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-ho, 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.

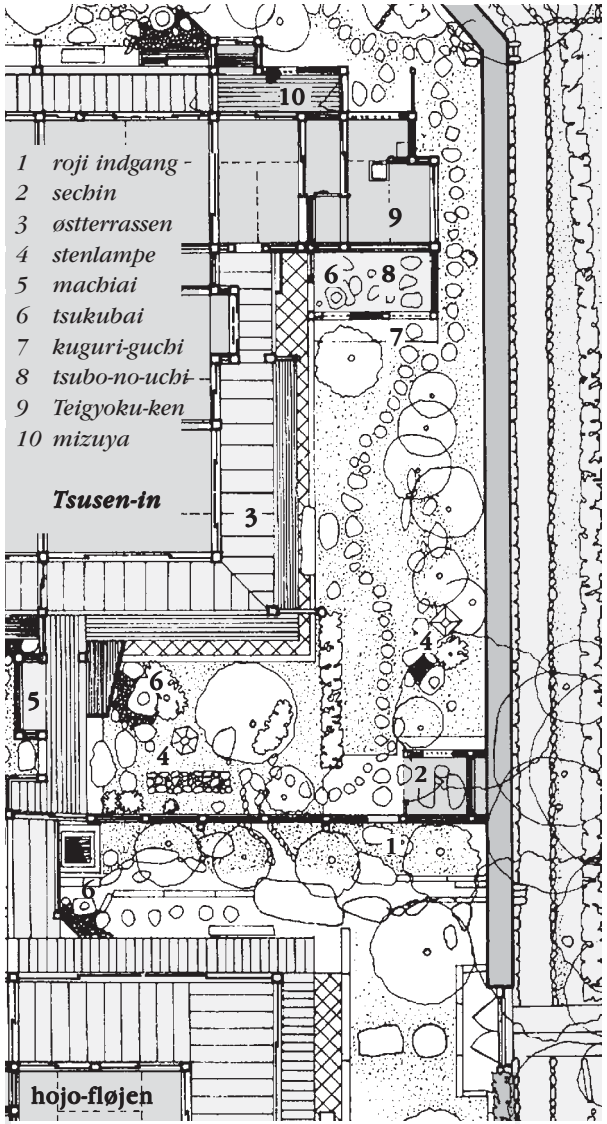
Trædestenene i roji-havens forløb er små, næsten undselige. De ligger ikke hævet, som trædesten oftest gør, men er næsten konturløse, helt nede i plan med det tætte, ulasteligt plejede mostæppe. De forskellige mosser og trædestenene har cirka samme lyshed og danner tilsammen én ubrudt flade, hvilket 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 objektkarakter.

Ofte fornemmes roji-haver paradoksalt fyldte i deres gennemscenograferede, 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 stiliseret end sædvanligt. Så hvor de to havetyper ofte erfares 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 defineret, 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 fløjlsblødt blanke af den daglige overtørring med en hårdt opvredet klud. Hér, tæt under de svungne tagformer, forstærkes det traditionelle japanske tags dobbelthed: 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 bænk indbygget (5). Åbninger i denne væg gør det dog muligt at inddrage også haverummet bag denne bænk 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-æstetikkens 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 ventepladsen 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 teskålene 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 *honzen 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 grøntsagsanretninger, 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 sultfornemmelsen 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 oprindelig 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 skrivemåder for roji, hvor forskellige kombinationer af skrifttegn benyttes. Én 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.

Rekonstruktion af et kaiseki-måltid, som Sen Rikyu serverede det den 21. september 1590

Günter Nitschke skriver, at roji-havens trædesten, *tobi-ishi,* 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 vejrtrækning, 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 *kinhin,* 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 daggry - det vand, der blev hentet op

Tobi-ishi, trædesten, fra den del af Shinju-ans roji-have, som fører syd om Tsusen-in

Teigyoku-kens roji set gennem indgangsåbningen i muren mellem hojo-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 uberørt 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 dharma[316] *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 øjebliks 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 transcendere, 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 bestemt. 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 fortættethed 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 entrer te-rummet.[325] Et enkelt nåletræ til venstre blødgør den arkitektoniske præcision i rojiens rum. Ellers spænder det ubrudte mostæppe 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-haven på det sidste stykke frem mod Teigyoku-ken, Havens Juvel, set fra Tsusen-ins østterrasse

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-chashitsuen 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-måttes længde eller knapt to meter. Teigyoku-ken er af areal blot 2¾ tatami-måtte plus den cirka en halv tatami-måtte store tokonoma i rummets venstre side. Tai-an er endnu mindre, her er selve te-rummet kun 2 tatami-måtter 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-chashitsuen 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 genfødelse.[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 2½ 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 velbjergede behandle soan-te-rummet som var det et shoin-rum, 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 velbjergede 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]

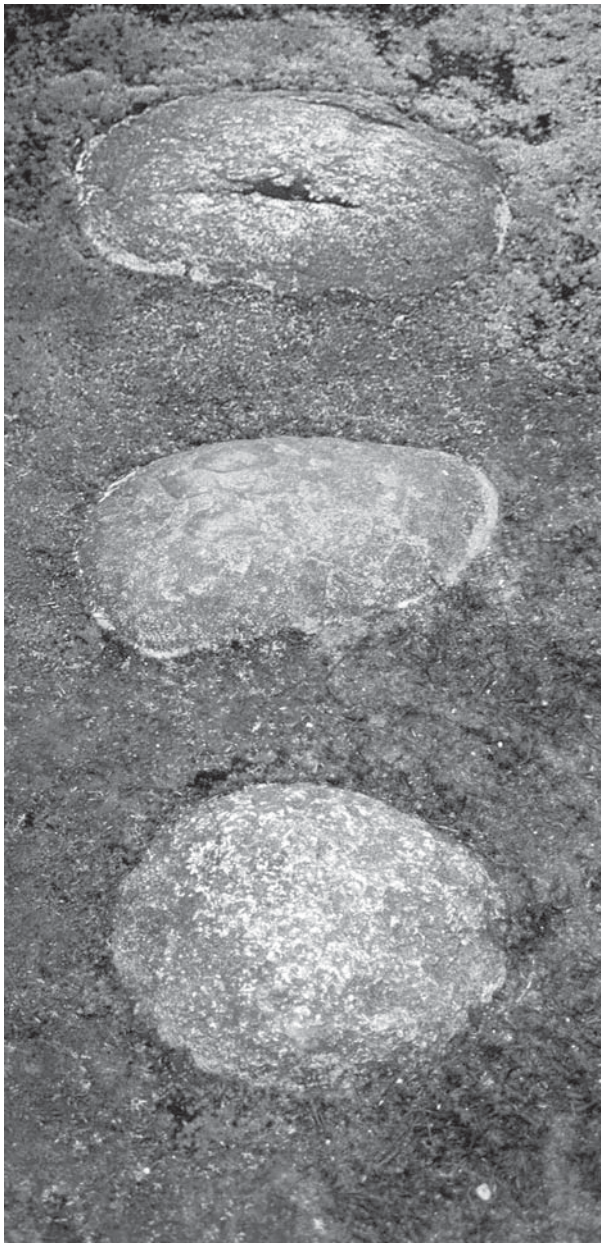
I rojien og soan-chashitsuen - i dette at lade stråsandalerne stå udenfor, lægge våbnene og lade alt verdsligt bagude, at kravle ind gennem et lille hul for derefter at forblive siddende i et univers forfinet af de simpleste materialer - lå en for Rikyu passende ydmyghed. I hans te-rum mødtes alle på samme niveau, hvilket var en stor fordring i tiden, idet verden udenfor konsekvent placerede kejsere, fyrster og overhoveder med arkitektoniske attributter, der modsvarede 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 højtstående 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 rumdetaljeringer ville derfor i det lille rum fremstå mere plumpe og påtrængende, hvor bestræbelsen i wabi-te-rummet omvendt var en dyb stilfærdig tilbageholdthed. Således brugte Rikyu i Tai-an ikke kanter på den fusuma-skydedør 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 papirskodderne 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-bygningen[338] 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 kosteskabe. 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 antydet, monokromt landskabsbillede, der lod størstedelen af fladen fri til det ophængte 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.

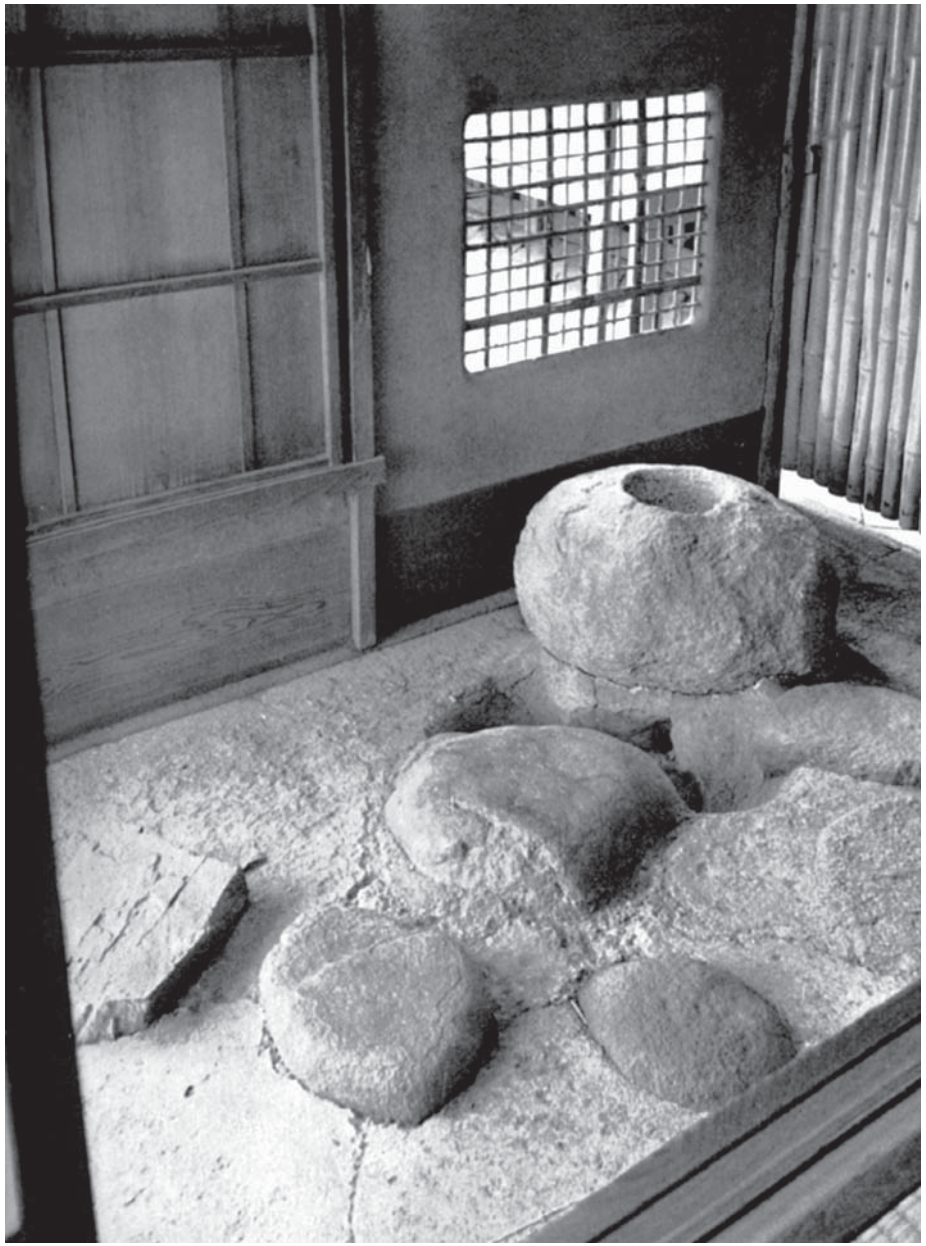


Tobi-ishi, trædesten, fra den sidste del af rojien frem mod Teigyoku-ken. Se også ill.fra roji-haven pp. 412 og 413

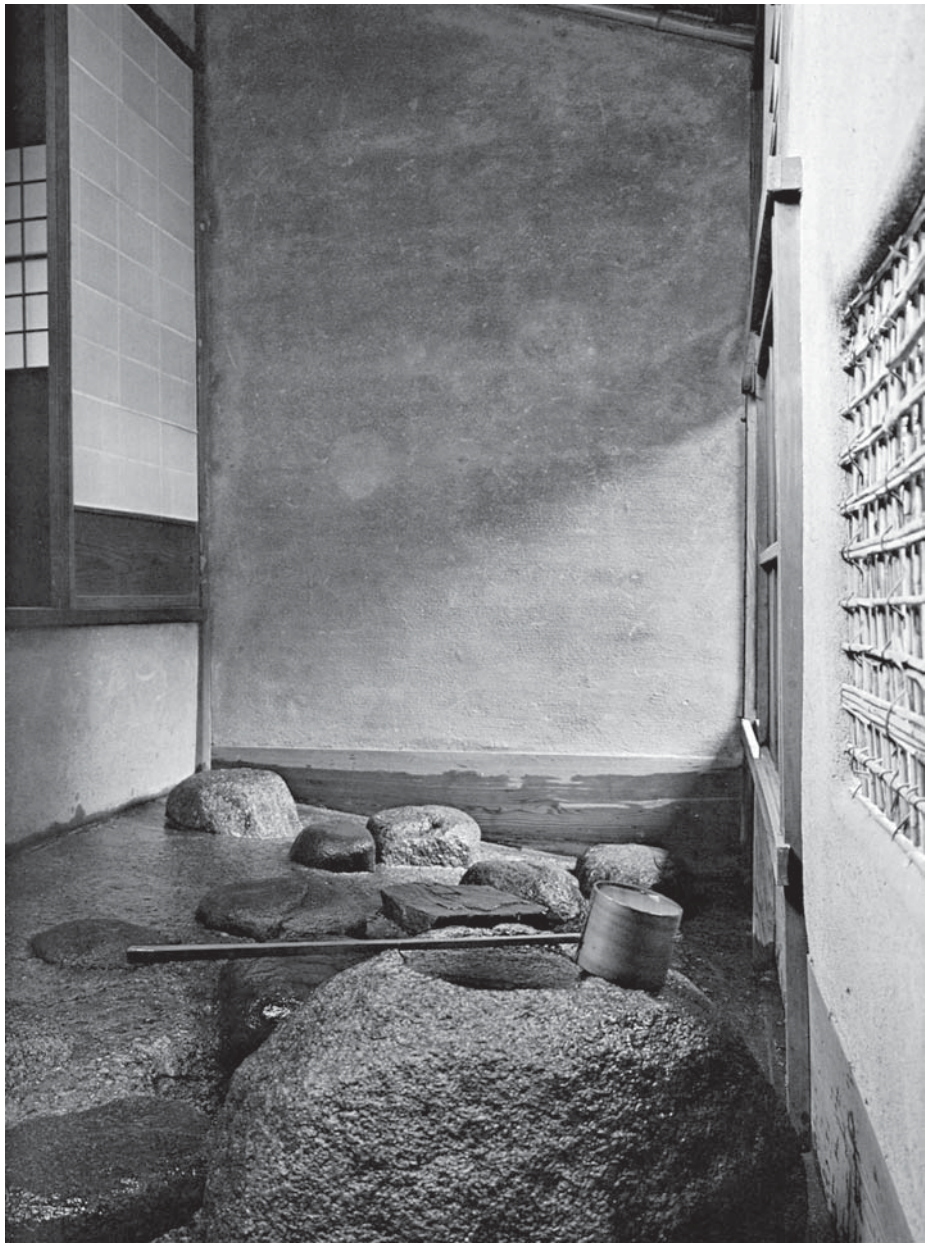
I sin stadige afsøgen af æstetiske udtryk, som fuldgyldigt modsvarede wabi-intentionen, lod Rikyu i Tai-an tokonomaens bageste hjørner runde, så de lerklinede vægge blødt løb over i hinanden (se ill. p. 430). Synet af de to bageste hjørnestolper elimineredes herved og gav den af mål meget lille tokonoma 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-teen 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 brugskunsttradition.

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 soanchashitsu. 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 opadrettet[342] - 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, hvorigennem 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 kunstsaloner. Det var en anledning til at fremvise fornemme kunstskatte, eller man konkurrerede i de såkaldte *cha awase* 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 *hyakusenman,* 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.

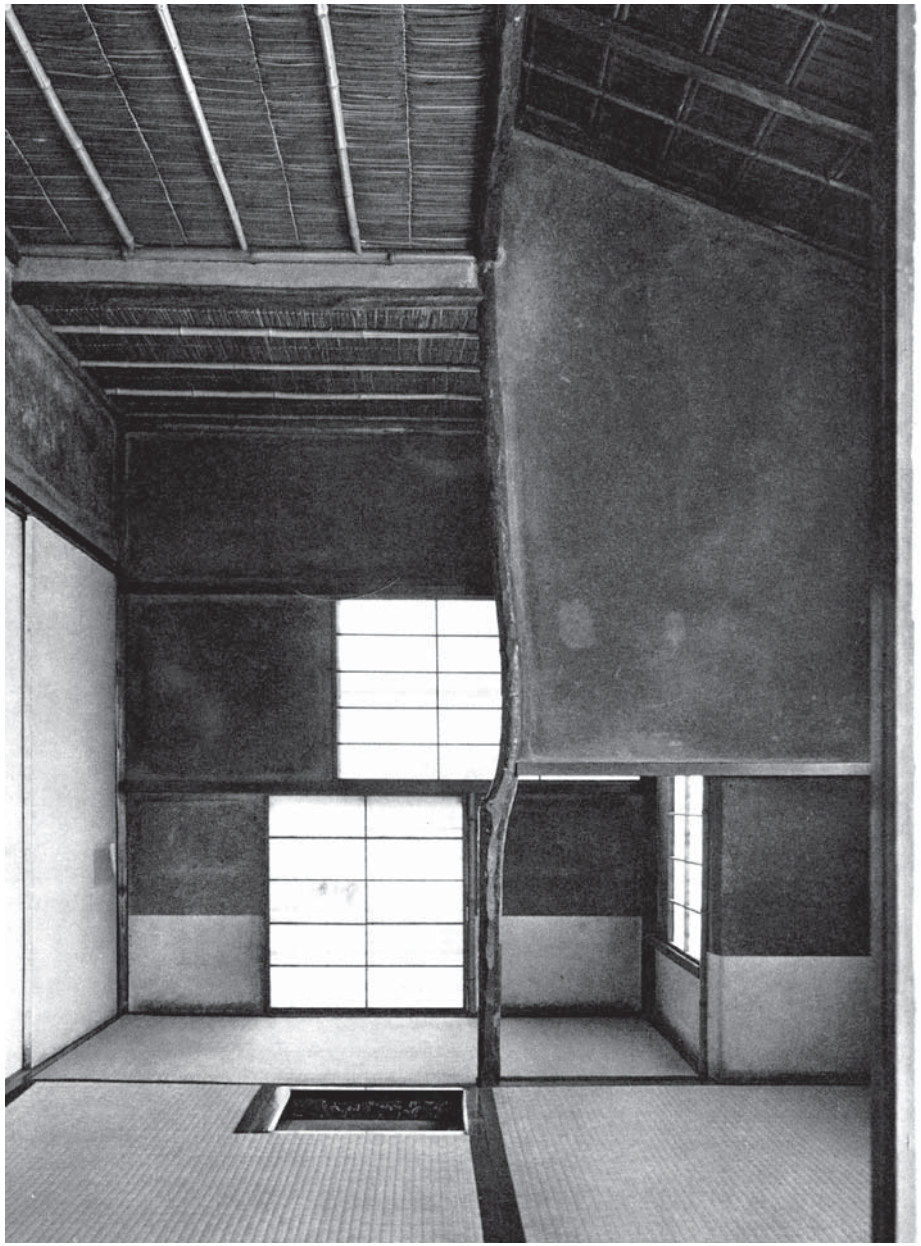
Frem for at fokusere på formmæssige forhold som kanewari måtte te-ceremonien for Rikyu være fuldstændig naturlig og opmærksomheden være rettet mod indre ting. Dette indebar imidlertid ikke, at reglerne blot skulle ignoreres. De var som trappetrin for at nå til et højere spirituelt niveau, skriver Furuta: 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 efter 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 Rinzai 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 indskriver 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, midter-stolpen, med dens øksetilhugne, imperfekte æstetik

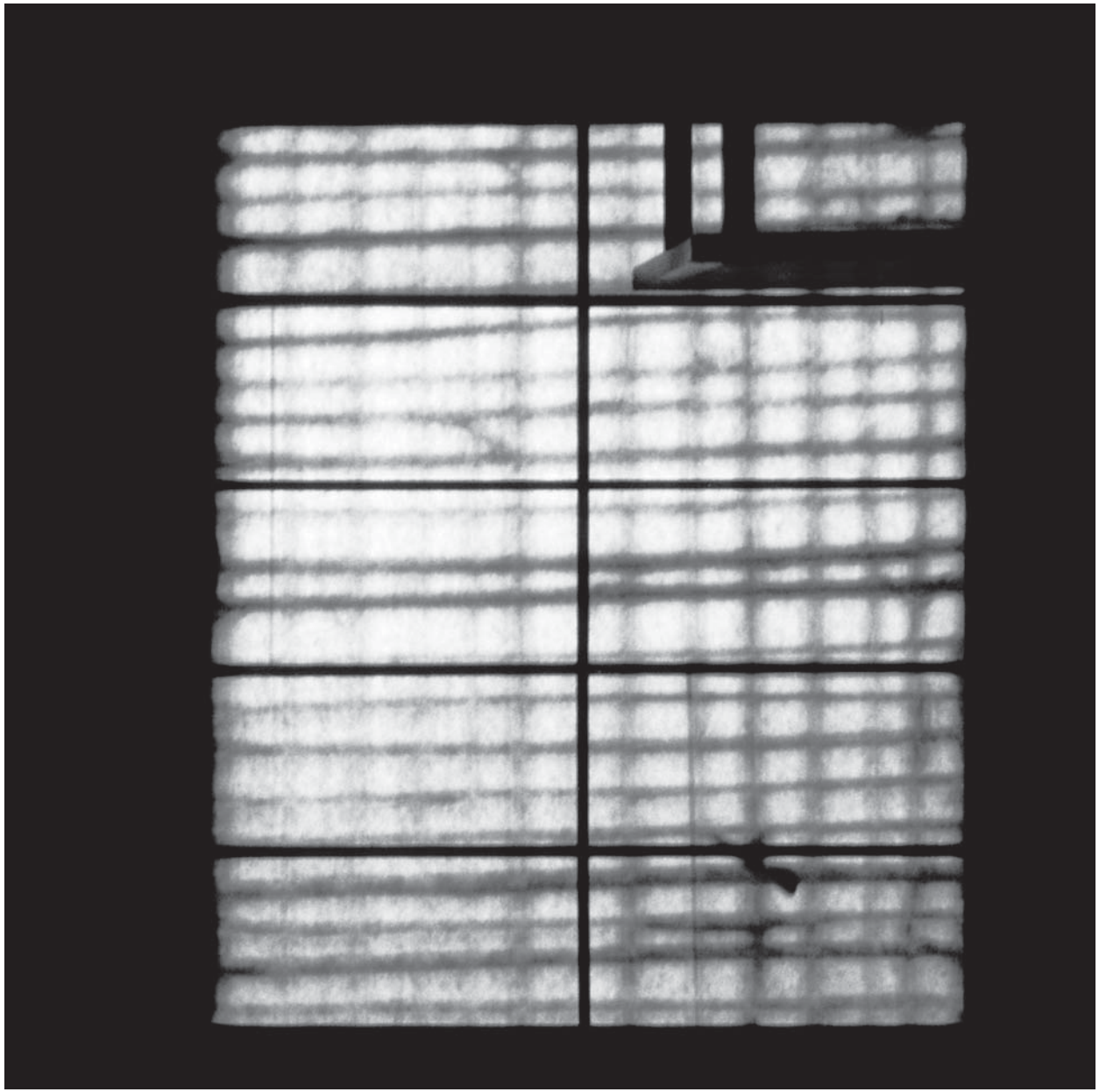


Teigyoku-ken set fra forrummet mod daime-måtten, hvorfra te-mesteren forbereder teen

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 zen-mester 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 te-ritual, den populære te, som repræsenteret ved Furuichi-klanens *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 kvaliteterne 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 form-verden 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 - altsammen



Det østvendte shitaji-mado ved Teigyoku-kens daime-måtte, hvor man bag halvvæggen 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 fejet, 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, rojien fejes omhyggeligt hver morgen, og hver morgen hælder Osho-san en pøs vand ud over chozubachi-stenen ved hojo-fløjens nordøstlige hjørne, hvor rojien 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 fortætte 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 shitaji-vinduets skyggetegning i bløde, køligt gråtonede, melankolsk-uudgrundelige antydninger.

Shitaji-vinduet er et godt eksempel på wabi-æstetikkens 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 bambusskelet, den måde, hvorpå vidjerne snor sig op igennem for at knytte disse bambus sammen, kantafslutningen, væggens 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.

Shitaji-vinduet 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 shitaji-vinduet frit gives nøjagtigt den form, størrelse og placering *i* murfladen, som modsvarede det konkrete behov. I det simpleste lå en udstrakt frihed. Tilsvarende shitaji-vinduet 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 shitaji-vinduet har en shoji-skodde med hvidt papir indvendigt. Men hvor *shitaji*-vinduet er en udsparing i den lerklinede væg, som eksponerer den lerklinede vægs 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.

Dén 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. Teæstetikken brød med den umiddelbare funktionalitet og strukturelle naturlighed - den søgte og fandt en anden afklarethed. Men man nåede hermed en slags æstetisk syndefald - æstetikkens mulighed på godt og ondt. Så længe man holdt sig inden for traditionens konventioner, er det svært at forestille sig et decideret 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 uviklingen 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, *tsukiage-mado*.[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-chashitsuen *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 3¾ tatami-måttes 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 vippes 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 virkemidler, hvis mål så at sige var ikke-virkning - en afbalancerethed, som viste ud over hvert enkelt element - gav det ikke nogen sikkerhed for et tilfredsstillende rumligt resultat blot at bearbejde hver vægflade for sig i overensstemmelse 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 opføre en bygning - facader, snit og opstalter lå derefter som givne størrelser i byggetraditionen - opstod med te-arkitekturens små gennembearbejdede rum et nyt designværktøj, en *okoshi-e-zu*. Man tegnede alle interiørflader op i samme mål og hængslede væggene på gulvplanen. Man kunne herved danne rummet og se ind i det fra alle retninger.[360]

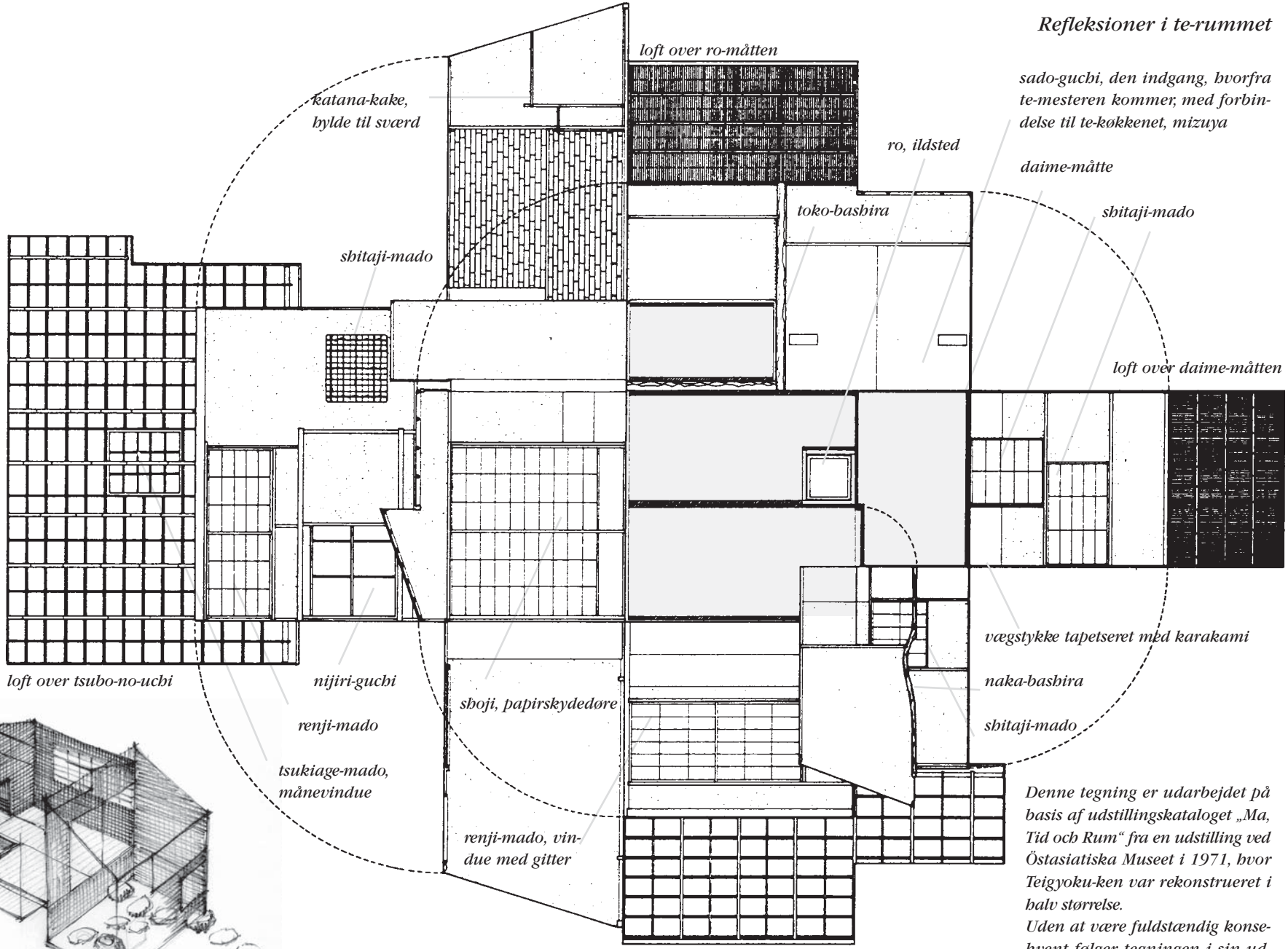
Dén frontale kvalitet, som indtil da havde præget det japanske rum, synes hermed gradvist at blive kompletteret med en oplevelsesmæssigt mere retnings-ubestemt rumdannelse.[361] Muromachi-tidens rumdannelser perfektionerede et rum med statisk fikseret udgangspunkt for iagttagerren, som måske er bedst 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 billedrummet kun sporadisk indicerede dybde gennem organisering af forskellige skiver eller sætstykker i forgrund, mellemgrund og baggrund. Med roji-havens grundlæggende karakter af passage - man går så at sige ind i billedfladen - blev disse designkoncepter med udgangspunkt i det fikserede øjepunkt i roji-haven drevet til sammenbruddet. Selvom man i visse af de større Edo-parker oplever at passere 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 fuldbyrdet rumlighed, som korresponderer oplevelsessituationen under bevægelse gennem rummet.[362] Ligesom chashitsuen var den lille roji-have et rumligt 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 århundrerne, men Rikyu synes at være den første, der anvendte dem i haverne.[363] Med stenlamperne og støttet af mobile papirlanterner kunne rojien gives en helt særlig stemning og rumlighed efter mørkets frembrud. I *Choandoki* 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 trædestenen for præcist at artikulere rojiens procession, ikke langt. Gennem den måde, hvorpå stenene blev lagt, kunne opmærksomheden og dermed oplevelsen for den passerende nøje koreograferes. Brede, let passerbare sten løftede opmærksomheden og gav den fri til det store rum. Svære passager derimod drog opmærksomheden ned mod bevægelsen og fodens rette placering og henledte opmærksomheden på jordfladen og dens tegninger af mos, rødder og sten. Ligesom man indendørs nøje justerede lofthøjden rum for rum, kunne den udendørs lofthøjde således justeres.

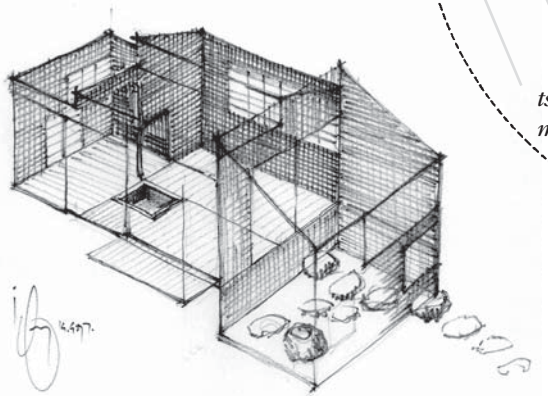
Erfaringerne fra arbejdet med roji-havens procession virkede ikke bare tilbage på de større parkhaver. De fik også en stor indflydelse på de små *tsubo-niwa,* haverummene i de efterhånden meget tæt bebyggede byområder, der ofte var ned til 4-5-6 m² og defineret af bygningsdele på alle sider. En række af rojiens skulpturelle elementer, trædesten, stenlamper og det rituelle vandbassin, blev hovedelementerne 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 omkringliggende rum. Selvom kompositionerne tydeligvis stadig er tænkt og udformet frontperspektivisk i forhold til de vigtigste 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 deltagernes stærkt styrede bevægelser gennem nijiri-guchien, over temesterens mange, nøje indøvede bevægelser i forbindelse med ildens og teens forberedelse og te-skålenes rundsendelse, til kaiseki-måltidet, der ikke blev fuldstændig færdigarrangeret forud, men hvor serveringsskåle sendtes rundt mellem deltagerne.

Ligesom te-rummet var rojien et introvert rum - i det mindste i de formative år. Rikyu siges direkte at have plantet 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 rummets midte og deltagerne i te-ceremonien. Hvor ellers åbenheden og overgangen mellem ude og inde siges at karakterisere det japanske rum, var wabi-te-rummet et indelukke - ikke nogen udsigtspavillon - og de mange små vinduer var lysindtag, der var blændet af med papir. Senere, i feltet mellem shoin-arkitekturen og soan-chashitsuen, blev



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 okoshi-e-zu-princippet.



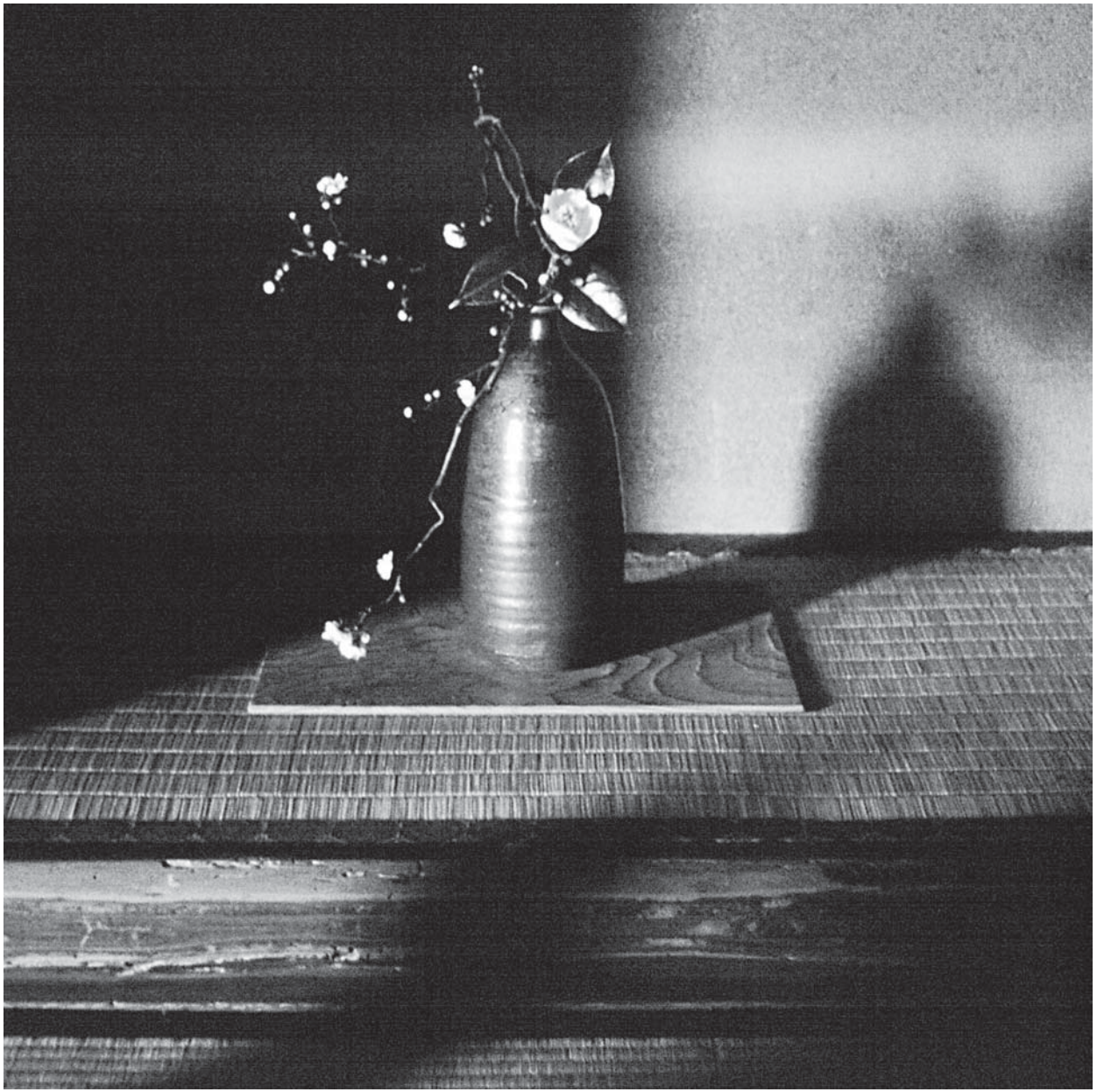
Isometrisk skitse af Shinju-ans te-rum Teigyoku-ken

Teigyoku-ken udfoldet efter „okoshi-e-zu"-princippet

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-elemeter 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 halvvæg, var endnu en måde for te-mesteren at udtrykke den fornødne diskretion, ydmyghed og tilbagetrukkethed overfor højt rangerende gæster i en tid, hvor den vertikale indordnen 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 nødtørftigt tilhugget, men hvilke hug, hvilken fortættet *no mind*-fornemmelse. 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 villede hinsides



Cha-bana, blomsterarrangement for te-ceremoni, her i tokonomaen i te-rummet Korin-an (1671) ved Jiko-in, skabt af te-mesteren Katagiri Sekishu (1605-73)