ligefrem, 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, stråtækte længe sidenhen blev påbygget et lille terum. I hvert fald skærer tagfladerne fra soan-chashitsuen 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 3¾ tatami-måttes soan-chashitsu, her set fra nijiri-guchi-enden mod daime-måtten. Se plan over Shokin-tei p. 459 og opstalter af soan-chashitsuens interiørvægge p. 461

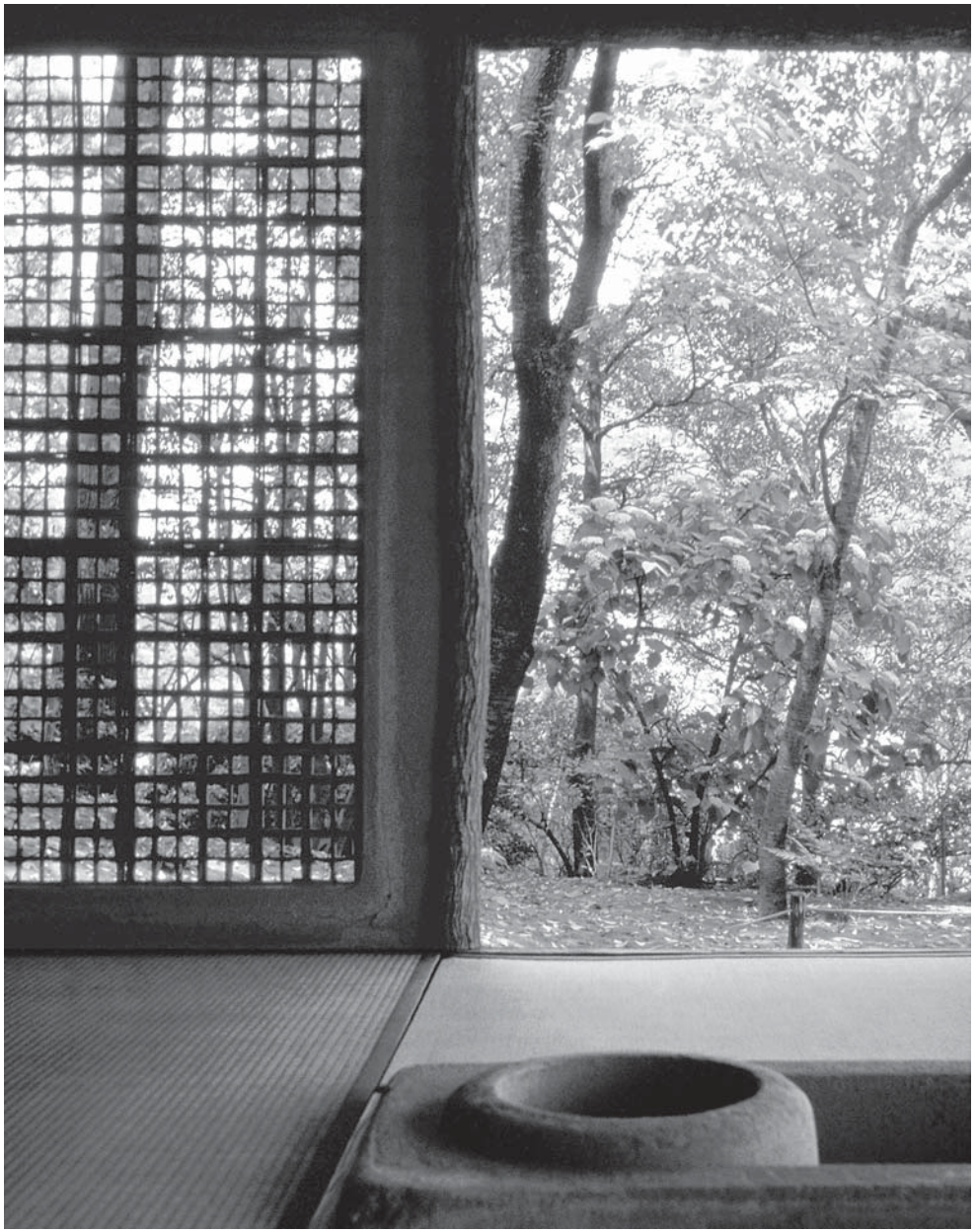
Shokin-teis soan-te-rum set mod nijiri-guchien. Sado-guchi, den dør, hvorfra værten entrer te-rummet, ses til højre

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 *mizu-ya,* 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 3¾ tatami-måttes soan-chashitsu, fornemmer man, at han virkelig har søgt at genskabe et te-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-måtte. 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 ventepladsen 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.

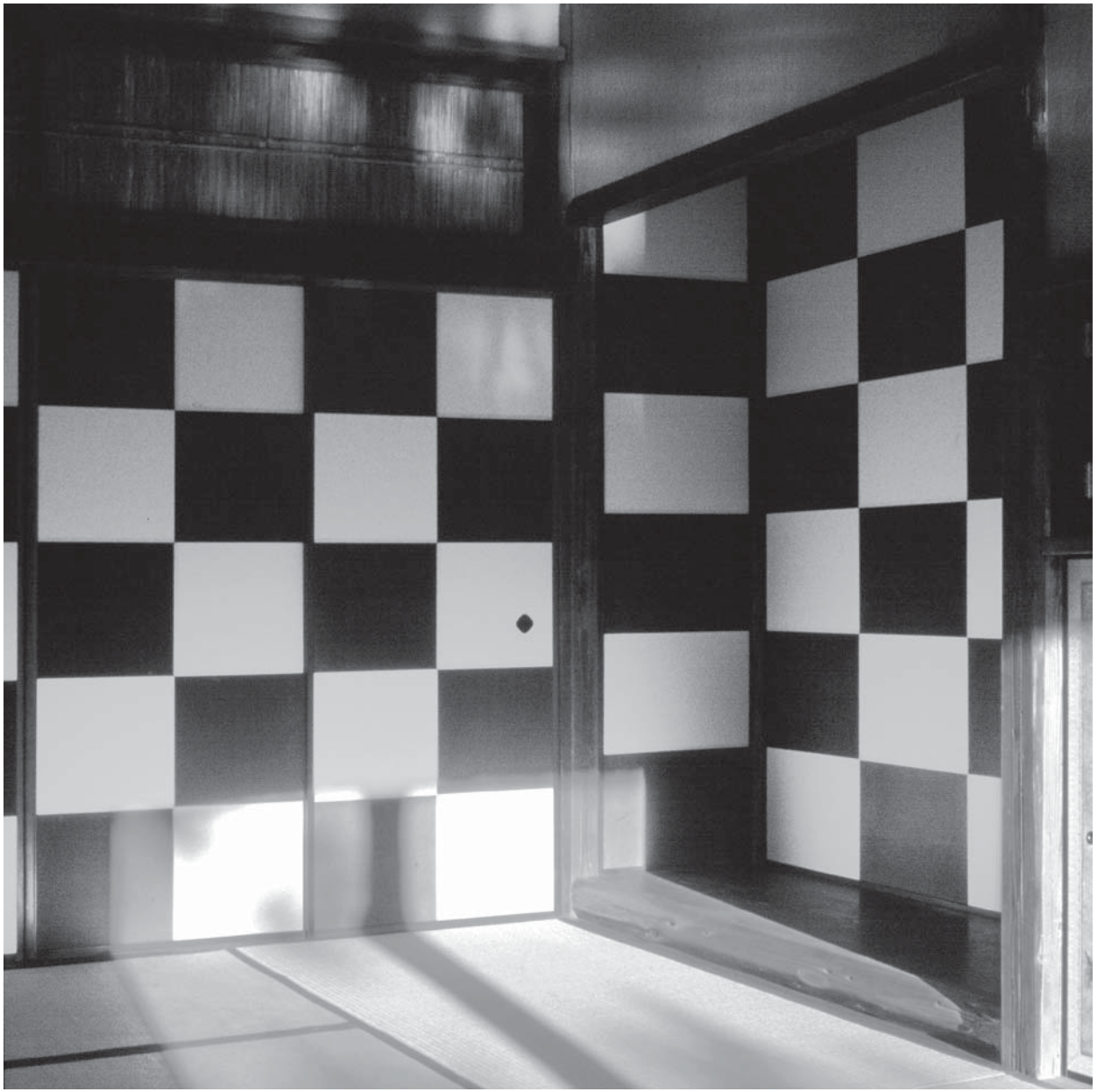
Bevæger man sig fra Shokin-tei den anden vej videre ind i Katsuras univers, fortsætter turen med vandet på højre hånd. *Ildflueslugten* (16) snævrer langsomt ind, skovbevoksningen bliver vildere og mere ufremkommelig, en bro fører over vandet og på et tidspunkt bliver stien smallere og leder opad. Trædestenene associerer klart til bjergbestigning, selvom landmålerens resultat nok vil skuffe, når vi



Shoka-tei, Blomsterbetragtnings-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 shitaji-mado. Shoka-teis rum defineres derfor i høj grad af taget og den omgivende, tætte vegetation

på toppen når frem til *Shoka-tei,* Blomster-betragtningspavillonen, syv meter over dagligt vande. 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-chashitsuen, er 6 tatami-måtter stort og åbner mod nord og øst. Rå lervægge, tapetseringer med papir i forskellige farver, diagonalt spånflettede 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 Shokin-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 shitaji-mado 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 udhæng 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 langsidens 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 dé 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 1640erne, 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

allerede da Noritada etablerede af roji og te-rum for wabite, 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 1620erne, 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. Forgrundselementerne 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, *hvorfra* 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 udhæng 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 ventepladsen. 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 afskedshilsener 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 1580erne og med Ikkyus *attention, attention* i 1400-tallet. Men Naosukes dvælen ved udslukkelsen, 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 overlevelsesøer. Men for Naito er sukiya-begrebet blevet en sideordnet stil, et færdigt formsprog, og ikke det levende resultat af *sukisha,* mennesker af *suki,* som Katsura

Åbning og udhæng ved Shokin-teis vestgavl, hvor udhængets 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 stråtækte tagfod, det lave fyrretræ foran og den barkede søjle, der oppe under tagremmen grener sig ud til et Y.

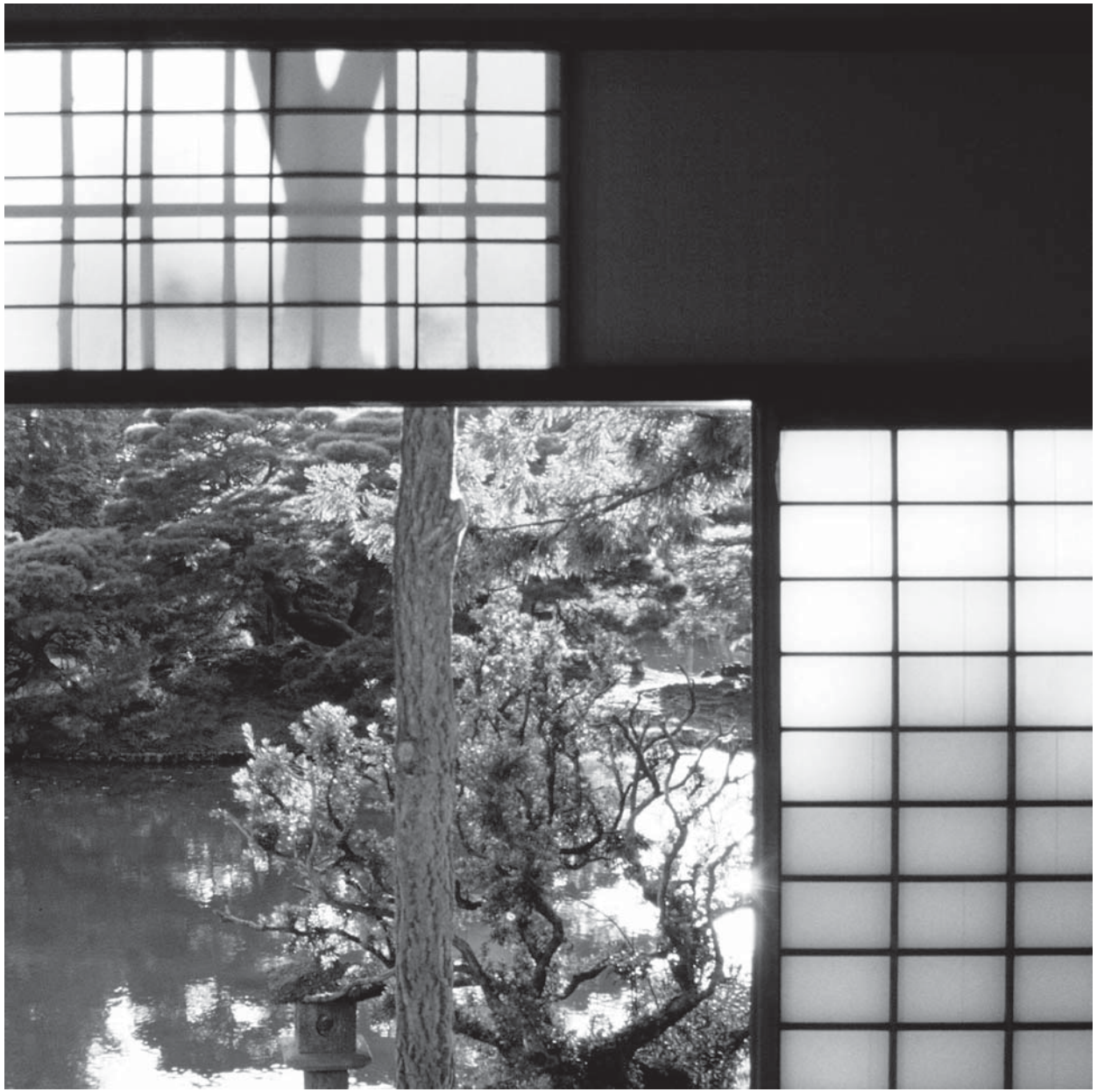
Vestfacaden er Shokin-teis roligste. Og alligevel mødes og brydes et næsten uendeligt antal talforhold. Vandret er åbningen 5 tatami-måtte-bredder, mens der er 6 shoji-paneler, og da også de lodrette proportioner er afledt af tatami-modulet, bliver forholdet mellem højde og bredde i åbningen mod vest 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 afstandsløshed

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 stråtækte 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 modsvarer 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 massiv 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 indordnen stråle magtfuldt ud i det omliggende anlæg som en stærk hovedakses *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-måtte 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 bygningslænger. 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 interiøre 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-måtte-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 interiøre 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 interiøre 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 bambusjalousier 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