Detalje af indgangsportal i repræsentativ stil fra tiden for wabi-teens udvikling. Porten stammer fra Hideyoshis Fushimi-borg, der dog blev nedlagt i 1620, så portalen står idag ved Nishi Hongan-ji

med fra Osaka, og anlagde ud over sin egen residens te-haver og te-rum ved Jurakudai.[439] Ifølge Rodrigues beordrede Hideyoshi alle landets vigtigste *daimyo* til at opføre en ekstra residens nær Jurakudai, og alene af disse skulle der have været mere end 380.[440]

Ito skriver, at af alle disse prangende boliger, var der en, der tog sig meget anderledes ud - Sen Rikyus. Den rummede, udover to soan-te-rum på henholdsvis 2 og 4½ tatami-måtte, tre større rum. Det ene af disse, kaldet *Iro-tsuke-shoin,* var 18 tatami-måtter stort og det første eksempel på, at wabi-idealerne fra de små te-rum fandt anvendelse i rum af denne størrelse. Ito ser heri det første skridt til det, der skulle udvikle sig til *sukiya*-arkitekturen.[441] Det skete ikke uden kompromis. Hvor soan-te-rummet, bortset fra den let hævede gulvflade i tokonomaen, kun havde ét gulvniveau, havde Rikyus *Iro-tsuke-shoin* hele tre niveauer - udover grundniveauet, *gedan,* var det *chudan,* mellemniveauet, og *jodan,* det højeste niveau - for at leve op til et voksende krav om, at arkitekturen tydeliggjorde forskelle i hierarkisk indplacering i samfundet.[442] Men til trods for denne tilpasning, som afspejler Rikyus forpligtigelser som te-mester for Hideyoshi, der var voldsomt optaget af den arkitektoniske understøttelse af sin position som landets ledende figur, afspejlede alle elementer i Rikyus *Iro-tsuke-shion wabi-* og *sabi*-idealerne: Ingen prangende udsmykninger eller bygningselementer, ingen guld eller ornamenter. Overalt var der asymmetri og rolige proportioner, og søjlerne havde uregelmæssigt trimmede bomkanter. Tømmerkonstruktionen var laseret med jernoxid, ligesom Rikyu få år tidligere havde patineret sit kun 2 tatami-måtter store soan-cha-shitsu, Tai-an, med sod, hvilket tilførte træet et hidtil ukendt register af rødbrune nuancer. Det var heraf navnet *Iro-tsuke-shoin,* Den farvede tsuke-shoin - eller måske rettere Den patinerede tsuke-shoin - opstod. For midt i Jurakudais farverige og ekstrovert storslåede Momoyama-opvisninger excellerede Rikyus *Iro-tsuke-shoin* i en stilfærdighedens og underspillethedens *wabi-* og *sabi*-register, som snarere kunne karakteriseres ved *no colour*.[443]

Omstændighederne ved Rikyus død forbinder sig igen direkte til Shinju-ans historie. Det var te-mesteren Kanamori Sowa (1584-1656), der i 1638 opførte Teigyoku-ken.

Sowas bedstefar, Kanamori Nagachika (1524-1608), var først hærfører for Nobunaga, siden for Hideyoshi og fra 1598 for Tokugawa Ieyasu - de tre feltherrer, der førte Japan fra et middelalderligt, buddhistisk præget, borgerkrigshærget og splittet Japan til en præmoderne samlet nation, præget af neokonfucianismen. Nagachika var først og fremmest kriger, men som sine samtidige militærledere dybt involveret i te-ceremoniens verden, så selvom direkte dokumentation mangler derfor, har han med al sandsynlighed studeret te hos Rikyu. En form for betydende relation har der været, for da Rikyu i 1591 blev beordret til at tage sit liv - og dermed hele hans familie faldt i unåde - søgte Rikyus søn Doan tilflugt hos Nagachika på hans borg i Takayama.[444] Nagachikas adoptivsøn Kanamori Yoshishige (1558-1615) studerede tilsvarende te hos Doan. Hvor Nagachika havde nære relationer til Oribe, udbyggede Yoshishige relationerne til Kobori Enshu. Kanamori Sowa var således født ind i en familie med nære bånd til tidens mest fremtrædende te-mestre, med højtstående militære poster for tidens ledende herskere og med nære forbindelser til tidens mest fremtrædende zen-tempel, Daitoku-ji.

Nagachika havde studeret zen i årene forud, men efter at han i 1582 mistede sin første søn under det bagholdsangreb, der også kostede Nobunaga og Nobunagas søn livet[445] lod han sig kronrage, gik i kloster og indledte en intens zen-træning under zen-mesteren Shun'oku Soen (1529-1612), der var abbed for Daitoku-ji og Nanshu-ji. Det varede dog ikke længe, før Nagachika var tilbage som hærfører ved Hideyoshis side.

Nagachika opførte i 1591 subtemplet Kinryu-in ved Daitoku-ji.[446] Kinryu-ins første abbed var Shogaku Jocho. Jocho var af Nakarai-familien, som gennem flere generationer forestod hvervet som kejserfamiliens personlige læge. Nakarai-familien var gennem det 16. og 17. århundrede nært knyttet til Shinju-an, hvad en række gravsteder i Shinju-an vidner om, og det var hoflægen Nakarai Zuisoku, der fik overdraget bygningen Tsusen-in, men fandt sin egen rang upassende til så fornem en bygning og gav den videre til Shinju-an - det eneste tempel ved Daitoku-ji, som havde direkte forbindelse til den kejserlige familie - da Tsusen-in havde en fortid ved Muromachi-tidens kejserlige palads.[447]

To røgelseskar af Ninsei (ca.1598 - 1678), der arbejdede tæt sammen med Kanamori Sowa

Te-skåle af Ninsei, øverst „Urokonami," der hørte blandt Sowas favoritter

Sowa blev i 1614 kaldt til slagmarken forud for det slag, der skulle vise sig at være det sidste inden Edo-regimets definitive samling af Japan.[448] Men Sowa deserterede, lagde sine våben fra sig, drog til Kyoto og begyndte at studere zen ved Daitoku-ji under Denso Shoin (d. 1627) - og var fra da af helt og fuldt te-menneske. Dette at gå i kloster var for så vidt en uangribelig handling, men Kanamori-klanen, der havde vundet sin position og anseelse ved loyal militærtjeneste, først for Nobunaga og Hideyoshi, siden for Tokugawa-shogunerne, gjorde Sowa arveløs.[449] I Kyoto fik Sowa hurtigt forbindelse med tidens førende te-mestre, Furuta Oribe, Kobori Enshu og Katagiri Sekishu, og han opbyggede i løbet af få år et renommé som en dygtig te-mester, kendt for sine bambusvaser og sin udsøgte, æstetiske sans. Kanamori Sowa blev en af sin tids fremstående te-mestre og grundlagde Sowa-*ryu,* Sowa-skolen, der var særlig orienteret mod aristokrati og hofkredse. Blandt Sowas te-elever var kejser Gomizunoo (1596-1680) og hans hustru, kejserinde Tofukumon'in (1607-78) samt tre af deres børn, der alle nåede at sidde på den kejserlige trone.[450] Blandt Sowas fremtrædende elever var også Gomizunoos to brødre, mens han på daimyo-siden ved flere lejligheder lavede te-ceremonier for Tokugawa Hidetada (1579-1632), efter at Hidetada i 1623 havde trukket sig tilbage. Sowas te-stil udviklede sig således gradvist fra den daimyo-tradition, han var opdraget i, til en mere eventyragtig og sødmefyldt raffineret te-æstetik med stor genklang i hof og aristokrati. Sowas te er senere blevet karakteriseret som prinsesseagtig.[451]

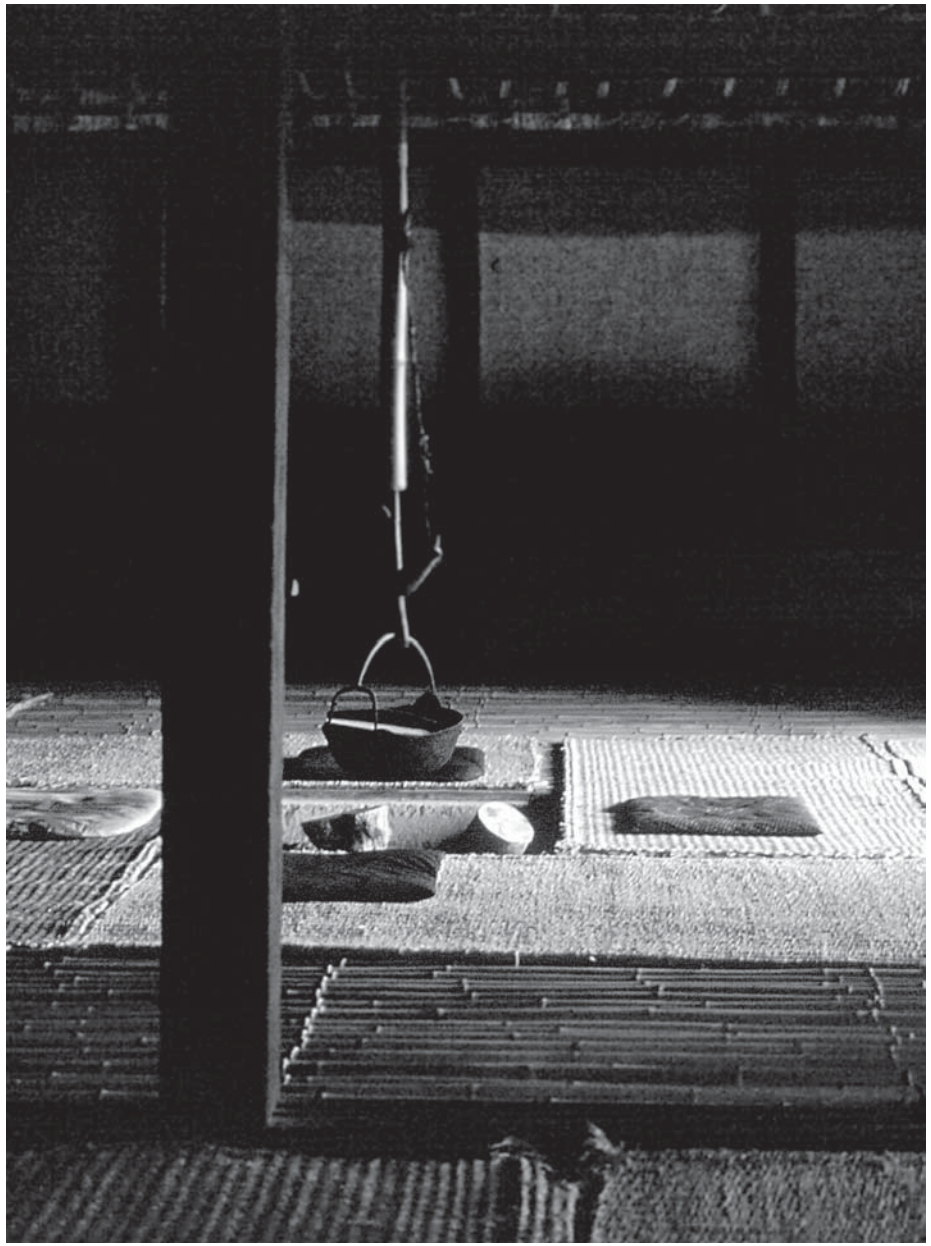
Kanamori Sowa nåede efter Kobori Enshu at blive Kyotos toneangivende te-mester, og dog er han i te-æstetisk sammenhæng måske mest kendt for at være den, der opdagede og udviklede Nonomura Ninseis blændende keramiske talent. Sowa underviste Ninsei i te og sørgede for, at han kunne opbygge sit værksted ved Omura i det nordvestlige Kyoto. Ud af deres samarbejde kom en forrygende produktion af farverigt dekoreret keramik, som vandt stor genklang og udbredelse i tiden, også støttet af Sowas omfattende brug deraf i sine te-ceremonier. Ninseis former og penselstrøg havde en betagende lethed og naturlighed - en Mozart-agtigt uimodståelig umiddelbarhed. Det kan være svært af det sporadiske kildemateriale at trænge dybere ind i karakteren af Ninseis og Sowas samarbejde, men Hayashiya sammenligner det i sin intensitet med Chojiros og Rikyus samarbejde i 1580erne,[452] og Lillehoj påpeger, at de tidlige resultater af Ninseis og Sowas keramiske samarbejde havde den tidlige wabi-tes stilfærdige strenghed og disciplinerede tilbageholdthed i sit udtryk. Den mere umådeholdent dekorerede keramik derimod, som oftest sættes i forbindelse med Ninsei, blev til efter Sowas død.[453] Så Sowa fik måske først sit ry for det prinsesseagtige efter sin død, fra den sene Ninseis fritløbende former og dekorationer. For der er ikke meget prinsesseagtigt ved hans te-rum Teigyoku-ken.

Når man tænker på tiden for Teigyoku-kens tilblivelse, hvor en række hybridformer mellem Rikyus små, fortættede soan-chashitsu og shoin-rummets større og lysere karakter så dagens lys, er Teigyoku-ken ganske underspillet i sine virkemidler og ikke så artificielt som en række af tidens te-rum. Bortset fra tatami-måtternes sorte kantbånd har alle rummets materialer sin egenfarve - modnet af tiden og brugen. Rummets eneste shoin-element er shoji-panelerne mod tsubo-no-uchi-forrummet. Selv når de er lukkede, tilfører de rummet en lethed og sprødhed - og en fornemmelse af at rummet er inkluderet i forrummet. Selvom Teigyoku-ken som tidligere nævnt er lysere og mere lethjertet i tonearten end Rikyus soan-te-rum, har Teigyoku-ken meget af den ro, klarhed og underspillethed, der prægede Rikyus rum. Måske udførte Sowa Teigyoku-ken så tilbageholdt af respekt for Ikkyu og Murata Shuko og den oprindelige wabi-renfærdighed - det kejserlige måtte også indebære en ikkyusk gennemgribende konsekvens, og ikke bare imposante iscenesættelser og te-skåle med gulddekorationer som dem, Ninsei lavede til kejserinde Tofukumon'in.[454]

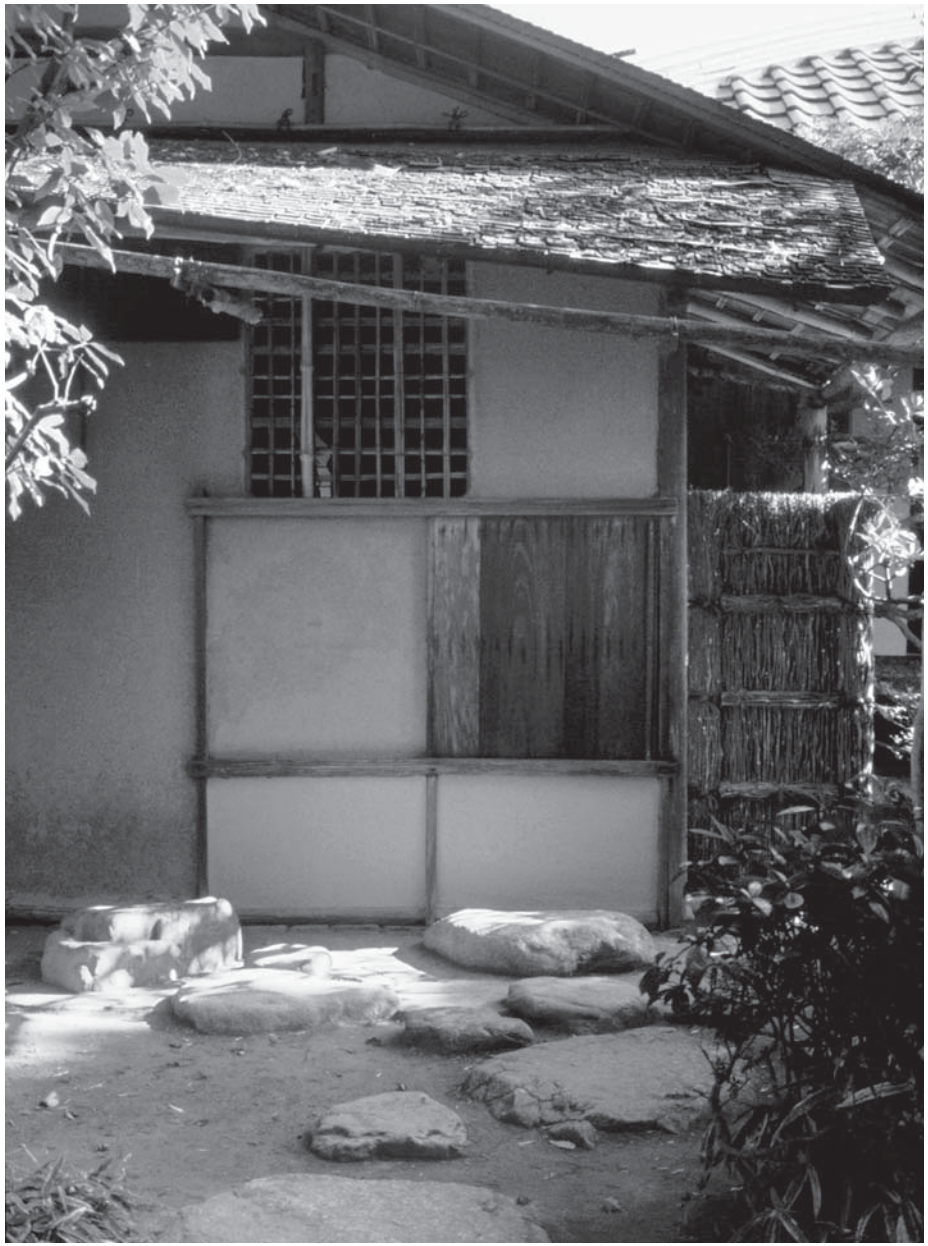
I løbet af 1600-tallet opstod en hel række te-skoler omkring fremtrædende te-mestre. I det stærkt hierarkiserede samfund henvendte hver te-skole sig specifikt til en enkelt klasse. Det møde om teen, menneske til menneske, uafhængig af verdslig rang, som den tidlige wabi-te-ceremoni havde indebåret, var fra tidlig Edo (1603-1868) utænkeligt. Paradoksalt nok endte Nobunaga, Hideyoshi og Ieyasu, der alle tre havde arbejdet sig fra bunden til toppen, med at samle et Japan, hvor den slags social mobilitet var upassende og så godt som utænkelig. Rikyu blev på et tidspunkt spurgt af en af sine nære disciple, Hosokawa Sasai, om hvem han så som sin arvtager? Han svarede, at selvom hans søn Doan udførte smukke te-ceremonier, var hans standsmæssige baggrund ikke den rette. Så han troede - hvad der også viste sig at holde stik - at det ville blive Oribe, der [med sin daimyo-baggrund] tog over. Rikyu vidste, at hvor det i sin tid havde været muligt at bevæge sig fra en fiskehandlerfamilie til kejserpaladsets fornemste sale, så ville hans søn i det stadig mere klassebevidste samfund ikke kunne følge i sin fars fodspor.[455] Handelsstanden var, på trods af dens markante rolle i den tids japanske samfund, placeret helt i bund i klassehierarkiet - under selv bønderne.

Overgangen fra Rikyu til Oribe markerede også en overgang fra en zen-baseret te, som i sin formative fase havde haft en levende interesse og genklang i handelsstanden, til en daimyo-te, præget af og udformet til adelsfolk og samurai-klassen. De toneangivende te-mestre efter Rikyu - Furuta Oribe, Kobori Enshu og Katagiri Sekishu - havde alle daimyo-baggrund.[456] Sekishus te var ganske Rikyu-orienteret, og Rikyus te fik en renæssance i løbet af 1600-tallet. Men det var en formmæssig genkomst - under disse te-mestre blev wabi-teens spirituelle målrettethed gradvist afløst af en konfuciansk grammatik. Kun en snæver gruppe, herunder Rikyus egen familie, søgte at videreføre wabi-teen i sin oprindelige intention, som en verden *gennem* form - ikke af form.

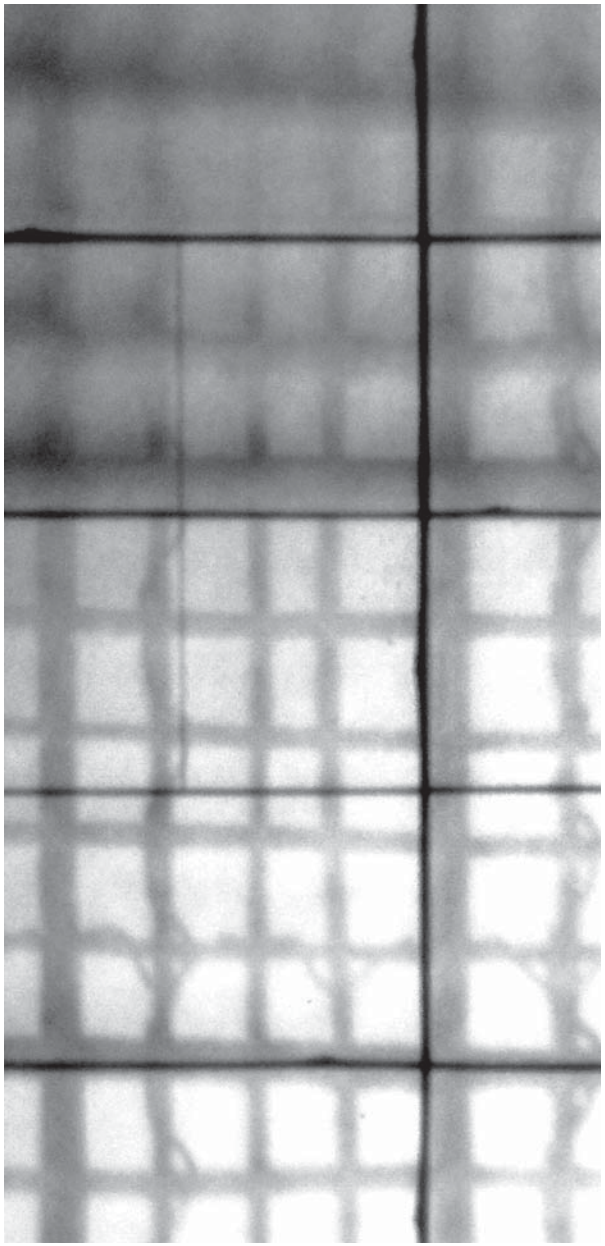
Meget lidt vides om Sakai-grenen af Sen-familien, som Rikyus søn Doan videreførte. Usikkerheden var stor efter Rikyus død i 1591 og familien var blevet spredt, men i 1594 fandt Hideyoshi nåde over Kyoto-grenen af Sen-familien. Han kaldte Rikyus søn Shoan til sig for at meddele, at han ville tillade, at Sen-familien igen etablerede sig i Kyoto[457] - denne gang dog ikke umiddelbart foran Daitoku-jis hovedport, men få hundrede meter derfra, på det sted, hvor de tre Sen-skoler har holdt til frem til idag. Shoan byggede her *Zangetsu-tei,* et te-rum modelleret efter Rikyus *Iro-tsuke-shoin,* dog med kun to gulvniveauer.[458] Selvom Shoans søn Sotan i 1594 kun var 16 år, var det Sotan,



I minkaen, folkehuset, var tatami-måtten frem til dette århundrede en simpel rullemåtte



Shoko-ken, Overfor Pinjerne (1628), en typisk 2¾ tatami-måttes soan-chashitsu af Hosokawa Sansai (1563-1645), hvis æstetiske præferencer lå tæt op ad Sen Rikyus



Shitaji-mado i Shoko-ken, hvor den bagvedliggende shoji-skodde har bambussprosser som i sin tid Sen Rikyus Tai-an

der af Hideyoshi blev udpeget som den formelle leder af Sen-huset i Kyoto.[459]

Mens både Shoan (1546-1614) og Sotan (1578-1658) levede tilbagetrukket som *chajin,* mennesker af teens vej, uden at tjene nogen bestemt fyrste, fik tre af Sotans fire sønner arbejde som te-mestre for feudalherrer. Når det var så magtpåliggende for Sotan ikke selv at blive te-mester, hænger det måske sammen med, at han på nærmeste hold havde erfaret, hvor vilkårligt magten håndterede sine kulturelle og menneskelige begavelser. Ligesom Rikyu, der igennem 30 år intenst havde studeret zen, var Sotan som elleve-årig startet som akolyt ved Sangen-in i Daitoku-ji. Han havde således som 13-årig på nærmeste hold oplevet, hvordan Suchins skulptur af Rikyu var blevet hevet ud af sanmon-portalen og korsfæstet, da Rikyu fik sin dødsdom. Figuren findes stadig idag ved Ura Senke.

Kobori Enshu instruerede personligt over 1.000 elever i formaliserede mester-discipelforhold, og man ser heri konturerne af den moderne te-skole tegne sig. Rikyu derimod havde kun få disciple, selvom han gennem årene lavede te til utallige. Tilsvarende søgte Sotan bevidst livet igennem at undgå alle formaliserede lærer-elev-relationer, mens høj og lav kom til Sotan for at søge råd, vejledning eller inspiration. Han fastholdt til stadighed, at der ikke var nogen teens vej ud over zen - og dermed ikke nogen særlig ceremoni at lære eller øve sig i.[460] Teen var for ham en livsform. Måske var det kun Sotan, der havde formatet til at løfte arven i Rikyus te. Tigger-Sotan kaldtes han - ikke uden en vis respekt. Sotan afviste mange prominente tilbud om at blive te-mester.

Sotan blev dog også stærkt kritiseret for sin te, særlig fra Oribes disciple. Af 100 punkter i en lille publikation om Oribe-skolens te var de 27 punkter formet som en kritik af Sotans te-stil, skriver Sen'o Tanaka.[461] Selvom Sotan havde en vis distance til de nye daimyo-tilpassede te-former og kaldte Sowas te for „Kanamoris liggende chanoyu," kæmpede han ikke *mod* udviklingen. Han gjorde tværtimod sit for, at tre af hans fire sønner fik ansættelse som te-mestre hos fremtrædende daimyo og derved kunne videreføre Sen-traditionen på tidens betingelser.[462] Sotan delte Sen-familiens ejendom op imellem disse tre, som hver grundlagde deres te-skole, *Ura Senke, Omote Senke* og *Mushanokoji Senke*. Hvor Sowas te-skole rettede sig mod hofkredse og Oribes, Enshus og Sekishus te-skoler rettede sig mod samurai og adel, var de tre Sen-skoler rettet mod almindelige mennesker. Sen-skolerne har dog ind imellem haft enkelte adelige disciple, men ikke i samme udstrækning som Oribe, eller som Enshu havde samuraier. På den baggrund havde Sen-skolerne lidt færre problemer med at finde fodfæste efter Meiji-restaureringen, hvor andre te-skolers bagland mere eller mindre forsvandt, og det er idag *Ura Senke,* der med millioner af elever og afdelinger over hele verden mere end nogen anden te-skole tegner te-ceremonien.

Sotan videreførte Rikyus eksperimenter med de små wabi-te-rum, og arbejdede med rumstørrelser helt ned til 1½ og 1¾ tatami-måtte, ca. 2½ m². Sotan overgav i 1646 hovedhuset *Zangetsu-tei,* Den aftagende Månes pavillon, og te-rummet *Fushin-an,* Uvishedens hytte, til sønnen Sosa - hvilket markerede starten på *Omote Senke* - og byggede sit retrætested bagved, hvor senere sønnen Soshu etablerede *Ura Senke.*[463] Her opførte Sotan en 2 tatami-måtters chashitsu uden tokonoma-niche, *Konnichi-an,* Idags hytte, samt *Kan'un-tei,* Den kølige Skys pavillon - et te-rum mere i tråd med den kirei-sabi, som te-mestre som Oribe og Enshu udviklede. *Kirei-sabi* var en raffineret dyrkelse af det skønne, det smukke og det elegante, som var mere umiddelbart tilgængelig end wabi-æstetikken, men uden dennes spirituelle dybde.

For Sotan var det at mødes som mennesker i te-rummet vigtigere end den perfekte gennemførelse af ceremoniens dele. Blandt hans nære venner var Hon'ami Koetsu og Nonko, tredje generation Raku, hvem han arbejdede sammen med. Sotan foretrak selskabet fra Daitoku-ji-munkene, og hans te-ceremoni var for det meste under ganske uformelle former - langvarige forberedelser til raffinerede kaiseki-serveringer var i hans udsyn ikke nødvendige for at kunne mødes om teen. I en stadig mere formaliseret omverden var Sotans lille sted et kulturelt frirum, hvor kunsthåndværkere, zen-folk, litterater og chajin mødtes; men som allerede i sin tid Rikyu havde måttet nivellere sit gulv i *Irotsuke-shoin* for at kunne præstere standsmæssig korrekt

modtagelse, måtte også Sotan acceptere, at når prominente venner som kejserinde Tofukumon'in kom til te, måtte det foregå i *Kan'un-teis* elegance - den slags var i tidlig Edo højst upassende i en 2 tatami-måtters soan-chashitsu som *Konnichi-an.*

Tsutsui skriver i et portræt af Sotan, at bogen *Zencharoku,* som udkom i 1828, sandsynligvis stammer fra Sotans hånd.[464] Ligesom Sotan lægger *Zencharoku* stor vægt på, at te og zen er ét. Fem af *Zencharokus* ti kapitler er stort set identiske med *Cha zen do-ichimi,* der udkom i 1715 og tilskrives Sotan.[465] De kreative gennembrud i Rikyus wabi-te synes først for alvor at være kommet i de seneste år af Rikyus liv. Rikyu levede konsekvent denne enhed af zen og te, men han nedskrev aldrig selv noget om sin wabi-te. Suzuki skriver, at man kan sige, at det virkelige *wabi*-liv startede med Sotan.[466] Han tog den konsekvens af Rikyus wabi-te, som Rikyu i sin situation knapt havde haft mulighed for. Sotan havde frirummet, modet til at stille sig udenfor og den fortsatte dialog med zen-verdenen i Daitoku-ji - han havde baggrunden for og det menneskelige format og udsyn til at kunne have skrevet *Zencharoku,* med dens præcisering af forbindelsen mellem zen og te. Mens ånden i *Zencharoku* synes fuldstændig uberørt af Edo-formalismens kvælertag på wabi-teen, ligger den i umiddelbar forlængelse af Shuko og Rikyu, og dermed nærmere 1628 end 1828. Men kan det virkelig være den samme Sotan, som skrev:

That which is chanoyu
Is transmitted through the mind
Through the eyes
Through the ears
With not a single written word[467]

I betragtning af, at zen-verdenen har indset bevidsthedens endeløse faldgruber og følgelig nærer er dyb mistillid til ordet - i betragtning af, at zen i sin essens er ordløs - så går der ganske mange ord på zen. Men med en indsigt som den, Sotan præsenterer ovenfor, hvor ordets autoritet kortsluttes til fordel for den direkte erfaring, kan ordet bringes til - om ikke at forløse - så at være krykker for en stadig parathed. Det er månen, ikke fingeren, der peger.

Hvor wabi i teens formative år nåede en spirituel konnotation, der var nært forbundet med en wabi livs- og arbejdsattitude, så blev wabi-teen i sin formaliserede Edo-fremtræden let reduceret til - eller forvekslet med - de former, et sådant wabi-liv måtte afføde. „Det er virkelig en stor fejltagelse at lave en demonstrativ opvisning af wabi, hvis intet indre er i harmoni dermed," sagde Sotan: „Sådanne mennesker konstruerer et te-rum, der i sin fremtoning passer med alt, der hører til wabi; meget guld og sølv er spildt på arbejdet, udsøgte objekter er anskaffet med penge skaffet fra salget af deres gårde - og alt dette blot for at vise sig for [deres] besøgende. De tror at et liv i wabi ligger heri. Men langtfra. Wabi betyder tingenes utilstrækkelighed, manglende evne til at opfylde ethvert ønske man måtte nære, generelt et liv i fattigdom og modløshed. Fortvivlet at vakle i ens livs retning når man ikke er i stand til at drive sig selv frem - dette er wabi. ..... Dem, der virkelig ved, hvad wabi er, er fri af grådighed, vold, vrede, dovenskab, frygt og dumhed."[468] Wabi er i et sådant perspektiv forstået som en tilstand eller en sum af menneskelige karaktertræk, som leder til en given formverden - som en særlig tilstand, der omgiver formerne.

Når jeg har udsat en konkret beskrivelse af *wabi* og *sabi* så langt som hertil, er det for at understrege, at wabi- og sabi-æstetikken i den formative periode frem til begyndelsen af 1600-tallet var en størrelse med stærke filosofiske og spirituelle rødder. Først senere blev wabi og sabi reduceret til visuelt umiddelbare, konkret æstetiske egenskaber, der kunne henføres til formen. For skikkelser som Shuko, Joo, Rikyu og Sotan var wabi-æstetikken i høj grad defineret som en bestræbelse på at gøre livet og teen en vej i overensstemmelse med Buddhas lære. Wabi-æstetikken havde form, men kunne ikke reduceres til sin form.

Substantivet *wabi* er afledt af verbet *wabu,* at være ulykkelig.[469] Ordene wabi og sabi kendes fra poesien helt tilbage fra det 7. århundrede, hvor de betegnede henholdsvis fattigdom og ensomhed - mangel på ressourcer og mangel på selskab. Transmutationen til størrelser med positiv æstetisk konnotation fandt sted omkring begyndelsen af Kamakura-perioden (1192-1336) med digtere som Saigyo (1118-90) og Kamo no Chomei (1153-1216), skriver Murai.[470] Som tidligere nævnt, brugte både Rikyu og Joo digte til at præcisere deres wabi-begreb. Takeno Joo henviste til et efterårsdigt af Fujiwara no Teika med en introvert molagtig renonceren fra verden:

Casting wide my gaze
Neither flowers
Nor scarlet leaves:
A bayside hovel of reeds
In the autumn dusk

Fujiwara no Teika (1162-1241)

Rikyu stillede heroverfor et forårsdigt af Fujiwara no Ietaka (1158-1237) - en forårsfanfare i dur. Overfor Joos yin-agtige klange, anslår Rikyu med det yang-agtigt fremspirende wabi-æstetikken en dimension af dynamisk skabende.

Show them who wait
Only for flowers
There in the mountain villages:
Grass peeks through the snow,
and with it, spring.

Fujiwara no Ietaka (1158-1237)[471]

Men de to wabi-syn er forbundne, om ikke ligefrem uadskillelige. I Hjerte-sutraen hedder det, at *„form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness; whatever is form, that is emptiness, whatever is emptiness, that is form ...*[472] Ikkyu skrev to digte over Hjertesutraen, „Intethed i form" og „Form i intethed," som med stærke paralleller til ovenstående to digte tydeliggør denne forbundethed.

Void in Form:	Form in void:
When, just as they are,	*The tree is stripped,*
White dewdrops gather	*All color, fragrance gone,*
On scarlet maple leaves,	*Yet already on the bough,*
Regard the scarlet beads!	*Uncaring spring!*[473]

Hvor Hisamatsu, i samklang med Rikyus wabi-attitude, ser zen-æstetikken som en ekspressionisme, i hvilken et formløst selv kommer til udtryk (i en given form),[474] kunne Joos wabi-attitude modsvarende karakteriseres som en impressionisme, i hvilken det formløse i en given form erfares. Hvor Joo i sit wabi-syn afstod fra at indvirke i verden og passivt lod sine wabi-"objekter" præge af verdens fortsat udviklende cykli af åbnen og lukken, åbnede Rikyu med sit wabi-syn for en aktivt skabende dimension ved at lade spirerne af det formløse komme til udtryk i en menneskets medskaben af universet, som ligger helt på bølgelængde med *wu-wei*-attituden.

Termen wabi blev første gang anvendt i forbindelse med te-æstetikken af Takeno Joo i midten af 1500-tallet,[475] og „med Rikyu," skriver Murai: „fik wabi sin dybeste og mest paradoksale betydning: en lutret smag for materielle ting som medium for menneskelig interaktion, som transcenderer materialisme."[476] Med te-ceremonien kom wabi-æstetikken til at værdsætte ting, der aldrig forud havde været noget særligt. Øjnene åbnedes for en helt ny kategori af skønhed - skønheden i det enkle, det simple, det umiddelbare, det hverdagslige - skønheden ved verden *som den er.* Dette ikke således at forstå, at alt derefter blot var indifferent smukt. Snarere må det forstås i hisamatsusk perspektiv, uden de fordomme og forudantagelser, som står i vejen for, at vi ser tingenes oprindelige natur.

Ito Teiji giver i *The Essence of Japanese Beauty* begreberne *wabi* og *sabi* en definition på et umiddelbart og konkret niveau. *Wabi* er her „den raffinerede og elegante enkelhed opnået gennem at fremdrage de naturlige farver, former og teksturer iboende materialer som træ, strå, bambus, ler og sten, såvel som i kunstprodukter fremstillet deraf som keramik, tegl, håndlavet papir og lakarbejder, og i tekstilfibre som hamp, bomuld eller silke - dette er wabis kerne. Wabi kan beskrive en skønhed i naturen uberørt af menneskehænder, eller det kan opstå gennem menneskelige bestræbelser på at fremhæve den særlige skønhed i materialet. Mens det undgår dekoration, opfindsomhed, forstillethed og opstyltethed, balancerer wabi på den smalle og usikre linje mellem skønhed og tarvelighed. For at opdage wabi, må man have et øje for det smukke, dog er

Søjledetalje fra Katsura Rikyus Chu-shoin (ca. 1641) - efter hovedrenoveringen i 1970erne

det ikke en æstetik, der kun kan forstås af gamle japanere, men en kvalitet, der kan genkendes af alle, overalt, som er forstående og følsomme overfor skønhed."[477]

Tilsvarende skriver Ito om *sabi,* at en „skønhed, der rummer (treasures) tidens gang er sabi, med resonans på den oprindelige betydning af ordet: rust eller patina. Objekter eller konstruktioner skabt af organiske materialer og brugt i dagligdagen har selvfølgelig en skønhed, når de er helt nye. Men sabi beskriver de nye og anderledes faser af skønhed, der udvikler sig igennem deres brug og nydelse, og [gennem] den overbevisning, at den æstetiske værdi af ting ikke mindskes gennem tid, men øges. Sliddet fra daglig brug, smukt repareret og tilføjet, trækker ikke fra, men tilføjer ny skønhed og æstetisk dybde. Sabi når virkelig sit ultimative, når alder og brug bringer en ting til det yderste før sammenbruddet. At betragte sabi bekræfter den naturlige cyklus af organisk liv - at det, der er skabt af jorden, til sidst vender tilbage til jorden, og at intet nogensinde er fuldendt. Sabi er i overensstemmelse med den naturlige cyklus af fødsel og genfødelse."[478]

Suki er endnu en central term i den tidlige te-ceremonis æstetiske koder. *Suki* er det ord, der indgår i *sukiya-zukuri,* arkitektur i *sukiya*-stil, hvor *-ya* betyder hus. „Til at begynde med kunne wabi, sabi og suki kun opdages," skriver Ito Teiji. Materialer og redskaber til te-ceremonien blev fundet overalt, på loppemarkeder, på bondegårde, blandt almindelige menneskers køkkenredskaber osv. „Men det varede ikke længe, før den nye herskende klasse og dens velhavende købmandsstøtter begyndte at anvende disse nye æstetiske værdier som standarden for bevidst skabelse af chanoyu redskaber, kunsthåndværk, te-rum og landsteder, hjem, haver, selv mad og kager, og frem for alt, manerer og etikette. Wabi, sabi og suki var yderligere raffineret inden for kunstens, arkitekturens og havekunstens verden. Idag strækker deres betydning sig til dette at skabe objekter, der genopliver traditionel skønhed."[479]

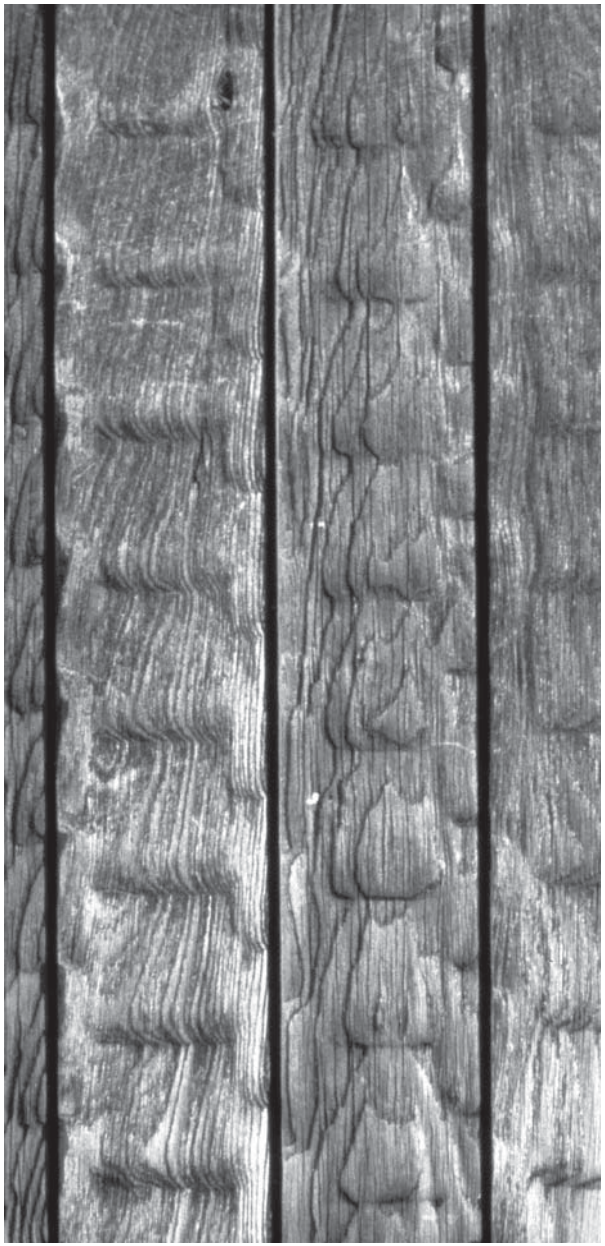
Ito Teiji skriver, at suki ligesom wabi og sabi er svære at definere, da de repræsenterer koncepter, som er meget kontekstafhængige. Han finder det derfor langt mere meningsfuldt at nærme sig wabi, sabi og suki i den kontekst, hvori de indgår - i design, tekstur, eller menneskelig adfærd.[480] *Suki* betegner grundlæggende hvad man holder af eller hvad der står ens hjerte nær, og i den betydning bruges det stadig idag. Men ud over betydningen „at holde af" har *suki* i daglig sprogbrug en lang række betydninger, „kærlighed til eller glæde ved det modsatte køn, kærlighed til ens forældre, til ting eller aktiviteter, en hengiven sig til behovsopfyldelse, seksuel henførthed eller utilladelig kærlighed, at blive forelsket i mere sædvanlig betydning, at være fascineret af og optaget af en hobby, kunstart eller anden beskæftigelse, at handle eller skabe frit og ubundet af traditioner eller sociale mønstre, samt en fascination af mærkværdige eller specielle ting, skikke eller kunstarter."[481]

Gennemgående i ovennævnte betydninger af suki findes et klart aspekt af tilknyttethed om ikke ligefrem besiddertrang - langt fra ethvert buddhistisk non-attachment. Men suki fik i wabi-te-ceremoniens udfoldelse en anden, mindre attached betydning: gjort af hjertet, gjort af udelt hjerte. Rikyu skriver i sit ensides testamente: „Vedrørende [idealet om] suki: Vid, at når du blot renser dit hjerte og din bevidsthed, så ligger alt essentielt i dette. Hvis du tror, at der ligger dybsindige forhold ud over dette, vil du isolere dig fra andres medfølelse og ikke lykkes at være blandt dem, der manifesterer sukis ånd."[482]

Ligesom der findes *sukiya* findes der *suki dogu,* redskaber med suki-kvalitet, og *sukisha,* mennesker af suki-støbning.[483] *Zencharoku* bruger te-rummet til at illustrere suki og siger derom:

Fyrresøjler, bambusbjælker, blot som de er,
kurvet og ret, kvadratisk og rund,
op og ned, venstre og højre, nyt og gammelt,
let og tungt, langt og kort, bredt og smalt,
repareret, hvor det er smuldret, lappet hvor det er slidt.
Alt er skævt, intet matcher.[484]

Denne suki-karakteristik ligger tæt op ad Hisamatsus første zen-æstetiske karakteristikon, *fukinsei - mu-ho,* asymmetri - uden orden. Suki indebærer, ligesom wabi, en irregulær skønhed. Ifølge *Zencharoku* er suki essensen af chanoyu, skriver Hagi, og *Zencharoku* karakteriserer en *sukisha* som „én, der ikke marcherer i takt med verden, én der



Omhyggeligt udskårne, stiliserede øksehugsmønstre med en romantiserende genklang af det sorgløse, fattige liv ...

ikke lader sig afbøde af verdslige anliggender, [og] som undviger konformitet; en excentriker, som finder behag i, når tingene ikke går som han forventede."[485] Suki er således, mere end wabi, forbundet med originalitet og rummer en kreativ dimension. Parallelt med distinktionen mellem arbejdsattituderne i kapitlet *Arbejdets ABC,* er den kreative dimension i suki mindre en B-menneskets jegudfoldelse end en C-menneskets kreativitet, der frem for at udtrykke *sig* lader bringe til udtryk.

Wabi, sabi og suki står idag overfor nye udfordringer, skriver Ito Teiji: Dels deres nyfortolkning i forhold til en moderne tilværelse, dels deres manifestationer i den moderne tilværelses materialer og produkter.[486] Rigide brandkrav har, når man ser bort fra de få fredede bygninger, gjort det umuligt at bygge huse i traditionelle materialer og konstruktioner. Valget står mellem at opføre brandimprægnerede kulisser med traditionel reference og at søge at udtrykke wabi, sabi og suki i moderne materialer.

Set i forhold til moderne industrielle produkter kan sådanne æstetiske begreber meget let søges placeret som noget, der hører en anden tid til. Overfor de moderne materialers uniforme perfektion får størrelser som wabi, sabi og suki herved et ufrivilligt skær af nostalgi. Men disse æstetiske koder blev ikke udkrystalliseret i forhold til poleret rustfri stål, spejlglasfacader, plastlaminat med fotografisk reproducerede åretegninger af eksotiske træsorter eller formstøbt beton, som den fremskredne industrialisering har beriget os med. Wabi, sabi og suki blev formuleret i en verden, hvor de præindustrielle materialer var referencen. Det lå derfor ikke i det forhold, at det var bambus, træ, strå og ler, men i og med nogle helt særlige karakteristika ved den måde, hvorpå man brugte materialer som bambus, træ, strå og ler. Der er således ikke nogen absolut modsætning mellem wabi, sabi og suki og moderne materialer. Hvor der ikke er meget wabi over en moderne skalmur af maskinstrøgne, fuldstændig ensartede sten, brændt under fuldstændig kontrollerede forhold, med plastvinduer bevidstløst-formelt stemplet ud over facaden, så ligger der i den måde, arkitekter som for eksempel Inger og Johannes Exner eller Sigurd Lewerentz bringer en murstensvæg til live på, en bestræbelse, som har noget suki-agtigt over sig. Sådanne vægge er billedrige, taktile og imødekommende - og i forhold til skalmuren mættede med små nuanceringer. Sådanne mure modner i udtrykket og bliver mere modne med årene. De får det bedste frem i stenens egennatur, hvor den banale skalmur - for nu ikke at tale om forbrydelsen murstenstapet - reducerer hver enkelt sten til et massefænomen og fuldstændigt underlægger den den store form. Der er masser af murblok, klump og totalvirkning i Exners' og Lewerentz' bygninger, men de er opbygget af sten, der hver især har fået lov til at frembære deres særpræg. Uden at murens entitet på nogen måde bringes i fare, er det ikke muligt at finde to helt ens sten. Man kan indvende, at det blot ligger i de sten, som Exners og Lewerentz vælger, men hos dem *ser* man det. Undertvingende anvendt i en almennyttig boligbloks endeløse skalmure, der opgang efter opgang og blok efter blok er perforeret af samme statiske facadeskema, ser vi istedet *fejlene* ved de samme mursten.

Man kan, uden at den slags paralleller skal drives for vidt, spørge sig: Når virksomheder ofte vælger arkitektoniske iscenesættelser af ulastelig perfektion, sammensat af perfekte dele, der uden individualitet slutter entydigt op om den store, samlede form - er det så en ubevidst afspejling af en autoritær og hierarkisk selvopfattelse, hvor den enkelte brik i virksomheden bør forblive anonym? Måske kan virksomheden drives gennem fuld kontrol med brikkerne, men giver det tilfredsstillende arbejdsrum? Kunne disse stålindspændte, spejlglasklædte virksomheder ikke profitere af at lade *individualiteten* i hver brik indgå i det samlede billede? Sukiya-arkitekturen, som ovenfor beskrevet i *Zencharoku,* ville ikke være et øjeblik i tvivl.

Dette er ikke stedet for at gå dybere ind i moderne sukiya-arkitektur i Japan, men den rummer to hovedstrømme, hvoraf den ene videreudvikler sukiya-traditionen i traditionens egne materialer - og dermed er henvist til enkeltliggende bygninger i ikke-bymæssige bebyggelser. Stadig idag bygger kultureliten således ind imellem boliger i sukiya-stil, ligesom den finder anvendelse som ramme om luksusrestauranter med japansk køkken. Den anden strøm er mere diffus og mangerettet. Efter at den japanske tradition i en årrække blev vendt ryggen, har en række arkitekter søgt at genskabe en række af det japanske hus' traditionelle kvaliteter ud af den moderne virkeligheds materialer. Papirskydedørene må transformeres til perforeret aluminium, tømmerkonstruktionen til jernprofiler, plantematerialer og haveudsigter må opnås i installationsagtige rum osv. Mange af disse afprøvninger sitrer af en suki-kreativitet, som kan være svær at spore i den første strøm. Men arkitekter som Ito Toyo, Hasegawa Itsuko og mange flere har langt hen ad vejen transformeret traditionelle sukiya-kvaliteter ind i deres nutidige projekter og kunne karakteriseres som moderne tiders sukisha.[487] Når også moderne japanske bygninger med tilsyneladende samme materialepalet og funktion alligevel ofte falder udenfor en skandinavisk funktionel traditions løsningsfelt, så hænger det - ud over det japanske samfunds hierarkiserede og ritualiserede adfærdsmønstre - nøje sammen med sukiya-traditionen.

Det japanske sprog har tre udtryk for kreativitet, *konomi, sakui* og *mitate,* som karakteriserer tre forskellige kreative modi.[488] De optræder alle tre i *chanoyu,* men hvor te-æstetikkens nybrud i den formative fase var præget af *sakui*-kreativitet, med gnistformet nyskabelse og fremkomsten af noget aldrig før set, forskød det kreative rum i Edo-tidens formaliserede te-ceremoni sig til en udvælgelsens, konstellationens og sammensætningens *konomi*-kreativitet. *Mitate* betegner en repolariseringens kreativitet, hvor allerede kendte elementer får en helt ny og uventet betydning.

Ito Teiji giver som eksempel på mitate en situation, hvor Choin, Murata Shukos tidligere omtalte discipel, fik øje på en sten på en købmands tag i Nara og overtalte ham til at skille sig af med den. Tagspån er i japanske minka ofte holdt på plads af sten, da jern er en mangelvare forbeholdt de rige og våbenproduktionen. Den ikke særlig store sten havde en udtalt bjergkarakter med hvidt på toppen - og stenen, nu kaldet *Zansetsu,* Tøvende Sne, blev, efter at Choin „opdagede" den, en af den japanske havekunsts mest berømte sten. Choins øje for stenens muligheder som *Zansetsu,* mens den stadig lå på taget, er et udtryk for mitate. Det er også mitate, når de koreanske Ido-skåle fra et være simple madskåle blev til forfinede wabi-te-skåle.[489] Hele processen med at raffinere et arkitektonisk udtryksregister ud af den simple byggeskiks materialer, elementer

og teknikker, er også udtryk for en mitate-kreativitet.

Konomi kommer af verbet *konomu,* som betyder at evaluere, at vælge samt at skabe i overensstemmelse med zen-forståelsen af wabi, skriver Hisamatsu.[490] For at nå den ultimative harmoni, må alle detaljer i te-ceremonien - rojihaven, te-rummet og redskaberne, forberedelserne og udførelsen - nøje afstemmes efter hinanden og bringes til at udgøre ét udelt hele. Denne bestræbelse indebærer en stærkt forhøjet opmærksomhed på det utal af valgsituationer, der ligger bag. Kohærensen og det underliggende mønster i udvælgelsen, konstellationen og sammensætningen er den kreativitet, der betegnes konomi, og en moden te-mester havde i teens formative periode sin konomi, sit mønster af foretrukne former og måder, som gennemlyste alle te-ceremoniens enkeltdele og ubesværet føjede dem sammen til en æstetisk helhed med resonans i pågældende te-mesters væsen.

„Til forskel fra i chanoyu idag var det i det 16. århundrede ikke tilladeligt at imitere andre i den måde, hvorpå man afholdt en te-ceremoni, eller i design og udførelse af de brugte redskaber. Dem, der kopierede, så man ned på som manglende originalitet og kreativitet," skriver Ito.[491] Men med te-ceremoniens formalisering blev konomi fra at være en størrelse af indre genklang til et ydre regelsæt. Konomi kom til at betegne en bestræbelse på at udføre sin te i forhold til en af de store te-mestres konomi - til det at lave te i overensstemmelse med Rikyu-gonomi (Rikyus konomi), Oribe-gonomi, Enshu-gonomi eller Sowa-gonomi osv. Enshu-gonomi kan for eksempel give sig udslag i en for Enshu typisk måde at arbejde på - med lange, rektangulært tilhuggede trædesten blandet med mindre, mere uregelmæssige sten inden for en samlet, præcis ydre form, som det blandt andet ses i hans indgangs-roji til Koho-an.[492] Selvom denne idé er stærkt viderebearbejdet i ankomstgårdhaven til Katsura Rikyus ankomstgård og tydeligvis ikke er skabt ud af samme sæt præferencer, blev disse trædesten i en kategoriserende tid karakteriseret som Enshu-gonomi.

At et te-rum er lavet i Enshu-gonomi betyder ikke blot, at det er en simpel kopi af et givet te-rum som *Mittan.* Det henviser også til strukturelle forhold, som det at man har benyttet samme grundplan og loftopdelinger, og at man på samme måde har placeret daime-måtte og tokonoma side om side. Det henviser ligeledes til æstetiske nuanceringer, som hvordan soan- og shoin-elementer samvirker og hvilke vindueskonstellationer og materialeblandinger, der benyttes. Det er således ikke blot en størrelse, der ville kunne sælges som samlesæt - det udgør et *mulighedsfelt.* At lave et te-rum i Enshu-gonomi var en måde at vise Enshu respekt på. Tog man i et design udgangspunkt i Enshus idé med at lade tokonoma og daime-måtte forme en scene, så var det Enshu-gonomi. Man krediterede herved Enshu for den oprindelige idé og lavede en arkitektonisk kildehenvisning. Med de te-mestre, der lagde navn til de forskellige -gonomi, var det første gang i japansk arkitekturhistorie, at konkrete personnavne blev knyttet til udformningen af en bestemt bygning eller bygningstype, skriver Ito.[493]

Størrelsen Enshu-gonomi - forstået som den måde, som Enshu med det kendskab man har til ham, ville have valgt i en given situation - gjorde det enklere at kommunikere med tømreren, smeden og pudsmesteren. Detaljer, som hvordan kanter skulle rundes og affases, eller hvilke tilslagsmaterialer og hvilken overfladefinish en given lervæg skulle have, behøvede ikke samme udførlige afklaring forud. Med Enshu-gonomi var der etableret et fælles referencepunkt med vidtgående implikationer, og man kunne forvente at få et te-rum, der vitterligt rummede Enshu-kvaliteter og matchede te-ceremonier, som Enshu ville have foretrukket det - i en form, som Enshu *kunne* have lavet.

Det sande æstetiske udtryk for buddhismen, set fra den aktivt skabende side, er at en formløs skønhed udtrykker sig selv i form, skriver Hisamatsu, og fra den iagttagendes side en opfattelse af formen som udtryk for det formløse. „Kort sagt er den virkelige buddhistiske skønhed intet andet end skønheden i det menneskelige Selv, vækket og i aktivitet."[494] Men i og med skoledannelsernes kanoniserede korrekte form, de udvalgte keramiske værksteders monopol på en Rikyu-gonomi, Oribe-gonomi osv., som både Rikyu og Oribe ville have bekæmpet med hud og hår, fortrængtes det improviserede, det intuitive og det levende fra konstellationens kunst og blev erstattet af det i enhver situation på forhånd vedtaget korrekte. Formkraften og formkriteriet var definitivt eksternaliseret og formen mistede derved sin forankring i og forbundethed med det formløse.

Sakui-kreativiteten, den nyskabende kreativitet, har haft forskellig ladning gennem tiden. „Te-mestrene i Momoyama og tidlig Edo så sakui som *sine qua non* for te-ceremonien og den arkitektoniske ramme," skriver Ito: „Selvom sakui var en højt skattet egenskab blandt Momoyama-te-mestrene, så blev den fra midten af Edo-perioden ignoreret, for på det tidspunkt var opmærksomheden fuldstændig koncentreret om at bevare te-ceremoniens traditionelle form, som den var overleveret fra Momoyama-mestrene."[495] „Interessant nok har sakui i vore dage fået en anden betydning - selvom det skyldes et misbrug af ordet - og vi hører nu sådanne udtryk som 'sakui ga medatsu' og 'sakui ga katte iru' - som begge betyder, at sakui er for fremherskende i et design og har produceret en kunstig effekt."[496] Sådanne udtryk siger meget om kreativitetens snævre råderum siden Edo-perioden. Men det banale i sakui må transcenderes. Det personlige må gennemlyses - ikke sublimeres. Dette var en selvfølgelighed for Momoyama-tidens zen-trænede chajin og for sukisha som Koetsu og Oribe, men det er det ikke nødvendigvis for et moderne menneskes fascination af et fremspirende *jeg.*

Den hierarkiserede formforståelse og den formaliserede konomi-kreativitet, som bar Edo-tidens japanske kulturfrembringelser, har med al tydelighed demonstreret, at den ikke formåede at skabe have- eller bygningskunst af blivende interesse. Allerede fra midten af 1600-tallet var mønstret entydigt. Havde man først nippet af æblet og åbnet for nye tilblivelsesrum, blev formerne decideret ligegyldige uden sakui, uden suki, uden hjerte.

Fra midt i 1600-tallet blev den virkeligt vedkommende arkitektur og havekunst således til i små frirum fra det officielle Japan. Det gælder Katsura Rikyu, hvor Hajijo-prinserne var parkeret med penge nok til ikke at protestere. Det gælder Shugaku-in, hvor kejser Gomizunoo var parkeret for en gang imellem at blive vist frem som kransekagefigur af et regime, der synes at have haft et legitimitetskompleks overfor dets selvbestaltede placering af sig selv på toppen af hierarkiet. Det gælder Sen Sotans overlevelsescelle, eller en tilsvarende hos Ishikawa Jozan (1583-1672) og hans Shisen-do. Det var i høj grad sådanne

Shisen-do, Den udødelige Poesis hal, skabt som retrætested af Ishikawa Jozan (1583-1672). Bygningsåbningerne blev med sukiya-arkitekturens mulighedsfelt langt stærkere artikuleret. Haverummet er idag ganske forandret, idet det store kamelia-træ th. i billedet, som med sin ludende krone modstiller bagvæggens faldende linjer mod højre, faldt om i 1995

eksistenser, marginaliserede i Tokugawa-systemet på et vist niveau, som bidrog til sukiya-arkitekturens udvikling.

Ishikawa Jozan var hærleder under Ieyasu og havde gjort sig store fortjenester i slaget ved Sekigahara i 1600, men synes at have modsat sig at omsætte dette i prestigefyldte stillinger inden for Tokugawa-shogunatet. Han fik dog først mulighed for at trække sig tilbage efter slaget ved Osaka i 1615, hvor han blev tvunget til at trække sig tilbage og gå i kloster efter at have udvist ulydighed ved af lutter heltemodighed at kaste sig ind i kampen, før alle tropper var samlet. Jozan blev dog kun i zen-templet Myoshin-ji i to år - han var mere optaget af den klassiske kinesiske litteratur og fik i Kyoto nær kontakt med den tids fremtrædende neokonfucianske lærde.[497] Selvom han således sættes i forbindelse med neokonfucianismen, fornemmer man i hans digtning, arkitektur og havekunst i endnu højere grad tilstedeværelsen af den konfucianske modpol, taoismen. Det ses også i Jozans tidlige undgælden sig sine „pligter" i statens tjeneste og hans stærke dragning mod sit egentlige liv - T'ang-litteraturen, sin have og sine digte.

I 1641 opførte Jozan sit retrætested *Shisen-do,* Den udødelige Poesis hal, hvis bygninger står som noget af det klareste og mest ligefremme af 1600-tallets sukiya-arkitektur. *Shisen-do* blev et fristed og samlingssted for poeter, kalligrafer og te-mennesker. „Der er intet usædvanligt ved denne arkitektur," skriver Kato: „Den gør sig ikke ud for noget stort; den er ikke overlæsset med sentimentalitet. Den er naturligt mættet af forårets varme, som kunne det ikke være anderledes, og bygningen står der med yderste selvfølgelighed. Havde dens skaber intentionelt søgt [denne] virkning, ville den aldrig have opnået en så stærk tilstedeværelse."[498] I Shisen-do fornemmer man en klar *wu-wei*-attitude, og Jozans univers har en stærk genklang i Hisamatsus zen-æstetiske karakteristika. Hans bygninger og havekunst er fri af alle regler og uden det emotionelle attachment, som kirei-sabi-æstetikken har tilbøjeligheder til.

Der blev bygget og anlagt meget i de tidlige Edo-år, og særlig Enshu var involveret i sådanne aktiviteter. Men systemets omfattende, gennemhierarkiserede formproduktion er stort set uinteressant og rækker ikke ud over sin tid. Selv te-mestre som Katagiri Sekishu og Kobori Enshu, som var aktive inden for det tidlige Edo-system og er kendt for at have ført sukiya-arkitekturen videre, lavede tydeligvis deres kunstnerisk set bedst forløste haver, te-rum og sukiya-arkitektur i de situationer, hvor de var fri for Edo-samfundets gennem-hierarkiserede formfordringer - Sekishu ved sit retrætested Jiko-in, og Enshu ved Ryoko-in og Koho-an, der udgjorde hans retrætested.

Efter Oribes død i 1615 fremstod Kobori Enshu (1579-1647) som den ledende skikkelse på te-scenen. Enshus far, Kobori Shinsuke Masatsugu (1540-1604) var oprindelig præst i en lille landsby, men gik ind i *bushido,* krigerens vej, og stod fra 1582 under Hidenaga, Hideyoshis bror. Efter slaget ved Sekigahara i 1600 fortsatte han forunderligt nok under Tokugawa Ieyasu. Enshus far var en anerkendt bygmester og varetog en række større byggeopgaver.[499] Kobori Enshu var tidligt i lære hos sin far og arvede i 1604 både hans job og jordtilliggender. Enshu løste igennem sit liv en lang række opgaver for shogunatet, og få, om nogen, har i den japanske tradition haft mulighed for at realisere så mange bygningsopgaver som Enshu. Broer, borge, slotte, paladser og templer blev opført under hans ledelse.[500] I mange af disse store opgaver var den resulterende form dog i så høj grad dikteret af formsprogets kodificering, at de ikke yder Enshus kunstneriske talent fuld retfærdighed. Det kommer langt klarere til udtryk i de mere uformelle opgaver, han løste gennem årene, dels en række haver, men først og fremmest i en række te-rum i spektret mellem soan- og shoin-arkitekturen.

Enshu var tidligt optaget af chanoyu. Han er første gang anført som deltager ved en te-ceremoni som 14-årig. I den alder vides han også at have praktiseret zazen ved Daitokuji under Shun'oku Soen. Der findes nedskrevne optegnelser over te-ceremonier, forestået af Enshu i en alder af 18 år, og han menes allerede ved denne tid at have studeret te under Oribe.[501] Hvor Rikyu havde været principiel i sin afsøgning af wabi-udtrykket, var Enshu eklektiker og kunne den neokonfucianske tabel på fingrene. Han vidste, hvad der i alle situationer æstetisk set passede sig, ned til den allermindste detalje. Hvor Rikyu havde måttet lade livet i sin tavse modstand mod den tomme, ydre gestik, legede Enshu frivolt med på betingelserne. Enshu var leveringsdygtig i alle arkitektoniske genrer, fra slotte, borge, templer og vejanlæg til boliger og te-rum i hele formalitetsspektret.

Med udgangspunkt i en moderne kunstner- og kunstopfattelse kan det være svært at fatte, at samme mand forestod det lille mausoleum for Tokugawa-familien (ca. 1628) og te-rummet *Hasso-no-seki* (ca. 1627), som begge ligger ved subtemplet Konchi-in ved Nanzen-ji. Det lille mausoleum var som Tokugawa-slægtens mausoleum ved Nikko udformet med forbillede i den nyligt ankomne Ming-kinesiske arkitektur, med stærke farver, masser af ornamenter, udskårne detaljer og stærkt artikulerede detaljer, bladguld og selvbevidst magtiscenesættelse. Dette Ming-vokabularium var forbeholdt bygninger for Tokugawa-shogunatet. *Hasso-no-seki* derimod, en lille soan-chashitsu, spillede på wabi-teens ophøjede enkelhed, men tilføjede dets enkle materialer en umiddelbart appellerende, legende elegance. Enshu kendte sine virkemidler og forstod at håndtere dem i forhold til den givne situation.

Enshu blev rost af sine disciple for den beundringsværdige smag, han lagde for dagen gennem udvalget i hans samling af te-redskaber. „De sagde: 'Hver eneste del er sådan, at ingen kunne andet end beundre. Det viser, at du havde bedre smag end Rikyu, for hans samling kunne kun værdsættes af én iagttager ud af tusinde.' Bedrøvet svarede Enshu: 'Det beviser kun hvor almindelig, jeg er. Den store Rikyu havde mod til kun at værdsætte de objekter, som personligt appellerede til ham, hvor jeg ubevidst holder mig til flertallets smag. I sandhed, blandt te-mestre var Rikyu en ud af tusinde."[502] Enshu er med dette udsagn smerteligt tæt på sin kunst. Den var pragmatisk, og han forløste sublimt det mulighedsfelt, der var ham givet: at artikulere et klassesamfund i kunstnerisk form. Men hans kunst var ikke bundløs, ikke uudgrundelig, ikke uden rang eller røre - den spillede elegant med på betingelsessættet.

Allerede Oribe havde fundet Rikyus wabi-te for streng i sin askese, og Enshu fortsatte denne bevægelse mod en *kirei sabi,* en forfinet skønhed og ensomhed, og *kirei suki,* en smag for raffineret skønhed - og udviklede en *shoin*-te i næsten diametral modsætning til Rikyus *soan*-te. „Enshus te-ceremonier var altid dragende og dramatiske," skriver Hayashiya: „Stemningen og elegancen blev opnået ved at

Klippet have ved zen-templet Daiichi-ji i Shiga-ken, med et skib, der rummer „de syv treasures." Haven er traditionelt tilskrevet Kobori Enshu, men meget tyder på, at haven er skabt af et af Enshus børnebørn ved templets ombygning i 1660erne, 20 år efter Enshus død, så det er for denne haves vedkommende rigtigere at tale om Enshu-gonomi. Se note 500

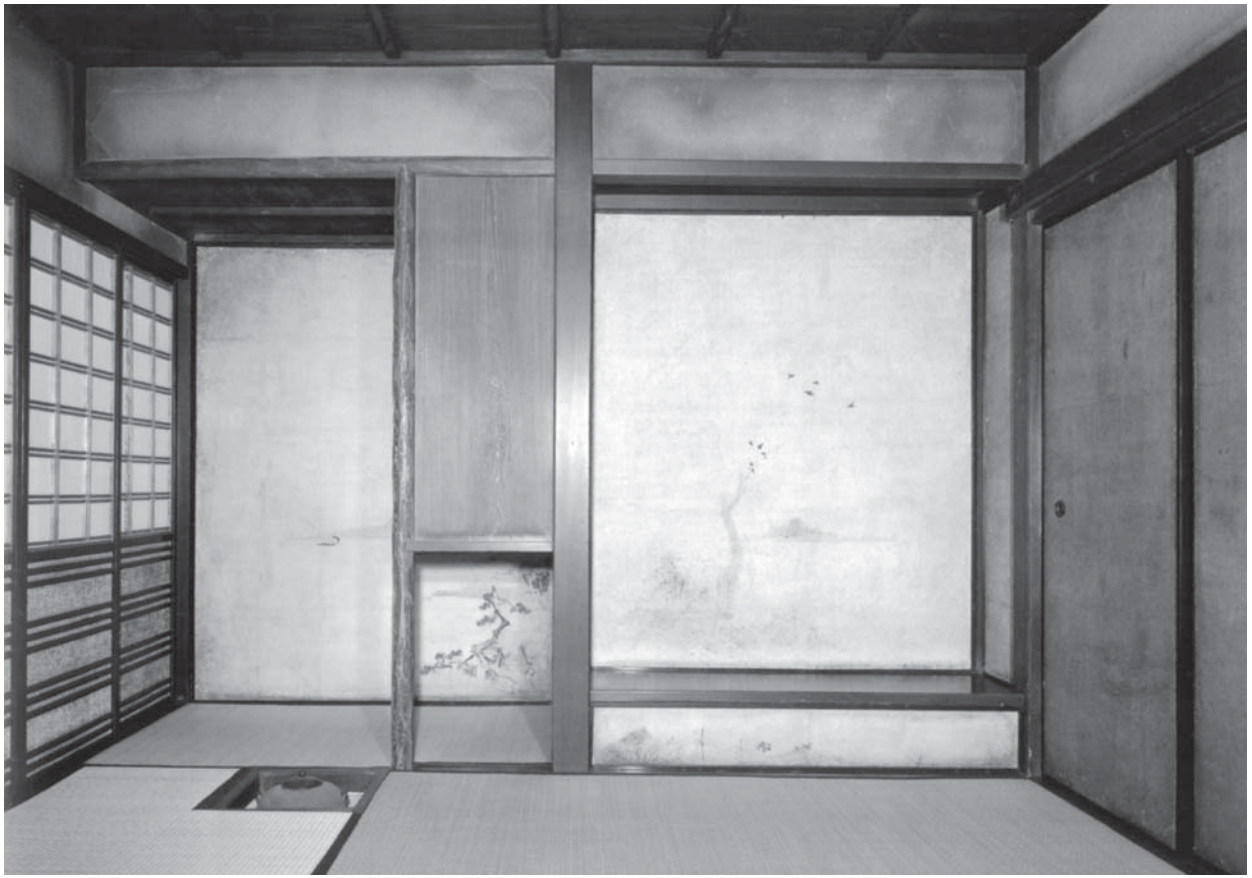
koordinere alle elementer i en given præsentation omkring et årstidsbestemt, poetisk emne og bevidst vælge redskaber som ikke blot var kunstobjekter, men også harmoniserede med det valgte tema."[503] Enshus æstetik var, med dens betoning af en ydre skønhed og elegance, således måske en mere konventionel skønhedsopfattelse, uden wabi-teens spirituelle dybde. Dette være sagt uden at forskertse hans banebrydende bidrag inden for havekunsten og sukiya-arkitekturen. Det rum, hvori den æstetiske udvikling tegnede sig, var i begyndelsen af Edo-perioden under hastig sekularisering.

Omkring 1628 lavede Enshu te-rummet *Mittan* ved Ryoko-in, et subtempel ved Daitoku-ji.[504] Mittan er grundlæggende et shoin-rum, men fremviser en række hidtil usete konstellationer af shoin og soan-elementer. Rummet er i sin grundform et 4½ tatami-måttes rum, men det har hele fire nicheagtige udvidelser af forskellig art. På hver side af det ene hjørne findes dels en tokonoma med landskaber af Kano Tanyu (1602-74) malet direkte på bagvæggen, dels en niche med lave skabe og et hyldearrangement, *chigaidana.* Modstående er der endnu en tokonoma, ligesom gulvkvadratet med en nicheagtig markering er udvidet med den trekvarte daime-måtte, hvor værten kommer ind. Også væggene bag daime-måtten er udsmykket med landskabsmalerier, og Nakamura skriver, at denne opulente og dekorative tilgang var næsten diametralt modsat Rikyus wabi-rum.[505] Skydedøre forbandt til et servicerum, hvorfra tjenere kunne servere kaiseki-måltidet eller efter ønske fremvise særlig berømte dogu. Eller man kunne til den anden side åbne fusuma-panelerne til det tilstødende shoin-rum og fortsætte festen dér.

Te-rummet *Mittan* siges direkte at være lavet til en berømt kalligrafi af en kinesisk zen-munk fra Sydlig Sung, Mian Hsien-chieh (1118-86), på japansk kaldet Mittan Kanketsu. Mittans kalligrafi hang i den brede tokonoma ved siden af daime-måtten, mens den anden tokonoma havde en billedrulle med et brev af Rikyu.[506] Sådanne bindinger af rum og kalligrafi, hvor berømt den end måtte være, er et andet billede på, hvordan te-ceremonien i den tidlige Edo-periode blev en stadig mere definitiv form.

Mens Mittans bomkantede og øksetilhugne søjler associerer til wabi-traditionen, har de lidt tunge shoji-paneler og den solide grundkonstruktions lidt voldsomme søjler en genklang af Muromachi-tempel. Selvom det er flere gange større end Tai-an, mangler det fuldstændig dets uendelighed. Væk var også nijiri-guchien. Halvanden af rummets fire vægge dannes af *shoji,* papir-skodder, og støder op mod en bred terrasse. Rummet er ikke fritliggende, men ligger på et hjørne af en tempellænge. *Mittan* har i arkitekturhistorien en særlige plads, fordi det repræsenterer nogle vigtige skridt videre i sukiya-arkitekturen, som et af de tidligste te-rum i en sukiya-shoin. Men det opleves ikke forløst og frisat på samme måde som i Enshus te-rum *Hasso-no-seki* og *Bosen.* Dertil opleves det stemningsmæssigt for tungsindigt og selvbevidst, ligesom dets integration af soan- og shoin-elementer til et helstøbt sukiya-sprog endnu ikke er nået.

Enshu opførte i 1621 subtemplet *Koho-an* ved Daitoku-ji, inden for *Ryoko-in*s område. Her tilføjede han senere en shoin-fløj som sit retrætested. Mellem Koho-ans tempellænge og shoin-fløjen anlagde han i 1636 te-rummet *Bosen,* og det inddrager, som en del af sit rum, gangforbindelsen mellem de to bygninger. Bosens forbindelse til roji-haven



Kobori Enshu: Mittan ved Ryoko-in (ca. 1628) repræsenterer en tidlig forening af shoin- og wabi-te-elementer. Som det ses i mange af Enshus rum, har Mittan „scene-layout," med daime-måtte og tokonoma, te-mester og kunst, placeret side ved side