



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 diagonalfrisetelse 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 uhæmmede 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

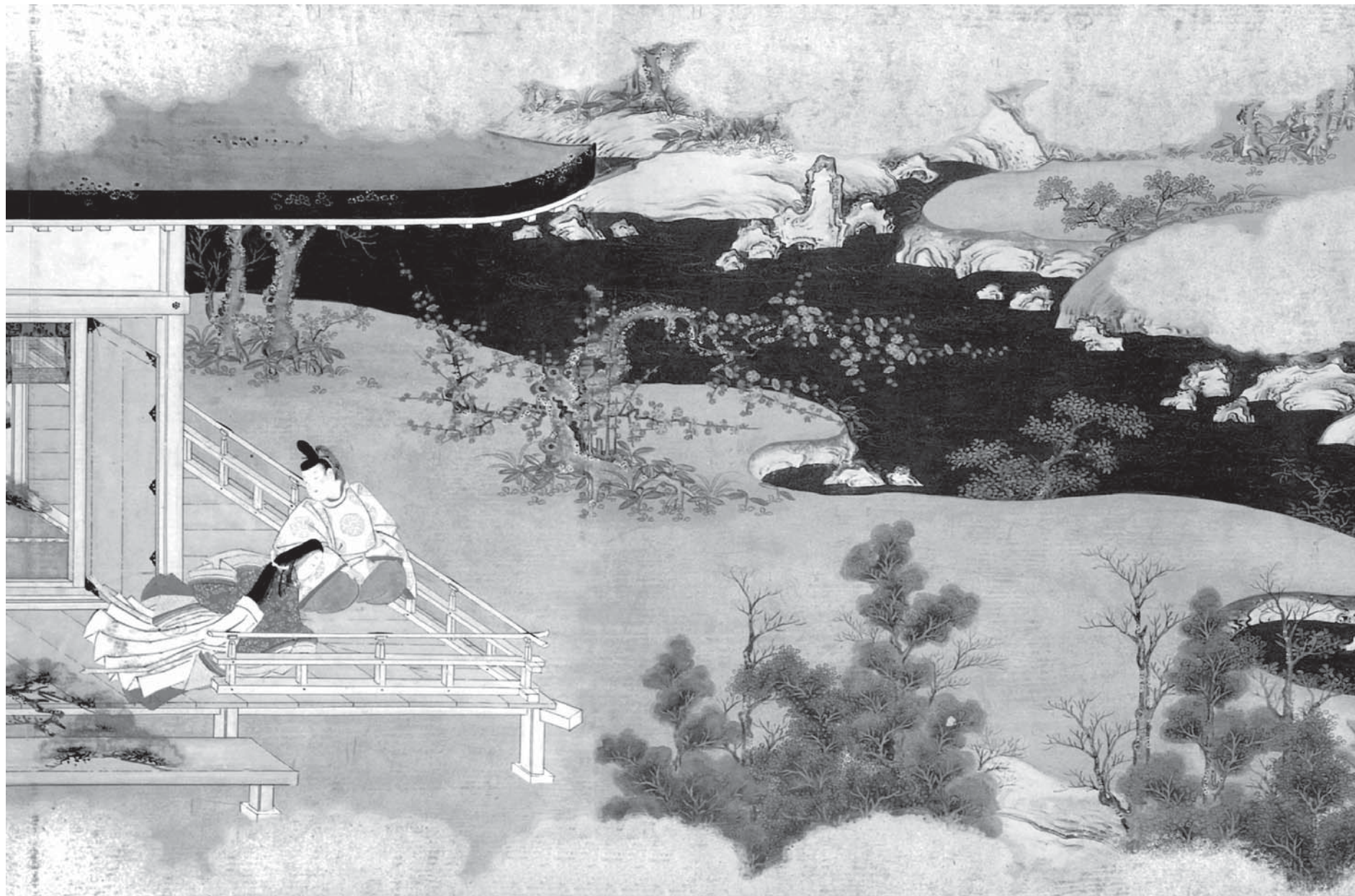
Tange ser Yayoi-polen som fremherskende i Heian-tidens shinden-arkitektur, og som det dominerende værdisæt op igennem Kamakura- og Muromachi-perioden. Efter en lang pause træder jomon-kræfterne igen markant frem i det kulturelle landskab i og med at skikkelser som Nobunaga, Hideyoshi og de tidlige Tokugawaer 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 bæredygtige

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 u håndgribelige, 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 kryds 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 østbave, anlagt af Murata Sbuko (1422-1502) ved Shinju-ans grundlæggelse i 1491