarede han, at han var blevet bedt om at vise sine *dogu*, og for en samurai betød *dogu* først og fremmest ens udrustning. Masamori blev siden inviteret til en te-ceremoni, hvor han så mange af Sansais te-redskaber.

Tsutsui, H.: „The Essence of Chanoyu Lies Precisely in What Isn't Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 32 1982, p. 59.

Sansai pegede med sin handling overfor Masamori direkte på hans objektgørelse af *dogu*. Denne objektgørelse var ødelæggende for Vejen, men lå latent både i den politiserende brug af te-ceremonien og i den objektgørelse, det indebærer at gøre *dogu* til genstand for beundring som kunstobjekt. Det var her, Fumais *dogu*-klassifikation stillede sig i vejen for Vejen.

376 Kohatsu, J.K.: Tekst til katalognumrene 285-86 om Raku-te-skåle, in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 357-58.

Om *raku*-keramik, se p. 331 ff.

377 I bogen *Te som kunst* er der redegjort for te-ceremoniens redskaber og former i

Sung-tidens Kina. Se:

Stiggstedt, M.: *Te som kunst*, Östasiatiska Museet, Stockholm 1996, pp. 64-87.

378 Navnet *temmoku* henviser til et af Kinas hellige bjerge, *Tien Mu*-bjerget, hvor teen blev drukket i templerne som medicin og mod døsigthed under meditation. De japanske *temmoku*-skåle betegnes *Seto-temmoku*. Se:

Okuda, N.: „The Temmoku Teabowl“ in *Chanoyu Quarterly* 26 1981, pp. 7-32.

På illustrationen p. 330 ses et eksempel på en *temmoku*-skål kaldet *Mushibosbi*, der stammer tilbage fra Shinju-ans tidligste år. Skålformens lille hulhed umiddelbart under drikkekanten giver god fingerstøtte og er et tilbagevendende karakteristikon ved *temmoku*-skålen.

De kinesiske *temmoku*-skåle kendes tilbage til Sung-tiden og var oprindeligt ofte endnu spidsere og dybere i formen og blev, når de blev brugt som te-skåle, ofte anvendt med en stand, hvori de stod. Se: Kohatsu, J.K.: Tekst til katalognumrene 278-81 om *temmoku*-te-skåle, in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, p. 352.

Poeten Socho (1448-1532) forærede i 1523 Shinju-an 50 *temmoku*-skåle, hvoraf de 35 stadig eksisterer idag. *temmoku*-skålen synes således at have haft en vis udbredelse i årene omkring år 1500.

I Shinju-an findes også en *temmoku*-skål, som er fremstillet i Seto-området og som bærer Bokusais segl. Den må således være fremstillet før Bokusais død i 1492. Denne *temmoku*-skål er det tidligst kendte japansk fremstillede te-redskab, og selvom man ved meget lidt om omstændighederne bag, så er den et tidligt eksempel på

det samvirke mellem zen-impuls, te-ceremoni og kunsthåndværker, som i tiden fra Ikkyu og frem satte sit stærke præg på japansk kultur.

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 199-200.

379 Ido-skåle kan derfor groft sagt deles i to grupper: dem der var fremstillet før 1592, og dem, der blev fremstillet efter 1592, bevidste om den japanske te-ceremonis fordringer.

Hayashiya, S.: „Teabowls - Part I“ in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 37-39.

Ido-skålen blev efter 1592 en vare, der måske udefra set i endnu højere grad end før levede op til wabi-teens idealer. Men den objektgørelse, der fulgte af den nyvundne forståelse af at fremstille et fint og fornemt kunsværk, var i længden et syndefald, der affødte slappe former.

Illustrationerne p. 191 viser en koreansk Ido-skål fra Yi-dynastiet (1392-1636), *Tsutsu-itsutsu*, hvis navn stammer fra dens første ejer Tsutsui Junkei (1549-84). Nogle af disse tidlige te-skåle ville kunne fortælle forrygende historier om hvordan de gennem et halvt årtusinde har været feteret af stadig nye ejermænd. *Tsutsu-itsutsu* blev på et tidspunkt foræret til Hideyoshi. En af Hideyoshis pager kom ved et uheld til at slå den i stykker - men sammenlimningen af de fem skår har kun modnet *Tsutsu-itsutsus* wabi-karakter, og skårede te-skåle ses ofte udbedrede med guldlak eller samlede med metalkramper.

En anden Ido-skål, kaldet *Kizaemon* efter en af dens mange ejere i det tidlige 1600-tal, kom til Japan omkring midten af 1500-tallet (se ill. p. 311). Med sin rå og

ukunstlede klarhed er *Kizaemon* regnet for en af de fornemste Ido-skåle. Men tilsyneladende bragte *Kizaemon* ulykke til alle, der ejede te-skålen. De fik bylder, blev syge og en enkelt døde deraf. Matsudaira Fumai købte den i 1700-tallet for en formue. Han fik bylder to gange, og hans kone plagede ham for at skille sig af med den, men det år, han døde, gav han den videre til sin søn. Nu fik han bylder, så den blev afleveret til familiens tempel, Koho-an ved Daitoku-ji, hvor den er at finde den dag idag.

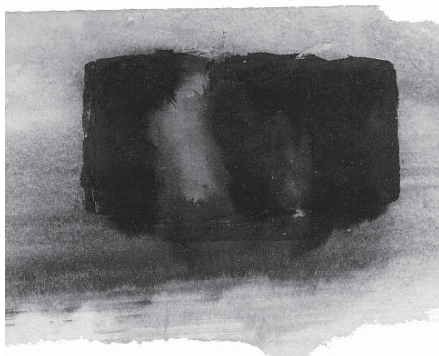
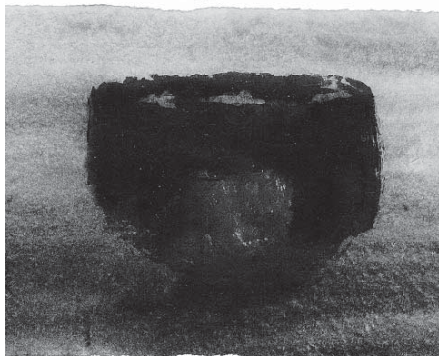
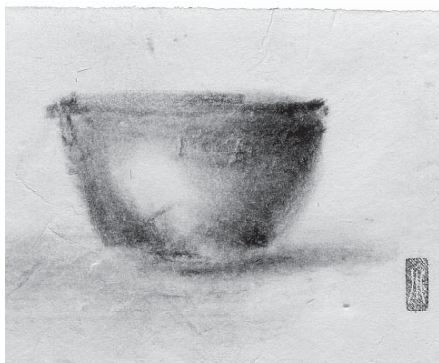
Cort, L.A.: „The Kizaemon Teabowl Reconsidered: The Making of a Masterpiece“ in *Chanoyu Quarterly* 71 1992, pp. 17-19.

380 John McGee, der er te-mester ved Ura Senke, fortalte i en samtale 07.07.1995 at der i forbindelse med den 50-års fødselsdag for Ura Senkes nuværende *Iemoto*, husoverhoved, Sen Soshitsu (f. 1923), blev afholdt en udstilling med mere end 100 forskellige resultater af dette samarbejde. Disse 10 familier laver henholdsvis raku, te-kedler i jern, papirbaserede lakarbejder, træbaserede lakarbejder, billedmontager, bambusarbejder, stofposer til opbevaring af redskaber for te-ceremoni, porcelæn, metalarbejder og møbelsnedkeri og findes opregnede i:

Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983, pp. 75-76.

381 Navnet *raku* stammer fra et segl, som Chojiro fik tildelt af Hideyoshi som anerkendelse for sin keramik. Raku-navnet blev siden overtaget som slægtsnavn, og under ledelse af 14. generation Raku laver familien den dag i dag raku-keramik med stort set samme teknik og formsprog

- som de første generationer på Rikyus tid. Raku-keramikken blev forud for raku-seglet kaldt *Soeki-gata no chawan*, Soeki-formet te-skål (1586), efter Rikyus navn Soeki, eller blot *imayaki*, ny keramik (1587). Se:
- Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, p. 55.
- Raku-keramikken betegner på mange måder en nyskabelse, både teknisk og formmæssigt, men den bygger videre på den kinesiske *fa-bua*-tradition fra det østlige Kina, som Chojiro eller én på hans værksted synes at have haft kendskab til. Se: Hayashiya, S.: „Teabowls - Part II“ in *Chanoyu Quarterly* 56 1988, p. 34.
- 382** Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, pp. 29-31, 42. I det følgende taler jeg om Chojiro som én veldefineret person, og det har traditionelt været antaget, at hvor Chojiro var første generation Raku, var Jokei (1561-1635) anden generation, mens Nonko, også kaldet Kichibei Donyu (1599-1656) var tredje generation. Men disse tidlige skåle er ikke personligt signerede, og Rikyu arbejdede snarere sammen med et værkstedsfællesskab end med en enkelt person, så den tidlige Chojiro-keramik er resultatet af fem forskellige menneskers (sam-)arbejde og fremtræder så forskelligrettet i form og teknik, at Chojiro-navnet sandsynligvis dækker over flere personer, der alle arbejdede i Chojiros hus. Hayashiya, S.: „Teabowls - Part II“ in *Chanoyu Quarterly* 56 1988, p. 34.
- Fra og med Nonko, tredje generation Raku, mærkede Raku-familiens keramikere - i hvert fald de i hver generation ledende - deres arbejder med et personligt raku-segl. Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, p. 33.
- I Murais artikel, „A biography of Rikyu,“ findes pp. 51-56 en kronologisk oversigt over hændelser i og omkring Rikyus liv.
- 383** Mere om *Jurakudai* senere i kapitlet, pp. 338-39.
- 384** Kumakura, I.: „Sen no Rikyu: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 61.
- 385** Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, p. 48.
- Dette gjaldt ikke bare for raku-keramikken. Tanikawa påpeger, at der er et tydeligt slægtskab i te-redskaberne fra de kunsthåndværkere, der arbejdede sammen med Rikyu - skåle af Chojiro, te-beholdere i lak af Seiami og jernkedler af Yojiro - som på tværs af faggrænser klart afspejler Rikyus æstetiske præferencer. Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 4“ in *Chanoyu Quarterly* 27 1981, p. 37.
- 386** Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, pp. 19-20.
- Jeg havde i nogle år den hypotese eller fornemmelse, at penslen som tegneredskab kunne have haft sin rolle i udviklingen af de asymmetriske formede te-skåle, som de dukkede op i samarbejdet mellem Rikyu og Chojiro i løbet af 1580'erne. Særlig brugen af bambuspensler frembringer - hvis man bruger siden af penslen (ikke spidsen) og simplificerer en tekop til en form af ganske få strøg - et formudtryk med stærke mindelser om disse nye, deformede former. Se ill. th.
- Men jeg har ikke kunnet finde belæg for denne hypotese i det, der er efterladt fra Rikyu. Forlæg og skabeloner som dem, der findes bevaret i Ryoko-in (se ill. p. 332), er udført med en sirlig konturstreg, som et omrids - ikke som et volumen.
- 387** Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, p. 21.
- 388** Dette citat stammer fra den syvende del af *Namporoku*, *metsugo*-delen, der blev nedskrevet to år efter Rikyus død. Se: Hirota, D.: „The Practice of Tea 3: Memoranda of the Words of Rikyu. *Namporoku* Book I“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, p. 42.
- Ludwig kommenterer dog, at kontrasten i *Namporoku* mellem wabi-teen og dens antitese, teen som adspredelseskultur for de velstillede, måske er trukket for kraftigt op. Rikyu synes i samtidige optegnelser over hans te-ceremonier at have været mere kompleks og hans kunst mere rummelig, end hvad *Namporokus* skarpt optrukne *wabi*-puritanisme lader komme til udtryk.
- Ludwig, T.M.: „Chanoyu and Momoyama: Conflict and Transformation in Rikyu's Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 73.
- Omvendt har Rikyu givet måttet medvirke i en lang række arrangementer i kraft af sin position som te-mester for Hideyoshi, selvom de kun havde lille genklang i hans wabi-ideal. F. eks. har det sandsynligvis ikke været Rikyus kop te at skulle forestå te-ceremonier i Hideyoshis stolthed, det forgyldte te-rum, hvor alle dele, vægge, tatami-måtter, redskaber osv., var forgyldte.
- 389** Sådanne redskaber indgik med selvfølgelig i Oribes te-ceremonier. Se: Kumakura, I.: „Kan'ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 140.
- 390** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 94.
- 391** Ikeda, H.: „Oribe's Shoe-shaped Teabowl“ in *Chanoyu Quarterly* 57 1989, p. 40.
- Ikedas essay giver i episk form et glimrende portræt af Oribe. Oribes liv endte i 1615 med en dødsdom for at have haft kontakt med Toyotomi-klanen, hvorom den sidste modstand mod Tokugawa-regimet var samlet. Og alle oplysninger om Oribe synes herefter systematisk at være fjernet.
- Ibid.*, p. 53.
- Igennem 6 år, fra 1585 og frem til Rikyus død, var forholdet mellem Rikyu og Oribe ganske nært. Det siger måske lidt om klimaet omkring Hideyoshi, at det efter Rikyus dødsdom kun var Oribe og Hosokawa Sansai, der turde tage afsked med Rikyu. Relationen Oribe-Rikyu er yderligere belyst i: Kumakura, I.: „Kan'ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 137-42.
- Begivenhederne, der ledte til Oribes dødsdom, er grundigt behandlet i Murais Oribe-portræt: Murai, Y.: „Furuta Oribe“ in *Chanoyu Quarterly* 42 1985, pp. 24-47.
- 392** Hisamatsu præciserer, at han taler om raku-keramik fra de tre første generationer (til og med Donyu) og skriver, at der senere er brændt meget raku, både ved hovedværkstedet og ved Raku-sidegrene, hvoraf det meste er værdiløst. Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971)



Egne formstudier af te-skåle, udført med bambuspensel (1984-85). Havde de tidlige te-skåles formverden rod i penselstrøget?

Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 95.

393 Der findes en hel række kategoriseringer af den keramik, Oribe deltog i udviklingen af, som besværliggøres af skiftevis at henvise til lokaliteter som Shino, Mino, Karatsu osv., til te-mestre og til ler- og glasuregenskaber som Oribe Sort, Sort Oribe og Rød Oribe. Stort set alle pottemagerdistrikter lavede efterhånden deres versioner af de skålformede *kutsu-gata*-te-skåle, uden nødvendigvis at have nogen direkte kontakt med Oribe. Et vist overblik kan fås i:

Hayashiya, S.: „Teabowls - Part II“ in *Chanoyu Quarterly* 56 1988, pp. 46-52.

Hayashiya, S.: „Teabowls - Part III“ in *Chanoyu Quarterly* 58 1989, pp. 31-58.

394 Koga, K.: „*Utsusbi*. The Aesthetics of Imitation“ in *Chanoyu Quarterly* 67 1991, p. 22.

395 Man har længe antaget, at målet var at etablere et kunsthåndværkersamfund - hvilket der rent faktisk var tale om. Men alle, der flyttede til stedet, tilhørte samtidig Nichiren-buddhismen, og at dømme efter de dokumenter, der findes bevaret fra etableringsårene, synes Takagamine først og fremmest at have været et religiøst fællesskab.

Mizuo, H.: „A Portrait of Hon'ami Koetsu“ in *Chanoyu Quarterly* 34 1983, pp. 46-47.
Hayashiya, S.: „Hon'ami Koetsu - His Ceramic Works“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1976, p. 39.

Takagamine-samfundet, Koetsus indplacering i den tids højere samfundslag samt hans samarbejde med Sotatsu er indgående behandlet i Mizuos bog:

Mizuo, H.: *Edo Painting: Sotatsu and Korin*, (1972) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1978, pp. 9-72.

396 Mizuo, H.: „A Portrait of Hon'ami Koetsu“ in *Chanoyu Quarterly* 34 1983, pp. 27-28 og 43.

397 Det bliver ofte fremhævet, at den sorte glasur først blev rigtig flot, dyb, blank og uudgrundelig med Nonko, tredje generation Raku - en glasur, der siden har været et af raku-keramikens vigtigste kendetegn. I forhold hertil var den sorte glasur, som Rikyu og Chojiro brugte, lidt støvet og mat i sin fremtræden, med en brunsort, introvert tone, der i mine øjne i langt højere grad er på bølgelængde med Rikyus wabi-te. Jeg kan ikke forestille mig Rikyu glæde sig over en sådan selvbevidst blank-sort opmærksomhedspåkaldelse.

398 I Japan er raku-traditionen stadig idag så snævert forbundet med Raku-familiens traditioner, at en keramikker som Hasegawa Keiko måtte søge til England for at have frirum til sit arbejde. Hun udforskede i sin raku-keramik mulighederne i den reducerede (iltfattige) brænding og afkøling - et potentiale, der i raku-teknikken er stort. Men, fortalte hun under en udstilling af sin keramik i København i april 1986, dette var stadig betragtet som en så stor hellighbrøde, at hun ikke kunne udstille sin reducerede raku-keramik i Kyoto.

399 Hayashiya, S.: „Teabowls - Part III“ in *Chanoyu Quarterly* 58 1989, pp. 38-39.

400 Mizuo, H.: „A Portrait of Hon'ami Koetsu“ in *Chanoyu Quarterly* 34 1983, p. 43.

401 *Hon'ami Gyojyoki* er et trebinds værk om Hon'ami-familien.

Hayashiya, S.: „Hon'ami Koetsu - His Ceramic Works“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1976, p. 35.

Koetsus åbenhed overfor den mulighed, at mesterværker kunne opstå i nutiden og i fremtiden, må ses i forhold til Edo-peri-

odens fremvoksende konfucianske kunstsyn, som beskrevet i kapitlet *Den Japanske ABC*.

402 Illustrationerne pp. 307-08 viser tre af Koetsus raku-skåle, *Fuji-san*, *Otogoze* og *Juo*. *Fuji-san* er dels navnet på Japans hellige bjerg, Fujiyama, dels kan det læses i betydningen: ikke to af én slags. Hvor Raku-familiens stadige forfinelse af raku-keramikken sigtede mod at rendyrke et Rikyu-inspireret produkt, så søgte Koetsu, som det ligger i *Fuji-sans* navn, at åbne det eksperimentelle rum mod det aldrig før sete. Den mørke del på *Fuji-sans* nederste del er fremkommet ved en delvis reduceret (iltfri) afkøling, der i raku-teknikken medfører stærke farveændringer. Hayashiya skriver om Koetsus keramik, at nogle af hans raku-skåle „har transcenderet alle begrænsninger.“ Hayashiya gennemgår elleve af Koetsus raku-skåle, heriblandt *Fuji-san* og *Otogoze*, i: Hayashiya, S.: „Hon'ami Koetsu - His Ceramic Works“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1976, pp. 45-53, citat p. 35.

403 Udstillingen var ved Nezu Institute for Fine Arts, Tokyo, oktober 1994. Det er selvfølgelig urimeligt at generalisere et så komplekst emne alene på denne baggrund. Men det her skitserede mønster passer nøje med, hvad jeg generelt har kunnet iagttage ved en lang række samlinger af te-skåle i Japan.

404 Tsutsui, H.: „Like the flowers in the Field. Rikyu's Flowers for Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 41 1985, pp. 10-11 og 16-18.

405 Nobunagas interesse for te synes at stamme tilbage fra 1568, hvor han under et indtog til Kyoto sammen med shogun Ashikaga Yoshiaki (1537-97) modtog to fornemme *chaire*, små te-beholdere til

brug under te-ceremonien. Den ene fik han af te-mesteren Imai Sokyū, som han siden knyttede til sig resten af sit liv. Efter denne tid var Nobunaga entusiastisk te-menneske og ihærdig samler af redskaber til te-ceremoni.

Haga, K.: „The Sen Family Tradition of Chado“ in *Chanoyu Quarterly* 29 1981, p. 8.

- 406** Ud over Rikyū var både te-mestrene Imai Sokyū (1520-93), Tsuda Sogyū (d. 1591), Furuta Oribe (1543-1615) og Yamanoue Soji (1544-90) tilknyttet. Nobunagas officielle te-mestre tjente ikke alene Nobunaga. Der er eksempler på, at generaler som Hideyoshi lånte Nobunagas te-mestre og udvekslede te-redskaber med dem. De blev et meget konkret udtryk for den autoritet, Nobunaga udøvede overfor sine generaler, skriver Murai, i:
- Murai, Y.: „A Biography of Rikyū“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, p. 29.
- 407** Kumakura, I.: „Sen no Rikyū: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 35-36.
- 408** *Rikyū koji*, layman [*koji*], who puts keenness [*ri*] to rest [*kyū*], blev for eftertiden Sen Rikyū eller Sen no Rikyū, hvor det lille ord *no* er en japansk genetiv: Rikyū af Sen-familien. Dette *no* var almindelig skik og brug i Japan frem til 1200-tallet, og man ser det stadig ofte brugt for at tilføre en skikkelse som Rikyū patos og ophøjethed. Men hverken den Rikyū-forskning, som udfolder sig omkring Ura Senkes *Chado Research Center*, eller Sen-familien selv bruger *no* i Rikyū's navn. Rikyū hed fra barn af Tanaka Yoshiro. Han blev født i 1522 i Sakai, en vigtig handels- og havneby lige syd for Osaka. Hans fami-

lie opkøbte og videresolgte fisk og havde en række fiskedepoter langs kysten.

- Rikyū mødte allerede zen-verdenen som 11-årig, hvor han startede som akolyt ved Nanshū-ji i Sakai. Han mødte også tidligt te-verdenen, der på den tid havde en levende interesse blandt Sakais handelsfolk. Rikyū studerede først *shoin*-te under te-mesteren Kitamuki Dochin (1502-62), og to år senere begyndte han som 19-årig at studere *soan*-te under Takeno Jō (1502-55). Både Dochin og Jō praktiserede zen under Dairin Soto (1480-1568), så Rikyū begyndte også zen-træningen under Dairin. Rikyū fik som 18-årig tildelt sit buddhist-navn, Soeki, af sin zen-mester Dairin Soto, der havde grundlagt Nanshū-ji. Rikyū fortsatte zen-studierne hos Dairins arvtagere, Shorei Shukin (1504-83), der i 1558 blev abbed for både Nanshū-ji i Sakai og Daitoku-ji Hojo. Senere igen studerede Sen Rikyū zen under Shukins efterfølger som abbed for Nanshū-ji og Daitoku-ji Hojo, Kokei Suchin (1532-95), mens Suchin omvendt studerede te hos Rikyū. Nanshū-ji er således et særdeles konkret udtryk for den tids stærke forbindelseslinjer mellem Daitoku-ji og handelsbyen Sakai, te-ceremoni og lægmands-zen. Rikyū brugte selv gennem store dele af sit liv navnet Soeki. Sen-navnet optræder første gang, da han er 13 år, hvor han i et dokument fra en shinto-helligdom omtales som „mester Yoshiro, Sen.“ Rikyū's bedstefar på den mødrende side synes at være Senami og dermed at etablere en forbindelse bagud til den Ami-slægt (se note 352), der gennem generationer prægede kunst- og kulturlivet i Muromachi-tidens Japan.
- Sen, S.: „Lives of the Urasenke Grand Ma-

sters“ in (Sen, S. Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 20 og 35-36.

På baggrund af en række breve, heriblandt et brev fra 1545, hvori navnet Rikyū Soeki optræder, advokerer Kumakura imidlertid for en anden tolkning: at Rikyū allerede som 24-årig var tildelt sit navn Rikyū af sine zen-mestre Dairin og Shorei, og at Ogimachis brug deraf mere var en respektfuld gestus.

Kumakura, I.: „Sen no Rikyū: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 36 og 62-63.

- 409** de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971, p. 321.
- 410** Taktik og forhåndenværende våben for den tids felttog gjorde langvarig belejring af borg til en almindeligt forekommende scene. Æreskodekset bød dog, at man kæmpede foran. Trængte fjenden først ind, var sejren symbolsk vundet, og den besejrede tog ofte hellere sit liv end at overgive sig.
- Hashimoto, E: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, pp. 10-14.
- Belejringen af Hojo-klanens borg ved Odawara, sydvest for det nuværende Tokyo, varede i fire måneder, og Hideyoshi havde en styrke på over 200.000 mand.
- „Heroes and Hero Worship“ in de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971, p. 322.

I tiden efter Onin-krigene eksisterede der mere end 250 daimyo-domæner. De lå i stadige magtkampe og måtte til stadighed være rede til at beskytte deres territorier. Få sluttede op om overordnede strukturer som shogunatet og det kejserlige hof. Først med Oda Nobunaga synes en forskydning af situationen at finde sted og konturerne af et samlet Japan at tegne sig. Men stadig havde Nobunaga ved sin død i 1582 kun samlet 29 af 66 provinser.

I 1587 lykkedes det Hideyoshi at få de store sydlige øer Shikoku og Kyushu ind under den samlede enhed, så efter overvindelsen af Hojo-klanen i slaget om Odawara kunne han derefter handle sig til rette med de sidste nordlige provinser. I 1592 kunne et samlet Japan således indlede et felttog mod Korea med en hovedstyrke på 150.000 mand og 100.000 mand i støttetropperne. Året efter måtte Hideyoshi dog trække sig tilbage med uforrettet sag.

I vrede over den kinesiske kejsers afvisning af et udkast til en fredstraktat indledte Hideyoshi i 1597 endnu et felttog mod Korea, uden bedre held end i 1592. Bådene lå i fast rutefart med samuraier til den koreanske slagmark den ene vej og tilfangetagne koreanske kunsthåndværkere den anden vej. De mange koreanske keramikere medførte et varigt løft for den japanske pottemagertradition.

Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 21-24.

- 411** John McGee sagde i en samtale 07.07.1995, at Hideyoshi sjældent får megen anerkendelse for sit bidrag til te-æstetikens udvikling, men ofte blot forbin-



Portræt af Sen Rikyu malet af Hasegawa Tobaku (1539-1616)

des med sin grusomhed og utilregnelighed. Hideyoshi havde dog som modspiller - som den kontante modpol, han var - sin vigtige rolle i Rikyus formulering af wabi-teen, og gav ham et stort råderum i hans æstetiske arbejde, til trods for at han ikke altid kunne følge ham. Havde Rikyu udviklet sin wabi-te i fredstid, var den givet blevet en anden.

- 412** Soji døde derved.
Itoh, T.: „Kobori Enshu: Architectural Genius and Chanoyu Master“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, p. 22.
- 413** Når også *Shakubachi* har overlevet til vore dage, er det fordi te-mesteren Imai Sokyu limede den sammen med lak.
Tsutsui, H.: „Like the flowers in the Field. Rikyu's Flowers for Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 41 1985, p. 16.
Rikyu lavede under Odawara-felttoget også en tredje bambusvase, *Yonaga*. Den havde to fulde led, med to brede åbninger skåret. Disse tre, skriver Tanikawa, er muligvis de første bambusvaser, der overhovedet er lavet, og de blev prototyper for de fleste bambusvaser, der siden er lavet.
Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 4“ in *Chanoyu Quarterly* 27 1981, p. 37-38.
- 414** Inoue, Y.: „Some Thoughts About Rikyu: The Man, His Death“ in *Chanoyu Quarterly* 39 1984, pp. 31-32.
- 415** Nishibe, B.: „Zen Monks and the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, pp. 31-35.
- 416** Med sådanne udnævnelser fulgte også udnævnelsen som administrator over et givet område - med tilhørende ret til at inddrive overskuddet.
Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nip-*

- ponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 50-51.
Hvor Rikyu var Hideyoshis foretrukne te-mester og fungerede som nærtstående personlig rådgiver langt ud over, hvad der snævert vedrørte teens æstetiske univers, havde te-mesteren Imai Sokyu i sin tid haft en tilsvarende rolle overfor Nobunaga, skriver Watsky, og te-rummets potentiale som diplomatisk rum synes at være udviklet allerede på Nobunagas tid.
Watsky, A. M.: „Commerce, Politics, and Tea. The Career of Imai Sokyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 1 1995, pp. 61-65.
- 417** Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 50-51.
Bodart skriver i sin analyse af teens politiske rolle i Muromachi-tiden, at man med stor rimelighed kan antage, at Rikyus ordre til at begå selvmord var forbundet med politiske aktiviteter. Men mange af de budskaber, der ville kunne bevise dette, blev aldrig nedskrevet. Budbringere bragte kun den personlige hilsen og en gave, som typisk kunne være et te-redskab. Strategisk vigtige oplysninger blev kun overbragt mundtligt, da det var for farligt at have vigtige meddelelser nedskrevet.
Ibid., pp. 50 og 53.
- 418** Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, pp. 34.
Otomo Sorins brev er gengivet og belyst i mange sammenhænge, se f. eks.:
Kumakura, I.: „Sen no Rikyu: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 37-38.
Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nip-*

- ponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 55-58.
- 419** Watsky, A. M.: „Commerce, Politics, and Tea. The Career of Imai Sokyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 1 1995, p. 62.
Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, pp. 23-24.
- 420** Rikyus brev er klart sendt med Hideyoshis vidende, måske endda på Hideyoshis forlangende, idet Hideyoshi samtidig sendte et brev til Shimazu, mindre høfligt, men med samme budskab.
Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 53-55.
Ved at genskabe muligheden for en fredelig pagt, selvom Shimazu allerede havde erklæret fortsat krig ved ikke at lykønske den nyudnævnte *kampaku* med sin titel, demonstrerer Hideyoshi en pragmatisme og realitetssans, der gør det usandsynligt, at han har ønsket Rikyu død blot på grund af en figur i Daitoku-jis Sanmon-portal.
- 421** Denne teori er fremsat af Asao Naohiro og diskuteres af Bodart i:
Ibid., pp. 59. ff.
- 422** Nobunagas officielle begrundelse for udryddelsen er gengivet i en tidlig biografi: *Hoan Nobunaga-ki* kap. 4 in *Dai-Nihon Shiryō*.
de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971, pp. 314-16.
Da tendai-præsterne blev klare over, hvad der ventede dem, henvendte de sig til Nobunaga med store pengegaver. Han afslog imidlertid at modtage dem. Han var kommet for at straffe og iværksatte få dage efter det store blodbad. Alt, der rørte på sig, blev skudt eller hugget ned, og alle 3.800 templer blev brændt af. Bjerget stod

i flammer i fire dage, og selv de kvinder og børn, der i første omgang blot var tilfangetagne, blev halshugget.

Nobunaga havde selv etableret fjendskabet ved forud at fratage Enryaku-ji en del af dets besiddelser. Først herefter havde tendai-templet søgt alliance med de anti-Nobunaga kræfter, der stadig på den tid var ganske stærke. Enryaku-ji var ikke Nobunagas største modstander, men dets strategisk farlig beliggenhed i perfekt bagholdssituation overfor Kyoto, gjorde det svært for Nobunaga at frigøre tropper fra Kyoto-området. Afstraffelsen af Enryaku-ji var derfor et kraftfuldt symbol: Alle, der ikke sluttede op om Nobunaga, ville blive tilintetgjort.

McMullin, N.: *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984, p. 149 (pp. 145-51).

423 Bodart diskuterer dette forhold i „Tea and Counsel“ og påpeger, at Ishida Mitsunari (1560-1600), en ung og meget ambitiøs fra Hideyoshis inderkreds, som efter Rikyus død overtog pladsen som Hideyoshis højre hånd, havde alle motiverne til at få Rikyu fjernet. Der findes dog intet, der tyder på et åbent fjendskab mellem Rikyu og Ishida.

Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 69-72.

424 Yashushi Inoue påpeger dog, at ingen af disse forklaringer yder Hideyoshi retfærdighed, og at ingen af dem virker som sandsynlige grunde til at kunne udløse Hideyoshis beslutning.

Inoue, Y.: „Some Thoughts About Rikyu: The Man, His Death“ in *Chanoyu Quarterly* 39 1984, p. 33.



Hvert år på Nobunagas dødsdag afholdes en ceremoni for Nobunaga ved Honno-ji, hvor han i 1581 blev lokket i baghold og sammen med sit følge tvunget til at tage sit liv. Efter dødsMESSen er der historisk optog, hvori en række af de skikkelser, der tegnede magtkampen, genopstår

Bodart påpeger, at historien med Ogin stammer fra te-verdenens forsøg på at skabe en romantisk forklaring på Rikyus død, og at allerede Rikyus oldebarn Sen Sosa afviste denne forklaring. Atter andre forsøg på forklaringer lyder, at Rikyu skulle have forsøgt at forgifte Hideyoshi, at Rikyu skulle have konverteret til kristendommen, at Hideyoshis og Rikyus æstetiske præferencer var antagonistiske, eller at det forhold, at Rikyu skulle have været imod Hideyoshis felttog til Korea skulle have udløst Hideyoshis vrede. Men der findes, ifølge Bodart, ikke nogen dokumentation for sådanne forklaringer. Se:

Bodart, B. M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 67-68.

425 Ingen te-mester fik sidenhen lov til at spille samme tætte rolle overfor Hideyoshi, som Rikyu havde haft.

Murai, Y.: „Furuta Oribe“ in *Chanoyu Quarterly* 42 1985, p. 34.

426 Hideyoshis digt til Rikyu findes i *Nampo-roku* og er gengivet i:

Hisamatsu, S.: „The Way of Tea and Buddhism“ in *Chanoyu Quarterly* 74, 1993, p. 24.

427 Forfatteren Inoue ser i Hideyoshi og Rikyu iscenesættelsen af en fundamental modsætning mellem en magt-pragmatisk verden og et æstetisk univers - en modsætning, som ikke behøvede nogen definitiv, udløsende situation, men som i længden uundgåeligt måtte føre til kollision. Rikyu måtte, i konsekvens af idealerne i hans wabi-te, føre situationen dertil, at det uomgængeligt måtte ende, hvor det gjorde. Se: Inoue, Y.: „Some Thoughts About Rikyu: The Man, His Death“ in *Chanoyu Quarterly* 39 1984, pp. 28-33.



Oda Nobunaga (1534-82)



Toyotomi Hideyoshi (1537-98)



Tokugawa Ieyasu (1542-1616)

Seglene fra de tre feltberrer, der førte Japan fra et middelalderligt, buddhistisk præget, borgerkrigsbæret og splittet Japan til en præ-moderne, samlet nation, præget af neokonfucianismen

Inoue, der i sit forfatterskab tilbagevendende siden 1951 har kredset om Rikyus liv, karakteriserer Rikyus personlighed med ordene *most considerate* og *most imprudent* [blandt te-mestrene] og som en *indominable character*. *Ibid.*, p. 28.

428 Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York, 3. paperback ed. 1973, p. 288.

429 Ooms, H.: *Tokugawa Ideology. Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985, pp. 35-38.

430 Pater Frois' Japan-beskrivelser findes oversat i Cooper, M.: *The Crane*, men er her citeret fra:

Ooms, H.: *Tokugawa Ideology. Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985, p. 36.

431 *Ibid.*, 38-39.

432 Disse var *kirishian daimyo*, kristne adelsfolk, se: Sen, S.: „Christianity and Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 66 1991, p. 6.

433 I 1614, hvor Tokugawa-regimet iværksatte fuldstændig udryddelse af kristendommen, blev Takayama Ukon bandlyst fra Japan, og han døde i Manila.

Murai, Y.: „Rikyu's Disciples“ in *Chanoyu Quarterly* 66 1991, p. 16.

Rodrigues' iagttagelser af 1500-tallets Japan findes oversat til engelsk i:

Cooper, M. (Ed. og overs.): *This Island of Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japon*, Kodansha International, Tokyo & New York 1973, p. 296.

434 Hideyoshis brev til Goas vicekonge er gengivet i:

de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7.

ed. 1971, pp. 325-27.

435 Mosher, Gouvenor: *Kyoto. A Contemplative Guide*, (1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 6. ed. 1983, p. 154.

436 Jævnfør det tidligere omtalte møde mellem Daio Kokushi og kejser Hanazono i 1314, forud for Daitoku-ji's stiftelse, se kapitlet *Shinju-an* og *Daitoku-ji*, p. 243.

437 Mittwer, G. (overs.): „Anecdotes About Sen Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 65 1991, p. 51.

Filmen hed *Rikyu* (1989) og var den ene af to spillefilm, som blev lavet op til 400-året for Rikyus død.

438 Berry, M.E.: *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts & London 1982, pp. 228-29.

Periodeangivelsen Momoyama-perioden (1568-1603) kommer af, at Hideyoshis Fushimi-borg lå ved Momo-yama, Ferskenbjerget, og i daglig tale blev kaldt Momo-yama-jo (hvor *jo* betyder borg). Således har de japanske epokeangivelser frem til 1868 alle navn efter det sted, hvorfra realmagten udgik - Nara, Heian, Kamakura, Muromachi (et distrikt i Kyoto), Momo-yama samt Edo (Tokyo).

Placeringen af Jurakudai og Fushimi-borgen er angivet på kortet p. 210.

439 Hirai, K.: *Feudal Architecture of Japan*, (1970) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1980, p. 37.

440 Cooper, M. (Ed. og overs.): *This Island of Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japon*, Kodansha International, Tokyo & New York 1973, p. 116.

De dele af Coopers oversættelse, som direkte vedrører te-ceremonien og dens æstetiske koder, findes også oversat som del af essayet „The Early Europeans and

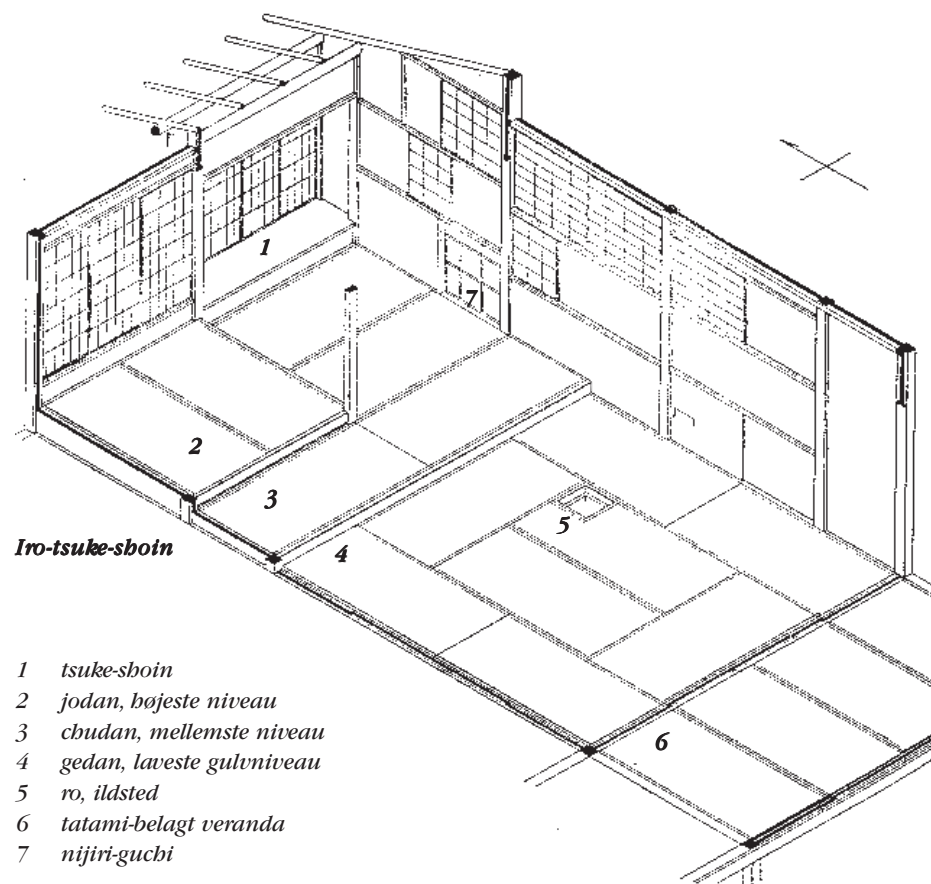
Tea.“ Heraf fremgår det, at Rodrigues færdedes i Japans højeste samfundslag. Rodrigues kom i marts 1591 til Hideyoshi som tolk. Hideyoshi skulle have talt med ham i dagevis og opfordret ham til at blive i Kyoto - hvorfor han blev til september. Selvom Hideyoshi mente, at der måtte være klare grænser for den kristne tro, havde han tydeligvis stor nysgerrighed overfor det fremmede fra Europa.

Cooper, M.: „The Early Europeans and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 119.

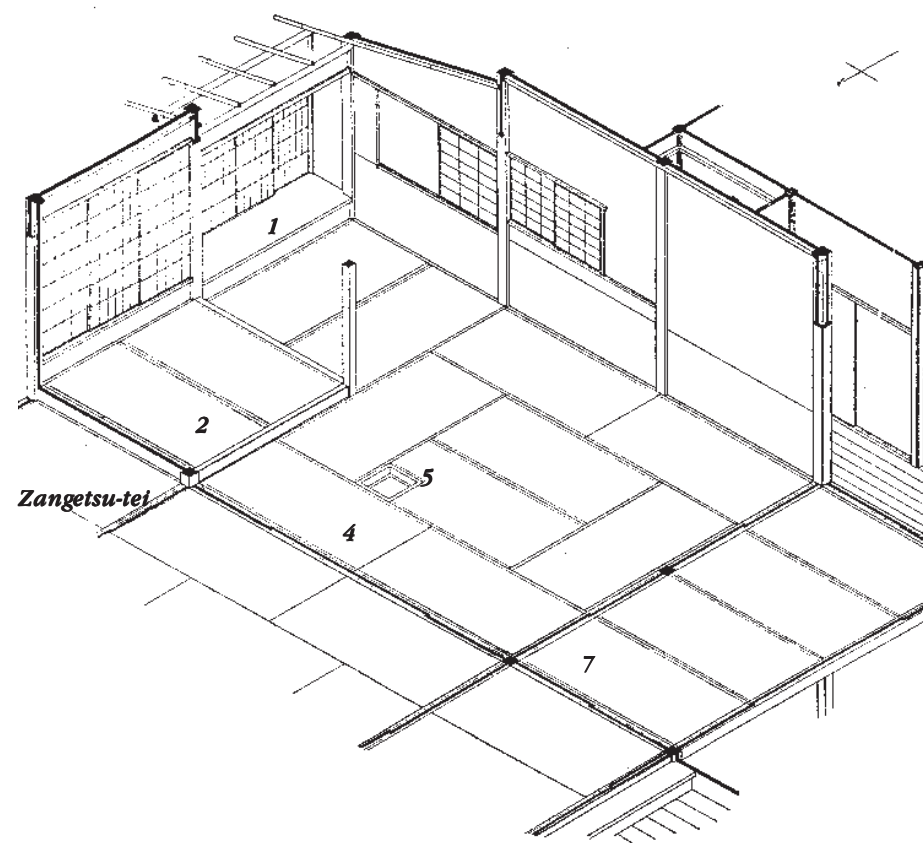
441 Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, pp. 45-50. Nakamura Toshinori skriver i indlednin-

gen til sin artikelserie om te-rummets tidlige historie, at man allerede i 1502 kan finde ansatser til sukiya-stilen, og giver som eksempel en 6 tatami-måtters bygning, *Kadoya*, af Sanjonishi Sanetaka (1455-1537). Sanetaka tapetserede bl.a. udvalgte vægstykker med *karakami*, kinesisk papir, hvilket senere skulle blive almindeligt både i soan-te-rum, sukiya- og shoin-bygninger. Selvom mange af sukiya-arkitek-

turens træk således kan spores længere tilbage i bygningshistorien, definerer Nakamura dog, samstemmende med Ito, sukiya-stilen som den sammensmeltning af soan- og shoin-arkitektur, som fandt sted i forlængelse af Rikyus soan-te-rum. Nakamura, T.: „Early History of the Teahouse. Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 69 1992, pp. 7-10. Nakamura, T.: „Early History of the Tea-



Sen Rikyus Iro-tsuke-shoin med tre gulvniveauer, opført ved Jurakudai (ca. 1586)



Zangetsu-tei, opført af Sen Sboan ved Omote Senke (ca. 1594) efter forbillede af Sen Rikyus Iro-tsuke-shoin ved Jurakudai, men med udeladelse af chudan, det mellemste niveau

house. Part 4^e in *Chanoyu Quarterly* 72 1992, p. 44.

442 Nivellering af gulvflader for at udtrykke rangorden kendes tilbage til Heian-tidens shinden-arkitektur, skriver Hashimoto. Men med magtens storladne iscenesættelser under Nobunaga og Hideyoshi fik nivelleringen nye fremtrædelsesformer, som Tokugawa Ieyasu naturligt overtog i sin Nijo-iscenesættelse.

Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 20.

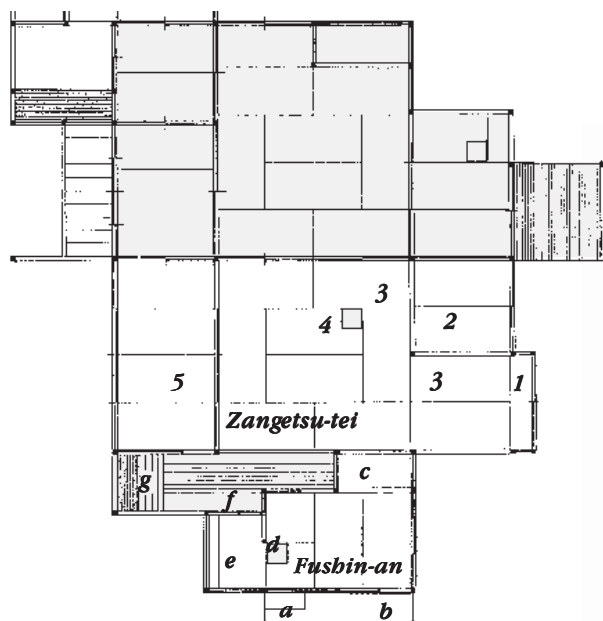
I bogen *What is Japanese Architecture?* er det beskrevet, hvordan Tokugawa-shogunatet brugte gulvniveauerne til at markere rang-følge ved en given lejlighed, en audiens i 1603 i Nijo-borgen, shogunatets

hovedkvarter i Kyoto. På *jodan*, øverste gulvniveau sad Tokugawa Ieyasu alene i ophøjet majestæt. Kun i den ene side sad en af Ieyasus nærmeste rådgivere, en højtstående gejstlig, Gien (1558-1626). På *chudan*, mellemste niveau, fulgte en række højtstående daimyo, hvis interne orden nøje afspejlede rang, alder og relation til shogunatet. På *gedan*, det laveste niveau, fulgte daimyo af lavere orden.

Nishi, K. & Hozumi, K.: *What is Japanese Architecture?* Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983, pp. 72-73.

Se note 458 samt den isometriske afbildning af Rikyus *Iro-tsuke-shoin* p. 444 tv.

443 Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (3. ed. 1982) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto 1969, pp. 45-50.

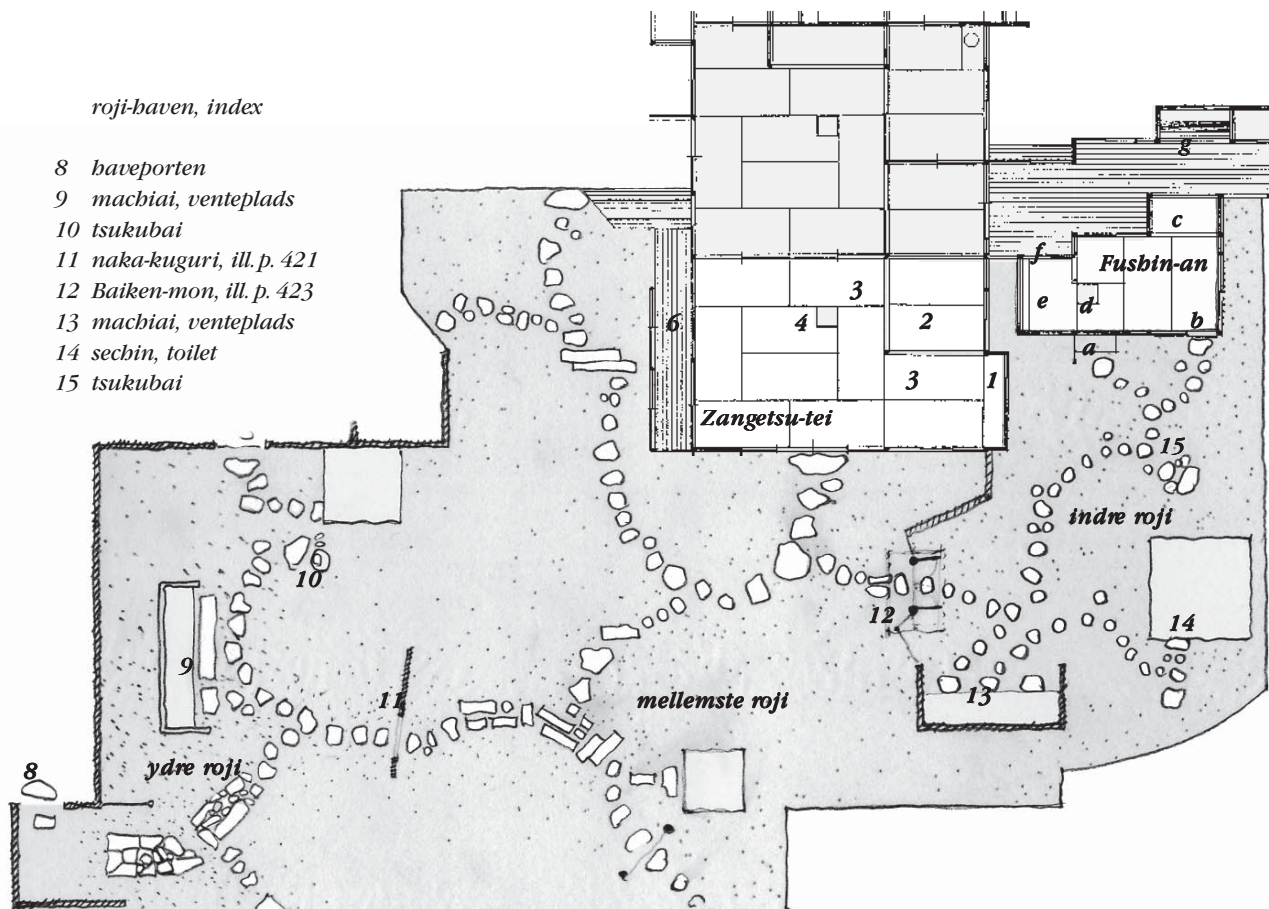


- | | | | |
|---|----------------------------|---|--------------|
| 1 | tsuke-shoin | a | katana-kake |
| 2 | jodan, forhøjet gulvniveau | b | nijiri-guchi |
| 3 | Almindeligt gulvniveau | c | tokonoma |
| 4 | ro, ildsted | d | ro, ildsted |
| 5 | tatami-belagt terrasse | e | daimo-matte |
| 6 | træbelagt terrasse | f | sado-guchi |
| | | g | mizuya |

Plan over Zangetsu-tei ved Omote Senke, som det så ud i Edo-perioden, hvor Fushin-an lå syd for Zangetsu-tei

roji-baven, index

- 8 haveporten
- 9 machiai, venteplads
- 10 tsukubai
- 11 naka-kuguri, ill. p. 421
- 12 Baiken-mon, ill. p. 423
- 13 machiai, venteplads
- 14 sechin, toilet
- 15 tsukubai



Plan over roji-forløbet i Omote Senke, som det fremstår idag, hvor det nuværende Fushin-an ligger øst for Zangetsu-tei. Se illustrationer fra roji-baven og det nuværende Fushin-an, pp. 421-26 og 428

I Itos bog, *The Elegant Japanese House*, er *Iro-tsuke-shoin* oversat med „The Colored Shoin.“

Iro-tsuke-shoin bruges lidt forvirrende både om navnet på Rikyus rum ved Jurakudai og som typebetegnelse for rum, der er modelleret efter Rikyus *Iro-tsuke-shoin*. *Tsuke-shoin* er navnet på den niche, man byggede ud under de ofte dybe tagudhæng for at få bedre lys til at skrive og læse, som har givet navn til shoin-arkitekturen. *Iro*, skriver Günter Nitschke, kan betyde alt fra „form,“ som f.eks. i Hjertesutraen (se note 94 og 95), over farve, til sex. Ifølge Horiguchi, skriver Nitschke, henviste betegnelsen *iro-tsuke* oprindeligt blot til behandlingen af søjle- eller loft-elementer med sod. Det er Ito, hvis arbejde i høj grad bygger på Horiguchi,

som tilføjer den røde jernoxid.

Svarbrev fra Günter Nitschke 08.12. 1997 vedrørende Sen Rikyus *Iro-tsuke-shoin*.

444 Lillehoj, E.: „The Early Kanamori Family and Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 77 1994, p. 38.

445 Yoshishige var adoptiv søn, idet Nagachika mistede sin søn, der også havde tjent som hærleder, ved det bagholdsangreb ved Honno-ji i Kyoto i 1582, hvor også Nobunaga og Nobunagas søn blev tvunget til at tage deres liv.

Oplysninger om Kanamori-familien i de følgende afsnit baserer sig på Elizabeth Lillehojs artikel „The Early Kanamori Family and Tea“

Ibid., pp. 33-55.

446 Hvor Yamada & Covell angiver året 1591 for Kinryu-ins indvielse, skriver Lillehoj

at forskellige kilder nævner både årene 1592, 1593, 1597 og 1598. Kinryu-in eksisterer ikke idag, da det i begyndelsen af Meiji-perioden blev indlemmet i subtemplet Ryogen-in.

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, p. 190.

Lillehoj, E.: „The Early Kanamori Family and Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 77 1994, p. 38.

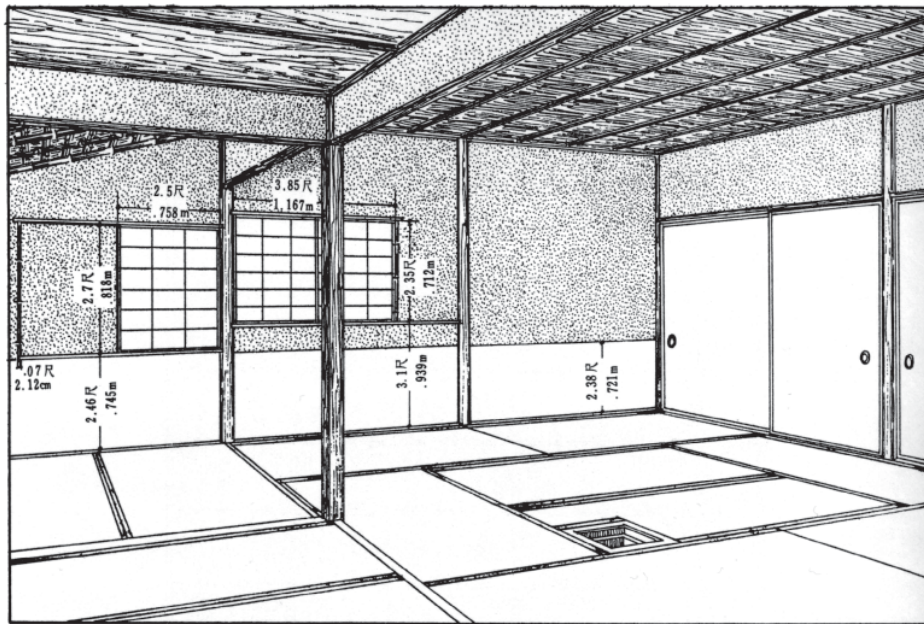
Ved Meiji-restaureringen overgik Kanamori-familien til shinto, fortæller Yamada Sobin. Kinryu-in lå umiddelbart vest for Daitoku-jis hovedområde over mod Koho-an, og Kinryu-ins grundareal er idag stadig ejet af Daitoku-ji, men er lejet ud til det nærliggende gymnasium som tennisbaner. Så den dag en ny Ikkyu er på ba-

nen, har man stadig muligheder for at udbygge Daitoku-ji, siger Yamada Sobin.

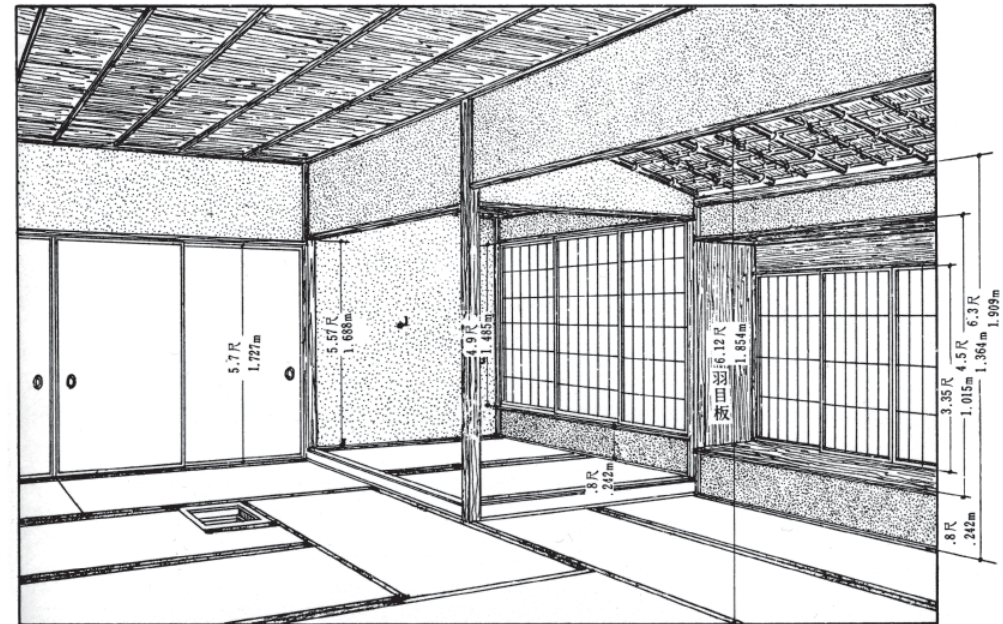
Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.

447 I denne gestus ligger således en tidstypisk respektfuldhed overfor det forhold, at Ikkyu (sandsynligvis) var søn af kejser Go-Komatsu. I *Zen at Daitoku-ji* er der i et diagram over bygninger og subtempler i Daitoku-ji (p. 191) angivet året 1583 for Tsusen-in samt navnet: kejserinde Ogimachi som „grundlægger.“ Dette stemmer umiddelbart med Nakarais videregivelse af bygningen til Shinju-an på grund af dens kejserlige fortid.

Af samme bog fremgår det (p. 42), at Tsusen-in var en gave fra kejser Ogemachi til



Zangetsu-tei ved Omote Senke set fra det forhøjede gulvareal, chudan. Se tegninger pp. 444-45



Zangetsu-tei ved Omote Senke, set mod chudan og tsuke-shoin. De små te-rums komplekse arkitektur fandt efterbånden indpas i shoin-arkitekturens større skala

Nakarai i 1570. Tsusen-in var en del af de tidligere paladsbygninger og var blevet til overs, efter at Oda Nobunaga i 1569 havde iværksat en rekonstruktion af kejserpaladset. Bygningens navn, *Tsusen*, De udødeliges Sti, var Nakarais buddhist-navn, mens suffikset *-in* angiver et lille indelukke og bruges om mindre templer eller mindre enheder inden for et større tempel.

Tsusen-in rummer idag fusuma-malerier af både Shinju-ans første abbed, Bokusai (1451-92), Kano Masanobu (1434-1530) og Soami (d. 1525). Sådanne malerier kan flyttes - fusuma-skydedørenes højde er standardiserede, og bredden af fagene korresponderer med tatami-modulet - men Covell & Yamada vurderer, at Soamis billeder qua deres relativt verdslige karakter stammer tilbage fra den oprindelige bygning og dermed, at Tsusen-ins historie går tilbage til før Soamis død i 1525.

Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974, pp. 42, 103 og 191. Seckel, D.: „Buddhist Temple Names in Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXX no. 4 1985, p. 361.

Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.

Shinju-ans te-rum Teigyoku-ken angives ligeledes at have haft en fortid som udkigspost ved det kejserlige palads før 1570. Covell skriver, at det palads, der blev restaureret af Nobunaga i 1569-70 oprindeligt var opført i 1467-68, og at selvom det påhvilede Ashikaga-shogunerne, så blev der efter Onin-krigens udbrud ikke spenderet mange ressourcer på at genrejse og vedligeholde kejserpaladset. Så Tsusen-ins

og Teigyoku-kens bygningsstruktur kan muligvis føres helt tilbage til 1468 og dermed til tiden, hvor kejser Go-Tsuchimikado (1442-1500) i 1474 bad Ikkyu om at forestå genopførelsen af Daitoku-ji.

Covell, J.C.: „Kanamori Sowa and Teigyokuken“ in *Chanoyu Quarterly* 16 1976, p. 9.

Det kan umiddelbart virke besynderligt, at en bygningsstruktur bliver pakket bort i en 70-årig periode, for derefter at blive genrejst et andet sted. Men Yamada Sobin bekræftede, at det var tilfældet. Tsusen-in og Teigyoku-ken havde ligget sammenpakket i årene mellem Nobunagas rekonstruktion i 1570 og genopførelsen i 1639. Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.

Den tidligere omtalte Momoyama-portal, *Kara-mon* eller *Higurashi-mon*, kom til Daitoku-ji i de første årtier af 1600-tallet, hvor man fordelte de mange overdådige bygningsstrukturer fra Hideyoshis Jurakudai-palads, men blev først genrejst i 1887, 250 år senere.

448 Dette sidste opgør var i tynd forklædning Tokugawa-regimets opgør med Toyotomi-slægten, Hideyoshis efterkommere, som den sidste modstand måtte forventes at samle sig om.

Toyotomi Ieyasu havde ved Hideyoshis død måttet sværge Hideyoshis purunge søn, Hideyori (1593-1615), troskab, så selvom den militære overmagt var hævet over enhver tvivl, krævede det en del elasticitet i den gældende krigermoral at håndtere situationen med æren i behold.

Det blev Hayashi Razan (1583-1657), en af Japans tidlige neokonfucianske lærde,

som med en række generelle principper kunne retfærdiggøre Ieyasus udrensning af den hellige magts sidste overlevende modstandere.

Ooms, H.: *Tokugawa Ideology. Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985, pp. 52-53.

449 Selvom Sowa var gjort arveløs, mistede han ikke forbindelsen med familien og synes tværtimod at have gjort meget for te-kulturen i området omkring Takayama. Kanamori-familien havde i 1586 fået tildelt et stort len i dette område efter at Nagachika og Yoshishige i 1584 havde nedkæmpet et oprør fra de nordvestlige provinser - og Nagachika var dermed strategisk vigtig som beskyttende puffer mod de nordvestlige provinser, som først underlagde sig Hideyoshi efter slaget ved Odawara. Sowa bragte keramikere og andre kunsthåndværkere til området og var gennem sine aktiviteter som te-mester med til både at udvikle produkterne og sørge for kundeunderlaget.

Lillehoj, E.: „The Early Kanamori Family and Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 77 1994, pp. 47-48.

450 Gomizunoo (1596-1680) trak sig i raseri tilbage som kejser i 1629 som reaktion på Tokugawa-regimets stadige manipulatoriske manøvrer. Shogunatet havde i 1627 underkendt Gomizunoos ordination af fire præster ved Daitoku-ji.

Få år inden havde Gomizunoo foreslået, at han fik en titel, der indebar en vis politisk indflydelse, men hans forslag var blevet afslået, og hans underholdsbidrag var blevet klækkeligt forhøjet - her skulle ikke herske tvivl om hvem, der bestemte eller hvem, der burde vise taknemmelighed og ellers holde sig i ro.

Dette var blot kulminationen af en lang proces, hvor kejser og hof blev gjort endeligt til marionetter i magtpyramiden. Selvom realmagten i adskillige århundreder havde ligget hos shogunatet, var alle love og bekendtgørelser siden tidernes morgen udgået fra kejseren. Men fra begyndelsen af Edo begyndte shogunatet at udstede regler direkte, og med et edikt fra 1615 blev det slået fast, at den vigtigste aktivitet for kejser og hof var kulturelle aktiviteter som studiet af klassikerne, lidt te, lidt poesi, lidt havekunst og lignende for systemet ufarlige sysler.

Der havde længe været planer om af gifte Gomizunoo med Tofukumon'in (1607-78), der var datter af den anden Tokugawa-shogun, Tokugawa Hidetada (1579-1632). Men planerne blev udskudt, først af slaget om Osaka 1615, siden af Ieyasus død i 1616. Ægteskabet var Gomizunoo inderligt imod, og han søgte at undvige ved at få børn med en anden, men det ledte blot til lovgivning rettet mod hoffets uterlige opførelse - og brylluppet blev gennemtrumfet.

Den ambitiøse Tokugawa-familie havde dermed fået en fod indenfor i kejserfamilien, og derefter kunne det ikke gå hurtigt nok med at få næste generation, der ville være halv Tokugawa, indsat. Gomizunoos og Tofukumon'ins første datter blev derfor i 1629 udråbt som kejserinde Meisho (1623-1696). Hun var da kun 7 år.

Mizuo, H.: *Edo Painting: Sotatsu and Korin*, (1972) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1978, pp. 56-65.

Usui, S.: *A Pilgrim's Guide to Forty-Six Temples*, Weatherhill, Tokyo & New York 1990, p. 65.

Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*,

Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 118.

451 Prinsessekarakteristikken optræder i et lille smædevers fra slutningen af Edo-perioden, hvor fire te-mestre, Oribe, Enshu, Sowa og Sotan sammenlignes:

*Oribe is disputatious,
Enshu has refined beauty
And a cutting blade.
Sowa is princess-like,
And Sotan is squalid.*

Når Oribe er *disputatious* henviser det til, at han bevidst tydeliggjorde det designede og det artificielle. Enshu drev den raffinerede skønhed, *kirei-wabi*, til det skarpt-skårne, mens Rikyus barnebarn Sotan drev *wabi*-æstetikens enkelhed i livsførelse til sin yderste kosekvens (mere om Oribe, Enshu og Sotan senere i kapitlet).

Kumakura, I.: „Kan’ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 142-43.

452 Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, p. 38.

453 Lillehoj, E.: „The Early Kanamori Family and Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 77 1994, pp. 49 og 52.

Hayashiya skriver omvendt, at det var Sowa, der introducerede de stærkt farvede redskaber i te-rummet. Ninseis te-skål *Urokonami* (se ill. p. 340) skulle have været en af Sowas favoritter.

Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, pp. 38-39.

454 Ninsei lavede som gave til Tokufumon’in et sæt te-skåle med gulddekorationer, der matchede dekorationerne i hendes mod-

tagelsesrum, som efter hendes død blev flyttet til Shugaku-in (se ill. pp. 448-49).

I dette sæt findes samme skål i to størrelser, en lidt større til gæsten og en lidt mindre til værten - endnu et billede på, hvordan en hierarkiseret bevidsthed i midten af 1600-tallet havde fået overtaget i te-rummet. En sådan tydeliggørelse af forskelligheden mellem vært og gæst var i direkte modstrid med et af wabi-teens maksimer, *no host, no guest*. Om Ninseis keramik og samarbejde med Sowa, se: Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, pp. 38-39.

455 Kumakura, I.: „Kan’ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 137.

456 Haga, K.: „The Sen Family Tradition of Chado“ in *Chanoyu Quarterly* 29 1981, pp. 8-9.

457 Der findes bevaret et brev fra Tokugawa Ieyasu med dato og måned, men uden år, hvor det meddeles, at Hideyoshi har besluttet sig for at give Rikyus konfiskerede ejendom tilbage til Sen-familien. 1594 er derfor det sandsynlige år. Se: Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 10-11.

458 *Zangetsu-tei* er ikke nogen eksakt kopi, snarere en videreførelse af ideerne fra Rikyus *iro-tsuke-shoin*. Ito Teiji sammenligner i *The Elegant Japanese House* disse tidlige prototyper på sukiya-arkitektur. Shoans viderebearbejdelse fra ca. 1594 rummer stort set samme elementer som Rikyus *iro-tsuke-shoin*, men det mellemske gulvniveau, kaldet *chudan*, er udeladt. Det *Zangetsu-tei*, der idag står i Omote Senke, har dog været brændt ned to gange

i den mellemliggende tid, men har kunnet rekonstrueres ganske nøjagtigt.

Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, pp. 48-49.

Ito Teijis tekst og tegninger bygger på en rekonstruktion foretaget af Horiguchi Sutei, en af Japans vigtigste forskere i sukiya-arkitektur, i bogen *Rikyu no Chasbitsu*, Rikyus te-rum. De isometriske afbildninger samt planridsene over Rikyus *iro-tsuke-shoin* samt planridsene over *Zangetsu-tei* (pp. 444-45) stammer ligeledes fra Horiguchis bog. Rikyus rum ved Jurakudai er heri i sit fulde navn kaldet *iro-tsuke kokonoma shoin zashiki*, hvor *kokonoma* angiver at det er et rum på 9 ma, modsvarende 18 tatami-måtter. Horiguchi bygger sine rekonstruktioner på en beskrivelse fra 1692, kaldet *Kokonoma zashiki no bona*, „The original or main song of the nine-ma zashiki“, som findes i et værk fra 1692 kaldet *Rikyu-ke no zu*.



Te-skål af Ninsei i emalje-glasur, en gave til kejserinde Tofukumon’in

Svarbrev fra Günter Nitschke, 08.12.1997 vedrørende Sen Rikyus *iro-tsuke-shoin*. Horiguchi, S.: *Rikyu no Chasbitsu*, Iwanami Shoten, Tokyo 1949, pp. 257-308.

459 Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 10-11.

460 Sen, S.: „Lives of the Urasenke Grand Masters“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, p. 38.

„... og hvis nogen skulle komme til at spørge om Vejen, svarer han, at siden chanoyu oprindeligt udsprang af zen, hvorfor så lede nogen i nogensomhelst anden vej [end zen],“ hedder det i *Chawa Shigetsu Sbu*, Te-fortællinger, der peger på månen, gengivet i:

Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. (9 og) 30.

Murai citerer Kawakami Fuhaku (1716-1807), grundlæggeren af *Edo-senke* (en gren af Sen-skolerne, som åbnede i Tokyo (Edo) i den sene Edo-periode) for at have sagt, at Sotan ikke skulle opfattes som nogen streng *wabi*-figur. Hans tilbageholdende fremtræden afspejlede snarere de svære betingelser under samfundets generelle udvikling. Se:

Murai, Y.: „A Brief History of Tea in Japan“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 26-27.

461 Tanaka, S.: *The Tea Ceremony*, (1973) Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1982, pp. 49-50.

462 Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 18 og 24.

463 Se også note 326 samt plan p. 445 og illustrationer pp. 421-26 af *Fushin-an* og roji-haven ved Omote Senke.

Navnene *Omote* og *Ura Senke* angiver



Ichi-no-ma-rummet med væg- og fusuma-dekorationer i blå-guld rudemønster i kejserinde Tofukumon'ins (1607-78) modtagelsesbygning. Bygningen blev opført ved Nyoin-paladset i 1677 og få år efter flyttet til kejser Gomizunoos landsted, Shugaku-in, som Midterste villa. Bemærk slægtskabet til Ninseis te-skåle (ill. p. 448), der sandsynligvis er lavet specielt til dette rum

- henholdsvis Sen-familiens for- (*omote*) og bag- (*ura*) hus (*-ke*). Den tredje gren, *Mushanokoji-Senke*, ligger et lille stykke borte langs en gade, der hedder Mushanokoji.
- 464** *Zencharoku*, Optegnelser om zen-te, er udgivet i Tokyo i 1828 og stammer således fra en senere periode, hvor det historiske kildemateriale danner et langt mere finmasket net. Alligevel ved man ikke ret meget om dets forfatter, Jakuan Sotaku. Både sprog og indhold peger på et menneske, der er på én gang usædvanlig lærd og dybt fortrolig med te-ceremonien. Alligevel er det ikke lykkedes at indplacere ham i nogen klerikal eller te-skolemæssig sammenhæng. Tsutsui tillægger dog Rikyus sønnesøn Sen Sotan (1578-1658) store dele af *Zencharoku*, og skriver, at fem af *Zencharokus* ti kapitler stort set er identiske med en tekst, *Cba zen do-ichimi*, der almindeligvis tilskrives Sotan. Tanikawa derimod karakteriserer Jakuan Sotaku som redaktør (editor) af *Zencharoku*. Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, p. 12. Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, p. 43.
- 465** Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 12-13.
- 466** Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973, p. 287.
- 467** Sen, S.: „Lives of the Urasenke Grand Masters“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, p. 39.
- 468** Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973, pp. 287-88.
- 469** Murai oversætter *wabu* med *to be wretched* (ulykkelig, stakkels), mens en række japanske ordbøger angiver betydninger som *to be worried* (bekymret, besværet). Murai, Y.: „The Development of *Chanoyu*: Before Rikyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 28.
- 470** Murai, Y.: „A Brief History of Tea in Japan“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, p. 22.
- 471** De to digte findes i Nambo Sokeis *Nampo poroku* og er oversat flere steder, bl.a. i: Varley, P.: „Purity and Purification in the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 48 1986, pp. 12-13. Tanikawa har oversat digtene i den tekstlige sammenhæng, hvori de indgår i *Nampo poroku*, i: Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 4“ in *Chanoyu Quarterly* 27 1981, pp. 45-46.
- 472** Hjerte-sutraen, på japansk kaldet *Hannya Haramita Shin-gyo*, hedder på sanskrit *Prajnaparamitayai*, Perfection of Wisdom, og kaldes også *Hridaya-sutra*, Hjer-te-sutraen. Se note 94 og 95. En lidt længere passage fra Hjerte-sutraen findes ved indledningen til kapitlet *Ikkyus living zen*, p. 261.
- 473** Stryk, L.: „Preface“ in Berg, S.: *Crow with No Mouth. Ikkyu, 15th Century Zen Master*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1989, p. 11. De to digte er oversat af Lucien Stryk & Ikemoto Takashi og har forud været publiceret in *Zen, Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews*, Swallow/Ohio University Press, 2. ed. 1981.
- 474** Som diskuteret i kapitlet *Zen og kunstnerisk arbejde* pp. 305 ff. forud for gennemgangen af Hisamatsus syv zen-æstetiske karakteristika.
- 475** Se Dennis Hirotas oversættelse af og kommentar til Joos wabi-brev. Hirota, D.: „The Practice of Tea 2: Takeno Joo's Letter on Wabi and Related Documents“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 7-21.
- 476** *Ibid.*, p. 23.
- 477** Itoh, T.: „The Essence of Japanese Beauty“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, p. 47.
- 478** *Ibid.*, p. 47.
- 479** *Ibid.*, p. 56.
- 480** *Ibid.*, p. 48.
- 481** *Ibid.*, pp. 47-59.
- 482** Hirota, D.: „The Practice of Tea 4: The One-page Testament Attributed to Rikyu. (*Rikyu ichimai kishomon*)“ in *Chanoyu Quarterly* 33 1983, p. 43.
- 483** Haga, K.: „The Wabi Aesthetic through the Ages“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 198.
- 484** *Ibid.*, p. 198.
- 485** *Ibid.*, p. 198.
- 486** Itoh, T.: „The Essence of Japanese Beauty“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, p. 58.
- 487** Der har op gennem dette århundrede eksisteret arkitekter med speciale i sukiya-arkitektur, ligesom der stadig findes enkelte tømrerfirmaer, der viderefører sukiya-traditionen uden arkitekt. En række af de arkitekter, der hovedsagelig er kendt for modernistisk arkitektur, har sideløbende bygget i sukiya-stil. Det gælder f.eks. Kisho Kurokawa, og det gælder Togo Murano, der er regnet for en af dette århundredes største sukiya-arkitekter.
- En arkitekt som Kazuo Shinohara (se kapitlet *Boblearkitektur*, pp. 126-28) har i tidligere faser af sit liv arbejdet meget indgående med nyfortolkningen af minka-huset inden for dets eget betingelsessæt. I afsøgningen af noget oprindeligt stillede han sig tilbage på linje med de tidlige temestre og skrællede mange af de mellem-liggende århundreders æstetiserende og elegancesøgende lag bort. I senere faser har han fortsat denne fundamentale sukiya-bestræbelse indenfor det moderne samfunds materialer og betingelsessæt. Shinoharas moderne huse, som *TIT Centennial Hall* ligger således, både i ånd og form, tættere på *Zencharokus* sukiya-digt (se p. 346) end det meste, der idag bygges i traditionel sukiya-stil.
- 488** Den følgende sekvens om *sakui, konomi* og *mitate* er i høj grad baseret på Itos tekst i: Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, pp. 57-72.
- 489** *Ibid.*, p. 68.
- 490** Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, p. 26. *Konomi* skrives i suffiks-form *-gonomi*, som *Enshu-gonomi*, *Rikyu-gonomi* etc.
- 491** Itoh, T.: „The Essence of Japanese Beauty“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, p. 52.
- 492** Kobori Enshu indgang Koho-an er vist på ill. p. 247. Sammenlign med belægningsdetaljer ved indgangshaven til Katsura Rikyus hovedbygning (ill. pp. 354, 356 og 454), hvor samme tema findes bearbejdet i en lidt mere formal form. Katsura har tidligere været tilskrevet Enshu, og netop



Te-rummet Bosen af Kobori Enshu ved Kobo-an (1644) i sukiya-shoin-stil. Nijiri-guchien er blevet en udsigt

detaljer som indgangshaven er i Enshu-gonomi, Enshu-stil, men det ligger idag fast, at Katsura er blevet til under direkte ledelse af Hajjio-prinserne.

- 493** Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, p. 65. Til gengæld fandtes et tilsvarende fænomen indenfor malerkunsten. Allerede i Muromachi-tiden (1336-1568) klassificerede man penselstrøg og malemåder efter de store Sung-mestre - og kunne f.eks. bestille et værk i Hsia Kuei eller Ma Yüan-stil (to kinesiske malere, der var aktive omkring 1190-1230, se ill. pp. 400 og 417). Weigl, G.C.: „The Reception of Chinese Painting Models in Muromachi Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXV no. 3 1980, pp. 261 og 269-71.
- 494** Hisamatsu, S.: „Zen. Its meaning for Modern Civilization“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. I no. 1 1965, p. 46.
- 495** Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, p. 60.
- 496** *Ibid.*, p. 57.
- 497** Rimer, T.: „Ishikawa Jozan“ in Rimer, T. et al.: *Sbisendo. Hall of the Poetry of Immortals*, Weatherhill, Tokyo & New York 1991, pp. 6-8.
- 498** Kato, S.: „The Hall of the Poetry of Immortals“ in Rimer, T. et al.: *Sbisendo. Hall of the Poetry of Immortals*, Weatherhill, Tokyo & New York 1991, p. 113.
- 499** Enshus far medvirkede i så store opgaver som Fushimi-borgen (1593-1620) og kejserpaladset. Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, pp. 7-8.

500 I en artikel af Ito Teiji findes en liste over henholdsvis Enshus mere formelle, konventionsbunde bygmesteropgaver og hans uformelle sukiya-opgaver. Blandt de repræsentative opgaver kan nævnes et palads for den abdicerede kejser Go-Yozei (1571-1617), en borg ved Sumpu, hovedtårnet ved borgen i Nagoya, reparationer af fæstningsværkerne ved borgen i Osaka samt en lang række opgaver ved Fushimi-borgen. Blandt de mere uformelle opgaver kan nævnes te-rummene *Hasso-no-seki*, *Mittan* og *Bosen*, som alle regnes blandt te-arkitekturens hovedværker. Inden for havekunsten er det haver som Konchi-in ved Nanzen-ji, samt Raikyu-ji og Daiichi-ji, der demonstrerer Enshus kunstneriske nerve, og med deres frisatte, klippede former markerer sig fornemt i den japanske havekunst.

Itoh, T.: „Kobori Enshu: Architectural Genius and Chanoyu Master“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 31-36. *Mittan* og *Bosen* er afbildet pp. 352-53 og 451. Grusfladen p. 12 og belægningsdetaljen p. 250 er fra Konchi-in. Indgangsportal og belægningsdetaljerne p. 247 er fra Kobori Enshus retrætested, Koho-an. De klippede haver ved Daiichi-ji og Raikyu-ji findes afbildet pp. 351 og 452. Hvor der for mange af de officielle opgaver findes god dokumentation for Enshus rolle, er der i nyere tid rejst berettiget tvivl om Enshu-tilskrivningen af en lang række havedesign. Kun i få tilfælde som Konchi-in og Koho-an er man på helt sikker grund. Enshu var sin tids store forbillede, og hans var ry så stort, skriver Mori, „at de fleste af de berømte haver fra den tidlige Edo-periode har været tilskrevet ham, men med få undtagelser er de nu identi-

ficeret som arbejder af hans disciple, herunder hans venner og slægtninge.“

Mori, O.: *Japanese Gardens*, Asahi Shimbun-sha, Tokyo 1960, p. 30.

Robert Cheetham skriver således, at templets klippede have sandsynligvis først er lavet samtidig med rekonstruktionen af templet 20 år efter Enshus død og sandsynligvis er forestået af Enshus barnebarn, som er nævnt flere gange i forbindelse med rekonstruktionen. Se på web-adressen: Cheetham, R.: „Entsu-ji“ in *Japanese Garden Database*:

<http://dolphin.upenn.edu/%7Echeetham/jgarden/gardens/daichiji.html>

Raikyu-ji kan heller ikke med sikkerhed tilskrives Kobori Enshu. Men flere ting taler for, at han alligevel har været involveret. For det første er der udtalte ligheder mellem haven ved Raikyu-ji og haven ved Konchi-in, der er en af de eneste af de mange haver med Enshu-tilskrivninger, man med sikkerhed ved, at han har skabt. For det andet blev det område, hvor Raikyu-ji ligger, efter slaget ved Sekigahara i 1600 overgivet til Kobori Enshus far, Masatsugu (1540-1604), sammen med Matsuyama-borgen. Kobori Enshu var mæcen for Raikyu-ji, og under reparationer af Matsuyama-borgen boede han en overgang i 1614 ved Raikyu-ji. Det er antaget, at han ved den lejlighed udformede haven.

Shigemori, K.: *Japanese Gardens. Islands of Serenity*, Japan Publications Inc., Tokyo 1971, p. 206.

Ovennævnte Mori Osamu tilskriver Raikyu-ji det samme barnebarn af Kobori Enshu, som udformede den klippede have ved Daiichi-ji, og skriver, at selvom det kan virke nærliggende at tilskrive disse to



Den klippede have ved zen-templet Raikyu-ji er tilskrevet Kobori Enshu (1614), men er sandsynligvis udført af et af Enshus børnebørn (se note 500). Haven bygger op til et flot shakkei mod højre, hvor udsigtens bjergprofil spænder op mod de klippede former

- haver til Enshu, har Enshu efter al sandsynlighed intet med deres design at gøre. Mori, M.: *Kobori Enshu no sakuji*, (Et studie af Kobori Enshus arbejder) Nara National Research Institute of Cultural Properties 1966, p.7 (English summary). De klippede azalea-haver ved Raikyu-ji og Daiichi-ji har i deres inciterende modernitet meget til fælles. Og selvom de ikke er Enshus eget design, er de udpræget Enshu-gonomi - skabt i Enshus ånd. Deres eksistens i japansk havekunst bunder i Kobori Enshus forudgående tilsynkomst.
- 501** Itoh, T.: „Kobori Enshu: Architectural Genius and Chanoyu Master“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, p. 10.
Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, pp. 8-9.
- 502** Okakura, S.: *The Book of Tea*, (1906) Kodansha International, Tokyo, New York & London, 1. paperback ed. 1991, pp. 102-03.
- 503** Hayashiya, S.: „Kobori Enshu's Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, p. 38.
- 504** Strengt taget findes der intet definitivt bevis for, at Enshu lavede dette rum, skriver Nakamura. Ud fra vægmalerierne daterer han *Mittan* til at være opført omkring 1628.
Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, p. 13.
Ito derimod angiver Enshus alder til at være 62, da han lavede *Mittan*, og dermed året til at være ca. 1643. Se:
Itoh, T.: „Kobori Enshu: Architectural Genius and Chanoyu Master“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, p. 36.
Hashimoto daterer *Mittan* til perioden 1628-40 og skriver, at det viser spor efter oprindelig at have været fritstående, men senere at være blevet indbygget i Ryokoins shoin-længe, der stammer fra 1606-08.
- Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 148.
Mittan opleves ældre end både 1640 og 1628, mere Muromachi-agtig og mindre frisat end Enshus sene te-rum - og måske opleves *Mittan* på sukiya-arkitekturens præmisser som lidt umodent. Grænserne for hvad et rum var og kunne være, flyttede sig i årene omkring år 1600 ganske hurtigt, og *Mittan* savner den friskhed og skarpskårne elegance, man kan møde i *kiroi-sabi*-te-rum fra 1630erne og 40erne. Men som et af de tidlige eksempler på sammensmeltningen mellem soan- og shoin-elementer er *Mittan* interessant.
- 505** Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, pp. 12-13 og 16.
- 506** Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 151.
- 507** Tatami-måtten kendes ganske langt tilbage i den japanske arkitekturhistorie, og dens opfindelse tilskrives nogle gange Naomi (1397-1471). Selvom der ikke findes nogen dokumentation derfor, kan man regne med, at det tidsmæssigt nogenlunde angiver tiden for tatami-måttens oprindelse. Tatami-måtten blev imidlertid først standardiseret i Momoyama-perioden - en proces, der modsvarede af wabi-te-rummets og sukiya-arkitekturens systematiske leg med det modulerede rums mulighedsfelt. Det var, skriver Ito, først her, at tatami-modulet fik funktionel vigtighed.
Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Ja-*
- panese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, p. 80.
Tatami-måttens forløber var en stråmätte, der kunne rulles sammen, og langt op i tiden var det denne type tatami-mätte, man havde råd til i folkehuse. Se ill. p. 342.
- 508** Enshu-tilskrivelsen af Katsura skyldes i høj grad Yakahito (1703-67), den syvende prins ved Katsura, som var en stor Enshu-beundrer, skriver Naito. Ved begyndelsen af dette århundrede blev det taget som givet, at Enshu havde designet Katsura. Allerede i 1927 offentliggjorde Toyama Eisaku det første opgør med Enshu-myten, uden at det vandt større genklang.
Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, pp. 113-14.
Tange & Gropius gør i deres Katsura-bog fra 1960 stadig udtrykkeligt op med dette og understreger, hvad der idag er alment antaget, at Toshihito og Noritada havde den centrale rolle i udformningen af Katsura. Blandt konsulenter, rådgivere og udførende synes en række af tidens førende at have deltaget.
Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, pp. 15-16.
- 509** Kumakura, I.: „Kan'ei Culture and Chanoyu“ in Varley, P. & Kumakura I. Eds.: *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, p. 148.
I den informationsbrochure, der udleveres ved indgangen til Katsura Rikyu, er dog
- angivet 1615 som det år, hvor Toshihito påbegyndte arbejdet med at etablere sit landsted ved Katsura.
- 510** Prins Toshihito (1579-1629) hed fra fødslen Kosamaru. Han var sjette søn af prins Yokoin Sanehito (1552-88), der var første søn af kejser Ogimachi. Toshihitos ældste storebror var kejser Go-Yozei (1571-1617). Hideyoshi adopterede i 1586 Toshihito og installerede ham som prins af Hajijo. En overgang havde Hideyoshi store planer med Toshihito - af et brev fra 1592 fremgår det, at mens Hideyoshis nevø Hide-tsugu skulle overtage ledelsen af Kina, skulle Toshihito tage sig af Japan, mens Hideyoshi i ophøjet tilbagetrækthed ville trække i trådene. Sådan skulle det dog ikke gå. Se note 531.
Brevet var stilet til herskeren af Kina og findes (delvist) oversat i: de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971, pp. 327-28.
Der findes i Naitos Katsura-bog et diagram over Hajijo-prinsernes slægtsforhold. Se: Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 140.
- 511** Prins Noritada (1619-62) hed fra fødslen Takomaro, men blev i 1627 udnævnt til kejserlig prins Noritada. Navnet Toshitada ses også ofte brugt om Noritada.
Prins Toshihito fik yderligere tre børn i sit ægteskab med Tsuneko (d. 1669). En af dem, Ryosho (1622-93) blev præst. Han flyttede i 1656 templet *Manshu-in* - et tendai-tempel med rødder tilbage til Saicho (766-822), grundlæggeren af tendai-buddhismen i Japan - til dets nuværende position umiddelbart nordøst for Kyoto.

Ryosho lavede her en tilsvarende diagonal komposition som ved Katsura Rikyus hovedbygning og tilføjede templet en række sukiya-shoin-længer.

Usui, S.: *A Pilgrim's Guide to Forty-Six Temples*, Weatherhill, Tokyo & New York 1990, pp. 64-65.

512 Hvor det Katsura, der står idag, stort set er identisk med det Katsura, som Noritada efterlod, så hersker der nogen tvivl og usikkerhed om, hvilke dele af Katsura, der stammer tilbage fra Toshihitos tid. Dog ligger det fast, at hovedbygningens første etape, *Ko-shoin*, er opført omkring 1620. Ligeledes menes te-pavillonen *Sbokin-tei* at stamme tilbage fra 1620'erne. Dokumenter fra den tid omtaler ligeledes en te-pavillon, *Cbikurin-tei*, Bambuslund-pavillonen. Den skulle have ligget på flodbrinken med udsigt over floden, men eksisterer ikke idag.

I omkring 10 år efter Toshihitos død i 1629 stod Katsura næsten ubenyttet hen og forfaldt noget. Et kraftigt jordskælv hærgede i 1629, og en voldsom taifun rasede i 1632. Men Noritada blev i 1642 gift med Ofu (1619-62), datter af en indflydelsesrig daimyo-familie, og Noritada synes fra omkring denne tid med ildhu at have arbejdet med videreudbygningen af Katsura.

Hovedbygningens næste fløj, *Cbu-shoin*, stammer fra omkring 1641. I 1645 stod således ikke bare hovedfløjen renoveret og udbygget, også *Shokin-tei* var renoveret og havde fået påbygget en te-pavillon. Rundt omkring i den 69.400 m² store parkhave anlagde Noritada yderligere te-pavillonerne *Geppa-ro*, *Sboka-tei* og *Sboiken*. Haveanlægget menes således at have fået sin nuværende udformning i løbet af

1640'erne. *Cbu-shoin* har tidligere været tilskrevet Toshihito, men i forbindelse med den gennemgribende renovering af Katsura Rikyu i 1970'erne kunne det fastslås, at *Cbu-shoin* stammede fra ca. 1641. *Shin-goten*, Katsura Rikyus største fløj, er opført i slutningen af 1650'erne og blev let reorganiseret i forbindelse med kejser Mizunoos besøg i 1663. I den forbindelse blev sandsynligvis også de nuværende indgangsforhold til hovedhuset etableret. *Cbu-shoin* blev ved samme lejlighed forsynet med shoji udenfor den veranda, der løber hele vejen langs facaden, hvorved dens facadeudtryk blev bragt mere i slægtskab med *Shin-goten* end med *Ko-shoin*. Selvom *Shin-goten* ofte sættes i forbindelse med det kejserlige besøg, og tidligere har været dateret derefter, rummer den ingen officielle funktioner, men er indrettet til daglig livsførelse og rummer funktioner som arbejdsværelse, soveværelse, påklædningsrum osv.

Mellem *Cbu-shoin* og *Shin-goten* findes en lille ekstra bygning til opbevaring af musikinstrumenter, som angives at være opført i løbet af 1640'erne (se *c* på planen p. 357 og luftfoto p. 455). Både Toshihito og Noritada var dygtige musikere.

„How Katsura has come to be“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1983, pp. 209-13.

Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, pp. 174-79.

Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 99.

513 I den japanske regntid, *baiu*, kommer der



Belægningsdetalje ved ankomsten til *Ko-shoin* i *Ensbu-konomi*. Det er detaljer som disse, der gør, at Katsura Rikyu indtil for nylig har været tilskrevet Kobori Ensbu

i løbet af et par uger ganske store nedbørmængder, og efter nogle dages kraftig nedbør kan vandstanden i floderne stige med adskillige meter.

514 Numre i parentes henviser til kortet p. 357. Visse af numrene findes også på kortudsnittet p. 457.

515 Navnet *Miyuki* henviser til indgang eller ankomst for *yuki*, den abdicerede kejser. Den nuværende *Miyuki*-portal er dog rekonstrueret af den syvende Hajijo-prins, Yakahito.

Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 1“ in *Japan Architect* 7/1965, pp. 89 og 91.

516 Yokoyama, T.: „Fence and Gates“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinkenichiku-sha, Tokyo 1983, p. 103.

I Bruno Tauts bog ser man det nuværende *Sumiyoshi*-fyrretræ som et lille, måske 15-20 år gammelt træ. Dette billede stammer sandsynligvis fra Tauts besøg i 1933-34. Taut, B.: *Houses and Peoples of Japan*, John Gifford Ltd., London 1938, p. 272.

517 Denne bro mangler allerede på tegninger af Katsura fra slutningen af 1600-tallet og må formodes at have været tidligt borttaget, muligvis allerede i forbindelse med anlæggelsen af roji-forløbet til Shokin-tei i 1640erne.

Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 3“ in *Japan Architect* 12/1965, pp. 92-93.

518 Yokoyama skriver, at denne sti op i bjergene, som idag kan virke lidt umotiveret, sandsynligvis i sin tid ledte frem til *Chikurin-tei*, som skulle have ligget på flodbrinken med udsigt over floden.

Yokoyama, T.: „Outer Rest Pavilion“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinkenichiku-sha, Tokyo 1983, p. 111.

519 *Ibid.*, p. 115.

Fujioka fremhæver, at hvor man naturligt

kunne anlægge en have af respekt for sin mor, så findes der ingen tradition for at gøre dette for sin hustru. Fujioka mener hermed at kunne udlede, at selv denne del af Katsuras have, som regnes for den ældste, først fik sin endelige form af Noritada, efter Toshihitos død.

Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 3“ in *Japan Architect* 12/1965, p. 93.

Diskussionerne om hvad, der skal tilskrives Toshihito og hvad, der skal tilskrives hans søn, Noritada, har bølget frem og tilbage gennem årene. Gennemgående er der dog enighed om, at hvor det Katsura, der står idag, stort set modsvarer det Katsura, som Noritada efterlod, så var det Katsura, som Toshihito efterlod, mindre omfattende og af mere enkel karakter.

Jeg vil ikke her gå ind i de mange detaljer i denne diskussion, men blot se på, hvad de tilsammen opbyggede igennem de fire årtier, hvor Katsura gradvist tog form. Men det virker sandsynligt, at det roji-forløb mod Shokin-tei, som vi netop nu følger, blev etableret samtidig med, at Noritada først i 1640erne renoverede Shokin-tei og tilføjede bygningen et soan-terum. Før den tid var haverummet omkring Ama-no-hashidate primært orienteret mod Shokin-tei og den cinnoberrøde bro.

520 Hayashiyas udsagn om Enshus te-ceremoni er refereret mere fuldstændigt p. 352.

521 Hayashiya, S.: „Kobori Enshu's Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 38-39.

522 Fujioka bemærker, at forløbet af trædesten i denne del af Katsuras have gennemgående er for kompliceret til fortløbende at nyde sceneriet, men at der undervejs er antydte særlige steder at stoppe op. Han henfører derfor denne havesekvens til en ældre havetype med fikseret øjepunkt,



Haverummet foran Shokin-tei. Ama-no-hashidate, Gudernes bro, en kæde af små forbundne øer; ses nederst i højre side, se plan p. 457

som udtrykt i kare sansui-haven, og konkluderer, at den ikke fuldtud kan henregnes til den *kaiyu*-type af promenadehaver, som med begyndelsen af Edo-perioden blev populære.

Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 3“ in *Japan Architect* 12/1965, pp. 87-88. Både før og efter Ama-no-hashidate-sekvensen er forløbet frem mod Shokin-tei dog en bevægelse *igennem* haverummets kompositoriske skiver, og både roji-haven og promenadeparken opererer bevidst med ventepladser og udsigtspladser. Så fremfor at sondre mellem ældre og nye haverumstyper virker det rimeligere at se denne strækning som en syntese, hvor et dynamisk øjepunkt bringes til som en del af et dynamisk forløb at passere nogle fikspunkter, hvor det (altså iagttageren!) kan vælge at dvæle en stund. Måske ligger det sublimt i denne havesevens netop i den koreograferede kadence eller rytme, hvorved forløbet gennemspilles, jævnfør kommentaren om *ma* i slutningen af dette kapitel.

523 Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 1“ in *Japan Architect* 1965/7, p. 89.

Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 129.

Fujioka skriver, at den centrale del af Katsuras hoveddam med de to Midterøer (mellem Ko-shoin og Shokin-tei) kunne stamme tilbage fra Heian-tiden.

Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 3“ in *Japan Architect* 12/1965, p. 96.

Paul Waley har oversat *Tale of Genji*. Selvom handlingen i høj grad udspiller sig i et palads, beliggende langs Katsura-floden, synes fortællingen ikke at rumme informationer om, hvordan stedet konkret tog

sig ud før Toshihito påbegyndte Katsura Rikyu, hvor meget af de nuværende hoveddamme, der stammer tilbage fra Heian-tiden osv.

Waley, P. (overs.): *Tale of Genji. A Novel in Six Parts by Lady Murasaki*, (1935) George Allen & Unwin, London 1957.

524 Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 125.

Katsura-floden, der løber umiddelbart forbi Katsura Rikyu, har mange navne. 5 km syd for Katsura løber den ud i Kamofloden, hvis leje fører øst om Kyoto, og nord for Katsura hedder Katsura-floden i en sekvens Umezu-floden. Endnu højere oppe, hvor den løber gennem snævre bjergslugter, kaldes den Oi-floden.

525 Shokin-teis langfacade er orienteret mod nordvest, men for enkelhedens skyld vil den blive omtalt som nordfacaden. Ligeledes er nijiri-guchien rettet mod øst (nordøst) mens det, der er betegnet som vestfacaden, er orienteret mod sydvest. Se planudsnit af roji p. 457, plan over Shokin-tei p. 459 og opstalter af soan-chashitsuens interiør p. 461.

526 Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 103.

527 *Ibid.*

528 *Ibid.*, p. 198.

529 Nakamura, T.: „Early History of the Teahouse. Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 69 1992, pp. 13-14.

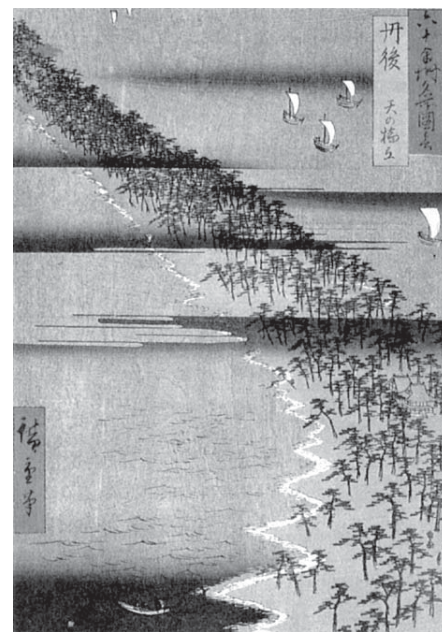
530 *Shakkei* bliver på engelsk oversat til borrowed landscape. Man taler i *shakkei* om *ikedori*, eller *capturing alive*, at indfange eller indramme en udsigt i live. Hvor *ikedori* er en gammel term, stammer termen *shakkei* fra dette århundrede. Se:

Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983, pp. 15-16.

Ito gennemgår i *Space & Illusion* kapitel for kapitel forskellige måder at indfange udsigter i live - med søjler, med bygnings-elementer, med stenlamper, med horisontale flader osv.

531 Allerede Nobunaga havde adopteret en af Toshihitos ældre brødre, og Nobunaga søgte i 1581 at få kejser Ogimachi til at trække sig tilbage, så hans adopterede søn kunne blive kejser. Nobunaga nåede dog ikke at realisere dette inden sin død i 1582.

Hideyoshi, der højt op i årene var barnløs, adopterede i 1586 Kosamaru (Toshihitos barnenavn). I 1589 fik Hideyoshi dog



Ama-no-basbidate, træsnit af Hiroshige Utagawa (1797-1858)

endelig en søn, Tsurumatsu, der straks i ånden var Hideyoshis arving. Kosamaru var derfor pludselig i vejen, så Hideyoshi erklærede ham året efter for prins Toshihito af Hajijo i en ny kejserlig linje, og forsynede ham med et årligt underhold på 3.000 *koku*, en anseelig sum for en elleveårig dreng. Se note 374 vedrørende *koku*. Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, pp. 85-87.

Men Tsurumatsu døde i 1591, og Hideyoshi stod igen uden arving. Han følte sig derfor tvunget til at skaffe sig en ny arving og adopterede sin nevø Hidetsugu. Hideyoshi trak sig formelt tilbage i 1592, overgav sin titel som *kampaku* til Hidetsugu og installerede ham i Jurakudai.

Da Hideyoshi i 1593 overraskende fik endnu en søn, Hideyori, stod Hideyoshi igen med en arving af blodets bånd - og en overflødig, adopteret arving. Hidetsugu blev derfor i 1595 sendt i eksil ved shingon-buddhismens hovedtempel, Koya-san, og tvunget til at tage sit liv. Og det storladne palads, Jurakudai, som Hideyoshi havde bygget i 1587 og overgivet Hidetsugu, da han i 1592 blev udnævnt til *kampaku*, blev pillet fra hinanden og spredt for alle vinde. Hidetsugus børn og mere end 30 kvinder fra hans husholdning blev kørt rundt på vogne gennem Kyotos gader, inden de blev offentligt henrettet. Der måtte ikke herske skyggen af tvivl om, at Hideyori var den retmæssige arving. Ooms, H.: *Tokugawa Ideology. Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1985, pp. 42-43.

Inden Hideyoshis død i 1598 havde alle hans generaler måttet sværge den da kun

fem-årige Hideyori troskab. En sådan konstellation uden reelt centrum kunne ikke holde i længden. Stridighederne kulminerede med slaget ved Sekigahara i 1600, hvor den sejrende Tokugawa Ieyasu, en af Hideyoshis generaler, trods sin troskabsbed overfor Hideyori lagde grunden til Tokugawa-shogunatet, der formelt blev indstiftet i 1603.

Slaget om Osaka i 1615, det sidste slag forud for Edo-periodens 250-årige fredperiode, havde som et af sine vigtigste mål en udslettelse af Hideyori og de sidste rester af Toyotomi-familien. Tokugawa-shogunatet måtte systematisk skille sig af med alle potentielle ansatser til opposition. Berry, M.E.: *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts & London 1982, pp. 209-11 og 214.

Set på den baggrund var Toshihitos skæbne mild. Han havde uden indflydelse derpå været hvirvlet ind i tidens magtkampe. Men han var - som en af de få, der havde stået nær Hideyoshi - kommet igennem det med livet i behold.

Prins Toshihito var 37 år, før han i 1617 giftede sig, og 40 år før han fik børn - en usædvanlig høj alder på den tid. Han synes at have indset, hvilken potentiel trussel, enhver Hajjo-familie ville blive betragtet som i spillet om magten, og klogeligt at have ventet med at stifte familie, til de sidste hoveder havde rullet og støvet havde lagt sig.

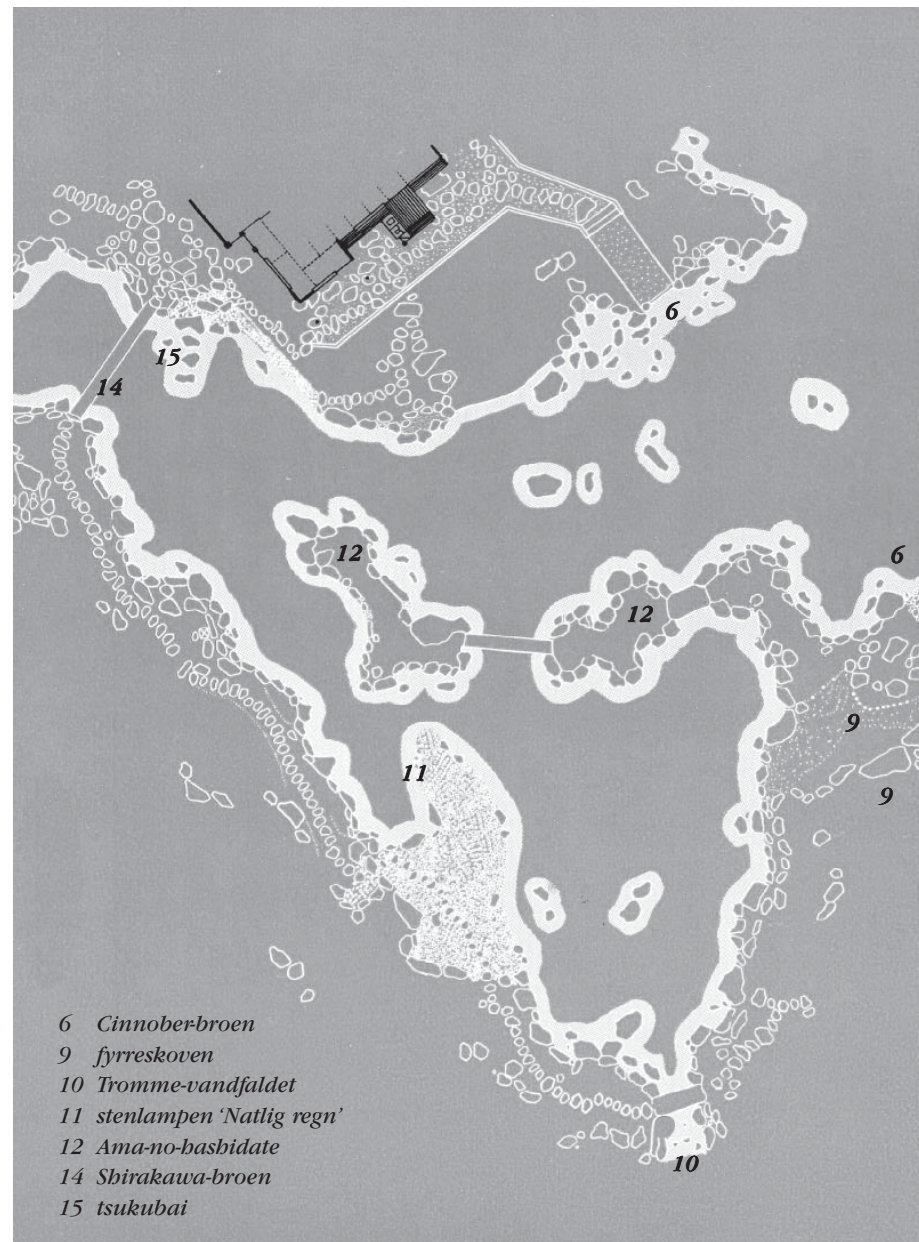
Efter slaget om Osaka var der en overgang planer om, at han skulle giftes med Tokugawa Hidetadas datter, lady Sen (1597-1666), der nu var enke efter Hideyori. Men med sit ægteskab med Tsuneko (d. 1669) blev han i stedet i 1616/17 giftet ind i Kyogoku-familien, en daimyo-slægt med nære

forbindelser til det kejserlige hof. Han stod hermed friere af Tokugawa-styret, end hvis han var blevet gift med lady Sen. Hvor Tokugawa Ieyasu (1542-1616), den første Tokugawa-shogun, synes at have udvist en blanding af frygt, jalousi og skepsis overfor alt, som havde haft forbindelser til Hideyoshi, fik Toshihito senere en vis mæglende rolle i det temmelig anspændte forhold mellem shogunat og hof. Toshihito synes at have ydet sin indsats for at få ægteskabet mellem kejser Gomizunoo og en anden af Tokugawa Hidetadas døtre, den vordende kejserinde Tofukumon'in (1607-78), i stand (se note 450). Og Toshihito opnåede således gradvis en høj position overfor shogunatet. Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, pp. 93-94 og 96-98.

Da senere Noritada skulle giftes, blev det ligeledes et fornuftsægteskab - med Ofu (1619-62), en datter af en daimyo-familie fra Kanazawa-egnen. Men for at hun skulle være et passende parti for prins Noritada, blev hun forud adopteret af kejserinde Tofukumon'in, således at hun kunne være en rigtig prinsesse. Noritada synes til gengæld for ægteskabet at have fået store midler stillet til rådighed fra shogunatet, så han ikke bare kunne sætte det allerede da noget forfaldne Katsura i stand, men i årene omkring brylluppet i 1642 kunne udbygge stedet betragteligt.

Ibid., pp. 100-101.

532 Ovenstående sekvens følger Tanikawas engelske oversættelse - men i en let omskrevet form, hvorfor jeg ikke har sat teksten i citationstegn. En mere direkte oversættelse ville så at sige bryde sin egen stemning.



- 6 Cinnoberbroen
- 9 fyrreskoven
- 10 Tromme-vandfaldet
- 11 stenlampen 'Natlig regn'
- 12 Ama-no-bashidate
- 14 Shirakawa-broen
- 15 tsukubai

Roji-forløbet frem mod Sbokin-tei, skala ca. 1:1200

Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 2“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, pp. 10-11.

Ii Naosuke (1815-1860) var i slutningen af Edo-perioden en af de ledende fortalere for at åbne dørene efter to et halvt århundredes isolation, men han nåede ikke at opleve Meiji-restaureringen i 1868, idet han blev myrdet i 1860.

Ibid., p. 20.

533 Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, p. 120.

534 *Ibid.*, pp. 122-23.

Se ill. p. 382, et billede, der er gennemsyret af den tidlige Edo-periodes forestillinger om Heian-aristokratiets højbarne liv.

535 Det japanske målsystem har mange paralleller til vort nu næsten forladte system af tommer, fod, alen og favne. I kapitlet *Measure* gennemgår Engel det japanske målsystem og giver en række eksempler på, hvordan alle lodrette og vandrette mål i facadeunderdelinger, hyldearrangementer, tsuke-shoin-elementer osv. bliver afledt af grundenhederne. Selv dimensioneringen af bærende søjler og deres affasninger følger foreskrevne proportioner. Se: Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*, (1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 11. ed. 1984, pp. 48-76.

536 *Ibid.*, pp. 77-85.

Mens tatami-måtten i *kyo-ma*-systemet bibeholder sin fulde størrelse, beskæres tatami-måtten i *inaka-ma*-systemet for at give plads til vægtykkelse etc. Heinrich Engel har tydeliggjort forskelligheden ved at tegne samme hus op efter begge principper. Hvor det efter *inaka-ma*-systemet er 108,2 m² i grundflade, er samme hus

efter *kyo-ma*-systemet 128,1 m², altså næsten 20 % større.

Ibid., p. 84.

537 I *minakaen*, det simple folkehus, brugte man ikke de tykke målfaste tatami-måtter, som definerer den japanske sukiya-arkitekturs målsystem, men tynde primitive stråmåtter, som man kunne have med sig rundt og rulle ud, hvor lejligheden bød sig. Se ill. p. 342.

Idag finder man i de fleste moderne lejligheder stadig et tatami-rum. Men hvor sukiya-arkitekturs *kyo-ma*-proportionering er præget af en fuld afklarethed og sublim balance mellem det lodrette og det vandrette, er disse moderne folke-tatami-rum gennemgående meget dårligt proportionerede. Samtidig med, at det lodrette mål er vokset (en dørhøjde på 181 cm er for lav for den moderne japaner), bruger man ofte *inaka-ma*-systemets mindre måtter og fusuma-vægge, hvor fire skodder modsvare 1½ tatami-måttelængde - med det resultat, at tatami-rum i langt de fleste moderne boligbebyggelser har en lodret dominans og urolig fremtræden helt uden sukiya-arkitekturs klarhed, ro og under spillethed. Man ser det dog som oftest ikke, da rummene er fyldt med ejendele. Sukiya-arkitekturen er frem til idag forblevet kulturelitens sprog.

538 Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, p. 80.

539 *Ibid.*

540 Målet med besøget var at belyse og registrere shoin-bygningens indre, rumlige relationer samt dens relation til haven. Da bygningens eksteriør skulle fremstå som normalt af hensyn til de grupper af besø-



Diagonalt kig gennem Shokin-teis to større rum til soan-chasbitsuen

gende, som ca. hver halve time passerede, var det desværre ikke muligt at foretage fuldstændig fjernelse af alle shoji og fusuma. I den situation ville den diagonale hovedplan givet have haft en vis prægning. Men selv i denne situation ville massive, lukkede elementer som musikrummet og tokonomaernes bagvægge sandsynligvis bryde den diagonale åbenhed.

541 Udsigtsrummet løber ikke ubrudt hele vejen rundt omkring Shokin-teis tre åbne facader. I hjørnet mod nordvest står det meget store træ på siden. Hovedbygningen fornemmes således i den vestlige udsigt som en del af baggrundens højre afslutning, mens den i den nordvendte udsigt opleves som en del af baggrundens venstre side. Fra Shokin-tei ser man aldrig hovedbygningen midt i noget haverum. Shokin-teis nordøstlige hjørne har ikke på samme måde et stort træ på hjørnet. Men her er hjørnet ganske simpelt ikke åbent, idet dette rums ydervægge kun har shoji-åbninger i de midterste to fjerdedele (se ill. p. 460). Fra dette relativt lille rum fornemmes udsigten derfor heller ikke at løbe om hjørnet.

542 Hashimoto, F.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984, p. 174.

543 Ser man f.eks. Hashimotos egne eksempler i bogen *Architecture in the Shoin Style* på sukiya-arkitekturens udvikling i Edo-perioden, synes udviklingen nærmest at gå i stå. Senere i Edo-perioden ender sukiya-arkitekturen i overlæssede patchwork-collager, som er alt andet end fri af statussymbolik, dekoration og ornamentik. Se f.eks. et sukiya-kompleks som *Sei-*

son-kaku, opført i Kanazawa i 1883, i: *Ibid.*, pp. 195-201.

Et eksempel på en villa, der ligger mere i fortsættelse af Katsura Rikyus renfærdige udtryk, er de sammenbyggede pavilloner *Kikugetsu-tei* og *Sboen-kan*, som idag står i Ritsurin-koen i Takamatsu. Det stammer fra Empo-æraen (1673-80) og dets grundplan viser samme diagonale gruppering af en række enkeltbygninger, som Katsura Rikyu. I alle rummene løber shoji-åbningerne, som i *Shin-goten*, helt ud til hjørnerne. Jeg tilbragte i 1985 det meste af en eftermiddag i *Kikugetsu-tei*, hvor jeg åbnede og lukkede fusuma og shoji, men fandt også her kun frontale rumsammenhænge.

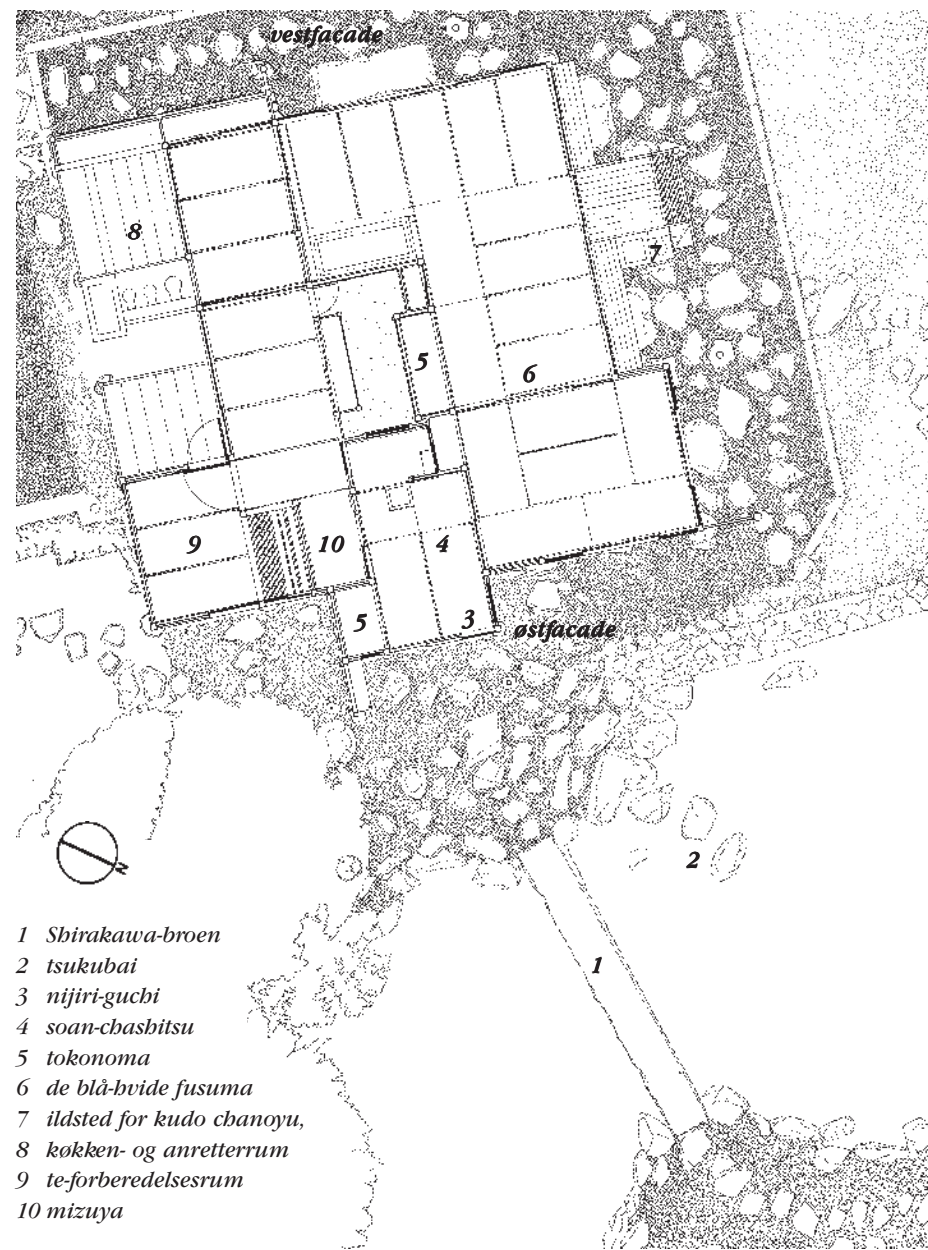
Samme forhold kan iagttages i *Rinsbun-kaku*, et sukiya-kompleks, som idag står i Sankai-en i Yokohama. Også her er den diagonale hovedkomposition sammensat af - og resulterer hovedsageligt i - frontalt organiserede rumforløb.

Ovennævnte projekter er illustreret i: Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982, pp. 88-89 og 144-47 (*Kikugetsu-tei* og *Sboen-kan*) samt pp. 46-47 (*Rinsbun-kaku*).

Det diagonale layout, som Toshihitos søn Ryosho i 1656 skabte ved Manshu-in (se note 511), har heller ikke noget udpræget diagonalt rumflow.

544 Bruno Taut (1880-1938) forlod Tyskland ved nazisternes overtagelse og kom til Japan 3. maj 1933. Dagen efter besøgte han Katsura Rikyu. Citatet stammer fra en artikel af Taut fra samme år: „Eternal Katsura.“

Ito, T.: „Interpretations Vary; Katsura Re-



- 1 Shirakawa-broen
- 2 tsukubai
- 3 nijiri-guchi
- 4 soan-chasbitsu
- 5 tokonoma
- 6 de blå-hvide fusuma
- 7 ildsted for kudo chanoyu,
- 8 køkken- og anretterum
- 9 te-forberedelsesrum
- 10 mizuya

Plan over Shokin-tei, ca. 1:200

se plan af Shokin-teis soan-chasbitsu p. 461

- mains“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1983, p. 5.
- 545** Efter Toshihito og Noritada var Hajjio-slægten udsat for megen ulykke. Noritada havde ingen børn, men adopterede en af Gomisunos sønner som den tredje Hajjio-prins, prins Yasuhito (1643-65). Han døde dog allerede som 23-årig. Hajjio-slægten blev kun videreført ved stadige adoptioner, og familien uddøde med prinsesse Sumikos død i 1881. Katsura blev i 1889 blevet overgivet til den kejserlige familie og har ikke siden været brugt som residens. Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977, pp. 112-13 og 140.
- 546** Gropius, W.: „Architecture in Japan“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, p. 8.
Walter Gropius besøgte Katsura Rikyu i 1954, skriver Tange i forordet til:
Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, p. vi.
- 547** Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, pp. 17-18.
- 548** *Ibid.*, p. 19.
- 549** *Ibid.*, p. 20.
- 550** Taut og Gropius fandt i den nøgterne Yayoi-strøm genklang i den vestlige modernisme, mens de i jomon-strømmen mødte alt det, de måtte vende sig mod i den kitschede, japanske form. En sådan tolkning af en kulturs udtryksregister i et plus-minus-felt, hvor den ene pol erklæres for mindreværdig, er i sin primitivitet selvfølgelig ikke holdbar i længden. Japanske arkitekter i dette århundrede har da også fra først at vedkendt sig og adopteret vestlige Yayoi-udtryk siden igen bevæget sig mod det irrationelle, det legende, det kringledede og det kitschede - og gradvist kom underkendelsen af Nikko-strømningen til at stå i et lidt lattervækkende lys. Man kunne indvende overfor Tanges indlæsning af en yin-yang-agtig komplementaritet i jomon-Yayoi-modsætningen, at også det apollinske og det dionysiske kun vinder den fulde forståelse og begrebsliggørelse igennem de to størrelses modstilling.
- Ligeledes udkrystalliserede Momoyamtidens polaritet mellem jomon og Yayoi sig - som eksemplificeret i modsætningen mellem Hideyoshis storslædede iscenesættelser og wabi-æstetikens introspektive insisteren på det formløse - snarere til to selvberørende, næsten antagonistiske universer end til en gensidigt befordrende og befrugtende situation.
- 551** Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, p. 23.
Som tidligere berørt betegnede Nobunagas Azuchi-borg en helt ny kategori af udtryk, der sammenkædede den verdslige magt og position med den arkitektoniske iscenesættelse. Se pp. 337-38.
- 552** *Ibid.*, p. 30.
Tanges jomon-begreb betegner her en basal råstyrke og næsten biologisk betinget selvopretholdelsesdrift, der, spejlet i



Shokin-teis nordøstlige rum, hvor shoji-skoddernes papir er ført belt til gulvet. Rummets shoji-hjørner er, til forskel fra det nordøstlige rum (se ill. p. 376), ikke-translucente

den græske mytologi, synes mere beslægtet med Ares end med Dionysos - i hvert fald i den arketype-fortolkning af de græske gudemyter, som Jean Shinoda Bolen, psykiater og jungiansk analytiker, anlægger, se:

Bolen, J.S.: *De indre guder. En ny mande-psykologi*, Gyldendal, København 1992, p. 240 ff. (Ares) og p. 312 ff. (Dionysos).

553 Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, pp. 28-30.

554 *Ibid.*, p. 30.

555 Boyd, R.: *Kenzo Tange*, George Braziller, New York & Prentice-Hall International, London 1962, p. 15.

556 Selvom Tange selv tog afstand fra sin tradition med udsagn som: Hvis man kan spore japanske træk i mine bygninger, er det fordi, jeg ikke har gjort mit arbejde godt nok (se kapitlet *Den japanske ABC*), så spiller bygningsudtrykkene i en række af hans værker fra slutningen af 50'erne, som f. eks. *Kagawa Prefectural Government Office* i Takamatsu (1958), på strukturelle billeder fra det traditionelle, japanske træhus. Ligeledes har tagformerne både i hans olympiske bygninger (1964) og i forslaget til bebyggelse af Tokyo-bugten (1961) (se ill. p. 133) stærke associationer til den japanske tradition. Tanges traditionelle motiver er for det meste jomonske, med forbilleder i store, rene, rå linjer fra Ise-helligdommene. Men f. eks. i Tanges egen villa fra 1953 er der mange sukiya-referencer og endog en flirt med en lavtsiddende åbning, der kun kendes fra soan-chashitsuens nijiri-guchi.

Efter stadion-anlæggene til de olympiske lege i 1964 arbejdede Tange i de næste mere end ti år stort set kun i udlandet. Det senmodernistiske formsprog, han excellerede i efter „hjemkomsten“ i 70'erne, er gennemgående udmærket karakteriseret med Tanges egne ord om sukiya-arkitekturen, som værende „struktur reduceret til et spørgsmål om visuel tilfredsstillelse.“ Tanges to versioner af *Sogetsu Art Center* fra henholdsvis 1955 og 1977 (se ill. p. 126) belyser denne udvikling ganske godt.

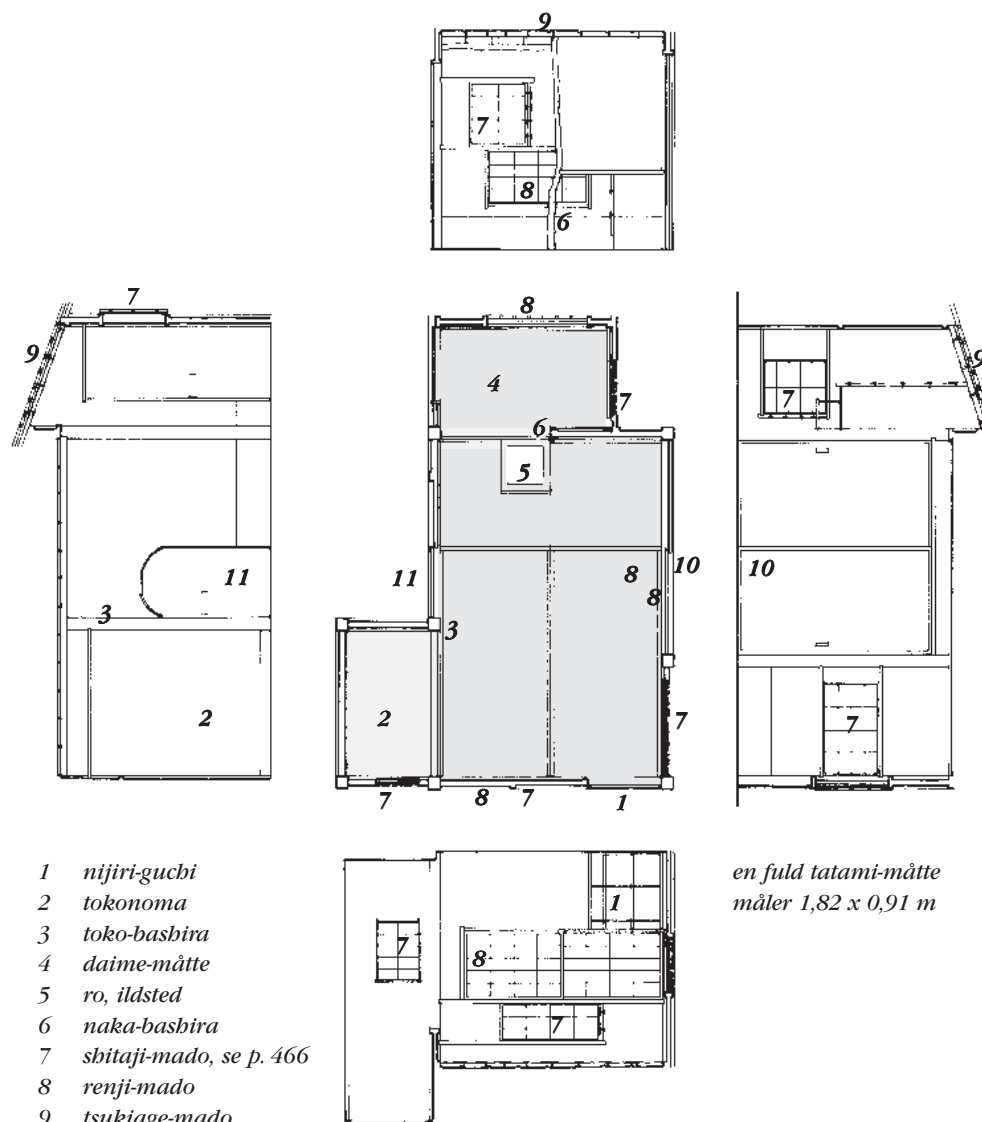
557 Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, p. 30.

558 Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982, pp. 75-76.

559 Hisamatsu selv afgrænser da heller ikke zen-æstetikens udtryk til et specifikt zen-univers.

560 Tange, K.: „Creation in Present Day Architecture and the Japanese Tradition“ in Boyd, R.: *Kenzo Tange*, Prentice-Hall International & George Braziller, London & inc., New York 1962, pp. 114 og 116. Tanges essay er en forkortet udgave af en artikel i *Shinkenbiku* 6/1956.

561 *Furyu*, at flyde med vinden, er sammensat af skrifttegnene for vind (*fu*) og flow (*ryu*) - og er dermed endnu et af disse meget åbne, kontekstafhængige, japanske begreber, som er svære at oversætte enkelt og direkte. Ikkyus liv står som en stærk eksponent for *furyu*. Covell & Yamada skriver, at det indgår i hvert tiende af Ikkyus digte i *Kyounshu* (se note 117), og at det fordrer mere end 20 forskellige engelske omskrivninger at oversætte Ik-



Udfoldet plan af Shokin-teis te-rum, ca. 1:60

Se plan over Shokin-tei p. 459

kyus brug af *furyu* i hans digte. De skriver ligeledes, at *furyu* er en slags paraplybegreb, der indbefatter begreber som *wabi* og *sabi*. Se:

Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980, pp. 189-90.

562 *Ibid.*, pp. 328-29.

563 Boyd, R.: *Kenzo Tange*, George Braziller, New York & Prentice-Hall International, London 1962, p. 20.

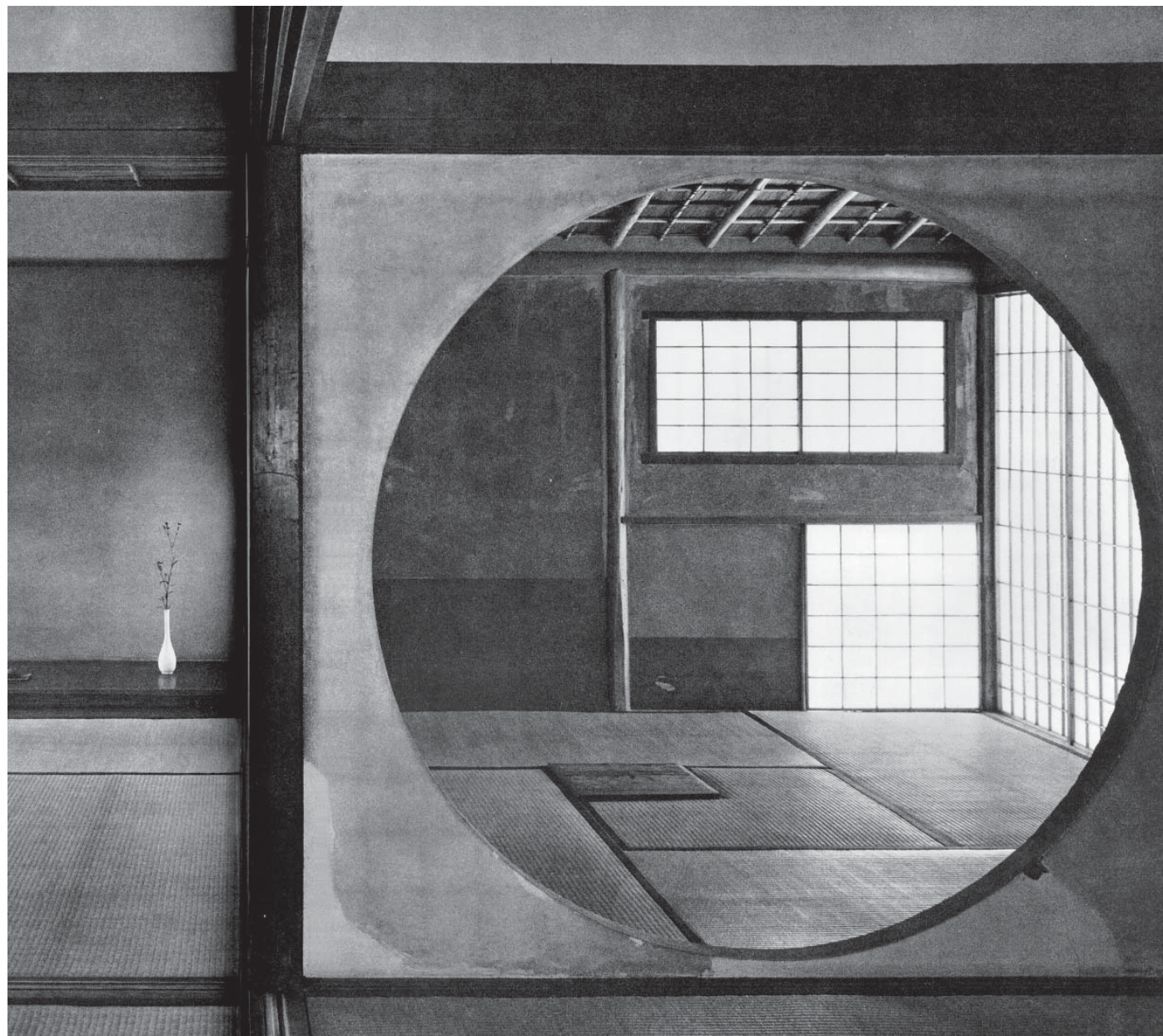
564 Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, p. 22.

565 Günter Nitschke laver i essayet: „Ma: Place, Space and Void“ en glimrende gennemgang af skrifttegnet *ma*, som det indgår i en række sproglige sammenhænge. Han rubricerer det i henholdsvis en-, to-, tre- og fire-dimensionale sammenhænge - med henholdsvis længde-, flade- og rumangivelser og det fire-dimensionale, som Nitschke betegner *The subjective realm*. Nitschke, G.: „Ma: Place, Space and Void“ in *Kyoto Journal*, no. 8 1988, pp. 33-39. Samme essay indgår i bogen: Nitschke, G.: *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*, Academy Editions, Ernst & Sohn, London 1993, pp. 48-61.

566 Pilgrim, R.B.: „Ma. A Cultural Paradigm“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, p. 53.

567 Keane, M.P.: *Japanese Garden Design*, Charles E. Tuttle, Rutland, Vermont & Tokyo 1996, p. 132.

568 Samtale 07.07.1995 med John McGee, der er te-mester og leder af Ura Senkes internationale afdeling i Kyoto.



Et 4½ tatami-mattes te-rum, tilskrevet te-mesteren Katagiri Sekisbu (1605-73), som er bygget i direkte tilknytning til Taima-deras Naka-no-bo shoin-fløj forud for et kejserligt besøg. Med shoji i hele den ene side er rummet meget lyst, selv nijiri-guchien har fået shoji

LITTERATURLISTE

- Abe, M.: „Hisamatsu Shin'ichi, 1889-1980“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, pp. 142-47.
- Abe, M.: „Hisamatsu's Philosophy of Awakening“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, pp. 26-42.
- Akimatsu, T. & Yampolsky, P.: „Muromachi Zen and the Gozan System“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, pp. 313-29.
- Arntzen, S.: *Ikkyu and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*, University of Tokyo Press, Japan 1986.
- Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1983.
- Bancroft, A.: *Zen. Direct pointing to reality*, Thames & Hudson, London 1979.
- de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Chinese Tradition, vol. I*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 4. ed. 1967.
- de Bary, Wm. T. et al. (Eds.): *Sources of Japanese Tradition*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 7. ed. 1971.
- Berg, M.: *Zeami. Den bemmelige tradition i no*, (overs. af Zeamis skrifter via fransk ed. (1960)) Odin Teatrets Forlag 1971.
- Berg, S.: *Crow with No Mouth. Ikkyu, 15th Century Zen Master*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1989.
- Berglund, L.: *The Secret of Lou Shu. Numerology in Chinese Art and Architecture*, Lunds Universitet 1990.
- Berry, M.E.: *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts & London 1982.
- Bodart, B.M.: „Tea and Counsel. The Political Role of Rikyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXII no. 2 1977, pp. 49-74.
- Bohm, D.: *Wholeness and the implicate order*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston & Henley 1980.
- Bolen, J.S.: *De indre guder En ny mandepysykologi*, Gyldendal, København 1992.
- Boyer, M.: *Penselstrøg i kinesisk maleri*, Nyt nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980.
- Chang, Ching-Yu: „Japanese Spatial Conception 3“ in *Japan Architect* 6/1984, pp. 60-66.
- Chang, Chung-yuan: *Creativity and Taoism*, The Julian Press, New York 1963.
- Cheetham, R.: „Entsu-ji“ in *Japanese Garden Database*, på web-adressen: <http://dolphin.upenn.edu/%7Echeetham/jgarden/gardens/daichiji.html>
Hovedmenuen findes på: <http://dolphin.upenn.edu/%7Echeetham/jgarden/index.html>
- Cleary, T.: *The Japanese Art of War. Understanding the Culture of Strategy*, Shambhala, Boston & London 1992.
- Cleary, T.: *Dream Conversations. On Buddhism and Zen*, (intro og overs. af Muso Kokushi: *Muchi Mondo*) Shambhala, Boston & London 1994.
- Coaldrake, W.H.: *The Way of the Carpenter*, Weatherhill, New York & Tokyo 1990.
- Collcutt, M.: „Daimyo and daimyo culture“ in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989, pp. 1-52.
- Collcutt, M.: *Five Mountains. The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. & London 1981.
- Cooper, M. (Ed. og overs.): *This Island of Japan. João Rodrigues' Account of 16th-century Japan*, Kodansha International, Tokyo & New York 1973.
- Cooper, M.: „The Early Europeans and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 101-33.
- Cort, L.A.: „The Kizaemon Teabowl Reconsidered: The Making of a Masterpiece“ in *Chanoyu Quarterly* 71 1992, pp. 7-30.
- Covell, J.C.: „Kanamori Sowa and Teigyokuken“ in *Chanoyu Quarterly* 16 1976, pp. 7-19.
- Covell, J. & Yamada, S.: *Unraveling Zen's Red Thread. Ikkyu's Controversial Way*, Hollym International, Elizabeth NJ & Seoul 1980.
- Covell, J. & Yamada, S.: *Zen at Daitoku-ji*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1974.
- Damsholt, S.: *Laotse. Tao Teh Ching*, (overs. fra norsk ed. v. Karl Ludvig Reichelt) Sankt Ansgars Forlag, København 1985.
- „Dialogues, East and West. Conversations Between Dr. Paul Tillich and Dr. Hisamatsu Shin'ichi. Part One“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. IV no. 2 1971, pp. 89-108.
- „Dialogues, East and West. Conversations Between Dr. Paul Tillich and Dr. Hisamatsu Shin'ichi. Part Two“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. V no. 2 1972, pp. 107-128.
- Engel, H.: *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*, (1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 11. ed. 1984.
- Ferreras, J.M.: „Frontal Perception in Architectural Space“ in Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 25: Japan. Climate, Space and Concept*, Process Architecture, Tokyo 1981, pp. 51-64.
- Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 1“ in *Japan Architect* 7/1965, pp. 85-94.
- Fujioka, M.: „The Katsura Detached Palace 3“ in *Japan Architect* 12/1965, pp. 87-96.
- Furuta, S.: „Philosophical Aspects of the Chashitsu“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, pp. 7-31.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 4. The Window“ in *Japan Architect* 4/1964, pp. 77-82.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 5. The Garden“ in *Japan Architect* 5/1964, pp. 78-82.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 6. Flowers in the Tearoom“ in *Japan Architect* 7/1964, pp. 80-84.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu 7. The Stepping-Stones“ in *Japan Architect* 8/1964, pp. 85-90.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu. Ink Paintings for the Tokonoma -The Bokuseki and the Bokuga“ in *Japan Architect* 10/1964, pp. 88-94.
- Furuta, S.: „The Philosophy of the Chashitsu. Conclusion: The Tea Ceremony of Sen-no-Rikyu“ in *Japan Architect* 12/1964, pp. 75-78.
- Gropius, W.: „Architecture in Japan“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, pp. 1-13.
- Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsu-*



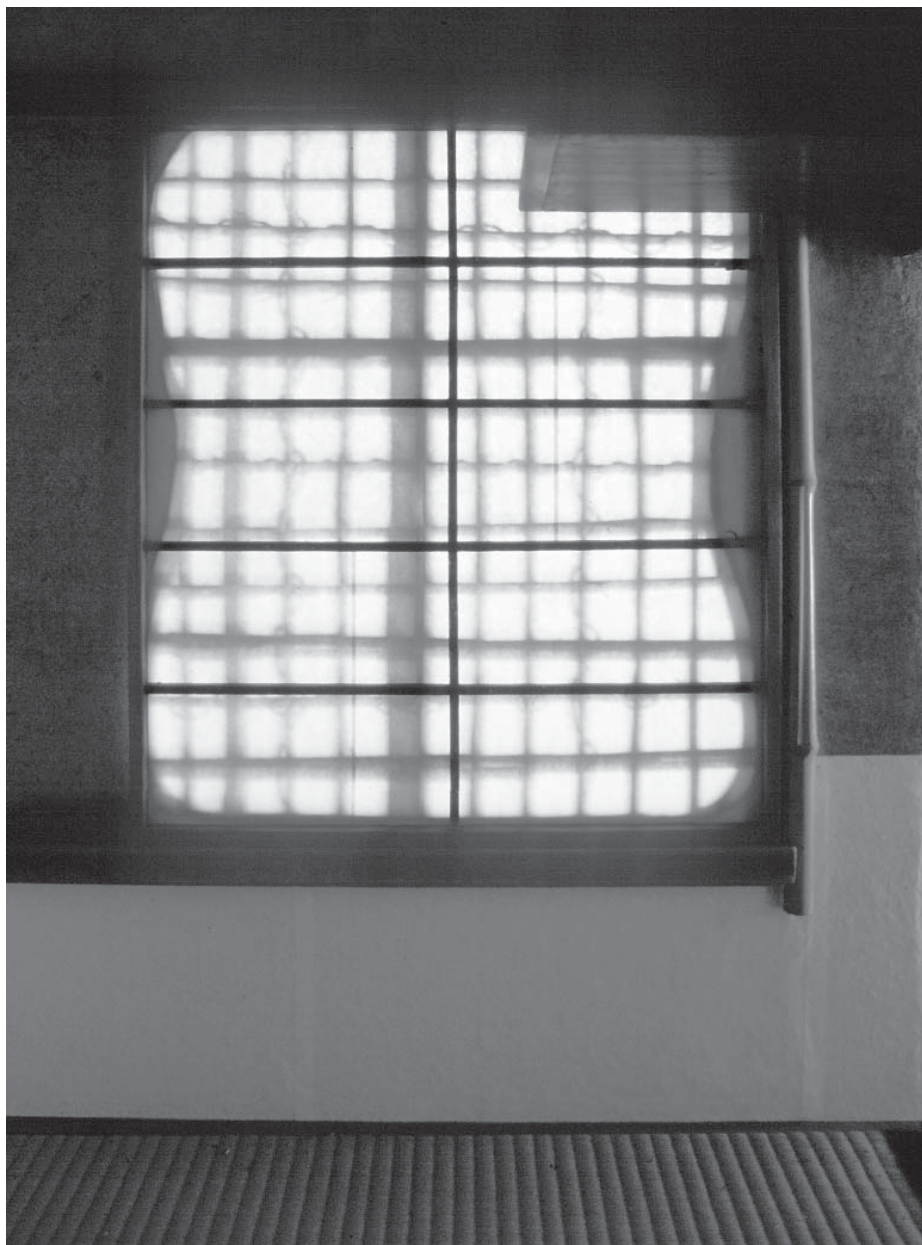
Shirakawa-broen, som leder til Shokin-tei, set gennem Shokin-teis nijiri-guchi

- ra. *Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960.
- Haga, K.: „The Appreciation of Zen Scrolls“ in *Chanoyu Quarterly* 36 1983, pp. 7-25.
- Haga, K.: „The Sen Family Tradition of Chado“ in *Chanoyu Quarterly* 29 1981, pp. 7-15.
- Haga, K.: „The Wabi Aesthetic through the Ages“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 195-230.
- Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977.
- Hashimoto, E.: *Architecture in the Shoin Style. Japanese Feudal Residences*, (1981) Kodansha International & Shibundo, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984 (jap. ed. 1972).
- Hayashiya, S.: „Hon'ami Koetsu - His Ceramic Works“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1976, pp. 34-53.
- Hayashiya, S.: „Kobori Enshu's Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 38-40.
- Hayashiya, S.: „Teabowls - Part I“ in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 32-49.
- Hayashiya, S.: „Teabowls - Part II“ in *Chanoyu Quarterly* 56 1988, pp. 31-52.
- Hayashiya, S.: „Teabowls - Part III“ in *Chanoyu Quarterly* 58 1989, pp. 31-58.
- Hayashiya, S.: „Teabowls - Part IV“ in *Chanoyu Quarterly* 59 1989, pp. 32-59.
- Hayashiya, T., Nakamura, M. & S. Hayashiya: *Japanese Arts and the Tea Ceremony*, (1974) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1980 (jap. ed. 1964).
- Hirai, K.: *Feudal Architecture of Japan*, (1970) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1980 (jap. ed. 1965).
- Hirota, D.: „The Practice of Tea 1: Heart's Maturity: *The Kokoro no fumi*. The Letter of Murata Shuko to His Disciple Choin“ in *Chanoyu Quarterly* 22 1979, pp. 7-24.
- Hirota, D.: „The Practice of Tea 2: Takeno Joo's Letter on Wabi and Related Documents“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 7-21.
- Hirota, D.: „The Practice of Tea 3: Memoranda of the Words of Rikyu. *Namporoku* Book I“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, pp. 31-48.
- Hirota, D.: „The Practice of Tea 4: The One-page Testament Attributed to Rikyu. (*Rikyu Ichimai Kishomon*)“ in *Chanoyu Quarterly* 33 1983, pp. 41-52.
- Hirota, D.: „The Practice of Tea 5: The *Zen Tea Record*. A Statement of Chanoyu as Buddhist Practice“ in *Chanoyu Quarterly* 54 1988, pp. 32-59.
- Hisamatsu, S.: „The Nature of *Sado* Culture“ in *The Eastern Buddhist* vol. III no. 2 1970, pp. 9-19.
- Hisamatsu, S.: „On Zen Art“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. I no. 2 1964, pp. 21-33.
- Hisamatsu, S.: „The Way of Tea and Buddhism“ in *Chanoyu Quarterly* 74 1993, pp. 7-27.
- Hisamatsu, S.: „The Significance of the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 52 1987, pp. 7-17.
- Hisamatsu, S.: *Zen and the Fine Arts*, (1971) Kodansha, Tokyo & New York 1982 (jap. ed. 1958).
- Hisamatsu, S.: „Zen. Its Meaning for Modern Civilization“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. I no. 1 1965, pp. 22-47.
- Horiguchi, S.: *Rikyu no Chashitsu*, Iwanami Shoten, Tokyo 1949.
- Hori, V.S.: „Teaching and Learning in the Rinzaï Zen Monastery“ in *Journal of Japanese Studies* XX no. 1 1994, pp. 5-35.
- Horiguchi, S.: *Rikyu no Chashitsu*, Iwanami Shoten, Tokyo 1949.
- „How Katsura has come to be“ in Baba, S.



Shokin-tei, forbindelsen mellem soan-chasbitsu og tilliggende rum. Det græskarformede sbitaji-mado giver sidelys ved te-rummets daime-mätte

- (Ed.): *Katsura*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1983, pp. 209-13.
- Huxley, A.: Ø, (1962) Ansgars Forlag, København 1981.
- Hvass, J.: „Minnen om Daisen-in“ in *Utblick Landskap* 3/1991, pp. 28-33.
- Ikeda, H.: „Oribe's Shoe-shaped Teabowl“ in *Chanoyu Quarterly* 57 1989, pp. 35-54.
- Inoue, Y.: „Some Thoughts About Rikyu: The Man, His Death“ in *Chanoyu Quarterly* 39 1984, pp. 28-33.
- Ito, T.: „The Development of Shoin-Style Architecture“ in Hall, J.W. & Toyoda, T. (Eds.): *Japan in the Muromachi Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1977, pp. 227-39.
- Itoh, T.: „The Essence of Japanese Beauty“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, pp. 47-59.
- Itoh, T.: *The Gardens of Japan*, Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1984.
- Ito, T.: „Interpretations Vary; Katsura Remains“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinken-chiku-sha, Tokyo 1983, pp. 4-9.
- Itoh, T.: „Kobori Enshu: Architectural Genius and Chanoyu Master“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 7-37.
- Ito, T.: „Sen Rikyu and Tai-an“ in *Chanoyu Quarterly* 15 1976, pp. 7-15.
- Itoh, T.: *Space & Illusion in the Japanese Garden*, (1973) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 4. ed. 1983 (jap. ed. 1965).
- Itoh, T. & Futagawa, Y.: *The Elegant Japanese House, Traditional Sukiya Architecture*, (1969) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 3. ed. 1982 (jap. ed. 1967).
- Izutsu, T. og Izutsu, T.: *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers, den Haag, Boston & London 1981.
- Kane, D.R.: „The Epic of Tea: Tea Ceremony as the Mythological Journey of the Hero“ in *Kyoto Journal* Winter 1987, pp. 12-22.
- Kato, S.: „The Hall of the Poetry of Immortals“ in Rimer, T. et al.: *Shisendo. Hall of the Poetry of Immortals*, Weatherhill, Tokyo & New York 1991, pp. 111-136.
- Kawashima, S.: „Midday Tea in the Urasenke Manner“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 120-141 (jap. ed. 1983).
- Keane, M.P.: *Japanese Garden Design*, Charles E. Tuttle, Rutland, Vermont & Tokyo 1996.
- Khanna, M.: *Yantra. The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, (1979) Thames & Hudson, London 1994.
- Kitahara, R.: „More Than Just An Encounter“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, pp. 117-22.
- Kobori, N.S.: „Zen and the Art of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 7-12. Opr. in *The Middle Way* vol. XLVI no. 4 1972, pp. 148-52.
- Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo & New York 1983.
- Koga, K.: „Utsushi. The Aesthetics of Imitation“ in *Chanoyu Quarterly* 67 1991, pp. 7-34.
- Kohatsu, J.K.: (katalogtekster) in Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989.
- Kuitert, W.: *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, J.C. Gieben Publisher, Amsterdam 1988.
- Kraft, K.: *Eloquent Zen. Daito and Early Japanese Zen*, (1992) University of Hawai'i Press, Honolulu, paperback ed. 1997.
- Kraft, K.L.: „Musō Kokushi's Dialogues in a Dream. Selections“ in *The Eastern Buddhist n.s.* vol. XIV no. 1 1981, pp. 75-93.
- Kumakura, I.: „Kan'ei Culture and Chanoyu“



Sbitaji-mado, der giver sidelys til daime-måtten i Shokin-teis soan-chasbitsu, se også ill. p. 464

- in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 135-60.
- Kumakura, I.: „Rikyu and the Birth of Nijiriguchi“ in *Chanoyu Quarterly* 44 1985, pp. 41-46.
- Kumakura, I.: „Sen no Rikyu: Inquiries into His Life and Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 33-70.
- Kurosawa, A.: *Ran. The original screenplay and storyboards of the Academy Award-winning film*, Shambhala, Boston & New York 1986.
- Lidin, O.G.: *Japans Religioner*, Politikens Forlag, København 1985.
- Lillehoj, E.: „The Early Kanamori Family and Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 77 1994, pp. 33-55.
- Ludwig, T.M.: „Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influences i the Early History of the Tea Ceremony“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXVI no. 4 1981, pp. 367-90.
- Ludwig, T.M.: „Chanoyu and Momoyama: Conflict and Transformation in Rikyu's Tea“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 71-100.
- Marcus, Aa.: *Den blaa Drage*, (1941) Gyldendal, København, 3. ed. 1961.
- Mittwer, G. (overs.): „Anecdotes About Sen Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 65 1991, pp. 43-51.
- Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966.
- Mizuo, H.: *Edo Painting: Sotatsu and Korin*, (1972) Weatherhill/Heibonsha, New York & Tokyo, 2. ed. 1978 (jap. ed. 1965).
- Mizuo, H.: „A Portrait of Hon'ami Koetsu“ in *Chanoyu Quarterly* 34 1983, pp. 21-52.
- Mori, O.: *Japanese Gardens*, Asahi Shimbunsha, Tokyo 1960.
- Mori, O.: *Kobori Ensbu no sakuji*, (Et studie af Kobori Enshus arbejder) Nara National Research Institute of Cultural Properties 1966.
- Mosher, Gouvenor: *Kyoto. A Contemplative Guide*, (1964) Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 6. ed. 1983.
- McMullin, N.: *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984.
- Murai, Y.: „A Biography of Rikyu“ in *Chanoyu Quarterly* 61 1990, pp. 7-56.
- Murai, Y.: „A Brief History of Tea in Japan“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 3-34 (jap. ed. 1983).
- Murai, Y.: „The Development of Chanoyu: Before Rikyu“ in Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 3-32.
- Murai, Y.: „Furuta Oribe“ in *Chanoyu Quarterly* 42 1985, pp. 24-47.
- Murai, Y.: „Rikyu's Disciples“ in *Chanoyu Quarterly* 66 1991, pp. 7-35.
- Murata, J.: „The Karamon of Daitoku-ji“ in *Japan Architect* 12/1963, pp. 75-83.
- Murata, J.: „The Main Hall of the Shuon-an Temple“ in *Japan Architect* 9/1962, pp. 76-81.
- Müller, E.M.: „The larger Prajna-Paramita-Hrdyasutra“ in *Buddhist Mahayana Texts, Part II*, Delhi 1960, pp. 145-54.
- Naito, A.: *Katsura. A Princely Retreat*, Kodansha International, Tokyo & New York 1977.



Shokin-teis største rum, set mod vestgavlen i lavt indfaldende eftermiddagslys. Udsigten, som frontalt har stor dybde (se ill. p.375), forsvinder mod venstre ind i Ildflueslugtens tætnende mørke

- Nakamura, S.: „Katagiri Sekishu and Korin-an“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp.25-36.
- Nakamura, S.: „Kobori Enshu and Mittan“ in *Chanoyu Quarterly* 14 1975, pp. 7-19.
- Nakamura, S.: „The Tea Rooms of Hosokawa Sansai“ in *Chanoyu Quarterly* 18 1977, pp. 7-19.
- Nakamura, T.: „Early History of the Teahouse. Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 69 1992, pp. 7-32.
- Nakamura, T.: „Early History of the Teahouse. Part 4“ in *Chanoyu Quarterly* 72 1992, pp. 31-47.
- Nakamura, T. (interviewet af Okamoto, K.): „Reconstructing the Taian Tearoom“ in *Chanoyu Quarterly* 81 1995, pp. 29-56.
- Nishi, K. & Hozumi, K.: *What is Japanese Architecture?* Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1983.
- Nishibe, B.: „Zen Monks and the Formation of the Way of Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 28 1981, pp. 7-46.
- Nishitani, K.: *Religion and Nothingness*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1982.
- Nitschke, G.: *The Architecture of the Japanese Garden, Right Angle and Natural Form*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991.
- Nitschke, G.: „Ma: Place, Space and Void“ in *Kyoto Journal*, no. 8 1988, pp.33-39.
- Nitschke, G.: *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*, Academy Editions, Ernst & Sohn, London 1993.
- Nitschke, G.: *The Silent Orgasm. From Transpersonal to Transparent Consciousness*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1995.
- Nitschke, G.: svarbrev vedrørende *Raikyu-ji* og *Iro-tsuke-shoin*, 08.12. og 19.12. 1997.
- Nosco, P.(Ed.): *Confucianism and Tokugawa Culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1984.
- Oishi, S.: „The Bakuhan System“ in Nakane, C. & Oishi, S. (Eds.): *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990, pp. 11-36.
- Okakura, S.: *The Book of Tea*, (1906) Kodansha International, Tokyo, New York & London, 1. paperback ed. 1991.
- Okamoto, S.: „Rikyu's Tearoom, the Taian at Myokian“ in *Chanoyu Quarterly* 80 1994, pp. 7-37.
- Okuda, N.: „The Temmoku Teabowl“ in *Chanoyu Quarterly* 26 1981, pp. 7-32.
- Olson, C.: „The Zen Clown Ikkyu. A Cross-cultural Study of a Symbol of Disorder“ in *Journal of Dharma* 13 1988, pp. 147-63.
- Omori, K.: „The Reliquary Hall of the Enkaku-ji“ in *Japan Architect* 5/1964, pp. 83-90.
- Omori, K.: „The Ryogin-an Hojo of the Tofuku-ji“ in *Japan Architect* 4/1964, pp. 83-90.
- Ooms, H.: „Neo-confucianism and the Formation of Early Tokugawa Ideology: Contours of a Problem“ in Nosco, P. (Ed.): *Confucianism and Tokugawa Culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1984, pp. 27-61.
- Ooms, H.: *Tokugawa Ideology. Early Constructs, 1570-1680*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985.
- Pallis, T.: „Mary Farkas, ed., *The Zen Eye: Collected Talks by Sokei-an*“ (boganmeldelse) in *The Eastern Buddhist* n.s. vol. XXIX no. 2 1996, pp. 291-97.
- Pallis, T.: *Zen. Træning og tradition*, Borgen, København 1990.
- Pilgrim, R.B.: „Ma. A Cultural Paradigm“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 32-53.
- Pirsig, R.M.: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, (1981) Transworld Publishers, London 1974.
- Ponsonby-Fane, R.A.B.: *Kyoto, The Old Capital of Japan*, (1956) The Ponsonby Memorial Society, Kyoto, rev. ed. 1966 (opr. ed. 1931).
- Rimer, T.: „Ishikawa Jozan“ in Rimer, T. et al.: *Sbisendo. Hall of the Poetry of Immortals*, Weatherhill, Tokyo & New York 1991, pp. 3-26.
- Rimer, T. et al.: *Sbisendo. Hall of the Poetry of Immortals*, Weatherhill, Tokyo & New York 1991.
- Sanford, J.H.: „Mandalas of the Heart. Two Prose Works by Ikkyu Sojun“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXV no. 3 1980, pp. 273-298.
- Sanford, J.H.: *Zen-Man Ikkyu*, Scholars Press, Chico California 1981.
- Sasaki, R.F.: „The History of the Koan in Rin-zai (Lin-chi) Zen“ in Miura, I. & Sasaki, R.F.: *Zen Dust. The History of the Koan and Koan Study in Rin-zai (Lin-chi) Zen*, Hartcourt, Brace & World Inc., New York 1966.
- Sato, K.: *The Zen Life*, (1972) Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo & Kyoto, 2. paperback ed. 1984 (jap. ed. 1966).
- Saunders, E.D.: *Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculptures*, (1960) Princeton University Press, Princeton NJ, paperback ed. 1985.
- Seckel, D.: „Buddhist Temple Names in Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXX no. 4 1985, pp. 359-86.
- „Selections from the Lao-Tzu (or Tao-te Ching)“ in de Bary, Wm.T. et al. (Eds.): *Sources of Chinese Tradition, vol. 1*, (1960) Columbia University Press, New York & London, 4. ed. 1967, pp. 51-66.
- Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988 (jap. ed. 1983).
- Sen, S.: „Christianity and Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 66 1991, pp. 5-6.
- Sen, S.: „Lives of the Urasenke Grand Masters“ in Sen, S. (Ed.): *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*, Weatherhill, New York & Tokyo 1988, pp. 35-51 (jap. ed. 1983).
- Sen, S., Murata, J. & Kitamura, D.: *Chashitsu. The Original Drawings and Photographic Illustrations of the Typical Japanese Tea Architectures and Gardens*, Tanko-Shinsha, Japan 1959.
- Shigemori, K.: *The Japanese Courtyard Garden. Landscapes for Small Spaces*, (1981) Weatherhill, New York & Tokyo, 2. ed. 1983 (jap. ed. 1980).
- Shigemori, K.: *Japanese Gardens. Islands of Serenity*, Japan Publications Inc., Tokyo 1971.
- Shimao, S.: „The Stewards of Art in Muromachi Japan. Noami, Geiami and Soami“ in *Chanoyu Quarterly* 84 1995, pp. 7-36.
- Shimizu, Y. (Ed.): *Japan. The Shaping of Daimyo Culture*, Thames & Hudson, London 1989.
- Stevens, J.: *Lust for Enlightenment. Buddhism and Sex*, Shambhala, Boston & London 1990.
- Stevens, J.: *Three Zen Masters. Ikkyu, Hakuin, and Ryokan*, Kodansha International, Tokyo, New York & London 1993.
- Stevens, J.: *Wild Ways. Zen Poems of Ikkyu*, Shambhala, Boston & London 1995.
- Stiggstedt, M.: *Te som konst*, Östasiatiska Museet, Stockholm 1996.
- Stryk, L.: „Preface“ in Berg, S.: *Crow with No Mouth. Ikkyu, 15th Century Zen Master*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1989, pp. 7-14.
- Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, First Series*, Luzac & co. London 1927.
- Suzuki, D.T.: *Essays in Zen Buddhism, Third Series*, Luzac & co. London 1934.
- Suzuki, D.T.: *Manual of Zen Buddhism*,



Detalje af søjle i Shin-goten, den nyeste fløj i Katsura Rikyus sboin-bygning

- (1950) Grove Press, New York 1960.
- Suzuki, D.T.: *Zen and Japanese Culture*, (1959) Princeton University Press, New York 1973 (jap. ed. 1938, rev. v. overs.).
- „Symposium: Japanese Zen, *Karaki Junzo & Osaka Koryu. Haga Koshiro, moderator*“ in *The Eastern Buddhist* n.s. vol. X no. 2 1977, pp. 76-101.
- Tanaka, S.: *The Tea Ceremony*; (1982) Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco 1973.
- Tange, K.: „Creation in Present Day Architecture and the Japanese Tradition“ (Forkortet udgave af artikel i *Shinkenbiku* 6/1956) in Boyd, R.: *Kenzo Tange*, George Braziller, New York & Prentice-Hall International, London 1962.
- Tange, K.: „Tradition and Creation in Japanese Architecture“ in Gropius, W., Tange, K. & Y. Ishimoto: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven 1960, pp. 14-36.
- Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 1“ in *Chanoyu Quarterly* 23 1980, pp. 37-47.
- Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 2“ in *Chanoyu Quarterly* 25 1980, pp. 7-21.
- Tanikawa, T.: „The Esthetics of Chanoyu, Part 4“ in *Chanoyu Quarterly* 27 1981, pp. 35-50.
- Artikelserien „The Esthetics of Chanoyu“ er en bearbejdet oversættelse af bogen *Chanobigaku*, Tankosha 1977.
- Taut, B.: *Houses and Peoples of Japan*, John Gifford Ltd., London 1938.
- „Temae -Tea Procedure: *Shozumi (ro)*“ in *Chanoyu Quarterly* 55 1988, pp. 50-64.
- Thomson, B.: *A guide to the districts of Kyoto, Nara and Yamada*, Dai-Nippon Hotel, Kyoto 1911.
- Treib, M.: „Modes of Formality: The Distilled Complexity of Japanese Design“ in *Landscape Journal* vol. XII no. 1 1993, pp. 2-16.

Personliste, Shinju-an

- Treib, M. & Herman, R.: *A Guide to the Gardens of Japan*, (1980) Shufunotomo, Tokyo, 2. ed. 1983.
- Tsutsui, H.: „The History of the Kaiseki Meal“ in *Chanoyu Quarterly* 78 1994, pp. 7-46.
- Tsutsui, H.: „Like the flowers in the Field. Rikyu's Flowers for Tea“ in *Chanoyu Quarterly* 41 1985, pp. 7-34.
- Tsutsui, H.: „Sen Sotan“ in *Chanoyu Quarterly* 46 1986, pp. 7-31.
- Tsutsui, H.: „The Essence of Chanoyu Lies Precisely in What Isn't Chanoyu“ in *Chanoyu Quarterly* 32 1982, pp. 58-61.
- Usui, S.: *A Pilgrim's Guide to Forty-Six Temples*, Weatherhill, Tokyo & New York 1990.
- Waddell, N. (overs. og intro): *The Essential Teachings of Master Hakuin. A Translation of the Sokku-roku Kaien-fusetsu*, Shambhala, Boston & London 1994.
- Waley, P. (overs.): *Tale of Genji. A Novel in Six Parts by Lady Murasaki* (1935) George Allen & Unwin, London 1957.
- Varley, P.: „Purity and Purification in the *Nampo Roku*“ in *Chanoyu Quarterly* 48 1986, pp. 7-20.
- Varley, P.: „*Chanoyu* from Genroku to Modern Times“ in Varley, P. & Kumakura, I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 161-94.
- Varley, P. & Kumakura I. (Eds.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989.
- Watsky, A.M.: „Commerce, Politics, and Tea. The Career of Imai Sokyu“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXXX no. 1 1995, pp. 47-65.
- Watson, B.: *The Zen Teachings of Master Lin-chi. A Translation of the Lin-chi Lu*, Shambhala, Boston & London 1994.
- Watts, A.: *Tao. The Watercourse Way*, Pantheon Books, New York 1975.
- Weigl, G.C.: „The Reception of Chinese Painting Models in Muromachi Japan“ in *Monumenta Nipponica* vol. XXXV no. 3 1980, pp. 258-72.
- Wey, N.: „The Zen 'Maple Tree' Painting of the Chishaku-in“ in *Oriental Art* vol. XXIV no. 4 1978, pp. 433-444.
- Yamasaki, M. (Ed.): *Process Architecture 25: Japan. Climate, Space and Concept*, Process Architecture, Tokyo 1981.
- Yamasaki, T.: *Sbingon. Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston & London 1988 (jap. eds. 1974 og 1981).
- Yasuraoka, K.: „On the Arts as Ways: Kenko and Zeami“ in *Chanoyu Quarterly* 31 1982, pp. 7-14.
- Yokoyama, T.: „Fence and Gates“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1983, pp. 100-05.
- Yokoyama, T.: „Outer Rest Pavilion“ in Baba, S. (Ed.): *Katsura*, Shinkenchiku-sha, Tokyo 1983, pp. 110-17.
- Yoneda, S.: *Good Food from a Japanese Temple*, (1982) Kodansha International, Tokyo, New York & San Francisco, 2. ed. 1984.
- Zen, Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews*, Swallow/Ohio University Press, 2. ed. 1981.
- ZenBase CD 1*, (CD-rom database) IRIZ (International Research Institute for Zen Buddhism), Hanazono University, Kyoto 1995. IRIZ-databasen findes på: <http://www.ijnet.or.jp/iriz/iriz/html/irizhome.htm>
- Samtale m. John McGee, Ura Senke, Kyoto, 07.07. 1995.
- Samtale med Tim Pallis i København, 25.11. 1996.
- Samtale i Shinju-an 18.11. 1997 med deltagelse af Yamada Sobin, Hilary Adler Fenchel og Richard Steiner på baggrund af fremsendte spørgsmål.



Trods de graciøst svungne linjer er tempel-arkitekturens tagvolumener ganske tunge. Først med te-æstetikken blev letheden en del af det japanske arkitekturudtryk

PERSONLISTE FOR SHINJU-AN CASE-STUDIET

I nedenstående liste er den kinesiske udtale af de kinesiske navne angivet i kursiv forud for den japanske version. Navnene er opført kronologisk efter fødeår. Hvor dette ikke er kendt, er der foretaget en skønsmæssig indplacering

Navne før år 0

Laotse (f. ca. 604 f.Kr.), der hersker dog en vis tvivl, om *Laotse* overhovedet har eksisteret
Shakyamuni Buddha (ca. 560-480 f.Kr.)
Kasyapa (?-??)
Kungfutse (557-479 f.Kr.)
Meng'tse (latin Mencius) (372-289 f. Kr.)

Navne fra år 0 til 1000

Wang Pi (226-249 e.Kr.)
Tao-sheng (ca. 360-434)
P'u-t'i-ta-mo, Bodhidharma (d. ca. 532)
Jiaozhou (?-??)
Tao Hsüan (595-667)
Hui-neng, Eno (638-713)
Yung-chia Hsuan-chüeh, Yoka Genkaku (665-713)
Ma-tsu Tao-i, Baso Doitsu (709-788)
Pai-chang Huai-bai, Hyakujo Ekai (720-817)
P'ang Chü-Shih, Ho Koji (8. årh.)
Kejser Kammu (737-806)
Niao K'o, kaldet Fuglerede (741-824)
Tien-t'ai Te-shao, Tenno Dogo (748-807)
Saicho (767-62)
Kuei-shan Ling-yu, Isan Reiyu (771-853)
Po Chü-i (772-846)
Kukai / Kobo Daishi (774-835)
Chao-chou Ts'ung-sben, Joshu Jushin (778-897)
Te-shan Hsüan-chien, Tokusan Senkan

(780-865)
Hsiang-yen Chib-hsien, Kyogen Chikan (?)
Yang-shan Hui-chi, Kyozan Ejaku (807-883)
Yen-t'ou Ch'üan-buo, Ganto Zenkatsu (828-87)
Lin-chi Hsüan, Rinzai Gigen (d.866 / 867)
Nan-yüan Hui-yung, Nanin Egyo (d.930)
Yang-ch'i Fang-bui, Yogi Hoe (992-1049)

1000-tallet

Yüan-wu K'o-ch'in, Engo Kokugon (1063-1135)
Ryonin (1073-1132)
Ta-bui Tsung-kaio, Daie Soko (1089-1163)

1100-tallet

Mi-an Hsien-chieb, Mittan Kanketsu (1118-86)
Saigyö (1118-90)
Honen (1133-1212)
P'o-an Tsu-hsien, Hoan Sosen (1136-1211)
Sung-yüan Ch'ung-yüeh, Shogen Sugaku (1139-1209)
Eisai Zenji / Myoan Eisai (1141-1215)
Kamo no Chomei (1153-1216)
Fujiwara no Ietaka (1158-1237)
Fujiwara no Teika (1162-1241)
Shinran (1173-1263)
Hsü-t'ang Chib-yü, Kido Chigu (1185-1269)

1200-tallet

Dogen Zenji / Dogen Kigen (1200-53)
Mu-ch'i (d. 1269-74)
Nichiren (1222-82)
Daio Kokushi / Nampo Jomyo (1235-1308)
Ippen (1239-89)
Tsuo Kyoen (1257-1325)
Musö Kokushi / Musö Soseki (1275-1351)

Kanzan Egen (1277-1360)
Gen'e (1279-1350)
Daito Kokushi / Shuho Myocho (1282-1337)
Yoshida Kenko (1283-1350)
Kejser Go-Daigo (1288-1339)
Daiken Kokushi / Tetto Giko (1295-1365/69)
Ryosen (1295-1369)
Kejser Hanazono (1297-1348)

1300-tallet

Ashikaga Takauji (1305-58)
Ashikaga Tadayoshi (1306-52)
Kosho (?-??)
Gongai Sochu (1315-90)
Kan'ami Kiyotsugo (1334-85)
Kaso Sodon (1352-1428)
Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408)
Ken-o Soi (d. 1415)
Zeami Motokiyo (1363-1443)
Kejser Go-Komatsu (1377-1433)
Shogai Zenkan (d. 1447)
Yoso Soi (1379-1458)
Ashikaga Yoshimochi (1386-1428)
Ikkyu Sojun (1394-1481)
Noami (1397-1471)
Owa Sorin (?-??)

1400-tallet

Komparu Zenchiku (1405-68)
Kesso Shokyu (1416-1500)
Sesshu Toyo (1420-1506)
Murata Shuko (1422-1502)
Gio Jotei (1426-1506)
Hosokawa Masamoto (1430-73)
Geiami (1431-85)
Kano Masanobu (1434-1530)
Ashikaga Yoshimasa (1436-90)
Giten Gensho (?-??)

Soga Jasoku I / Bokkei (d. 1483)
Kejser Go-Tsuchimikado (1442-1500)
Sochin Joetsu (1442-1518)
Mori Shin (?-??)
Saiokuken Socho (1448-1532)
Bokusai / Motsurin Shoto (1451-92)
Bokushitsu Joboku (1451-95)
Komparu Zenpo (1454-1532)
Sanjonishi Sanetaka (1455-1537)
Saigaku Joha (?-??)
Shoko / Kengaku (?-??)
Choin / Furuichi Harima (1459-1508)
Soshu (?-??)
Soga Jasoku II / Sojo (?-??)
Senami (?-??)
Kogaku Shuko (1465-1548)
Soami (d. 1525)
Dairin Soto (1480-1568)

1500-tallet

Takeno Joo (1502-55)
Kitamuki Dochin (1502-62)
Shorei Shukin (1504-83)
Francisco Xavier (1506-52)
Raku / Tanaka Chojiro (1516-92)
Kejser Ogimachi (1517-93)
Nakarai Zuisoku (?-??)
Shogaku Jocho (?-??)
Imai Sokyü (1520-93)
Sen Rikyü (1522-91)
Kanamori Nagachika (1524-1608)
Shun'oku Soen (1529-1612)
Tsuda Sogyü (d. 1591)
Otomo Sorin (1530-87)
Kokei Sochin (1532-95)
Shimazu Yoshihisa (1533-1611)
Oda Nobunaga (1534-82)
Akechi Mitsuhide (d. 1582)



Vild natur, skabt gennem årtiers ombyggelig tildannelse, som ber et fyrretræ fra haven ved Katsura Rikyu

Ashikaga Yoshiaki (1537-97)
 Toyotomi Hideyoshi (1537-98)
 Hasegawa Tohaku (1539-1616)
 Toyotomi Hidenaga (1540-91)
 Kobori Shinsuke Masatsugu (1540-1604)
 Tokugawa Ieyasu (1542-1616)
 Kano Eitoku (1543-90)
 Furuta Oribe (1543-1615)
 Yamanoue Soji (1544-90)
 Nambo Sokei (ca. 1546-??)
 Sen Shoan (1546-1614)
 Sen Doan (1546-1617)
 Sen Ogin (???)
 Tsutsui Junkei (1549-84)
 Prins Yokoin Sanehito (1552-88)
 Takayama Ukon (1553-1615)
 Oda Nobutada (1557-82)
 Kanamori Yoshishige (1558-1615)
 Gien (1558-1626)
 Hon'ami Koetsu (1558-1637)
 Tawaraya Sotatsu (???)
 Ishida Mitsunari (1560-1600)
 Raku Kichizaemon Jokei (1561-1635)
 João Rodrigues (ca. 1561-1633)
 Hosokawa Sansai (1563-1645)
 Toyotomi Hidetsugu (1568-95)
 Denso Shoin (d. 1627)
 Suden (1569-1633)
 Kejser Go-Yozei (1571-1617)
 Takuan Soho (1573-1645)
 Sen Sotan (1578-1658)
 Prins Toshihito (1579-1629)
 Tokugawa Hidetada (1579-1632)
 Kobori Enshu (1579-1647)
 Hayashi Razan (1583-1657)
 Ishikawa Jozan (1583-1672)
 Kanamori Sowa (1584-1656)
 Ingen Ryuki (1592-1673)
 Toyotomi Hideyori (1593-1614)
 Sen Soshu (1593-1675)
 Sen Sosetsu (d. 1652)

Kejser Gomizunoo (1596-1680)
 lady Sen (1597-1666)
 Tsuneko, Josho-in (d. 1669)
 Nonomura Ninsei (???)
 Kichibei Donyu / Nonko (1599-1656)
1600-tallet
 Kano Tanyu (1602-74)
 Shido Mu'nan (1603-1676)
 Katagiri Sekishu (1605-73)
 Kejserinde Tofukumon'in (1607-78)
 Sen (Koshin) Sosa (1613-72)
 Prins Noritada (1619-62)
 Ofu (1619-62)
 Prins Ryosho (1622-93)
 Sen Senso (1622-97)
 Kejserinde Meisho (1623-96)
 Kejser Go-Sai (1637-85)
 Tokugawa Ietsuna (1641-80)
 Shoju Rojin / Dokyu Etan (1642-1721)
 Prins Yasuhito (1643-65)
 Tachibana Jitsuzan (1655-1708)
 Hakuin Ekaku (1685-1768)
1700-tallet
 Prins Yakahito (1703-67)
 Kawakami Fuhaku (1716-1807)
 Jiun Onko (1718-1804)
 Jakuan Sotaku (???)
 Matsudaira Fumai (1751-1818)
1800-tallet
 Gengensai Seichu (1810-77)
 Ii Naosuke (1815-60)
 Prinsesse Sumiko (1828-81)
 Bruno Taut (1880-1930)
 Sasaki Sokei-an (1882-1945)
 Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980)
 Ruth Fuller Sasaki (1892-1967)
1900-tallet
 Kobori Nanrei Sohaku (1918-92)
 Yamada Sobin (f. 1920)
 Sen Soshitsu (f. 1923)
 Soen Ozeki (f. 1932)

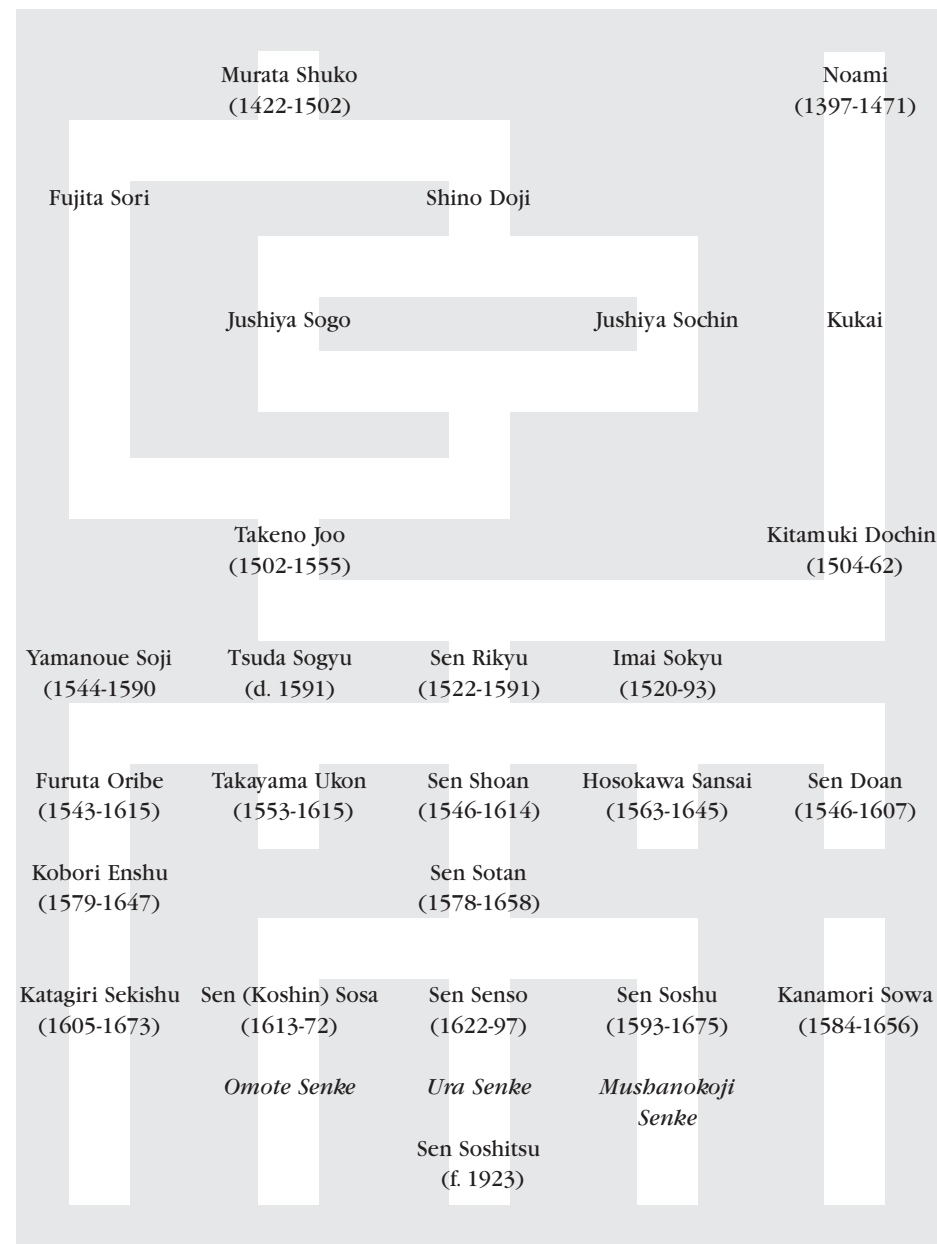
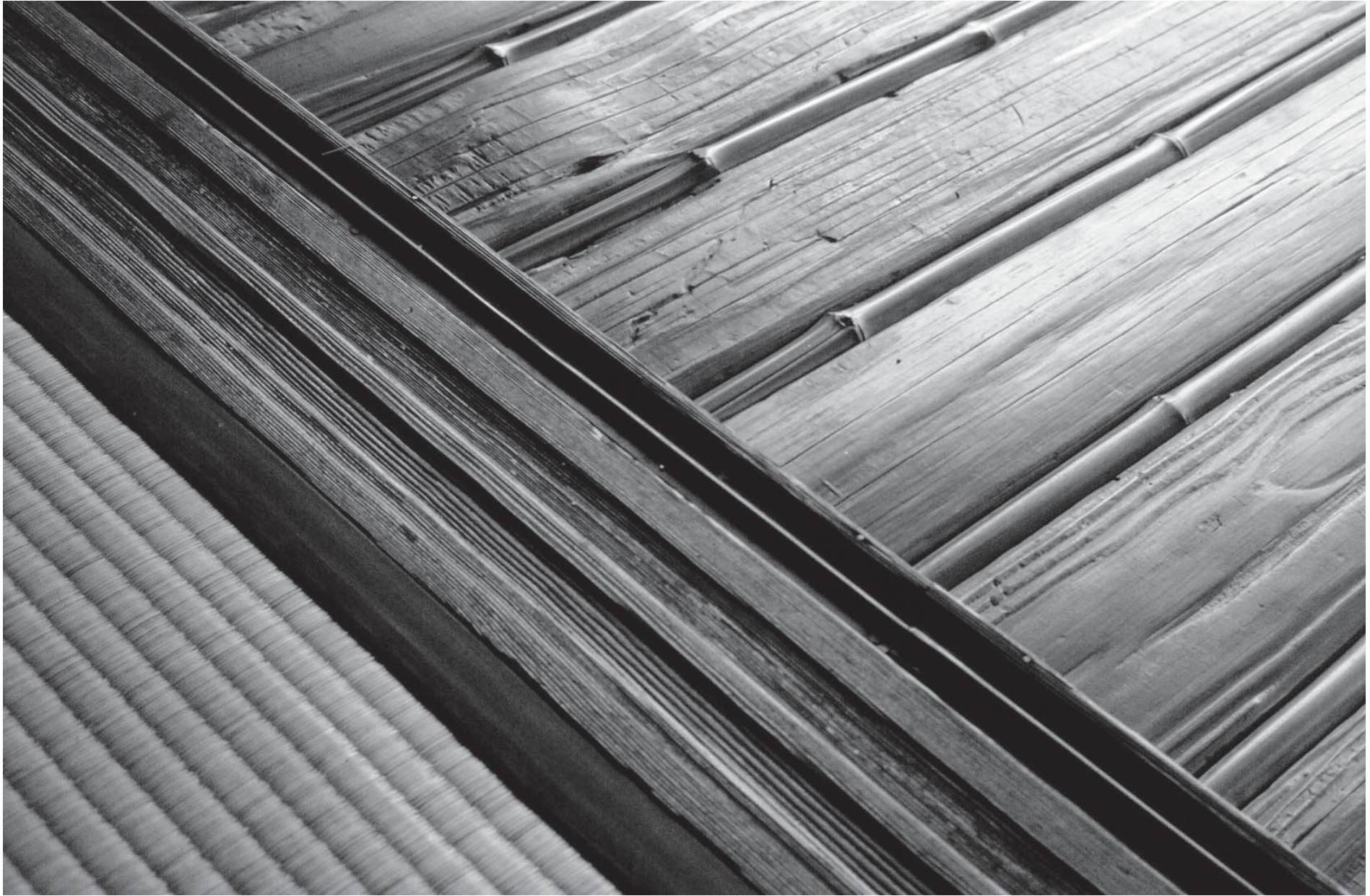


Diagram over lærer-elev-forholdet mellem te-mestre fra Sen Rikyu og bagud, samt de senere te-mestre, er nævnt i case-studiet om Shinju-an



Toko-an: Detalje af overgangen mellem inde og ude med tatami-måtter, spor for shoji- og regnskodder og en terrasse-belægning, hvis brug af materialer er typisk for sukiya-arkitekturen

JAPANSKE ORD OG BEGREBER

action zen eller *living zen*, betegnelse for en zen, hvor tilstedeværelsen, det direkte levede og erfarede er betonet overfor det teologiske og det religiøst institutionelle.

Amida, buddhistisk *bodhisattva*, kommer af sanskrit, Amitabha, Det uendelige lys' Buddha.

Amida-buddhismen kom til Japan i 1100-tallet og 1200-tallet, repræsenteret ved *yuzu Nembutsu*-sekten, *jodo*-sekten, *jodo shin*-sekten og *ji*-sekten. *Amida-buddhismen* er med sin betoning af et liv i stadig bøn, af påkaldelse og hengivelse og sin centrale placering af begreber som tro og nåde umiddelbart den gren af buddhismen, som ligger nærmest et kristent sprog. Hvor både zen-sekterne, de esoteriske sekter og sekterne forud for Amida-buddhismen (under ét kaldet Nara-buddhismen) var ganske elitære af tilsnit, havde Amida-sekterne med deres umiddelbart tilgængelige form en bred appel og blev derfor Japans folkebuddhisme.

-an, et suffiks, som angiver et mindre buddhistisk tempel.

ankoku-templer, 66 zen-templer oprettet ved Muromachi-periodens indstiftelse for at varetage sjæleplejen for de faldne i krigshandlingerne forud.

Ankoku-ji, Rinzaizen-tempel ved Saga, nordøst for Kyoto, hvor Ikkyu blev placeret som 5-årig.

arbat, i *binayana*-buddhismen en betegnelse for én, der har nået den fulde oplysthed. Se *bodhisattva*.

Aum Shinrikyo er en nyreligiøs bevægelse, som gjorde sig voldsomt bemærket med sine giftgasangreb i Japan i foråret 1995.

bancha, en simpel te af kviste og grovere teblade.

Baisen-an, en lille viftebutik i Kyoto, som Ikkyu i 1448 fik stillet til rådighed som tilholdssted.

baiu, direkte overs.: blomme-regn, den japanske regntid i juni-juli.

bodhisattva, i *mabayana*-buddhismen en skikkelse, der har nået endelig oplysning, men (til forskel fra *binayana*-buddhismens *arbat*) af medfølelse for medmennesket lader sig genføde i denne verden indtil alle har nået oplysning.

bokuseki, tuschspor, betegnelse for de i te-ceremonien foretrukne hængerullebilleder med enkle, monokrome kalligrafier udført af zen-mestre.

bonsai, træ eller træagtig vækst holdt i dværgagtig vækst i potte.

Bosen, et te-rum med innovative sukiya-træk fra omkring 1636, skabt af Kobori Enshu ved zen-templet *Kobo-an*.

bushi, kriger.

bushido, krigerens vej, en lydighedsskole, der primært gjorde mennesket til redskab for systemet.

Butsuden, Buddha-hallen, ceremoniel tempelhal, der i zen-templet findes placeret på den centrale hovedakse.

cha, te.

cha awase, te-konkurrencer, te-selskaber fra Muromachi-tiden, hvor man konkurrerede om fommeme varer og kunstskatte ved at gætte fra hvilken plantage, teen stammede.

Cha zen do-ichimi, et værk om zen-te, der udkom i 1715, men tilskrives Rikyus søn-

nesøn, Sen Sotan (1578-1658).

cha-dogu betegner redskaber for teens vej og præciserer, i en tid, hvor ordet *dogu* bruges i flæng om et hvilket som helst redskab, at der i den oprindelige betydning af ordet er tale om redskaber for teens vej.

chabana, direkte overs.: te-blomster, blomsterarrangement beregnet for *wabi*-te-ceremonien.

chado eller *sado*, teens vej.

chaire, lille beholder til te-pulver, oftest i keramisk materiale.

chaji, kort form for te-ceremoni.

chajin, et menneske, som går teens vej.

chakai, en fuld te-ceremoni, der varer omkring 4 timer. Findes i forskellige former.

chakra, ifølge den indiske tradition har kroppen syv energicentre, kaldet *chakraer*.

Chang'an var, med let varierende placeringer nær det nuværende Xian, hovedstad i først det vestlige Han-dynasti (206 f.Kr.-24 e.Kr.), siden i Sui-dynastiet (589-618) og Tang-dynastiet (618-907). Se Hinaya note 79.

chanoyu, direkte overs.: varmt vand for te, te-ceremoni [ofte med betydningen: i overensstemmelse med teens vej].

Chanoyu ichie shu, et værk af te-mesteren Ii Naosuke (1815-1860) om i te-ceremonien at mestre *ichigo ichie*, one lifetime, one meeting.

chasen, et lille piskeris i bambus, bruges i te-ceremonien til at piske te-pulveret i det varme vand.

Chawa shigetsu shu, Te-fortællinger, der peger på månen, berømt te-værk.

chawan, betegnelse for den skål, man drikker te af i te-ceremonien.

chigaidana, dekorativt hyldearrangement i *shoin*-arkitekturen, ses oftest i forbindelse med *tokonoma* og *tsuke-shoin*.

Chikurin-tei, Bambuslund-pavillonen, te-pavillon ved *Katsura Rikyu*, som vides at have eksisteret i 1600-tallet, men idag er borte.

chinzo, en officiel portræt-genre, som zenmestre ofte blev forevigtet i.

Chishaku-in, shingon-buddhistisk tempel øst for Kyoto, grundlagt ca. 1598.

chiso, land-fysiognomi, er sammen med *kasō* en japansk betegnelse for *feng-shui*, kinesisk geomantik.

Choandoki er en samling af anekdoter og overleveringer om te-ceremoni, som blev udgivet i 1640.

Chokusbi-mon, Det kejserlige Sendebuds portal, står sydligst på Daitoku-jis hovedakse, en gave fra kejserinde Meisho (1623-96) fra omkring 1640. Oprindelig i 1597 en gave fra Toyotomi Hideyoshi (1537-98) til kejserpaladset.

chozubachi, hånd-vandbassin, betegner den største sten i *tsukubai*. *Chozubachi* har en vandfyldt hulhed eller udhuling i toppen, hvorfra man med en *sbaku*, bambusøse, tager vand til rituel renselse af hænder og mund.

chudan, det mellemste gulvniveau i rum med tre gulvniveauer.

Chu-mon, Midter-portal, portal umiddelbart før indgangen til *Katsura Rikyus* hovedbygning.

Chu-shoin, Den midterste shoin, ved *Katsura Rikyu*, opført omkring 1641.

Daifuku-ji, et shingon-buddhistisk tempel nær Nara.

Japanske ord og begreber

Daiichi-ji, Rinzaizen-tempel i Shiga-provinsen, hvis klippede have ofte sættes i forbindelse med Kobori Enshu (1579-1647).

Daikon, det japanske navn for kinaradise.

daimemåtten eller *daimedataami* er en trekvart tatami-måtte - i te-rummet ofte den måtte, hvorfra te-mesteren forbereder teen.

daimyo, en betegnelse for en landbesiddende fyrste.

Daisen-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, grundlagt ca. 1509.

daisu, et lille møbel særligt indrettet til redskaber for te-ceremonien.

daisuzoku, uden tilknytning, fri af bånd. Hisamatsu Shin'ichis sjette karakteristikon.

Daitoku-ji, stort Rinzaizen-tempel i Kyoto, grundlagt af Daito Kokushi (1282-1337) omkring 1325.

Daitoku-ji Hojo, hovedtemplet ved zen-templet *Daitoku-ji*.

Daiyu-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført til minde for Kaso Sodon (1352-1428) i 1439.

dajo daijin, en titel, der modsvarer statsminister.

dento, tradition, f. eks. er Shinju-ans *dento* baseret på Ikkyu *yuikai*, (hans) sidste meddelelse til sine disciple.

-dera, suffiks-form af *tera*, tempel, som angiver et større buddhistisk tempel.

dbarma er i buddhistisk sprogbrug en meget kompleks glose med mange forskelligartede anvendelser. Den kommer af sanskrit og betegner universets religiøse lovmæssighed. *Dbarma* kan også betegne den samlede buddhistiske litteratur (i betydningen de hellige skrifter) eller som i zen betegne den lære, en discipel modtager af sin mester. Den discipel, som når satori, har modtaget sin mesters fulde

dbarma og betegnes som *dbarma-arving*. Zen lever i og med disse *dbarma-linjers* fortsatte videreførelse.

dbarma-arving, i zen-buddhismen en discipel, der efter opnåelse af fuld oplysthed viderefører *dbarmaen*.

dbarma-linje, i zen-buddhismen den kæde af mester-discipel-relationer helt tilbage til den historiske Buddha, hvorigennem den buddhistiske lære er videregivet.

dbyana, sanskrit for meditation.

dogu betyder redskaber for vejen. Oprindelig betegnede *dogu* redskaber for buddhistiske ceremonier, men kom siden til at betegne samuraiens udrustning og dermed naturligt også til siden at betegne te-ceremoniens redskaber. *Dogu* bruges idag i flæng om alle redskaber.

dozo, værsgo.

Edo, Japans hovedstad i Edo-perioden (1603-1868), det nuværende Tokyo.

Edo-senke, en gren af Sen-familiens te-skoler, som åbnede i Tokyo (Edo) i den sene Edo-periode (1603-1868).

Enryaku-ji, tendai-sektens hovedtempel på toppen af Kyotos skytsbjerg, *Hiei-san*, grundlagt i 785 af tendai-buddhismen indstifter, Saicho (767-822). *Enryaku-ji* udviklede sig i middelalderen til en omfattende tempelby, men blev i 1571 totalt destrueret af Oda Nobunaga.

Eihei-ji, Soto-zen-sektens hovedtempel, grundlagt af Dogen Zenji i Fukuis bjerge i 1244. *esoterisk buddhisme* kom til Japan i begyndelsen af 800-tallet i form af *tendai*-sekten og *shingon*-sekten.

fa-hua, en keramik-tradition fra det østlige Kina, som foregriber raku-keramikken.

fang en betegnelse for de kvarterer, kinesiske hovedsteder som Chang'an var underdelt i.

feng-shui, direkte overs.: vind-vand (japansk:

kasu, hus-fysiognomi (samme skrifttegn som i *feng-shui*), samt *cbiso*, landfysiognomi). Den kinesiske betegnelse for geomantik, en tradition for lokalisering og rumlig organisering, hvor hver retning - afspejlende et cyklisk-dynamisk forhold mellem *yin* og *yang* - er tillagt forskellige kvaliteter.

Fuji-san, omtaleform af *Fuji-yama*, japanernes 3.774 m høje hellige bjerg.

Fuji-san, navnet på en raku-skål af Hon'ami Koetsu (1558-1637). Ud over at være navnet på japanernes hellige bjerg kan *Fuji-san* læses i betydningen, ikke to af én slags.

fukinsei, asymmetri. Hisamatsu Shin'ichis fjerde karakteristikon.

furi, et objekts form og udseende.

furyu, at flyde med vinden, et meget bredt defineret eksistentielt æstetisk begreb. Se Shinju-an note 561.

Fushin-an, Uvishedens hytte, 3¾ måttes soan-chashitsu ved *Omote Senke* skabt i 1646 af Sen Sosa (1613-72). Te-pavillonen *Fushin-an* på billederne pp. 272-74 er en rekonstruktion fra 1913.

fusuma, indvendige skydedøre beklædt med ikke-translucent papir på begge sider, ofte udsmykket med tuschmalerier.

gassbo-position, en håndstilling, der bl.a. bruges under *sutra-recitation*, hvor fingre og håndflader holdes mod hinanden med fingerspidserne opad.

gedan, det laveste gulvniveau i rum med flere gulvniveauer.

geino, en term for kunst i bred betydning af menneskelig aktivitet, formåen eller evne.

Geppa-ro, Måne-blomme-pavillonen, te-pavillon fra 1640'erne ved *Katsura Rikyu*.

Ginkaku-ji, Sølvpavillon-templet, grundlagt som villa af Ashikaga Yoshimasa (1435-

1490) omkring 1480 og senere konverteret til zen-tempel.

Gion, et af Kyotos berømte geisha-kvarterer, som ligger umiddelbart øst for Kamogawa-floden.

gokan no ge, fem refleksioner, en bordbøn, der bruges i japanske templer.

gonin-gumi, direkte overs.: femmands-gruppe, hvor *go* betyder fem, *nin* betyder menneske og *kumi* betyder firma eller gruppe. Betegnelse for en enhed af nabo- og genbofamilier, som i Edo-perioden juridisk set var gjort kollektivt ansvarlig.

-gonomi, suffiks afledt af *konomi*, angiver en valgets kreativitet. F.eks. betegner *Oribegonomi* og *Rikyu-gonomi* æstetiske udtryk efter Oribes og Rikyus æstetiske præferencer.

gozan, direkte overs.: fem bjerge. Gennem Muromachi-perioden (1336-1568) var flere tusinde Rinzaizen-templer indordnet i et hierarki kaldet *gozan*-systemet, hvoraf de øverste betegnedes *gozan*-templer.

gyo, det semiformelle i tripolen *shin, gyo* og *so*.

Gyokurin-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1598.

Hasso-no-seki, Otte-vindues-rummet, direkte overs.: Otte-af-[byggningsåbninger]-te-rum, et te-rum af Kobori Enshu ved zen-templet *Konchi-in*, opført omkring 1627.

batto, det (zen-)buddhistiske tempels doktrin- eller dharmahal.

Heian-kyo, byen Kyotos navn i Heian-perioden (794-1192).

Heijo, det nuværende Nara, Japans hovedstad i årene 710-784.

Hiei-san, Kyotos skytsbjerg, hæver sig beskyttende nordøst for byen.

Higashijin, Den østlige Lejr, betegner det område i det østlige Kyoto, hvor den ene af to stridende hærfraktioner under Onin-

krigene (1467-77) havde hovedkvarter. *Higashi-yama*, De østlige Bjerge, bjergene øst for byen Kyoto.

binayana, det lille fartøj, (til forskel fra *mabayana*) en betegnelse for den gren af buddhismen, som forblev i Indien og bredte sig sydøstligt til Burma, Laos, Thailand og Cambodja.

binoki, japansk cypres (*chamaecyparis obtusa*), en træsort med stor modstandskraft overfor råd og svamp, hvorfor den oftest anvendes ubehandlet.

bisbaku, en lille bøjet spatel i bambus, der bruges til i te-ceremonien til at tage *matcha*, den pulveriserede grønne te.

hira-bata betegner væve, der kan betjenes af én person.

Hjerte-sutraen, på japansk kaldet *Hannya Haramita Shin-gyo*, hedder på sanskrit Prajnaparamitayai, Perfection of Wisdom, eller Hridaya-sutra, Hjerte-sutraen.

bogo, dharma-taler, en betegnelse for en række ceremonielle tekster.

Honen-in, jodo-buddhistisk tempel, opført i begyndelsen af 1600-tallet.

bojo, betegnelse for tempelhal, oprindelig abbedens kvarter.

bondo, hovedhallen i et tempelkompleks.

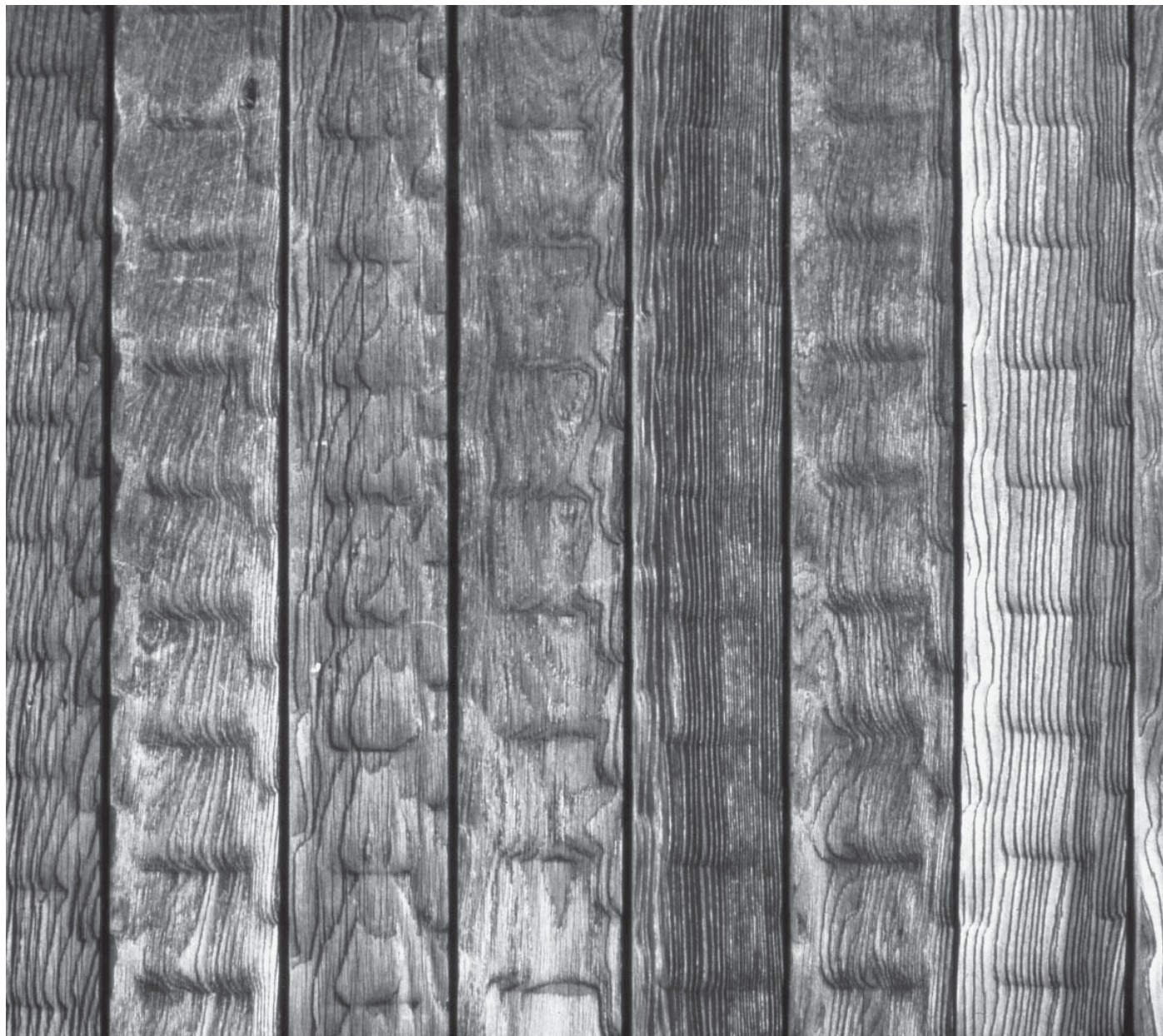
Honno-ji, det tempel i Kyoto, hvor Oda Nobunaga i 1582 blev lokket i baghold og blev tvunget til at tage sit liv.

Honshu, den største af de japanske øer, med Kyoto, Nara, Tokyo etc.

honzen ryori er en gammel betegnelse for overklassens køkken.

hotoke, buddhistisk betegnelse for gud og Buddha.

hyakusenman, direkte overs.: hundrede-tusinde-titusinder, en term brugt om de talløse regler, *kanevari*, der omgærdede Muromachi-tidens adspredelses-te-kultur.



Dørplade i en sukiya-portal præget med stiliserede øksebug

Japanske ord og begreber

I Ching, Forvandlingernes bog, en gammel kinesisk visdoms- og orakelbog, hvis samling noget tvivlsomt tilskrives Kungfutse.

ichigo ichie, ét liv ét møde, en retning indenfor te-ceremonien, som understreger den fulde tilstedeværelse i nuet.

Ida og *Pingala*, (i indisk yoga) to komplementære energistrømme, der står som en svingningsstreng i kroppen, hvor *Ida* repræsenterer det reflektive, månen, mens *Pingala* repræsenterer det aktive, solen.

Ido-skåle, te-skåle af koreansk oprindelse.

ie betyder hus eller husholdning, og *ie* var en grundpille i Edo-periodens (1603-1868) samfund.

iemoto, betegnelse for husets og familiens overhovede.

ikebana, blomsterarrangement.

ikedori, at indfange eller indramme en udsigt i live, et ældre japansk ord for *shakkei*.

Ikkyu nempu, affattet af Bokusai, Shinju-ans første abbed, er Ikkyus officielle biografi. Se Shinju-an note 129.

Ikkyu-ji, almindeligt brugt navn for zen-templet *Shuon-an* ved Takagi, syd for Kyoto, grundlagt i 1288 af Daio Kokushi (1235-1309) som *Myosho-ji*. Ikkyu og hans følge slog sig ned her omkring 1450.

imayaki, ny keramik, betegnelse brugt om raku-keramik før raku-navnet var etableret.

-in, et suffiks, som angiver et mindre buddhistisk tempel.

inaka-ma er et i forhold til *kyo-ma* ældre modulsystem, hvor modullinjerne går igennem søjlerne, og søjlestrukturen definerer et grid uafhængig af søjle- og vægtykkelser. Se pp. 377.

inka, certifikat for satori.

Iro-tsuke-shoin, Den farvede (eller patinerede) shoin, et 18 mætter stort rum opført af Sen Rikyu ved *Jurakudai*. *Iro-tsuke-shoin*

betragtes med sin syntese af de små turrets *wabi*-ideal og *shoin*-arkitekturen som sukiya-arkitekturens begyndelse.

isbi-doro, stenlampe.

Isbiyama-dera, shingon-buddhistisk tempel ved Otsu, grundlagt i 749 som kegon-buddhistisk tempel.

-ji, et suffiks, som angiver et større buddhistisk tempel.

ji-sekten, grundlagt af Ippen (1239-89), en af de Amida-buddhistiske sekter.

-jidai, et suffiks, som betegner en dynastisk periode, f.eks. *Muromachi-jidai*, *Momoyama-jidai* og *Edo-jidai*.

jigoku-træning, helvedestræning.

jikijitsu, betegnelse for lederen af *zendoen*, det japanske zen-klosters meditationshal.

jissatsu, ti templer, betegnelse for næsthøjeste tempel-rang indenfor *Gozan*-systemet.

jodan, det højeste gulvniveau i rum med flere gulvniveauer.

jodo-sekten, grundlagt af Honen (1133-1212), en af de Amida-buddhistiske sekter.

jodo shin-sekten, grundlagt af Shinran (1173-1263), en af de Amida-buddhistiske sekter.

Joju-in, subtempel ved *Kiyomizu-dera*, tilhører hosso-buddhismen.

jomon-kulturen, dels en betegnelse for en præhistorisk jæger-samler kultur, dels en periodeangivelse, ca. 10.000 - 300 f.Kr.

Juko-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1565.

Juo, navnet på en raku-skål af Hon'ami Koetsu (1558-1637).

Juraku, stor og berømt tekstilvirksomhed i Nishijin.

Jurakudai, borg og palads syd for Kyoto opført af Hideyoshi i 1587.

Kadoya, en 6-måtters bygning fra 1502 af Sanjonishi Sanetaka (1455-1537) med tidlige ansatser til sukiya-stilen.

Kaiko-no-Yasbiro, shinto-helligdom i Kyoto for vævere og farvere, hvor farve-ceremonien, *senshoku-do*, hvert år i juli afholder renselsesceremoni.

kaisaku, en stok, som *rosbien* har under sin ledelse af meditationen i *zendoen*.

kaizan, at åbne bjerget, at indvie et tempel. Den abbed, der grundlægger eller invier et tempel, gør *kaizan* og omtales for eftertiden som *kai-san*.

kaiseki er en betegnelse for det måltid, der serveredes ved te-ceremonien. Det udviklede sig i feltet mellem overklassens *bonzen ryori*-køkken og den buddhistiske klostertraditions vegetariske *shojin ryori*-køkken.

kaiyu, promenade-havetype populær fra begyndelsen af Edo-perioden (1603-1868).

kakedo, tynde træskodder, nogle gange kaldt regnvejrsskodder, som bruges som beskyttelse foran *shoji*, *shitaji-mado* og *renji-mado* og kan lukke en bygning fuldstændigt for natten, for dårligt vejr eller i perioder, hvor bygningen ikke bruges.

kakemono, billedrulle, anvendes hængende i *tokonomaen*.

kami, shintoistisk betegnelse for guder eller ånder, som udover i templerne findes mange steder i naturen, i bjerge, sten, træer osv.

Kamigamo Shake-machi, en fredet bebyggelse i tilslutning til shinto-helligdommen Kamigamo Jinja.

kamikaze, gudernes vind, betegnelse for selvmordspiloter under 2. verdenskrig.

Kamogawa er navnet på den flod, der løber langs det gamle Kyotos østside (*-kawa* og *-gawa* betyder flod).

kampaku, en titel af regent.

kanewari, en betegnelse for regelsættet i Muromachi-tidens adspredelses-te-kultur.

kanmon, en økonomisk enhed, som nogenlunde modsvarer enheden *koku* - den mængde ris, der går til at brødføde en person i et år.

kanna zen, introspecting-the-koan Zen, karakteristisk af den zen-praksis, der (til forskel fra *mokusho zen*) praktiseres indenfor Rinzaisekten.

Kannon (kinesisk Kuan-yin), en *bodhisattva*, der repræsenterer et meget feminint aspekt af Buddha og i Kina og Japan ofte afbildes som en kvinde. *Kannon* er i buddhismen medlidenhedens og medfølelsens skikkelse og fik en central plads i den japanske folke-buddhisme, som den udfoldede sig i Amida-sekterne. Tidligere blev *Kannon* efter indisk tradition ofte afbildet med tusinde arme og elleve hoveder.

Kano-skolen grundlagdes af Kano Masanobu (1434-1530). Den blev i de følgende århundreder toneangivende særlig indenfor verdslige udsmykningsopgaver.

kanso, enkelhed. Hisamatsu Shin'ichis anden karakteristikon.

Kan'un-tei, Den kølige Skys pavillon - et te-rum i *kirei-sabi*-æstetik ved *Ura Senke* opført af Sen Sotan (1578-1658).

kara- er et præfiks, som angiver kinesisk oprindelse.

karakami, kinesisk papir, et betegnelse for det papir, som ofte tapetseres på det nederste af te-rummenes vægge.

Kara-mon eller *Higurashi-mon*, en portal, der i 1887 blev placeret i Daitoku-ji Hojos sydmur. Den stammer oprindeligt fra Hideyoshis palads *Jurakudai*.

kara-yo, en betegnelse for den arkitektoniske stil, der fulgte med zen-buddhismen fra Kina til Japan.

karakumi betegner et tekstil vævet i brikvævsteknikker af kinesisk oprindelse.

karaori, kinesisk tekstil, silkebrokade, en fællesbetegnelse for silkevæveteknikker fra det kinesiske Ming-dynasti (1368-1644).

kare sansui betegner den tørre bjerg-vandhave, Muromachi-periodens (1336-1568) typiske zen-have i sten og grus uden eller med kun yderst sparsom anvendelse af plantemateriale.

karma, en universel lov om årsag-virkning, der spænder ud over det enkelte liv.

kaso, hus-fysiognomi, japansk for *feng-shui*, kinesisk geomantik.

kata, det formmæssige (i te-ceremoni, ikebana osv.).

katana-kake, en særlig hylde, hvor man efterlader sine våben, umiddelbart inden man enterer te-rummet.

Katsura Rikyu, Villaen ved Katsura, landsted opbygget af Hajijo-prinserne fra ca. 1620 til 1665. Se pp. 354 ff.

Katsuro-an, Ikkyus tilholdssted i Kyoto fra 1451.

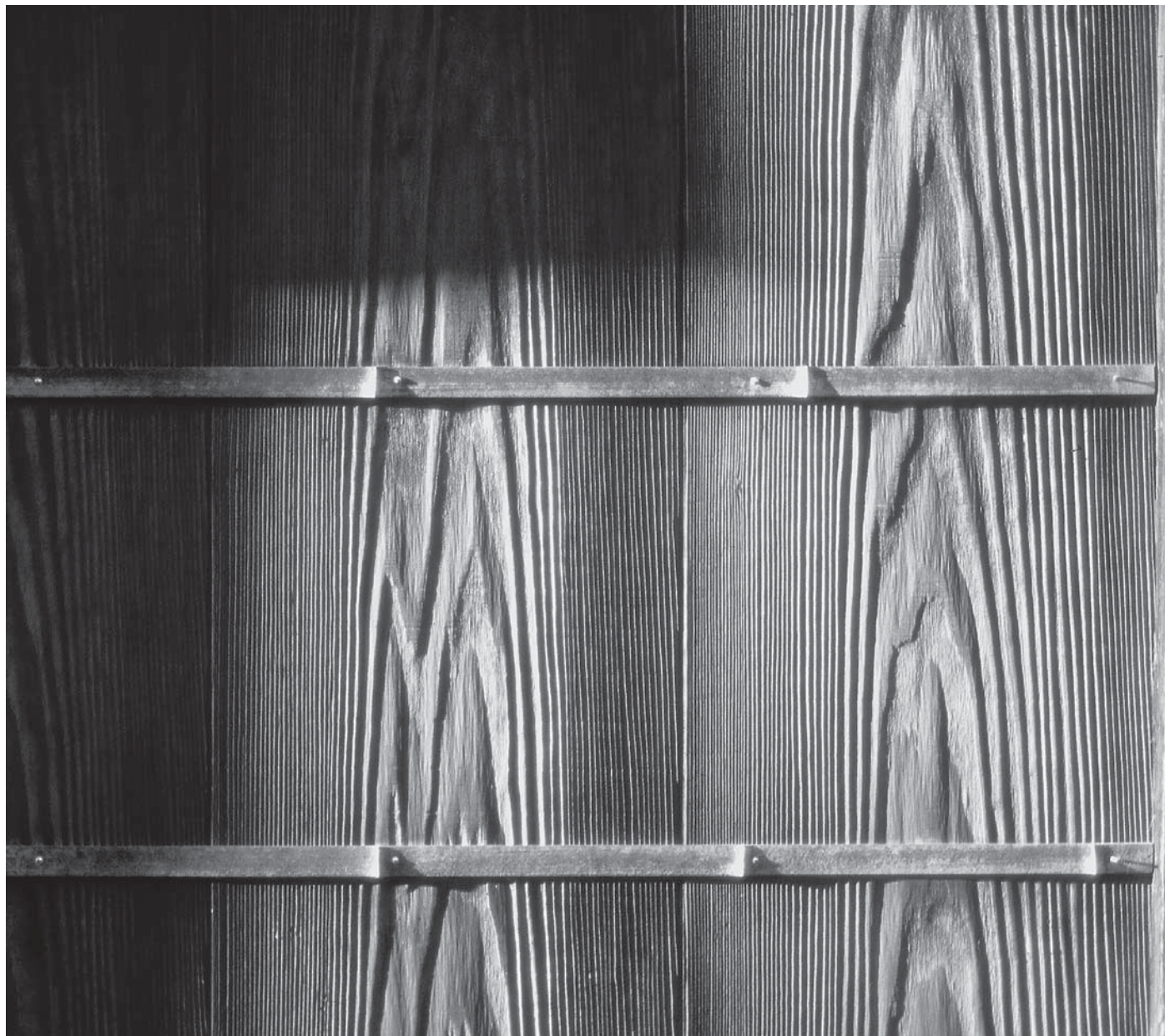
kendo, sværdets vej, idag udøvet med bambusstokke.

Kennin-ji, Japans første zen-tempel, opført i 1202 af Eisai (1141-1215), der bragte Rin-zai-zen til Japan.

kimono, den traditionelle japanske klædedragt, findes i et stor antal varianter, hvad form og materialer angår. Gennemgående er den fremstillet af smalle lodrette stofbaner, åben fortil og lukket med en *obi* - et mavebælte, som særlig ved kvindekimonoen har stor bredde og får central betydning for beklædningens samlede udtryk.

kinbin, gående zen, en meditationsform, som praktiseres gående.

Kinkaku-ji, Guldpavillon-templet, grundlagt som villa af Yoshimitsu Ashikaga (1358-1409) i ca. 1395 og senere konverteret til zen-tempel.



Beskyttelse af lervægge mod regnens erosion udføres ofte af brede træbrædder af kun få millimeters tykkelse

Japanske ord og begreber

Kinryu-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1590'erne. Kinryu-in blev i begyndelsen af Meiji-perioden (1868-1911) indlemmet i subtemplet Ryogen-in.

kirei sabi, en forfinet skønhed og ensomhed, en æstetik uden *wabi*-æstetikens spirituelle dybde.

kirei suki, en smag for raffineret skønhed, en æstetik uden *wabi*-æstetikens spirituelle dybde.

kirishian daimyo, kristne adelsfolk.

Kiyomizu-dera, hosso-buddhistisk tempel sydøst for Kyoto, grundlagt i Nara-perioden (645-794).

Kizaemon, navnet på en berømt *Ido*-te-skål.

Ko-shoin, Den gamle shoin ved *Katsura Rikyu*, opført omkring 1620.

koan, paradoksal udsagn eller problemstilling, som gennem eksistentiel tilegnelse skal hjælpe zen-adepten til *satori*.

Kobori Enshu kaisute-bumi, Kobori Enshus knaster, et værk af Kobori Enshu om te-æstetik.

kodo, røgelsens vej.

Kobo-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1621.

koicha, tyk te, fremstillet af pulveriserede teblade.

koko, en nøjsom og asketisk forfinethed, en ophøjet sprødhed eller udtørrethed. Hisamatsu Shin'ichis tredje karakteristikon.

kokoro betyder både hjerte og bevidsthed.

Kokoro no fumi, hjertets mester, navnet på et brev fra ca. 1488 fra Murata Shuko til disciplen Choin, om attitude til te-ceremoni.

koku, en enhed, der angiver den mængde ris, som et menneske fortærer på et år. Se Shinju-an note 374.

kokushi, national læremester, en titel, som posthumt kan tildeles åndelige mestre.

kolam, indisk betegnelse for rituelle mønstre.

Kolam er en slags hinduistisk *yantra*, som i buddhismen kaldes *mandala*.

Konchi-in, subtempel ved zen-templet *Nanzen-ji* med have af Kobori Enshu, opført i 1632.

konfucianisme er en kinesisk samfunds-, moral- og etik-lære, der gennem århundrederne har struktureret Kina og de omkringliggende lande. *Konfucianismen* har sit navn efter Kungfutsu (557-479 f.Kr.).

Konnichi-an, Idags hytte, en 2-måtters *soan-chasbitsu* ved *Ura Senke* af opført af Sen Sotan (1578-1658).

konomi betegner en kreativitet, der kan karakteriseres som en udvælgelses, en konstellationens og sammensætnings kreativitet. *Konomi* skrives i suffiks-form *-gonomi*.

Korin-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført ca. 1638.

Kosbin ge-gaki, Koshin Sosa's Summer Writing, en tekst om te-æstetik af Sen Rikyus olderbarn, Sen (Koshin) Sosa (1613-72).

Koto-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1603.

Koya-san, shingon-sektens hovedtempel, grundlagt i 817 på bjerget *Koya-san*, ca. 100 km syd for Kyoto, af shingon-buddhismens indstifter, Kukai (774-835).

ku, tomhed.

kudo chanoyu, te ved køkken-ildstedet, en tidlig form for te-ceremoni med mange paralleller til *wabi-teen*.

kuguri-guchi betegner en *nijiri-guchi*, der ikke leder direkte til et te-rum, men til et forrum eller til en ny sekvens af *roji*-haven.

kuri, en betegnelse for templets køkkenfløj.

kusari-no-ma, et tilliggende rum, introduceres i te-ceremonien af te-mesteren Furuta Oribe (1543-1615) som kontrasterende og komplementerende element til de små *soan*-te-rum.

kutsu-gata, skoformede te-skåle, som te-mesteren Furuta Oribe (1543-1615) udviklede.

kyakuden, gæstehal, den formelle betegnelse for Shinju-ans hovedbygning.

kyo-ma er et i forhold til *inaka-ma* senere og mere sofistikert modulsystem, hvor moduleringen følger søjlemellemrummet, men tilføjer et modul-mellemrum, der modsvarer væg- og søjleykkelser og dermed lader den ubeskårne tatami-matte determinere strukturen. Se pp. 377 ff.

Kyounshu, Crazy Cloud Collection, en digtsamling med mere end 1.000 af Ikkyus digte. Se Shinju-an note 117.

kyudo, buens eller bueskydningens vej.

Kyusbu, Japans næststørste ø, beliggende umiddelbart sydvest for hovedøen *Honshu*.

lo sbu, et nidelt „magisk“ kvadrat med rødder tilbage i den tidlige taoistiske filosofi.

lotus-sutraen (japansk *renge-kyo*), er en sutra, som særlig i Nichiren-buddhismen står centralt.

ma er et begreb, som betegner noget imellemliggende, og skrifttegnet *ma* indgår i talrige sammenhænge, hvor det betegner både tidslige og rumlige afstande og intervaller.

machiai, en hvile- eller venteplads anlagt i *roji*-haven.

machinami, betegner et nabolag eller kvarter med bebyggelser af *machiya*.

machiya, fællesbetegnelse for det traditionelle japanske byhus.

mabayana, det store fartøj, (til forskel fra *binayana*) en betegnelse for den gren af buddhismen, som gennem Tibet og Kina nåede Vietnam, Indonesien og Japan.

mandala er et kosmogram, en visuel repræsentation af bestemte guddomme eller et særligt aspekt ved universet og har særlig i den esoteriske buddhisme en mar-

kant plads. *Mandala* er den buddhistiske betegnelse for *yantra*, men fremstår dog ofte mere ikonografisk og mindre geometrisk abstrakt end *yantraet*.

Manju-tei, en lille firebænk *machiai* ved *Katsura Rikyu*.

Manshu-in, tendai-buddhistisk tempel med rødder tilbage til tendai-buddhismens grundlægger, Saicho (766-822). Templet blev i 1656 flyttet til den nuværende placering nord-øst for Kyoto.

mantra er den lydige parallel til *mandalaen*. *Shingon*-buddhisme betyder *mantra*-buddhisme, det sande ord, og den stadige fremsigelse af mantriske lyde, sentenser og skrifter har stor betydning i den esoteriske buddhisme.

macha, grøn te af pulveriserede, tørrede teblade.

Meiji-restaureringen, betegner den omfattende proces i overgangen fra Edo-perioden til Meiji-perioden i 1868, hvor Japan indarbejdede en lang række konstitutionelle og strukturelle elementer af vestlig oprindelse i sin samfundsstruktur.

mikkyo, en betegnelse for den esoteriske lære i den esoteriske buddhisme.

minka, folkehus, oftest i betydningen det traditionelle landhus.

miso, en substans fremstillet af mælkesyregærede soyabønner, boghvede, byg, hvede ol. i en flerårig gæringsproces. Almindeligt anvendt i supper etc.

mitate betegner en repolariseringens kreativitet, hvor allerede kendte elementer får en helt ny og uventet betydning.

Mittan, et te-rum af Kobori Enshu ved zen-templet *Ryoko-in* fra omkring 1628 med en række hidtil usete konstellationer af shoin- og *soan*-elementer. Se pp. 352-53.

Miyuki-mon, Kejser-portalen ved *Katsura*

Rikyu, opført forud for kejser Gomizunoos besøg i 1658.

mizuya, vandhus, et køkken- og forberedelsesrum i tilknytning til te-rummet.

mokusbo zen, silent-illumination Zen, en karakteristisk af den zen-praksis, der (til forskel fra *kanna zen*) praktiseres indenfor Soto-zen-sekten.

Momoyama, Fersken-bjerget, bjerg ved Fushimi, syd for Kyoto, hvor Hideyoshis Fushimi-borg, der i daglig tale blev kaldt Momoyama-jo, lå (*-jo* betyder borg). Periode-navnet Momoyama-perioden (1568-1603) er således, som alle japanske epokeangivelser frem til 1868, afledt fra det sted, hvorfra realmagten udgik - Nara, Heian, Kamakura, Muromachi (et distrikt i Kyoto), Momoyama samt Edo (Tokyo).

mondo, forløberen for *koan*, oftest i form af spørgsmål og svar sekvenser mellem mester og discipel, som skulle afdække dybden i disciplens forståelse.

mu, central term i mahayana-buddhismen, der ligesom sanskrit-terminen *sunyata* må oversættes med enten void eller nothingness - og på dansk med intet eller intethed.

mu-do, uden røre, uforstyrret, fri for uro. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis syvende karakteristikon.

mu-ge, uden modstand, uden hindring, ubetinget. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis sjette karakteristikon.

mu-ho, uden regel, uden orden, det uregelmæssige. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis første karakteristikon.

mu-i, uden rang, uden status, uden definition. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis tredje karakteristikon.

mu-shin, uden tanke eller følelse. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis fjerde karakteristikon.



En *cha-wan*, te-skål, på patinerede og vejrbitte terrasseplanker med stiliserede øksebug

Japanske ord og begreber

- mu-tei*, uden bund. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis femte karakteristik.
- mu-zatsu*, uden kompleksitet, uden flerrettedhed eller dualistisk eksistens. Den negerede form af Hisamatsu Shin'ichis anden karakteristik.
- Mudagoto*, en kritik af forfaldet i chanoyu, skrevet af Matsudaira Fumai (1751-1818).
- mudra* er finger- og håndpositioner med forskellig symbolik og påvirkning af kropspens energistrømme.
- Mumonkan* (kinesisk: Wu-men kuan), The Gateless Barrier, berømt kinesisk koansamling.
- Mushanokoji Senke* er en af de tre te-skoler, som Sen Sotan (1578-1658) delte Sen-familiens ejendom i Kyoto op i.
- Mushibosbi*, navnet på en berømt *temmoku*-te-skål fra Muromachi-perioden (1336-1568) i Shinju-ans eje.
- Myosbin-ji*, et af Kyotos store zen-templer, grundlagt i 1337 af Kanzan Egen (1277-1360), der var discipel af Daitoku-jis grundlægger, Daito Kokushi.
- Myosbo-ji*, zen-tempel ved Takagi, syd for Kyoto, grundlagt i 1288 af Daio Kokushi (1235-1309). Ikkyu og hans følge slog sig ned her, restaurerede det og kaldte det *Sbuonan*. Idag kaldes det ofte *Ikkyu-ji*.
- Nagaoka*, beliggende sydvest for Kyoto, var Japans hovedstad i årene 784-94.
- nagesbi*, den frise eller rem, som i shoin-bygningen løber alle rummets fire vægge rundt i knapt to meters højde.
- naka-bashira* er den fritstående stolpe, der bærer en lille skærmvæg, man ofte finder i *soan-chashitsu*.
- namu myobo-renge-kyo*, æret være lotus-sutraen (*reng-kyo*) med den gode lov, en ordremse, som i Nichiren-buddhismen gentages og gentages.
- Nara*, Japans hovedstad i årene 710-784, dengang kaldet *Heijo*.
- Nara-buddhismen* er en betegnelse for den vifte af buddhistiske former, *bosso*, *kegon* og *ritsu*-sekterne samt *kusha*, *jojitsu*- og *sanron*-skolerne, som var etableret i Japan i Nara-perioden (645-794).
- nari*, et objekts størrelse, vægt og balance i hånden.
- Namporoku* er en række optegnelser om Sen Rikyus te-ceremoni samlet af en af Rikyus disciple, zen-munken Nambo Sokei. Se Shinju-an note 307.
- namu Amida Butsu*, Amida-buddhismens centrale påkaldelse, kunne man blot således blot én gang fremsige Amidas navn af rent hjerte, var man sikret en genfødsel i Amidas vestlige Paradis.
- Nanzen-ji*, stort Rinzaizen-tempel øst for Kyoto grundlagt i 1290, et af Muromachi-periodens (1336-1568) indflydelsesrige *gozan*-templer.
- Nanzen-ji Hojo*, hoved-tempel ved *Nanzen-ji nenki boko*, bunden læreplads, hvor et barns arbejdskraft var givet i pant for et penge-lån, og barnet derfor ikke kunne forlade sit nye hjem og arbejdsplads før lånet var tilbagebetalt.
- neo-konfucianismen*, en udvikling af konfucianismen i Sung-tidens Kina, som gradvist kom til Japan og fik en vis politisk gennemslagskraft fra slutningen af 1500-tallet og gennem Edo-perioden (1603-1868).
- Nichiren-buddhismen*, en buddhistisk sekt grundlagt af Nichiren (1222-82).
- nijiri-guchi*, en lille lav kravleindgang til *soan*-terummet, som Rikyu i sine *wabi*-afsøgninger introducerede i te-arkitekturen.
- Ninna-ji*, shingon-buddhistisk tempel vest for Kyoto, grundlagt i 886.
- Nioi-an*, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, mindetempel for Gongai Sochu (1315-90) opført ca. 1337.
- nirvana*, indisk term: at blæse flammen ud, et sted for og en tilstand af fuldstændig oplysning.
- Nisbijin*, Den vestlige Lejr, betegner det område i det vestlige Kyoto, hvor den ene af to stridende hærfraktioner under Onin-krigene (1467-77) havde hovedkvarter.
- no* er en teaterform, der udviklede sig i Muromachi-perioden (1336-1568), med en stærk zen-forankring i sit udgangspunkt.
- Obai-in*, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1588.
- obaku-zen* er navnet på en zen-sekt, som blev introduceret i Japan af Ingen Ryuki (1592-1673) i det 17. århundrede.
- obi* er et mavebælte til kimonoen, som særlig for kvindedragten ofte gives en yderst kunstfærdig bearbejdning.
- Odoi*, fæstningsværk omkring Kyoto med voldgrave og bambusbevoksede volde anlagt i 1591 på foranledning af Hideyoshi.
- ofuro*, det skoldhede, japanske karbad.
- okosbi-e-zu*, en folde-ud-model, hvis vægge er hængslet på gulvfladen, så man kan se ind i rummet fra alle retninger. Se ill. p. 435.
- Omote Senke* er en af de tre te-skoler, som Sen Sotan (1578-1658) delte Sen-familiens ejendom i Kyoto op i. Se Shinju-an note 326.
- Omotesando*, gadenavn i Tokyo.
- one-pointedness*, dette med fuld tilstedeværelse at gøre én (og kun én) ting ad gangen.
- Onin-krigen*, borgerkrigsagtig konflikt i årene 1467-77, som lagde størstedelen af Kyoto i aske og indledte en mere end 100-årig ustabil periode i japansk historie.
- Onjo-ji*, tendai-buddhistisk tempel i Otsu ved den østlige fod af Kyotos skytsbjerg, Hiei-san. Kaldes også *Mii-dera*.
- Onjo-ji*, navnet på en bambusvase af Sen Rikyu (1523-91) udarbejdet under Odawara-felttoget i 1590. Navnet kommer af templet Onjo-ji, hvis tempelklokke som vasen havde en revne.
- Orategama*, en bog af zen-mesteren Hakuin (1685-1768).
- Oribe-yaki*, keramik under inspiration eller vejledning af te-mesteren Furuta Oribe (1543-1615). Findes i en lang række varianter og kategorier, som Shino, Mino, Karatsu, Oribe Sort, Sort Oribe og Rød Oribe.
- Otogoze*, navnet på en raku-skål af Hon'ami Koetsu (1558-1637).
- Pachinko*-haller, japanske spillehaller.
- Pontocho*, et af Kyotos gamle geisha-kvarterer, fremstår som en kun 1,8 m bred fredet gade med små te-huse og spisesteder liggende skulder ved skulder.
- Prajnaparamitayai*, Perfection of Wisdom-sutraen, kaldes også Hridaya-sutra, Hjertesutraen, på japansk Hannya Haramita Shingyo. Hjerte-sutraen er forfattet i Indien på et tidspunkt før 400 f.Kr.
- pranayama*, åndedrætsøvelser, der har en vigtig plads i den indiske yoga-tradition.
- Raikyu-ji*, zen-tempel nord for Okayama med en markant klippet have, som ofte tilskrives Kobori Enshu (1579-1647).
- raku* er en keramisk teknik udviklet sidst i 1500-tallet af Rikyu og Chojiro i afsøgningen af passende te-redskaber for wabi-teceremonien. Raku-navnet stammer fra et segl, som Chojiro fik tildelt af Hideyoshi som anerkendelse for sin keramik.
- Reiun-in*, subtempel ved zen-templet *Myosbin-ji*.
- renga* er en poesiform karakteriseret ved sammenkædede vers.
- renji-mado* er et gittervindue, hvis gitter til forskel fra *sbitaji*-vinduet er et selvstændigt element, indsat i den lerklinede væg.

Anvendes ofte med *sboji*, papirskodder, indenfor.

Rikyu ichimai kishomon, Rikyus en-sides testamente, en tekst om wabi-te.

rinkan chanoyu, en te-tradition praktiseret i Nara af Furuichi-klanen i Muromachi-perioden (1336-1568).

Rinsen-ji, zen-tempel vest for Kyoto indstiftet af Muso Kokushi i 1330'erne i eksisterende bygninger, idag subtempel ved *Tenryu-ji*.

Rinsbun-kaku, te-pavillon med diagonal-layout, står idag i Sankei-en i Yokohama.

Rinzai-zen er navnet på en zen-sekt, som blev introduceret i Japan i 1191 af Myoan Eisai (1141-1215). Den har sit navn efter den kinesiske zen-mester *Lin-chi Ibsüan*, der på japansk kaldes Rinzai Gigen (d. 867) eller for det meste blot Rinzai.

ro, ildstedet, er i te-rummet et lille nedfældet kvadrat, hvor trækulsilden opbevares i en flytbar metalbeholder.

ro-mätten, den tatami-måtte, hvori ildstedet er nedfældet.

roji, den duggede jord, den duggede sti, betegnelse for det haveforløb, som leder frem til te-rummet. Termen *roji* har mange lag af betydninger og betegner i buddhistisk perspektiv noget tyndt, spagt eller tomt. Mere alment har *roji* betydninger som en sti, gyde, passage eller gangforbindelse. Se pp. 315 ff.

roku-gatsu, sjette måned, juni.

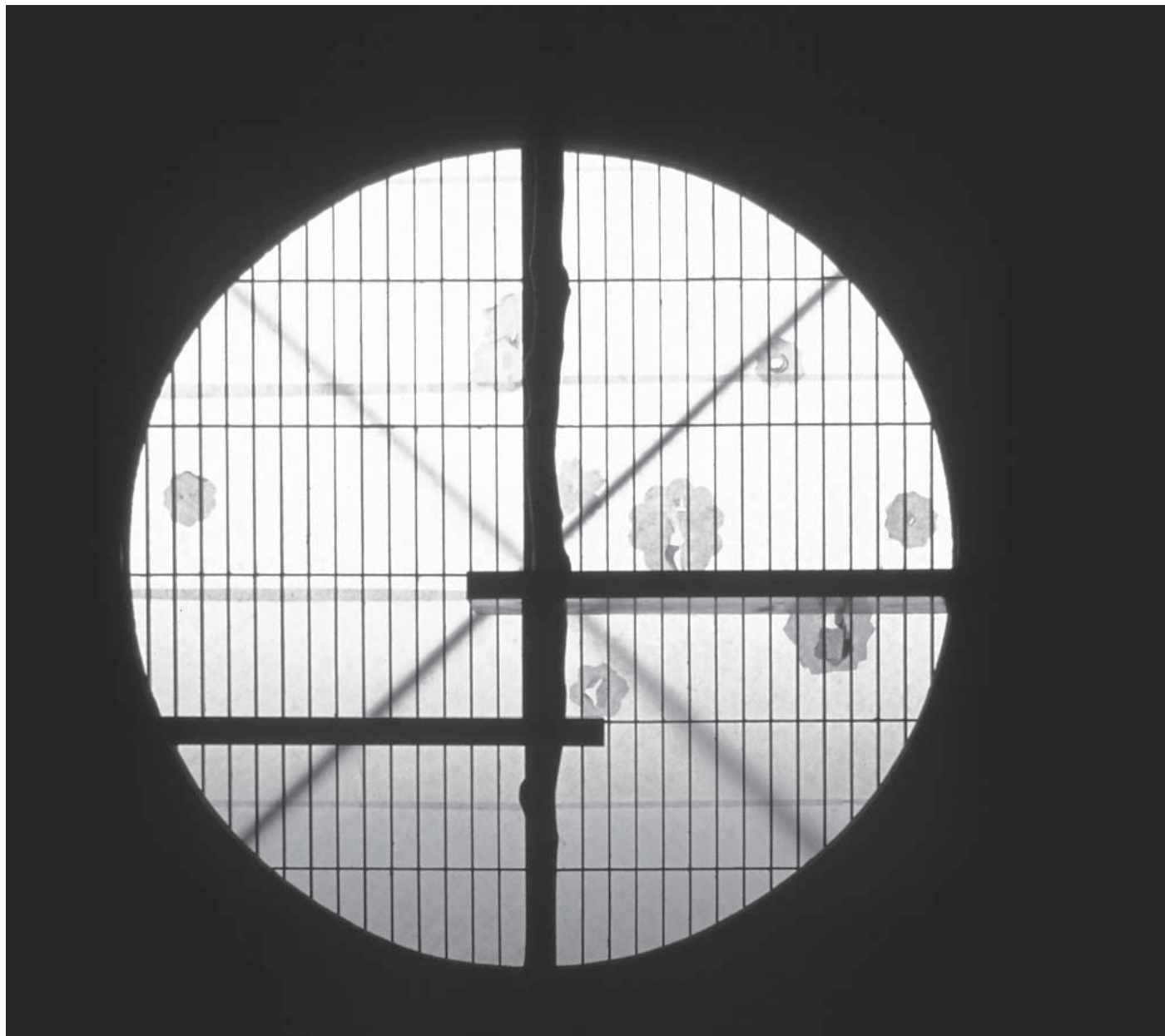
rosbi, den person, som leder meditationen i zendoen.

Ryoan-ji, Rinzai-zen-tempel vest for Kyoto, grundlagt 1499 af Muso Kokushi.

Ryogen-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, grundlagt ca. 1504.

Ryoko-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, grundlagt i 1606.

Ryosbo-ji, zen-tempel opført til minde for Daio



Månevindue fra receptionsrum i minka fra Takayama-egnen, hvor *sboji*-skoddernes papir er lappet med små blomsterlapper

Japanske ord og begreber

Kokushi (1235-1309), oprindelig opført vest for Kyoto i 1303, men flyttet til Daitoku-ji i årene 1532-34.

-ryu, et suffiks, som betegner en bestemt skole eller retning. F.eks. angiver Enshu-*ryu* eller Sekishu-*ryu*, hhv. Enshu-skolen og Sekishu-skolen inden for te-ceremoni.

Ryusen-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1590erne.

sabi, betyder rust eller patina og betegner en henfaldets skønhed og æstetiske udtryk af det modnede, det brugte osv. Se p. 346 ff.

sado, eller *chado*, teens vej.

Sado kyumonroku, et gammelt værk om te.

sado-guchi, den fusuma-skydedør fra forbedelsesrummet, hvorfra værten enterer rummet.

Sagano Toriimoto, en af Kyotos fredede bebyggelser ved Kyotos nordvestlige udfaldsvej.

Saifuku-ji, zen-tempel under *Myosbin-ji* i Kani, Gifu amt.

Saibo-ji, også kaldet *Koke-dera*, Mostemplet, har en historie tilbage til 700-tallet. I 1100-tallet var her anlagt en berømt *jodo*-buddhistisk Paradis-have. I 1339 blev *Saibo-ji* Rinzaizen-tempel og stærkt restaureret af Muso Kokushi.

Saikon-ji, lille Rinzaizen-buddhistisk tempel ved Biwa-søen, øst for Kyoto, hvor Ikkyu var discipel under zen-mesteren Ken-o Soi (d. 1415).

Sakai, i 1500-tallet en vigtig havne- og handelsby ved Osaka-bugten.

sake, vin fremstillet på ris.

sakui betegner en kreativitet, der kan karakteriseres som gnistformet, som dybt original og ved fremkomsten af noget aldrig før set.

Sannenisaka, en af Kyotos fredede *machiya*-bebyggelser i den sydøstlige del af byen.

samadbi, indisk betegnelse for en tilstand af

fuldstændig oplysthed (japansk *zammai* eller *zanmajji*).

samurai, betegnelse for medlem af krigerkassen.

-san bruges som suffiks sammen med familienavnet i høflig japansk til- og omtale. Der findes dog en række særlige relationer, som f.eks. i elev-lærerforhold og en række familie-relationer, hvor andre tiltaleformer tager over.

sankin kotai, en forordning i Edo-perioden (1603-1868), hvorefter alle *daimyo* var påtvunget dobbelt tjeneste og bosætning - og dermed stadige flytninger mellem provinserne og hovedstaden Edo (Tokyo).

Sanko-in, Soto-zen-tempel i Tokyo.

sanmon, bjergporten, danner symbolsk indgang til templets centrale akse

sansho er et buskagtigt træ, hvis frø og spæde blade bruges i japansk madlavning.

santengo, tre koan-agtige spørgsmål.

sanzen, daglige korte personlige ordvekslinger med *roshien*, er et integreret led i *sesshin*.

Saradatilaka tantra, en tantrisk sutra.

satori, den endelige og fuldstændige oplysning, som for buddhisten er livsbanens endemål.

sei-jaku, stilhed, ro. Hisamatsu Shin'ichis syvende karakteristikon.

sengoku jidai, de krigende staters periode, ca. 1467-1568, en betegnelse for tiden fra Onin-krigenes udbrud i 1461 til oprettelsen af mere stabile magtforhold i Momoyama-perioden (1568-1603).

senshoku-do, en farve-ceremoni under udvikling af Hinayas direktør, Akihiko Izukura.

seppuku, rituelt selvmord.

Saru-san, Aben, Hideyoshis øgenavn.

sesshin, betegner i zen-buddhismen en meget koncentreret meditationsperiode.

sechin, et toilet i *roji*-haven, som symbolsk skal

demonstrere stedets renhed.

shakkei, designkoncept i japanske haver, hvor det omgivende landskab er indarbejdet, se også *ikedori*.

shaku, en måleenhed, som ca. modsvarer én fod.

shaku, en bambusøse, der bruges i roji-haven ved den symbolske renselse ved *tsukubai* samt i te-rummet af te-mesteren til at tage vand fra kedlen.

shakubachi, direkte overs.: én fod og otte [tommer], den japanske bambusfløjte, som har fået sit navn efter sin længde, én fod og otte tommer.

Shakubachi, navnet på en bambusvase af Sen Rikyu (1523-91) udarbejdet under Odawara-felttoget i 1590.

shan, (jap. *san* eller *yama*), kinesisk for bjerg.

shibori er en fællesbetegnelse for en hel række af batik-indfarvningsteknikker, hvori farvepigmenterne i forskellig grad tilbageholdes uden brug af voks ved at bindes, knyttes, vikles, foldes og klemmes - med en stor mønstervariation til følge.

shibui, en behersket, funktionel elegance.

Shikoku, Japans fjerdestørste ø, beliggende syd for Honshu.

Shimbashi, Nybro, stedsnavn i det centrale Tokyo.

shin, det formelle i tripolen *shin*, *gyo* og *so*.

Shimbashi, en af Kyotos fredede *machiya*-bebyggelser i den nordlige del af *Gion*, et forlystelseskvarter i det østlige Kyoto.

shinden, en (have- og) arkitekturstil med oprindelse i aristokratiets villaer i Heian-perioden (794-1192).

Shin-goten, Det nye palads, fløj ved *Katsura Rikyu*, opført forud for kejser Gomizunos besøg i 1658.

shingon-buddhismen er en esoterisk buddhistisk sekt med tibetansk-kinesiske rød-

der, introduceret i Japan af Kukai (774-835).

Shinju-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1491 som mindetempel for Ikkyu Sojun (1394-1481).

shintai, en legemliggørelse af det guddommelige.

Shirakawa betegner en lille fredet enklave i det nordligste Gion langs *Shirakawa*-floden (*-kawa* og *-gawa* betyder flod).

Shisen-do, Den udødelige Poesis hal, opført i 1641 af Ishikawa Jozan (1583-1672) som retrætested og siden konverteret til zen-tempel.

shiso er en mynteagtig urt, hvis blade bruges i det japanske køkken - den findes i en grøn og en rød variant.

Shisobo, et $4\frac{3}{4}$ tatami-mattes te-rum med *tsubo-no-uchi* ved *Todai-ji* i Nara, bygget af Hosokawa Sansai (1563-1645).

shitaji-mado er et gittervindue, hvor lervæggens bambusskelet er frilagt. Ofte forsynet med *shoji*, papirskodder, inden for.

shizen, naturlighed. Hisamatsu Shin'ichis første karakteristikon.

shodo, penslens vej (*sho* betyder tusch).

Shoen-kan, sammenbygget med *Kikugetsu-tei*, 2 te-pavilloner fra Empo-æraen (1673-80) med diagonal-layout, står idag i Ritsurinkoen i Takamatsu.

Shogen-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1491.

shoin er en betegnelse for en bygningslængde i *shoin-zukuri*, *shoin*-stil, med en niche, kaldet *tsuke-shoin*, trukket ud under det dybe udhæng for at få bedre lys til at skrive og arbejde, se Shinju-an note 338. Ordet *shoin* bruges også om det vigtigste rum i en shoin-bygning.

Shoin-daisu-te er en form for te-ceremoni, som udspiller sig i det formelle shoin-rum med brug af en *daisu*, et særligt lille møbel, der



Tenezue-tei, en te-pavillon ved Biwa-søens bred, illustrerer mødet mellem minkaens rustikke enkelhed og te-æstetikens gennemkultiverede forfinethed

rummer de for te-ceremonien nødvendige redskaber.

shoin-te, en (formel) te-ceremoni, der finder sted med det formelle shoin-rum som ramme.

shoin-zukuri betegner [en bygning i] *shoin*-stil.

sboji, translucente papirskydedøre, bruges mellem ude og inde.

sbojin ryori er en betegnelse for den buddhistiske klostertraditions vegetariske køkken.

Shoka-tei, Blomsterbetragtning-pavillonen, te-pavillon ved *Katsura Rikyu*. Se pp. 367-68.

Shokin-tei, Fyrre-lut-pavillonen, te-pavillon ved *Katsura Rikyu* med en $3\frac{3}{4}$ tatami-måttes *chasbitsu* fra 1640'erne. Se pp. 364 ff.

Shoko-ken, Overfor Pinjerne, et $2\frac{3}{4}$ tatami-måttes wabi-te-rum (1628), bygget af Hosokawa Sansai (1563-1645) ved Sansais otium, *Koto-in*.

Sbosoin, en opbevarings- eller relikviebygning ved *Todai-ji* fra 756.

sbozan-tempel, betegnelse for tredjehøjeste tempel-rang indenfor *Gozan*-systemet.

-shu, et suffiks, der betyder sekt eller skole, f.eks. *Rinzai-shu*, *Soto-shu* eller *jodo-shu*.

sbugendo, en bjergreligion med elementer af shintoisme, taoisme og esoterisk buddhisme.

Sbugaku-in, kejserligt landsted nord for Kyoto etableret i 1659 af kejser Gomizunoo (1596-1680).

Sbuon-an, zen-tempel ved Takagi, syd for Kyoto, tilholdssted for Ikkyu og hans følge fra 1456. Stedet hed oprindeligt *Myosbo-ji*, og kaldes idag ofte *Ikkyu-ji*.

Sbuun-an er et zen-tempel grundlagt af (hvad der formodes at være Ikkyus søn) Gio Jotei (1426-1506). *Sbuun-an* blev senere subtempel ved Nanshu-ji i Sakai, et tempel associeret til Daitoku-ji. *Sbuun-an* angives at være residens for Nambo Sokei,

den af Rikyus disciple, som samlede Rikyus lære i *Namporoku*.

silkevejen, rute for handelskaravaner, som tilbage fra før Kristi forbandt Kina, Indien og Europa.

so, det uformelle i tripolen *shin*, *gyo* og *so*.

soan-chasbitsu, den græstækkede hytte (*so* betyder græs), den lille, fritliggende te-pavillon af traditionens simple materialer og motiver.

soan-te, en (uformel) te-ceremoni, der finder sted i *soan-chasbitsuens* uformelle rammer.

soba, boghvede-nudler.

sodo betegner et sted med en intensiv træning af zen-munke.

Soeki-gata no chawan, Soeki-formet te-skål, betegnelse for raku-keramik fra før raku-navnet var etableret, afledt af Rikyus navn Soeki.

Soka gakkai, selvstændig lægform af Nichiren-buddhismen med eget politisk parti.

Soken-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, grundlagt i 1582 til minde om Oda Nobunaga (1534-82) med Toyotomi Hideyoshi (1537-98) som sponsor.

sorabiki-bata, en væv med bundhængslet slagbom, som var den japanske silkeproduktions vævetype fra omkring 3. årh. e.Kr. og helt frem til indførelsen af Jacquard-væven i 1870'erne.

soto-koshibikake, er navnet på en *machiai*, hvile- eller venteplads, ved *Katsura Rikyu*.

Soto-zen er navnet på en zen-sekt, som blev introduceret i Japan af Dogen Kigen (1200-53) efter en Kina-rejse i 1223-27.

sudare er bambus-jalousier, der kan hænges for bygningsåbninger.

sugi, japansk ceder (*cryptomeria japonica*), japansk træsort, som dyrkes til et højt raffineret bygningsmateriale til brug i

Japanske ord og begreber

sukiya-arkitekturen.

sugi koke, cedermos, den dybe mostype, som oftest anvendes i japanske haver.

suki betyder grundlæggende hvad man holder af eller hvad der står ens hjerte nær. *Suki* betegner en frisat, selvberørende æstetik, hævet over mode og konventioner. Se p. 346 ff.

suki dogu, redskaber med suki-kvalitet.

sukisba betegner et menneske med *suki*-kvaliteter og *suki*-æstetisk inklination i sit liv.

sukiya-shoin, særlig gren af shoin-arkitekturen under indflydelse af te-æstetikens sukiya-arkitektur.

sukiya-zukuri, arkitektur i *sukiya*-stil, udspringer af wabi-æstetikens indvirken på *shoin*-arkitekturen.

sun, måleenhed, der ca. modsvarer én tomme.

sunyata (japansk, *ku*) er sanskrit og bliver på engelsk oftest oversat med enten void eller nothingness, på dansk intet eller intethed.

sushi, fællesbetegnelse for en række spiser, hvori der (hovedsageligt) indgår rå fisk og marinerede ris, heriblandt *nigiri-sushi*, små, aflange risboller med rå fiskestykker ovenpå.

sutra - der findes indenfor buddhismen et omfattende volumen af hellige skrifter kaldet *sutraer*.

sutra recitation - fremsigelse af sutraer, daglig aktivitet i buddhistiske templer.

svastika, et centralt symbol i hinduismen og buddhismen.

det sydlige hof - ved indledningen til Muro-machi-perioden (1336-1568) flygtede det kejserlige hof til Yoshino, ca. 100 km syd for Kyoto, mens Ashikaga-shogunerne i Kyoto indsatte en anden gren af den kejserlige familie som *det nordlige hof*. Denne situation med et nordligt og et syd-

ligt hof varede fra 1336 til 1392, hvor det sydlige hof blev tvunget til at indordne sig det nordlige hof.

synkretisme er en tendens til at sammenblande - eller en bestræbelse på bevidst at sammenarbejde - forskellige tros- og tankesystemer.

taboto, en japansk betegnelse for den pagodetype, der anvendes indenfor den esoteriske buddhisme.

Tai-an, Årvågenhedens hytte, 2-måtters *soan-chasbitsu* fra 1582-83 af Sen Rikyu (1522-91), flyttet til Myoki-an syd for Kyoto kort efter Rikyus død. Se pp. 319 ff.

Taiko, Hans Højhed, direkte overs.: Det store Palads, titel for en retireret regent.

tainai-kuguri, at komme fra eller gennem moderskødet, er et symbolsk genfødelses- og renselsesritual i *shugendō*, en bjergreligion med elementer af shintoisme, taoisme og esoterisk buddhisme.

taka-bata betegner væve, som det fordrer to personer at operere.

Takuan-pickles er pickles konserveret ved saltsprængning og mælkesyregæring af grøntsager, en teknik opfundet af Daitoku-ji-præsten Takuan (1573-1645).

tanden er den japanske betegnelse for *baracentret*, det *chakra* eller energimæssige fokuspunkt, som findes umiddelbart under navlen.

Tao teh ching, et hovedværk i taoismen tilskrevet Laotse, som (uden fuld historisk evidens) levede omkring 600 f.Kr.

taoisme, den spirituelle pol i det kinesiske ånds- og kulturlivs dipol af *konfucianisme* og *taoisme* - en formløs størrelse, der gennem årtusinderne har antaget utallige fremtrædelsesformer.

tatami, en ca. 4 cm tyk gulvmåtte i strå med et flademål på omkring 90 x 180 cm.



Nijiri-guchi med forbindelse til shoin-te-rummet ved Koto-in, subtempel ved Daitoku-ji, grundlagt af en af Sen Rikyus disciple, Hosokawa Sansai

tatto, subtempel, f.eks. er *Shinju-an* et af 23 subtempler ved *Daitoku-ji*, der ligger omkring hovedtemplet.

Teigyoku-ken er et 2¾ tatami-måtte stort terem med *tsubo-no-uchi*, der blev flyttet til *Shinju-an* i 1638, men har sin oprindelse i et 1500-tals kejserligt palads.

Tekito-ken, De dryppende Istappes hytte, af tægtsbolig ved Shinju-an.

temae, betegnelse for de enkelte elementer i te-ceremoniens afvikling. *Te* betyder hånd, og *mae* er det, som man har umiddelbart foran sig.

temmoku-skåle, te-skåle med oliepletglasur.

tendai-buddhismen er en esoterisk buddhistisk sekt, introduceret i Japan af Saicho (767-822).

tenka gosado, Japans te-mester, titel tildelt Sen Rikyu af kejser Ogimachi i 1585.

Tenryu-ji, Rinzaizen-tempel vest for Kyoto, grundlagt ca. 1339 af Muso Kokushi.

Tenzui-ji, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, grundlagt i 1589 med Toyotomi Hideyoshi (1537-98) som sponsor til minde om Hideyoshis mor. Eksisterer ikke idag.

Tera-machi, tempelbyen, kvarter i Kyoto umiddelbart øst for Heian-kyos byplanrektangel, der opstod i forbindelse med Hideyoshis befæstning af Kyoto i 1591. Tempelne blev flyttet, så de skulder ved skulder dannede byens sårbare østflanke.

tobi-isbi, trædesten, f.eks. i roji-haven.

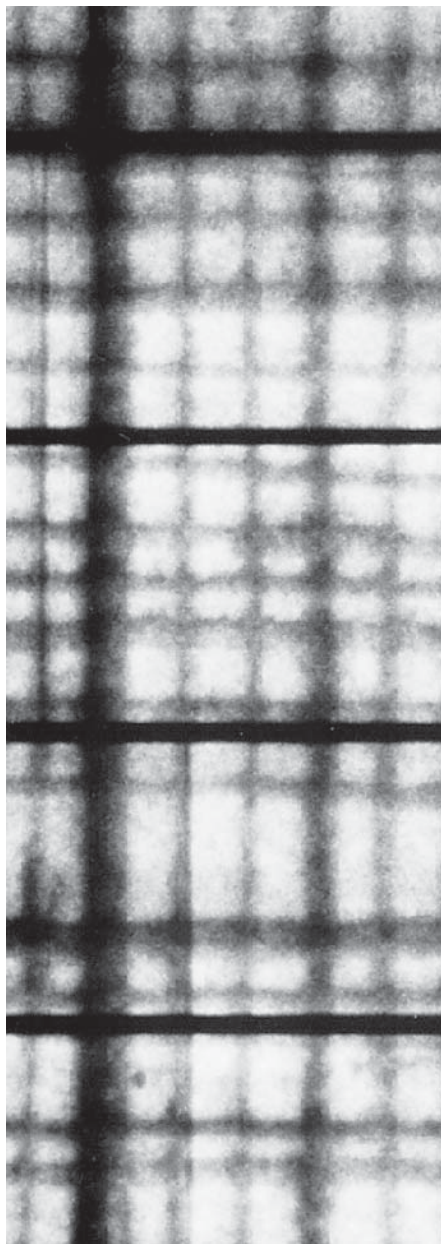
Todai-ji, hovedsæde for kegon-buddhismen og et af Nara-periodens (645-794) vigtigste buddhistiske templer. Her opførtes en kæmpebuddha i bronze.

tofu, hvid æggestandsagtig substans, som fremstilles af soyabønner.

Tofuku-ji, Rinzaizen-tempel sydøst for Kyoto grundlagt i 1236, et af Muromachi-periodens (1336-1568) store *gozan*-templer.



De små te-rums eksperimenter virkede tilbage på sboin-rummet, berover er det en tsuke-sboin, studere-plads, i Hosokawa Sansais sboin-te-rum ved Koto-in



Tō-ji, shingon-buddhistisk tempel, som tilbage fra Kyotos grundlæggelse i 794 markerede østsiden af byens hovedport mod syd.

Tōkai-an, subtempel ved zen-templet *Myōshin-ji*. *toko-bashira* er den lodrette hjørnestolpe, der markerer tokonomaen.

tokonoma, en tilbageliggende niche med let hævet gulv til udstilling af kunstobjekter.

Tokugawa-regimet, betegnelse for Edo-periodens (1603-1868) styre, hvis ledende skikkelser alle kom fra Tokugawa-familien.

Tokusen-an, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, mindetempel for Daien Kokushi (1295-1369) opført i 1334-35.

tonya, betegnelse for grossister og mellemhandlere.

Toranomon, Tigerporten, stednavn i det centrale Tokyo.

Toun-an, Den østlige Skys hytte, aftægtsbolig ved Shinju-an.

transmissions-linje, i zen-buddhismen det samme som *dharmalinje*, den kæde af mester-discipel-relationer helt tilbage til den historiske Buddha, hvorefter Buddhas lære er videregivet.

tsubo, japansk arealenhed, som modsvarer 2 tatami-måtter, ca. 190 x 190 cm. Afhængig af modulsystemet kan én *tsubo* angive et netto gulvareal på mellem 3,3 og 3,9 m².

tsubo-niwa, et lille haverum defineret af bygningselementer på alle sider, som optræder i så godt som alle traditionelle byhuse.

tsubo-no-uchi er et lille vindfangsagtigt forrum til te-rummet med jordstampt gulv.

tsuke-shoin, en niche i *shoin*-bygningen bygget under de store tagudhæng som en studereplads, for at have bedre lys til at kunne læse og skrive. Se Shinju-an note 338.

tsukiage-mado, månevindue, en lysåbning placeret i tagfladen, ofte med en *shoji*, papirskodde, indenfor.

tsukubai, direkte overs.: et sted, hvor man må bøje sig ned, et sted i *roji*-haven for rituel renselse.

Tsurezuregusa, Essays om stilstand, skrevet af Yoshida Kenko (1283-1350) omkring 1330.

Tsusen-in er en bygning, der blev flyttet til *Shinju-an* i 1638, men har sin oprindelse i et 1500-tals kejserligt palads. *Tsusen*, De udødeliges Sti, var det buddhistiske navn for den kejserlige læge Nakarai Zuisoku, der af kejseren havde fået bygningen doneret, men Nakarai gav *Tsusen-in* videre til Shinju-an.

Tsutsu-itsutsu, navnet på en berømt *Ido*-type te-skål, hvis navn stammer fra dens første ejer Tsutsui Junkei (1549-84).

umebosbi, små abrikosagtige blomster, der er behandlet ved gentagne tørringer og udblødninger med *sbiso*-blade.

Ura Senke er en af de tre te-skoler, som Sen Sotan (1578-1658) delte Sen-familiens ejendom i Kyoto op i.

Urokonami, navnet på en te-skål af keramikeren Ninsei, en af te-mesteren Kanamori Sowas favorit-skåle.

usucha, tynd te, fremstillet af pulveriserede teblade.

utsushi, betegner en imitationens æstetik og en kopieringens kunst.

Vimalkiri er en helgen fra den tidlige indiske buddhisme.

wa, fred, harmoni.

wa- er et præfiks, som angiver japansk oprindelse.

wa-karakumi, direkte overs.: japansk kinesisk brikvæv, det navn, Izukura-san har givet sin nyopdagede og videreudviklede *karakumi* brikvævsteknik.

wabi er et æstetisk begreb afledt af verbet *wabu*, at være ulykkelig. *Wabi* balancerer på den smalle og usikre linje mellem skøn-

hed og tarvelighed og er en raffineret og elegant enkelhed opnået gennem at fremdrage de i materialerne iboende farver, former og teksturer. Se p. 344 ff.

wabi-cha, en te-ceremoni i overensstemmelse med *wabi*-idealene.

wu, kinesisk for *mu*, nothingness, intethed, uden-, ikke- osv.

wu-wei (kinesisk), uden hensigt, uden intention, uden stræben, uden at forcere. Se p. 283.

yang, den maskuline pol i kinesisk filosofis gennemgående dipol af *yin* og *yang*, repræsenterende det skabende, det impuls-givende, det lyse, det varme osv.

yantra er i den tantrisk-hinduistiske indiske tradition et kosmogram, en visuel repræsentation af en bestemt guddom eller et særligt aspekt ved universet - og modsvarer den buddhistiske *mandala*, men er dog ofte mindre ikonografisk og mere geometrisk abstrakt end *mandalaen*.

Yayoi-kulturen, en betegnelse for den første risdyrkende befolkning i Japan samt en periodeangivelse, ca. 3. årh. f.Kr. - 3. årh. e.Kr.

yin, den feminine pol i kinesisk filosofis gennemgående dipol af *yin* og *yang*, repræsenterende det modtagende, det føjelige, det mørke, det kolde osv.

yō- er et præfiks, som angiver vestlig oprindelse.

yōga, en fællesbetegnelse for en række spirituelle discipliner med oprindelse i det hinduistiske Indien, som *kundalini*, *battha-* og *bhakti-yoga*, *pranayama* osv.

Yonaga, navnet på bambusvase af Sen Rikyū (1523-91) udarbejdet under Odawara-felttoget i 1590.

yuba, opstår ved bearbejdning af soyabønner til tofu, miso osv. under den indledende kogning. *Yuba* er en hinde, der trækkes af.

yuikai, et testamente eller sidste formaning, en zen-mesters sidste meddelelse til sine disciple.

yugen, subtil dybde eller dyb tilbageholdthed. Hisamatsu Shin'ichis femte karakteristikon.

yuzu *Nembutsu*-sekten, grundlagt af Ryonin (1073-1132), en af de Amida-buddhistiske sekter.

zammai, japansk betegnelse for samadhi.

Zangetsu-tei, Den aftagende Månes pavillon, et 12 tatami-måtters te-rum opført ca. 1594 af Sen Shōan ved det, der senere blev til *Omote Senke*, med forbillede i Sen Rikyus *Iro-tsuke-shoin*, dog med kun to gulvniveauer. Se Shinju-an note 326 & 458.

zanmaji, japansk betegnelse for samadhi.

zazen, betegnelse for den meditationsform, der praktiseres i zen-buddhismen.

zen (kinesisk *chan*, af sanskrit-terminen *dhyana*), en gren af buddhismen, i hvilken meditation og selvforydelse står centralt. I Japan findes tre *zen*-sekter, *Rinzai-zen*, *Soto-zen* og *obaku-zen*.

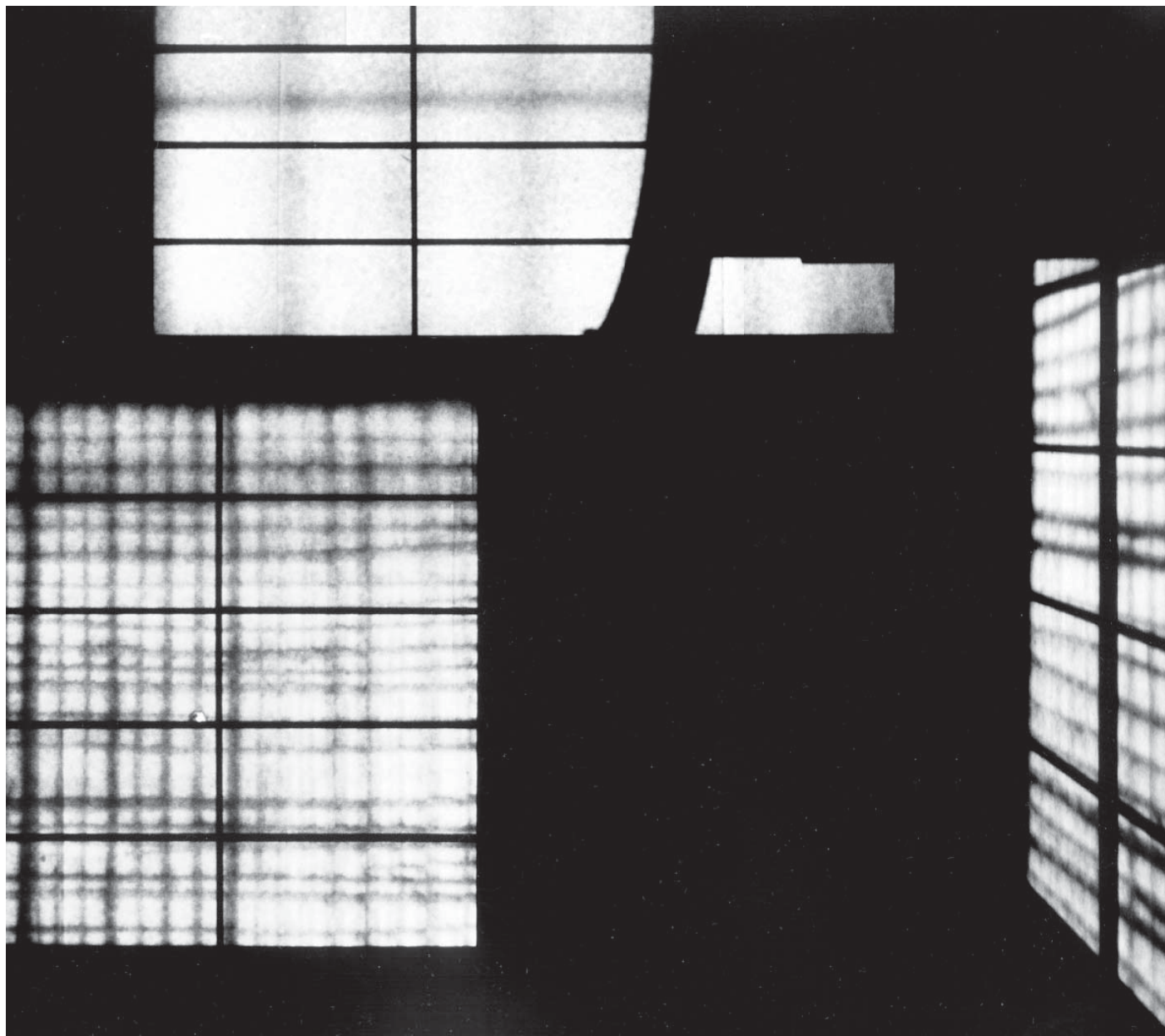
Zencharoku, Optegnelser om zen-te, er et værk fra 1826 om forbindelsen mellem zen og te, der noget usikkert tilskrives Jakuan Sotaku. I hvert fald dele deraf synes at stamme fra Sen Sotan (1578-1658). Se Shinju-an note 464.

zendo, betegnelse for den bygning, hvori *zazen* finder sted.

zenji, zen-mester, en ærestitel, der normalt tildeles posthumt.

Zenko-an, lille Rinzai-zen-buddhistisk tempel ved Biwa-søen, øst for Kyoto, hvor Ikkyū nåede satori under zen-mester Kaso Sōdon (1352-1428).

Zuibo-in, subtempel ved zen-templet *Daitoku-ji*, opført i 1565.



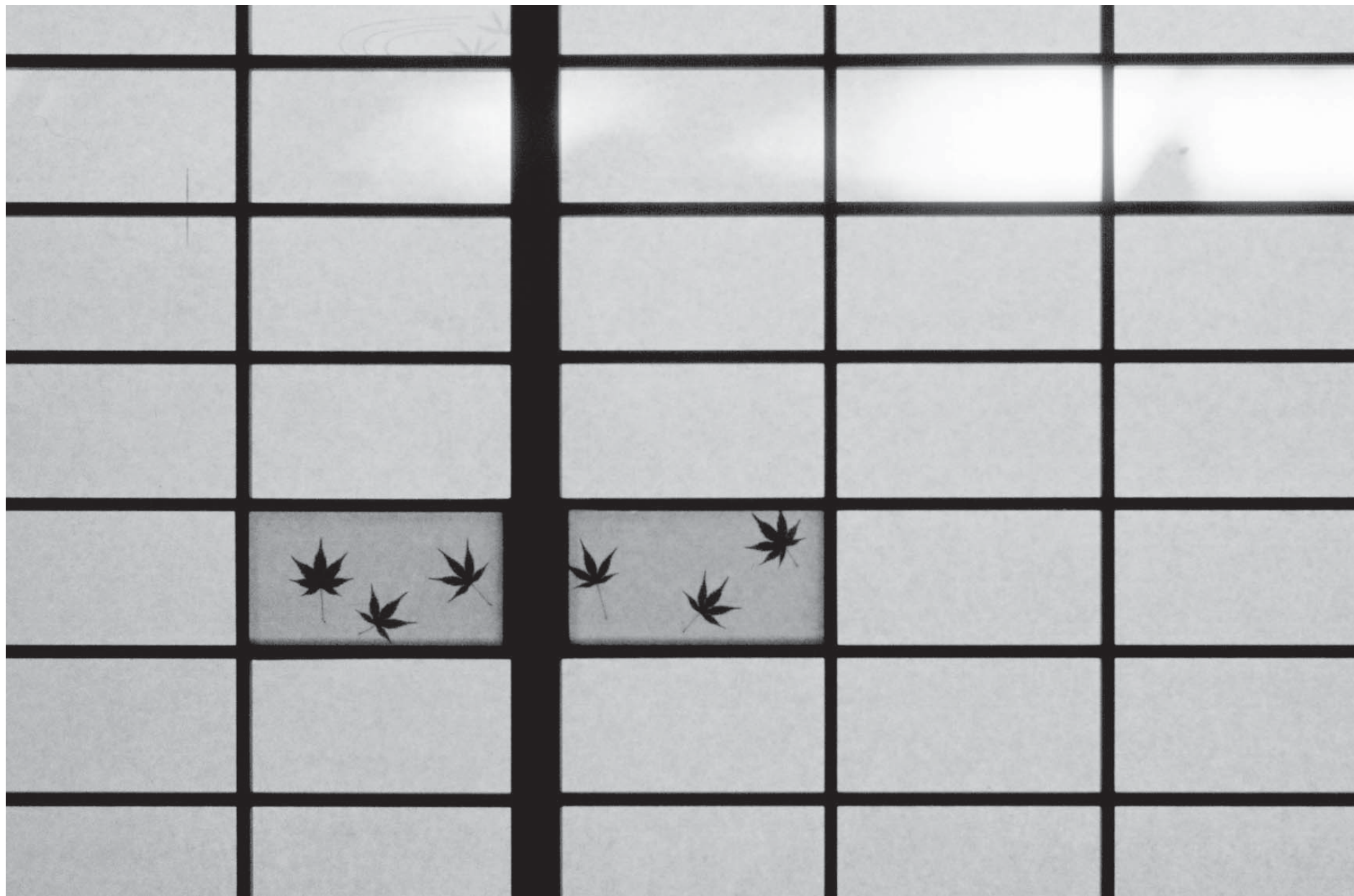
Tre sbitaji-mado omkring daime-måtten i Shinju-ans soan-chasbitsu, Teigyoku-ken, bag siluetten af te-rummets midterstolpe, naka-bashira



Sbitaji-mado med shoji-skodde set indefra på en skyet dag

HISTORISKE EPOKER I KINA OG JAPAN

De fem Herskeres tidsalder (2853-2205 f.Kr.)	Jomon (ca. 10.000 - 3. årh. f. Kr.)
Hsia (2205-1766)	Yayoi (ca. 3. årh. f.Kr. - 3. årh. e.Kr.)
Shang (1766-1122 f.Kr.)	Kofun (ca. 3. årh. e.Kr. - 538 e.Kr.)
Vestlige Chou (1122-771 f.Kr.)	Asuka (538-645)
Østlige Chou (771-255 f.Kr.)	<i>hyppig kontakt med Korea og Kina</i>
Ch'in (255-206 f.Kr.)	Nara (645-794)
Vestlige Han (206 f.Kr. - 24 e.Kr.)	Heian (794-1192)
Østlige Han (25-221 e.Kr.)	<i>Heian-kyo (Kyoto) bliver hovedstad</i>
De tre Kejserdømmers epoke (221-265)	Kamakura (1192-1336)
- Mindre Han (221-265)	<i>Rinzai-zen introduceret i Japan (1191)</i>
- Wei (220-265)	<i>Shochu-perioden (1324-26)</i>
- Wu (229-265)	<i>Daitoku-ji indvies (1324)</i>
Vestlig Chin (265-317)	Muromachi (1336-1568)
Østlig Chin (317-420)	<i>Yoshino-æraen (1336-1392)</i>
De sydlige og nordlige dynastier (420-589)	<i>Ikkyu Sojun (1394-1481)</i>
- Sung (huset Liu) (420-479)	<i>Daitoku-ji brænder (1453 og 1467)</i>
- Ch'i (479-502)	<i>Sengoku-æraen (1467-1568)</i>
- Liang (502-557)	<i>Shinju-an indvies (1491)</i>
- Ch'ên (557-589)	Momoyama (1568-1603)
- Nordlig Wei (386-535)	<i>Sen Rikyu (1522-91)</i>
- Vestlig Wei (535-557)	<i>Toyotomi Hideyoshi (1537-98)</i>
- Østlig Wei (534-550)	<i>Felttog i Korea (1592 og 1597)</i>
- Nordlig Ch'i (550-589)	Edo (1603-1868)
- Nordlig Chou (557-589)	<i>Prins Toshibito (1579-1629)</i>
Sui (589-618)	<i>Kanamori Sowa (1584-1656)</i>
T'ang (618-907)	<i>Prins Noritada (1619-62)</i>
De fem Dynastier (907-960)	<i>Empo-æraen (1673-80)</i>
- Senere Liang (907-923)	<i>Genroku-æraen (1688-1704)</i>
- Senere T'ang (923-936)	Meiji (1868-1911)
- Senere Chin (936-947)	<i>Den russisk-japanske krig (1904-05)</i>
- Senere Han (947-951)	Taisho (1911-1926)
- Senere Chou (951-960)	<i>Japan erobrer Taiwan (1894-95)</i>
Nordlig Sung (960-1127)	<i>Japan erobrer Korea (1910)</i>
Sydlig Sung (1127-1280)	Showa (1926-1990)
Yüan (1280-1368)	<i>Japan erobrer Manchuriet (1931-32)</i>
Ming (1368-1644)	<i>Japan del af aksemagterne (1940)</i>
Ch'ing (1644-1912)	Heisei (1991-)



Sboji-skoddens „håndtag“ er et felt, hvor papiret er monteret omvendt, så fingrene kan få fat - her markeret med papir med indstøbte blade

KORTSKITSE



Kortskitse over Japan, skala ca. 1:13.000.000



Tsuke-sboin med lysrefleksioner fra vand i Sakura-no-ma, Sakura-rummet, ved Hassbo-kan i Nagoya, en restaurant i sukiya-stil tegnet af Horiguchi Sutemi (1951)

Lad den kinesiske zen-mester *Ta-bui* (1089-1163), som gav koan-træningen en central placering i zen-buddhismen, få det sidste ord:

„To attain Zen enlightenment, it is not necessary to give up family life, quit your job, become a vegetarian, practice ascetism, or flee to a quiet place.“

„The realm of the enlightened is not an external realm with manifest characteristics; buddhahood is the realm of the sacred knowledge found in oneself. You do not need paraphernalia, practices, or realizations to attain it. What you need is to clean out the influences of the psychological afflictions connected with the external world that have been accumulated in your psyche since beginningless time.“

Cleary, T. (overs. og ed.): *Zen Essence. The Science of Freedom*, Shambhala, Boston & London 1995, pp. viii og ix.



Tao, kalligrafi af Lee Chih-chang

Jens Hvass:

ARBEJDETS RUM

To japanske case-studier
forment omkring
tekstilvirksomheden Hinaya og
zen-templet Shinju-an

Ph.D.-afhandling
indleveret ved
Kunstakademiets Arkitektskole,
København, maj 1998

1. oplag, 20 eksemplarer

Tryk: Kunstakademiets Arkitektskole
Indbinding: Tutein & Koch

© 1998 Jens Hvass
flux@dk-online.dk

Citat er tilladt med fuld kildeangivelse

ISBN: 87-7830-043-6



Wu-wei, kalligrafi af Lee Chih-chang



