

USTVARJALNA PRAZNINA IN POETIKA

CREATIVE VOID AND POETICS

UDK 7+72
COBISS 1.02 pregledni znanstveni članek
prejeto 15.02.2008

izvleček

Članek poizkuša posredno pokazati na pomen simbolike v poetiki prostora Daljnega vzhoda, preko pesniških oblik kaže na tisti njen del, ki je prikrito prisoten v oblikovanju arhitekturnega prostora. Elemente za posredno razlago enega od pomenov arhitekturnega prostora je namreč včasih lažje razbrati iz "pesniške" forme, poetika kot taka, pa nam je v splošnem lahko v veliko pomoč pri razumevanju in izkazovanju arhitekturne vsebine in simbolnega pomena entitet v oblikovanju arhitekturnega prostora. Tradicija Daljnega vzhoda, v kateri gre za celovito dojetje sveta kot enovite, nedeljive celote med seboj sicer različnih, a le navidezno nasprotujočih si entitet, se kaže tudi v povezovanju pesništva in slikarstva. Iz tega razloga se naslanjamo tudi na tako imenovano vizualno poezijo Srečka Kosovela. Kadar gre v tej tradiciji za neskladje v umetniškem izrazu, je to povzročeno zavestno, da bi se pokazalo na oba pola iste stvarnosti, in/ali zato, da bi se na novo, ponovno vzpostavila harmonija. Takšna tradicija podpira sobivanje z naravo in svetom in usklajenost notranjega in zunanjega sveta. Rahločutnost v dojetanju narave, spoštovanje in vpeljava njenih zakonitosti v vse pore človekovega življenja in ustvarjanja, na Daljnem vzhodu, vodi tudi do zavirljive ravni oblikovanja prostora, predvsem pa do kulture bivanja. Teza o pomenu življenjskega nazora v povezavi s tako imenovano praznino in njenem vplivu na oblikovanje arhitekturnega prostora, se izkaže kot resnična v okviru bogastva temine senc. Z veliko gotovostjo je mogoče potrditi hipotezo, da se zaradi spoznanja o enovitosti sveta, to udejanji v obliki mehko prelivajočih se senc in bolj ali manj vseobsežne temine tudi v kontekstu prostora tradicionalne japonske sobe.

ključne besede:

daoizem (kitajska filozofija - starodavni teksti), praznina, arhitektura, pesniška forma, poetika, Srečko Kosovel, shan - shui

abstract

The article attempts to demonstrate indirectly the significance of symbolism in the poetics of space of the Far East. Through poetic forms it points at that part of it that is present in spatial design. It is sometimes easier to gather elements for an indirect explanation of certain meanings of architectural space from "poetic" form; and such may generally be of great help in our understanding and presentation of architectural content and the symbolic meanings of entities informing architectural space. The Far Eastern tradition, where it comes to a complex comprehension of the world as a uniform, indivisible whole of diverse, but fictitious opposing entities comes out in the connection between poetry and the art of painting. For this reason, we lean on the so-called visual poetry of Srečko Kosovel. Whenever there is a disharmony in artistic expression in this tradition it is a conscious act tending to show both poles of the same reality, and/or intending to re-establish harmony. Such a tradition advocates co-existence with nature and the world, and the harmonization of inner and outer worlds. The sensitive understanding of nature, respect and integration of its laws into every pore of peoples' lives and creativity in the Far East also leads to an enviable quality in spatial design and, especially to residential culture. The thesis about the significance of the view of life in connection with the so-called void and its influence on spatial design is proved to be true in the richness of shadows. With great certainty the thesis can be confirmed that, because of a cognition of the unity of the world, this can be implemented in a form of smoothly iridescent shadows and in all-embracing darkness in the context of the space of a traditional Japanese room.

key words:

Chinese philosophy – ancient texts – Daoism, void, architecture, poetic form, poetics, Srečko Kosovel, shan-shui

Tradicijo Daljnega vzhoda zaznamujeta dojetanje in sprejemanje sveta, ki se običajno precej razlikujeta od našega načina razmišljanja. Iz te izhajajo (kasneje) strogo predpisani estetski kanoni, standardizacija mer in poenotenje načina stikanja elementov. Kompozicija elementov se pri arhitekturnem oblikovanju v večini primerov, razen na konstrukcijo in trdnost ter na uporabni vidik, navezuje na simbolno govorico, iz katere običajno izhaja predpisana estetika. Simbolni jezik enako, ali še bolj, zaznamuje tudi oblikovanje zunanjega prostora. Celovitost in enovitost ter simbolni pomen, še v večji meri veljajo za sestav (elementov) pismenk, uporaba simbolnega jezika, kot obliki splošnih napotkov za življenje, pa je značilna tudi za starodavne daoistične zapise.

(Tudi) arhitekturo sestavlja niz soodvisnih nasprotij, ki se zde takšna le na prvi pogled in po prenatrjeni sodbi. Čeprav je na prvi pogled videti drugače, ta nasprotja obstajajo v nekakšnem sožitju, krhkem ravnovesju, znotraj katerega prevladujejo posamezne komponente. Dobra arhitektura predstavlja kvečjemu optimalno rešitev, ki skuša uskladiti običajno na videz nezdružljivo.

Za arhitekturo zato lahko rečemo, da predstavlja urejen kaos. Tako kot njen ustvarjalec – človek, če naj bi bila arhitektura dejansko umerjena po meri človeka, predstavlja kozmos v malem merilu. Glede na odnose med posameznimi entitetami, se zato po njem glede urejenosti tudi nehote zgleduje. Arhitekturo lahko le pogojno označimo kot "čisto" znanost, (včasih se kot umetnost

oblikovanja prostora spogleduje z razumom nespoznavnim, nadčutnim ali z obravnavo bistva sveta...) vsekakor pa bi težko rekli, da gre za eksaktno znanost, saj je poleg znanosti, med drugim hkrati tudi umetnost in filozofija. [glej tudi Marolt, 2004: 46 in istotam: 25, 26, 31, 32]

Prva "nasprotja" znotraj arhitekture se pojavijo v odnosu med znanstveno in umetniško komponento, med idejo in možnostjo njene uresničitve, nepredmetnostjo in materialnostjo, med logičnostjo in spontanostjo, razumom in ustvarjalno intuicijo, redom in (navideznim) naključjem, strogostjo in spontano nedovršenostjo, znanjem in veščino, naslanjanjem na tradicijo in invencijo, teorijo in prakso..., [glej tudi Marolt, 2004: 14, 15] ki pa v končni fazi v primeru kvalitetne arhitekture predstavljajo esenco, torej sok te Arhitekture.

Izhodišče

Naslanjanje na daoistično filozofijo (pa tudi na japonski zen budizem, ki dobršen del povzema tudi po daoizmu) je v članku, pa tudi v siceršnjem razmišljanju, smiselno iz razloga, ker so se Mojstri Daljnega vzhoda, večkrat ukvarjali tako s pesništvom kakor tudi s slikarstvom, kot mojstri čajnega obreda, pa so bili lahko tudi svetovalci za ureditev čajne hiše in čajnega vrta, (na primer na Japonskem) nekateri od njih so določeni del svojega življenja preživeli kot visoki uradniki, kot zelo cenjeni svetovalci na cesarskem dvoru, kar pomeni, da so bili v centru družbenega

dogajanja. Kot uradniki so se spoznali tako na vodenje države, kakor tudi na vojaška znanja in veščine. Prvenstveno pa so se zanesli in spoštovali zdravo pamet, kot takšno delovanje radi poimenujemo danes. Podobno meni tudi Veljačić, ko pravi, da v zgodovini kitajske umetnosti, med prvimi in vodečimi mojstri najdemo pesnike, pisce, filozofe, ministre, pa tudi cesarje, ki so slavni tako na področjih poezije, stilistike, idej, pa tudi na področjih vodenja države.

Princip daa je svojstven tako konfucijanstvu, budističnim teorijam, kakor tudi Lao Zijeve daoizmu, [Veljačić, 1982: 126, 127] tako, da se smatra, da za naš primer in po našem izboru, kar najbolje odseva kitajsko misel, čeprav je v splošnem Lao Zijeve filozofski nauk, skupaj z uporabo daa, nasproten Konfucijevemu (Kung-fu-tsejevemu). Naslanjanje na daoizem ima svojo težo, saj naj bi bila knjiga *Dao De Jing* največkrat prevedeni kitajski tekst. Ko je konfucijanizem postal neke vrste državna religija, so uradniki začeli dajati prednost Konfuciju, saj ta predstavlja predvsem zdrav ljudski razum, pesniki in pisci pa Lao Ziju in Zhuang Ziju, iz razloga, ker naj bi se daoistični modrec odlikoval po duhovitosti, ostrini in globini duha. Namen Lao Zijeve modrosti je uzreti in prevladati paradoksalnosti pojavnega sveta, [ibidem: 130, 131] kar je zanimivo tudi za uravnovešanje (navideznih) nasprotij pri arhitekturi in arhitekturnem oblikovanju. Filozofi daoistične usmeritve so tudi načeli vprašanje človekovega Bistva, Niča in Praznine. [Klasiki daoizma, 1992]

Zaradi spoznanja o enovitosti sveta, nekda (tudi) na Daljnem vzhodu ni bilo ločevanja po panogah, ne ločevanja filozofije od življenjske filozofije ali nauka o pravilnem ravnanju človeka, ne ločevanja modrosti od veščine in strokovnega znanja, védenja od umetnosti.... Strokovno znanje je predstavljalo predvsem védenje in spoštovanje izročila, ki pa ni bilo dostopno vsakomur v vsem svojem obsegu. Bilo pa je dostopno Modrim, ki so imeli hkrati tudi dostop do zapisov in široke palete znanj.

Primer uporabe metode *shan - shui* -a in hipoteza

Specifičnosti kitajskega slikarstva se porajajo v okviru mitskih osnov kitajskega pogleda na svet. Smisel te umetnosti se v tisočletjih ni nikoli izčrpal, ker naj bi slikarji s pomočjo likovne govorice poizkušali izraziti svoja najgloblja občutenja, pa tudi svoje najskrivnejše misli. Najstarejša ohranjena dela o zgodovini kitajske umetnosti naj bi bila iz petega stoletja našega štetja, dela o kitajski estetiki, o principih in metodah slikarstva, pa naj bi bila po besedah Veljačića še starejša. Način gledanja slik naj bi bil že sam zase obred, vezan na obredno pitje čaja, v šolah, kjer so gojili meditacijo, naj bi bil povezan z vajami osredotočenja duha, zaradi česar naj bi slike obstajale v zvitihi, ki se razvijajo le oziroma prav ob takšnih priložnostih. [Veljačić, 1982: 126]

Prva teoretska razmišljanja o umetnosti, ki je skupaj s prevzemom starega izraza za spretnost oziroma umetelnost (*yi*), postala predmet konceptualnega mišljenja, so se z razvojem poezije, kaligrafije in slikarstva, pojavila v obdobju po razpadu dinastije Han. Daoistični pesnik Lu Ji (261-303), velja za prvega misleca, ki vrednost slikarstva povzdigne na isto raven kot umetnost besede. [Motoh, 2007: 129, 130]

Zgledovanje po starodavnih kitajskih tekstih je za razumevanje bistva, pomembno tudi iz razloga, ker naj bi prvo kratko razpravo na temo slikanja krajine, našli v obliki daoističnega teksta iz začetka petega stoletja, kjer Tsung Ping v Uvodu h krajinskemu slikarstvu (*Hua shan-shui hsü*) poudarja, da lahko likovna verodostojnost in estetska moč krajinskega slikarstva zamenjujeta resnično naravo, ker lahko, čeprav v pomanjšani obliki, iz tako imenovane ustvarjalne praznine (Daa) pritegneta ključno energijo *qi*, tako kot to velja za materialni pol stvarnosti. Poudarjanje medsebojnega vpliva, vzajemne igre med harmonijo v majhnem in njeno skladnostjo z velikim merilom je s tem postal trajen temelj kitajske misli in estetike. [1]

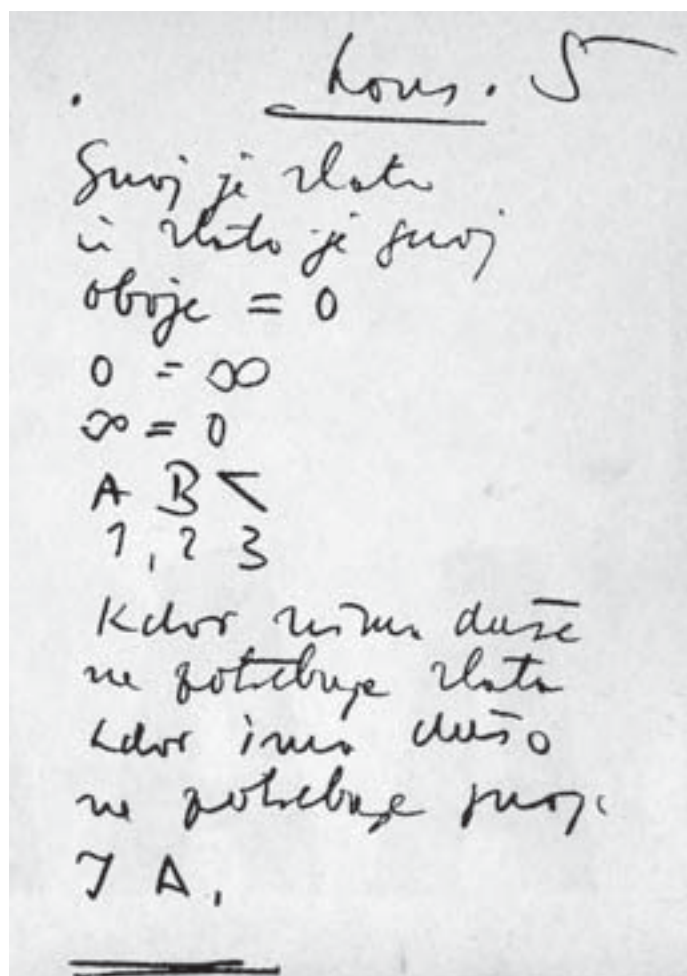
Japonska kultura je za razliko od zahodne kulture, ki je znanstvena, analitična in opisujoča, po svoji naravi intuitivna, sintetična in simbolična, pravi Ishikava. [Veljačić, 1982: 191] Japonci so še bolj od Kitajcev nenaklonjeni analitičnemu mišljenju. (To naj bi bil tudi razlog, zaradi katerega odpade nekdanji moralni nauk kot racionalni dodatek v dveh poslednjih stihih haiku pesmi.) Pravi izraz so zato Japonci našli v simbolnih umetniških oblikah. Na filozofskem področju temu sledi oblika pesniških aforizmov, kot je na primer *haiku*, ki predstavlja obliko japonske miselne lirike. Kultu aforistične misli, ki naj bi jo spodbudilo slikarstvo, je služil čajni obred. (*Haiku* je namreč redno izpisan na robu slike, s katero je povezan v celoto.) Z umetniškim kultom filozofske misli, pa se identificira tudi kult zena. V sedemnajstem in osemnajstem stoletju se *haiku* razvija kot tipičen izraz iracionalne zen filozofije. [Veljačić, 1982: 197, 198, 321]

Slikarstvo *shan - shui*, (pojem *shan* pomeni hrib oziroma goro, *shui* pa vodo oziroma reko, pismenki zapisani skupaj, pomenita tudi "mejo", simbolično gledano verjetno tudi "prehod") posplošeno rečeno, pomeni umetnost slikanja krajine (gora, rek, slapov) s čopičem in tušem. Poudarjen je filozofski interes v kontekstu dojemanja narave, saj je bolj od tega, kaj naj bi avtorji videli v naravi, pomembno, kakšne misli imajo o njej. Zato slikarstvo *shan - shui* ni v prvi vrsti predmet gledalčevega očesa, prej predmet gledalčevega duha (zavesti) in tako v dobršni meri predstavlja predvsem nekakšen filozofski medij. V zvezi s takšno slikarsko kompozicijo je potrebno vedeti, da vključuje stroga pravila in zahteve po ravnesju, kompoziciji in obliki, kar je mogoče v določeni meri preslikati tudi na oblikovanje arhitekturnega prostora. V primeru, da filozofski kontekst velja tako za slikarstvo, kakor tudi za pesniško obliko, se zdi še toliko bolj verjeten za obstoj arhitekture kot neke vrste medija za materializacijo idej in pogleda na svet, ki ju vsebuje na primer filozofski daoizem, ki pravzaprav ni nič drugega kot filozofija življenja. To je mogoče še z večjo gotovostjo trditi, če vemo, da je tudi oblikovanje zunanjega prostora - vrta po metodi *shan-shui*, preko spoštovanja narave in njenega delovanja, pravzaprav zavezano Dau.

Metoda posrednega dokazovanja

Že iz primera uporabe kitajske metode *shan - shui* tako za slikarstvo, kot tudi za oblikovanje zunanjega prostora, kjer gre za idejo ohranjanja harmonije med *yinom* in *yangom* (mehkobo, horizontalo vode in močjo, vertikalno gore), gre sklepati, da so

glede na kulturni prostor, filozofski daoizem, estetska pravila in simbolika, v podobni meri kot za oblikovanje zunanjega prostora (za umetnost oblikovanja vrtov, čajne vrtove in/ali zenovske vrtove), vsaj posredno pomembni tudi za oblikovanje arhitekture. [glej tudi Marolt, 2007: 5-12] (Akademik Vladimir Devidé na primer, v svoji knjigi o zenu [1992: 254], tudi s pomočjo slikovnega materiala, potrjuje vpliv estetike zena na japonsko vrtno arhitekturo.) Tovrstna izhodišča je verjetno najtežje najti ravno v oblikovanju notranjega prostora, saj arhitektura, kot že rečeno, podlega številnim, med seboj, do določene mere izključujočim si zahtevam in naj bi bila v svojem bistvu predvsem uporabna, po drugi strani pa namenjena bivanju v najboljšem pomenu te besede. Posredno dokazovanje pomenske vrednosti nematerialnega pola sveta, se v okviru (notranje) arhitekture tako smatra kot edino mogoče, saj se arhitektura v svoji kompleksnosti precej razlikuje od ostalih zvrsti likovne umetnosti, pri katerih "lepota" hkrati že predstavlja tudi namembnost. (Lepota naj bi bila že po Vitruviju konstitutivna za arhitekturo, v splošnem pa uporabnost likovnega artefakta izhaja iz tega, ker naj bi predstavljal predmet občudovanja, ali vsaj "služil" kot artefakt, ki je vreden ogleda in v sebi nosi (vsaj) likovni smisel.)



Slika 1: Srečko Kosovel, Kons. 5 [1984:131].

Figure 1: Srečko Kosovel, Kons. 5 [1984:131].

Pomen raziskovanja arhitekture Daljnega vzhoda

Pomembno je vedeti, da se je tudi takšen mojster, kot je Frank Lloyd Wright, ki naj bi med drugim veljal tudi za očeta Modernizma, spoznaval z japonsko tradicijo in njenimi izhodišči v dojemaju sveta in prostora. Očitno je tu iskal in tudi našel idejo, izhodišče za "Fallingwater House" v Pensilvaniji iz leta 1936, za hišo nad slapom, nad vodo, ki je tako pomemben simbol daoizma (pa tudi sicer, ne glede na kulturno sredino), kakor tudi na primer za oblikovanje strehe hiše Robie v Chicagu (1906). [glej tudi Nute, 2000: 116, 145] (Le Corbusier na primer, je potoval po Indiji in navdih iskal v preprostosti in skromnosti običajnih bivališč in to poizkušal uresničiti leta 1951 v oblikovanju vikend hiše za svojo soprogo v Cap Martin-u na Mediteranu.)

Adolf Loos na primer, naj bi japonsko razumevanje arhitekturnega prostora približal evropskemu oblikovanju, nasprotno pa je lahko prišlo do sodobnega oblikovanja enodružinskih hiš Shigeru Bana, ker se kot Japonec, v delitvi notranjega prostora enodružinskih hiš, direktno naslanja na japonsko tradicijo pomičnih sten, s čimer po vsej verjetnosti, hkrati posredno nadaljuje tradicijo modernega japonskega *sukiya* stila, ki ga uspešno kombinira z novimi, inovativnimi konstrukcijskimi rešitvami, kot na primer v primeru "Grid House", kjer se v oblikovanju prostora med drugim naslanja tudi na mrežo, katere modul pa ne izvira iz *kena* (85x170 cm) kot modularne mere.

Glede mogočega prenosa ali posnemanja idej je ključnega pomena dejstvo, da je oblikovanje zunanjega prostora – "vrtov" na Daljnem vzhodu, v principu, kot asimetrično uravnovešanje (pomena) entitet, drugačno od stavbarstva, kjer na primer v oblikovanju fasad, vlada tudi simetrija (ki na Zahodu prednjači verjetno do dvajsetega stoletja). Vsekakor pa simetrija velja predvsem za tempeljsko arhitekturo Daljnega vzhoda.

Kaj je torej neprimerno (oblikovano), nesprejemljivo, skratka nepotrebno?

Glede na daoizem, vse sledi naravnemu zakonu, kjer nič ni večno, le sprememba. Zato neskladje išče in postopoma najde pot do harmonije, hkrati pa obstaja edina možnost, da se skladnost ponovno poruši in prevesi v zmedo. Velja tudi, da je resnica dostikrat (navidez) dolgočasna in nezanimiva, saj je brez olepšav. Vnaprejšnja sodba, zavzemanje za po našem mnenju primerno, ločevanje in zavračanje tistega, za kar mislimo, da je napačno, vodi do neskladja. Kot pravi Crowley [2005: 79, 94], naj bo prav, kar je napačno, umevanje (umetnost) neprimerno (neprimerna) in glasba neubrana. (Tanka podpora pod težko preklado v okviru interiera japonske tradicionalne stanovanjske arhitekture, sicer ne prenaša teže, ima pa zaradi očitnega neskladja z lesenim nosilcem glede prereza, močan likovni efekt. Šibko na ta način nadvladuje močno. Prvi trenutek besede, da gibčnost in prilagodljivost vode nadvladujeta togost skale, delujejo sicer nesmiselno, pa se vedno izkaže, da voda dejansko spodjeda na videz trdno skalo. Nevidna moč namreč običajno seže najdlje.) Stara kitajska glasba zato deluje ušesom Zahodnjaka neskladno. Namen takšnega (navideznega) zvokovnega neskladja, kadar to počnemo zavestno, je povzročiti preobrat iz zmede v skladnost in posledično doseganje harmonije v človeku.

Iz danega je mogoče s precejšnjo verjetnostjo trditi, da lahko tudi v oblikovanju arhitekture Daljnega vzhoda, zavestno ustvarjeni, nam sicer bolj ali manj nejasni pogoji, v uporabniku izzovejo stanje notranjega ravnovesja, stanje poenotenja z vsem obstoječim. Prav je poznati zunanost, a se držati notranjosti, (bistva, smisel pa lahko prenesemo tudi na interior) lahko v prenesenem smislu velja tudi za naš primer raziskovanja semantike v okviru arhitekture Daljnega vzhoda. [glej tudi Lao Zi, 2007: 75]

Ločevanje in bivanje v polnosti

Preden začnemo obravnavati arhitekturo, bi bilo potrebno opredeliti vsaj bivanje in to ne le besede bivati v pomenu stanovati. To moramo vsekakor storiti, če se želimo, kot v našem primeru, približati Daljnemu vzhodu.

Enega možnih odgovorov glede eksistence nudi v svoji konstruktivistični pesmi Kons. 5 Srečko Kosovel (ki služi kot primer pesnika, ki bi se ga morali s ponosom spominjati kot domačega ustvarjalca in enega izmed peščice sebi podobnih v svojem času). "Gnoj je zlato in zlato je gnoj, oboje = 0, 0 = neskončno... (pravilna je oznaka s simbolom!) neskončno = 0, $A \cdot B < 1,23$ (lahko pomeni, da je katerakoli posameznost "manjša" od celote, ki zaobjema vse), Kdor nima duše, ne potrebuje zlata, kdor ima dušo, ne potrebuje gnoja..." [2002: 56]

Pesnik v *konsih* - konstruktivističnih pesmih združuje matematične, kemijske, pikturalne ("slikovne") in tipografske vložke (pa tudi politične izjave). Vsaka pesem naj bi vsebovala tudi poudarjeno mesto, ki povzema pesem v celoti. [Kosovel, 2002: 14, 15] To naj bi veljalo tudi za zaključek Konsa. 5. V celoti gledano, se pesniška oblika, ki je hkrati tudi vizualna, le malo razlikuje od daoističnega (pa tudi katerega drugega) pogleda na svet. Povzetek pesmi celo spominja na moralni nauk, ki ga vsebuje prvotna oblika *haiku* poezije.

Eno se zaradi soodvisnosti ali v skladu s situacijo lahko sprevrže v drugo in obratno. Med navideznim nasprotjem med vrednotenjem gnoja (ki podpira rast) in zlata (dobrin, ki jih predvsem radi kopičimo), kadar smo pojma seveda sposobni in pripravljeni tako razumeti, niti ni bistvene razlike. Stvari same po sebi niso niti slabe, niti dobre, kakor tudi ne le dobre ali samo slabe. Vse je lahko uporabno, če le znamo to uporabiti na pravi način. Vnaprejšnja sodba je običajno neprimerna, najmanj kar lahko rečemo o njej pa je, da je nepotrebna. Pravilna opredelitev in umestitev sta odvisni od razmer oziroma od konteksta. Praznina (Nič) je brezmejna. "Neskončno" v pomenu mnogoterosti, brez pravega razumevanja ali pristopa, ali pa le kot pojem in samo po sebi, pa nima vrednosti. Veljale bi tudi besede: nič je/in vse, vse in/je nič. Človek, ki zares biva, ki biva v polnosti, ne potrebuje ničesar več. Beseda "nič" pa lahko pomeni tudi zares biti (v pomenu obstajati, živeti v polnosti), tisto kar obstaja za mistično ločnico, kar je mogoče razbrati tudi iz zadnjih štirih verzov Kosovelove pesmi. Enačaj lahko kaže na poenotenje, na trenutek zlitja z vsem kar obstoji.

"Vznikam iz "nič" in se v njem končujem. V tem vzniku se konstituira vse..." pravi Kocjančič, [2007:4] (ko govori o smrti). Celo tako je mogoče reči, da iz Nič, lahko ga imenujemo tudi Dao, vse izhaja in se vanj vrača. (Iz njega vznika deset tisoč

stvari, je mogoče prebrati v Dao De Jingu.) "To, da sem, kar sem, pa obenem pomeni, da sem vse.", pravi filozof. [ibidem: 5] Če seveda biva v polnosti in živim svojo resnico, bi lahko dodali.

Polnost nič

Zen budistični nič po Hribarju [2003: 313] pomeni jasnino, iz katere lahko vznikneta tako luč kakor tema, ki ju lahko označimo tudi kot bit in ne-bit. V prispodobi pa ji pravimo praznina. Ko govorimo o niču, govorimo o polnosti nič (poimenovanje po Hisamatsuju), ki naj bi ga bilo mogoče opisati le s takšno protislovno pomensko zvezo. Ne gre za prazen ali konkreten prostor, temveč za prostor razprostrtja vseh stvari. Hribar pravi, da gre za odprtost biti. (Pojem *mu* v kitajščini pomeni nikalnico ne, pa tudi nič. V kontekstu spoznanja (prebujenja), preseganja mišljenja, se navezuje na praznino. [Cerar, 1997: 9, 157] Najstarejša od šol, ki so vplivale na končno podobo *chana*, pri čemer je japonski izraz zen pravzaprav prenos in preimenovanje kitajskega *chana* skladno z japonsko izgovorjavo [Hisamatsu, 1995: 65], pa naj bi bila tako imenovana Šola praznine, znana tudi kot Šola srednje poti, ki se navezuje na Lao Zija in na Dao De Jing. [Cerar, 1997: 141])



Slika 2: Starodavna kitajska pismenka za energijo *qi*, ki izvira iz ognja, ki običajno označuje tudi jasnino oziroma čistost in spodnje pismenke, ki jo prvotno sestavljajo trije valovi in predstavlja praznino (oziroma Praznino), "nič nad vodo". Celota označuje izvorno (tudi izvorno) čistost.

Figure 2: *Qi*, the ancient Chinese character for energy, originating in fire, usually also denotes brightness and cleanliness respectively; and the lower part of the character, originally composed of three wavy lines representing the void (Void respectively), "nothingness above water". The whole denotes original (also primordial) cleanliness.

(Ne)enotnost pojmov

S stališča slovenskega filozofa Praznina, Nič, Nebivajoče, tudi Dao, naj ne bi označevali iste "danosti". Šlo naj bi za različne nivoje, pravi Lesjak, ki se sklicuje na Majo Milčinski, ki raziskuje pojem praznine pri daoističnih filozofih in v zenu. [1993: 82]

Pa vendar te entitete veže močna vez, zato delitev z vidika razumevanja bistva, niti ni tako pomembna, za razumevanje celote, pa lahko celo prej v napoto kot ne. Pojem *qi* na primer, v pismenkah naj bi ga prvotno označevali s tremi valovi, je sicer ne dovolj precizno, a globalno gledano, po vrednosti, precej blizu pojmu *wú*, ki pomeni nič, oziroma Nič, predvsem pa označuje praznino, ki v resnici predstavlja polnost in hkrati odsotnost (jaza), ne-bit. (Isti pojem *ki*, na Japonskem, v običajnem jeziku pomeni dih.) V stari kitajščini *wú* pomeni "nič nad vodo", od tod verjetno praznina – nezapolnjen prostor nad tako rekoč obveznim elementom vode v pejsažih starih kitajskih mojstrov. Iz korena pojma *wú* izhaja tudi *wú wèi* (Maja Milčinski pojem prevaja kot nenamerno delovanje, nevmešavanje v naravni tok stvari [2003: 98]), ki pomeni enega temeljnih konceptov in osrednjih pojmov filozofskega daoizma.

Wú je kot praznina ali odsotnost, pravzaprav neomejena zavest, stanje najvišje spokojnosti in miru, ki ga doseže modrec. (V angleškem jeziku pojem praznine, vrzel, občutek praznine označuje pojem *void*. Tudi v kontekstu praznega prostora na primer.) To je stanje "nerazlikovanja" stvari, v katerem jaz ne obstaja več. V budistični filozofiji temu stanju pravijo *sunyata*. Praznina in Veliki začetek, Dao sta eno. [Lavrač, 1999: 32, 57]

Praznina, jasnina misli

Z našega stališča gledano, pojmi predvsem osvetljujejo razumevanje umetnosti življenja in z njo umetnost oblikovanja prostora, točneje, oblikovanje tradicionalne Daljnovzhodne arhitekture (in še v večji meri zunanjega prostora) in njen odnos do okolja.

Praznina (praznina misli) kot pojem, ki se tiče Daljnega vzhoda, paradoksalno pomeni polnost in hkrati odsotnost (jaza). Nam je še najbližja pomenska zveza "biti povsem prazen", stanje, ko je um prazen in oseba pripravljena in odprta za vse kar se ima (samo po sebi) zgoditi. Le v takem stanju se lahko zgodi enost z vsem kar obstaja. Izrek Dao De Jinga namreč pravi, da je treba vrč najprej izprazniti, da bi ga lahko ponovno napolnili.

Spokojnost in tišino, tako imenovano praznino, simbolizira središčna točka pesta na kolesu, ki gledano tudi teoretično, edina miruje in se ne vrti, zato pa se vse giblje okoli nje. Bistvo izhaja iz središča, korist pa iz praznine (vrča oziroma pesta) pravita Lao Zijeji domislici.

Stanju praznine misli, naj bi se še najbolj približali verzi ali poteze s čopičem. Zato naj bi kitajski pesniki in slikarji v naravi iskali tiste podobe, ki kar najboljše odslikavajo to notranje stanje, ko se človek in vesolje (vse-mir-je) zlijeta v Eno. [Lavrač, 1999:146]

Nič in ničla

Zenovski znak za "nič" je ne povsem sklenjen krog, pa tudi ničla kot matematični znak. Ničla označuje nenavzočnost števil, praznino z vidika števil, hkrati pa predstavlja krog kot znamenje

polnosti oziroma celovitosti. Hisamatsu med desetimi tako imenovanimi nekategorialnimi označevalci ničla, omenja tudi edinstvo oziroma nerazlikovanost (ki jo pri Kosovelovi pesmi predstavlja matematični enačaj) in neskončnost, neomejenost. Vsak od pojmov pa pri tem predstavlja le pomenski približek. [Hribar, 2003: 337, 340].

Zapisano potrjuje tezo o nepopolnosti pojmov, o nesposobnosti besed, da bi posredovale nedualistično umetnikovo zaznavanje, kar lahko razlaga Kosovelovo odločitev za uporabo matematičnih simbolov. Kosovel se torej v Konsu. 5, kjer pravi: "Nič je neskončno, neskončno je Nič..." (originalno je vrstica zapisana s simboli) ne more motiti. V nekaterih pesmih v Integralih '26 [1984] celo uporablja simbol kroga, ki po vsej verjetnosti pomeni ravno to vseobsežno praznino in morda celo "neimenovano", brezimno. Pesnik in filozof, filozof in pesnik, bi lahko rekli. Med njima ni bistvene razlike, le da pesnik (ustvarjalec) svojo življenjsko filozofijo vtke v stihe (ali pa v arhitekturo...).

Pojma praznine, ničla, daa se namreč ne da z besedo zadovoljivo opredeliti, saj razum naj ne bi bil sposoben preseči protislovja v imenu in vedno išče nasprotje in ker je inferiornejši (podrejen) od imena, temu ni mogoče dati imena, ki bi ustrezalo celoti. (Zato pa je to mogoče izraziti na nepredmeten način, posredno, podobno kot to počne umetnost.) V tej enosti ni nič drugega in nič drugačnega [glej tudi Hribar, 2003: 315], kot je mogoče razbrati tudi iz Kosovelove pesmi. Hkrati pa enakost, čeprav se sliši protislovno, sobiva z drugačnostjo. Nasprotja pa so le navidezna in produkt razuma.

Kaj ima Srečko Kosovel z Daljnim vzhodom?

Nekatere pesmi Srečka Kosovela kažejo na podobno, če že ne na enako razumevanje stvarnosti kot to velja za Daljni vzhod, v ospredje postavljajo praznino povezano z življenjsko filozofijo. V zvezi s poenotenjem vsega kar obstoji, podobno razmišlja na primer tudi Fa Zang, utemeljitelj budistične šole Hua yan, ki pravi, da je Eno vse in vse eno. [glej tudi Lavrač, 1999: 56] Kosovel namreč pravi enako: Nič je neskončno, neskončno je Nič.

V primeru Kosovelove pesniške, pravzaprav vizualne oblike načina zapisa s pomočjo znakov, simbolov, ki nadomeščajo besede, je treba vedeti, da so nekdanji daoisti, stanje prvobitne praznine poimenovali *wú qì*, kar naj bi pomenilo stanje najvišje ničnosti, absolutni nič, popolno praznino. To prvo stopnjo razvoja simbolno označujejo s praznim krogom. Nič, simbol kroga, pa tudi kot ničla, ki hkrati pomeni vseobsežno praznino, je tako v soglasju s filozofsko mislijo, kakor tudi s pesniško prispodobno, kot je to primer pri Srečku Kosovelu in dejansko zaobjema in pojasnjuje vse, kar se zdi pesniku vredno povedati. Ta praznina, katere izvor, glede na daoizem, je Dao, je namreč izvor vseh komplementarnih, soodvisnih polarnih elementov dvojic, začenši z *yinom* in *yangom*, Nebom in Zemljo, moškim in žensko, svetlobo in temo...

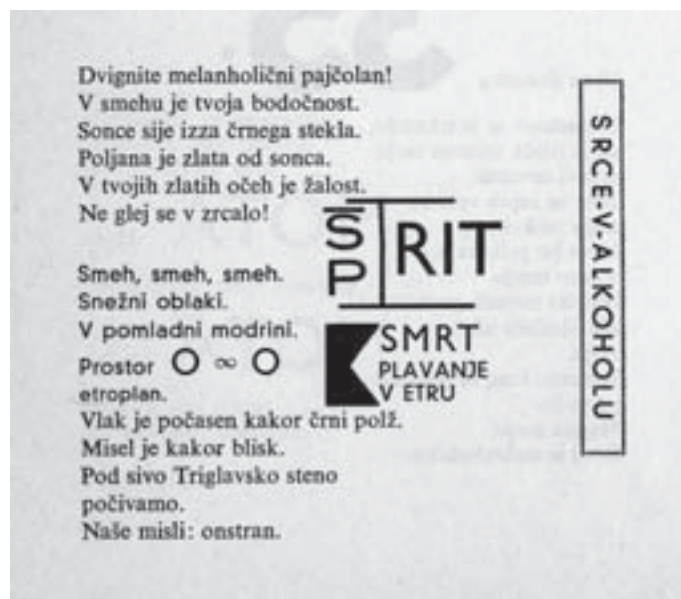
Tako pesniku, kakor tudi daoistu, tendenca pa je enako prisotna tudi v negovanju zena, gre za približevanje, vračanje k nečemu, kar je že bilo. Od tod tudi oblikovanje zunanjega in delov notranjega prostora, ki je v domeni arhitekture, oziroma krajinske arhitekture, ki naj bi vzpodbujalo takšno stremenje.

Oblikovanje japonske tradicionalne arhitekture na primer, je tako predvsem posledica duhovnih potreb človeka. Mističnost, ki jo ponuja vseobsežna praznina in ki se pojavlja v obliki in znotraj zastrte svetlobe, temine in senc in ki združuje dojetje neskončnosti (prostora), ki se tiče japonske tradicije, je tisti element, skozi katerega se izraža poetika japonske tradicionalne arhitekture in kot takšna določa vse ostale posege v prostor. [Marolt, 2007: 10, 11]

Preslikava na nivo arhitekturnega prostora

Za japonsko kulturo velja, da je naravnana k simboliki in da v prvi vrsti poudarja intuitivno dojetje, vsekakor pa je še bolj od Kitajske nenaklonjena analitičnemu načinu mišljenja. Simbolna vrednost arhitekturnega oblikovanja se izkazuje v mogočni strehi templjev, ki s svojo ukrivljeno obliko ponazarja nad tlemi, tudi nad tuzemskim svetom lebdeče oblake. Oblika strehe templja v prvi vrsti izraža simbolni pomen, ki izhaja iz podobe v zavesti, v nasprotju s tem, pa je tektonski način zlaganja elementov opore predvsem stvar razumskega pristopa. Mogočna, kompleksna konstrukcija strehe in elementov, ki njeno težo prenašajo na podpore, simbolni in likovni učinek konstrukcije, seveda nista mogla nastati brez velike mere znanja. Tektonika in smiselno prenašanje teže strehe preko številnih med seboj eksaktno vezanih elementov, verjetno izhajata tudi iz praktične življenjske filozofije, ki se navezuje na starodavne tekste, ki sicer običajno ne dajejo neposrednih napotkov, pač pa osvetljujejo splošna navodila za življenje, ravnovesje v življenju pa v splošnem opredeljujejo kot eno najpomembnejših življenjskih vodil. Težnja po uravnoteženosti v delovanju človeka, ki se tiče na primer (prevzetega) daoizma, se morda posredno izkazuje tudi v ravnovesju konstrukcije, ko ima dodan "vzvod" v obliki globljega previsa, napušča, pozitiven učinek na celotno statično ravnovesje, saj pomaga pri zmanjševanju statičnega momenta v konstrukciji strehe nad tlorisom templja. [glej tudi Marolt, 2006: 29, 30]

Razloge za oblikovanje prostora in dosego efekta, s tem pa tudi namen posamezne entitete, gre pri Daljnem vzhodu večkrat iskati povsem drugje, kot bi to sprva pričakovali. Če torej malce špekuliramo, bi tako imenovan "vzvod" lahko celo v prenesenem pomenu besede predstavljal sredstvo s pomočjo katerega lahko dosežemo stanje notranjega ravnovesja. V primeru, da v opisanem primeru to ne velja, pa je to mogoče z gotovostjo trditi za senčne notranje prostore bivališča, ki so posledica globokih napuščev, ki pa niso nastali zgolj zaradi zaščite fasade, temveč predvsem z namenom, da bi se preko temine ustvarili pogoji za potopitev v tišino. [Marolt, 2007] Človek naj bi se bil v mraku namreč sposoben poglobiti in zapreti pred stvarmi zemeljskega sveta. To je vsekakor skladno z idejo in pomenom mistične sence na primer za Japonsko, kjer gre v osnovni ideji za stremljenje k prehajanju od sveta svetlobe k svetu teme. Nam neobičajen način razmišljanja potrjuje tudi zavestno izkoriščanje učinka navideznega nesmisla v tradicionalni japonski stanovanjski arhitekturi, ki pa je takšen le na prvi pogled. Ta se kaže v navideznem neskladju med tanko leseno podporo pod mogočno leseno gredo v osrednjem prostoru bivališča, ki sicer ne nosi ničesar, zato pa predstavlja primer zavestno vzpostavljenega



Slika 3: Kosovelovo pesem Srce v alkoholu je mogoče razumeti tudi na ta način, da se tudi v njej pojavlja Praznina v obliki simbolnega zapisa – kroga, ki nadomešča nepopolnost pojmov. "...Prostor, Praznina, neskončna Praznina..." obstaja v navezi z mislimi, ki so "onstran", ki jih v določenem trenutku morda ni, ko je srce "prazno" (očiščeno v etru – alkoholu, kot se izraža pesnik). Pojem smrti v tem kontekstu lahko pomeni le premeno, "smrt" poprejšnjega melanholičnega stanja. V kontekstu pesniške poetike je mogoče govoriti tudi o načinu vizualnega (likovnega) zapisa. Kosovel sam je v svojo beležnico zapisal, da mora biti pesem kompleks, torej celovit sestav, skozi katerega naj se kar najbolj izraža pesnikova ideja. Vir slike [Kosovel, 1984:138].

Figure 3: Kosovel's poem *Srce v alkoholu* (*Heart in Alcohol*) may also be understood as one in which there also appears a Void (void respectively) in the form of a symbol – a circle. (Symbols here, too, stand for the imperfection of concepts, whereby we admit the possibility that in this case they may also be interpreted in a different way, which is why it is true that words compared to symbols are imperfect). "...Space, void, infinite Void..." exists in association with thoughts which are "beyond", which at a certain moment may not be there, when the heart is "empty" (purified in ether – alcohol, as the poet puts it). Death in this context may only mean a change, the "death" of a previous melancholy condition. (The printed version of the poem follows as faithfully as possible the original. Already in connection with the original we may – besides discussing the poet's poetics – also discuss the visual aspect of his writing. Kosovel himself noted in his notebook that a poem has to be a complex i.e. a comprehensive structure conveying as well as possible the poet's idea). Source: [Kosovel, 1984:138]

neskladja, da bi se znotraj sobe poudaril likovni učinek lesenega elementa. Atektonska obravnava odnosa med dvema elementoma, povsem verjetno sledi filozofski ideji, ko (navidezno) neskladje vodi do ravnovesja.

V primeru omenjenega tankega lesenega stebra, ki povrh vsega, z namenom, da bi še bolj poudarili nasprotje, dostikrat ohranja tudi obliko organske rasti, velja tudi reklo, da navidezno neskladje povzroči, ali vsaj opozarja človeka - uporabnika oziroma gledalca, da se notranje uskladi. Enako velja za tradicionalno kitajsko glasbo, pa tudi za hoteno nedovršenost področja, s tušem naslikanega likovnega dela kitajskega mojstra. Takšen pristop izhaja iz življenjske filozofije, ko nič ni le pravilno ali napačno, ali vedno in povsem prav, ko ni ničesar, česar ne bi mogli koristno uporabiti, da bi pokazali na vseobsežno celoto. Prikaz razumevanja različnih polov iste stvarnosti, ko ni ločevanja in vnaprejšnjega zavračanja, se torej izkazuje tudi v detajlih arhitekture. Kar običajno dojemamo kot pravilno in napačno, "dobro" in "slabo" se v resnici dopolnjuje in se v okviru takšnega pogleda na svet, le redko povsem izključuje. Razumevanje sveta se tako posredno ali celo direktno prenaša v materialno obliko.

Medtem, ko se v Evropi do 20. stoletja poslužujemo predvsem simetrije, racionalnega, strogosti, Daljni vzhod ceni predvsem enakost v različnosti, od koder predvsem v zunanji ureditvi, pa tudi v oblikovanju fasad, razen kadar gre za tempeljsko arhitekturo, izhaja asimetrično ravnovesje. Ravnih linij, osi, v oblikovanju vrtov praktično ni, ker se tradicionalno orientiran človek zaveda, da tudi življenjska pot ni premočrtna, pač pa obstajajo odkloni, tudi vzponi in padci. Idealno je, kadar življenje nežno vijuga med preizkušnjami, ki se pojavijo na tej poti, zato je mogoče sklepati, da so dostopi, poti do "cilja" - na primer do čajne hiše, zaviti, saj gre za simbolni pomen poti - priprave na čajni obred, ko ni pomemben le cilj sam po sebi, pač pa pot, način za doseg tega cilja. (V tej zvezi je potrebno omeniti, da vseobsegajoča beseda Dao pomeni tudi Pot - Pot vrline in tišine.)

Mistična senca in njen materialni izraz

Tako imenovana praznina, ki naj bi poenotila vse različnosti obstoječega, se v arhitekturi Daljnega vzhoda izkazuje v odnosu do temine in mehko prelivajočih se senc, ki se tičeta izrazito zasebnega prostora - sobe ali čajne hiše, ki vključujeta tudi posvečen prostor *tokonome*, ki je v stoletjih kljub postopnemu odmiranju rituala, ko je šlo za čaščenje prednikov, še uspela ohraniti pomenski status. Za razliko od Zahoda, kjer gre na ravni ideje za stremljenje k prehajanju od teme k svetlobi, gre na Daljnem vzhodu za idejo poenotenja, ki se izkazuje v temi in ki se kaže v nasprotni ideji Zahoda, kjer gre torej za prehajanje od svetlobe k temi. Ta prehod do vedno globlje teme velja tako za čajni vrt, ko na večer, ko naj bi se zgodil danes predvsem posvetni ritual čajnega obreda, ob zaviti dostopni poti svetloba počasi "ugaša", to velja tudi za ravno še sprejemljivo poltemo v čajni hiši, kakor tudi za zasebne prostore stanovančev. Iz takšnega razumevanja sveta izhaja tudi uporaba globokih napuščev in izum verande pri Japoncih, ko ne gre le za zaščito materiala, ki sestavlja fasado in ki slabo prenaša vodo (npr. *shoji* - polprosojna

okna, katerih papir naj bi bil narejen iz vlaken murvinega lesa, čeprav običajno govorimo o riževem papirju), pač pa so globoki napušči nastali iz razloga, ker v nasprotju z Zahodom to kulturno okolje ljubi predvsem senco. Povezava med senco in tako imenovano praznino deluje povsem logično, saj gre za naravnost k doseganju stanja, ko naj bi prišlo do poenotenja z vsem obstoječim, ko ni več običajne ločenosti. Ta težnja po poenotenju velja za tradicionalno naravnega človeka Daljnega vzhoda, s tem pa tudi za oblikovanje nekdanjega arhitekturnega prostora, katerega merilo je taisti človek. Poenotenje je mogoče z mehkiimi prehodi senc, kjer stvari (kjer tega ne želimo) v prostoru ne izstopajo. Oslabljen žarek, ki je komajda pregrizel temo, oziroma mehka, komajda zaznavna razpršena svetloba, ki pronica skozi *shoji*, sta vpeljana z namenom, da bi se znotraj temine senc pojavil detajl na zvrtku - sliki, da je mogoče v polmraku prebrati *haiku*, zapisan na sliki, ali da lahko poudarki - v ta namen dodana pozlata keramični posodici, "zazveni", zasije znotraj vseobsežne temine. Mistična senca, ki prihaja v ospredje oblikovanja notranjega arhitekturnega prostora, se pojavlja zaradi spoštovanja ideje o vseobsežni praznini, ki se izkazuje v teminah. Spoštovanje in sledenje ideji o vseobsežni praznini, se preko mistične sence, ki je z njo neposredno povezana, torej udejanja tudi znotraj materialne oblike - arhitekturnega prostora.

Dojemanju praznine prostora se v pomenskem smislu pridružuje tudi pojem "ma", ki pomeni prostor, iz katerega izhaja tudi pojem niše s posebno simbolno - duhovno konotacijo - "to-ko-no-ma". Pismenka "ma", ki v svoji kompleksnosti vsebuje vse, kar je potrebno zajeti, pomeni trenutek, ko skozi rezo v lesi posveti žarek. [Marolt, 2007: 5] Z vstopom tega žarka, ki določa ali omogoča obstoj tega prostora, ko naj bi bilo mogoče ta prostor zaznati, dojeti, se ustvari mistična praznina, ki paradoksalno predstavlja polnost. V ta namen je tudi vpeljana šibka, komaj zaznavna svetloba, ko oblikovalec prostora poskrbi za to, da se določena entiteta, ki je v prostoru, deloma razkrije, saj v popolni temi ni moč ničesar zaznati, dojeti.

Temine, oziroma mehko prelivajoče se sence so tako vodilni scenski element interiera. Iz razloga poenotenja prostora, da bi lahko prišlo do igre mehkega prehajanja med skromno svetlobo in senco, so stene, ki uokvirjajo *tokonome*, pobarvane v eni sami nevtralnimi barvi. Osrednji prostor japonske tradicionalne sobe, kar velja tudi za (aristokratski) slog *shoin* [Marolt, 2007: 8], je brez opreme in vsaj posredno, celo v dobesednem smislu, sledi razumevanju pojma praznine. (Vrč je treba najprej izprazniti, da bi ga lahko ponovno napolnili, pravi domislica v Dao De Jingu.) Pri tem je treba vedeti, da je bilo življenje ljudi na Daljnem vzhodu predvsem naklonjeno tišini, notranji poglobitvi (sedenju v *zazenu* na Japonskem), priprte oči pa obrnjene bodisi k simbolni, bodisi k nedefinirani točki v prostoru. [glej tudi Marolt, 2006: 30, 31]

Rezultati

Izročilo, ki je povsem prežeto z dojemanjem sveta, na primer s filozofskim daoizmom, ki je zaznamoval Kitajsko in ki se je skupaj z budizmom, v obliki zen budizma, prenesel na Japonsko, je običajno skrito v obliki simbolov in obstaja v prvi vrsti na ravni

simbolnega jezika, ki v globalnem smislu govori o "filozofiji življenja", pravilnem delovanju človeka, se dostikrat hkrati pojavlja tudi v vlogi in obliki pesniškega jezika in prisodob.

Izročilo se ohranja v obliki simbolne likovne govorice in simbolnega jezika starodavnih tekstov, poezije, ki od filozofskih spisov pravzaprav ni in ne more biti povsem ločena, ne glede na to, ali gre za kitajskega pesnika (literata) ali za japonsko *haiku* poezijo, in pa v obliki pismenk, ki kažejo na celovito dojetje sveta in ki predstavljajo ene redkih entitet, ki so sposobne povzeti pomen celote. Povsem logično je sklepati, da je isto izročilo mogoče najti tudi na ravni celovite obravnave prostora v okviru tradicionalne arhitekture. Umetnost Daljnega vzhoda je živ primer reka, da bistvo običajno ostaja očem nevidno. Skriva se v simbolih, simbolnem jeziku pismenk, tekstov, likovnih del, pa tudi v simboliki oblikovanja prostora.

Tradicionalno zasnovan prostor japonske dnevne sobe s *tokonomo*, ali pa čajna hiša z bogastvom tišine senc, pravzaprav pripravljata pogoje, da bi se notranja tišina, praznina (oziroma nič), v človekovi zavesti sploh lahko dogodila. Oblikovanje prostora, podobno kot lirika ali slikarstvo lahko odpira vrata človekovemu prebujanju. [glej tudi Marolt, 2007: 5-12]

Spoštovanje sence sovпада z metafizičnim dojetjem prostora, pa tudi z besedami neizrazljivim (kot to velja tudi za *dao*). Sence v japonski sobi naj bi ustvarile "zamegljeno" področje, ki ga je mogoče povezati s praznino. Senčna soba je medij, ki naj bi vzpodbujal doseganje stanja notranje poglobitve. Zaradi ideje o senčnem (mračnem) svetu, so se posluževali mehke difuzne svetlobe, kateri služi *shoji*, odprtine pa so skladno s to idejo, na primer v čajni hiši, nameščali samo tam, kjer so smatrali za potrebno in jih glede na letni čas odpirali ravno toliko, da so služile igri mehkega prehajanja senc. Ideja senčnega sveta se je prenesla tudi na *roji* – senčni čajni vrt. Medtem, ko je ponoči prostor sobe "zmotil" le lunin žarek ali soj svetilke, ki je zaradi načina sedenja precej blizu tlom, so drevesa v čajnem vrtu posajena tako, da so ustvarjala občutek hoje skozi mračen gozd. Ozka, mračna pot, pa je vodila tudi do šintoističnega svetišča, kjer sta tema in mrak postajala vse gostejša, s čimer naj bi vzbujala občutek stopnjujoče se samotnosti. Tudi kar se dostopa do svetišča tiče, si v starodavni Japonski napredoval od posvetnega sveta svetlobe, do skrivnostnega, temnega sveta duhov in do osebne praznine, pri čemer naj bi se v mraku zaprl pred stvarmi zemeljskega sveta. (Mrak zaznamuje tudi japonsko tradicionalno gledališče *nō*, kjer spremembo čustev spremlja spreminjanje senc na igralčevi maski.) Takšno oblikovanje svetlobe torej izhaja iz predstave o svetu, tradiciji naklonjenega Japonca. Predstave Japonca o svetu pa naj bi bile subjektivne in zelo osebne. [Bharne v Tanizaki, 2002: 70 - 76] Spoštovanje mističnosti sence je torej tisti element, ki vsaj na Japonskem, izrazito zaznamuje oblikovanje prostora. Dinamična komponenta senc tudi v arhitekturnem prostoru nežno opozarja, da nič ni stalno in da je vse (v življenju) podvrženo nenehnim spremembam (o čemer govori tudi Knjiga premen - *Yijing*).

Arhitektura, ki ustvarja bivalne pogoje, torej lahko nudi pogoje za drugačen način ali oblike bivanja. Spokojnost, ki veje iz verzov ali iz "podobe", ali na primer iz bogastva senc japonske tradicionalne arhitekture, je na eni strani (lahko)



Slika 4: Tradicija in razumevanje prostora pri Japoncih, kot ga označuje pismenka "ma", ki označuje trenutek, ko skozi rezo posije žarek, se lahko celo direktno prenaša v oblikovanje arhitekturnega prostora. Tadao Ando pri oblikovanju cerkvenega prostora povzema tudi odnos Japoncev do temine in senc, s tem pa posredno tudi do tako imenovane praznine. Zaslon pred oknom ščiti pred direktnim vpadom sončnih žarkov. Poetika enostavnega. Srečanje japonske tradicije in krščanstva na japonskih tleh.

Tadao Ando, Cerkev luči, Ibaraki, Osaka, 1987-89.

Vir slike: [Ruggeri, 1996]

Figure 4: Tradition and the Japanese understanding of space, as designated by the character "ma" signifying a moment when a beam of light shines through a fissure, may even be directly transposed into architectural design. In designing church space, Tadao Ando adopts the attitude of the Japanese towards darkness and shadow and thereby indirectly towards the so-called void. A screen in front of a window shields against the direct incidence of sunlight. The poetics of simplicity. Encounter between Japanese tradition and Christianity on Japanese soil. Tadao Ando, Church of Light, Ibaraki, Osaka, 1987-89. Source of the photograph: [Ruggeri, 1996]

zunanji izraz ustvarjalčevega notranjega miru, na drugi strani pa obstaja kot nekakšen vodnik "uporabniku", da bi v zavetju tišine in senc, tudi sam prestopil v stanje praznine, po kateri nezavedno hrepeni. Umetnost ima namreč to moč, da lahko deluje tudi na nivoju nezavednega, v arhitekturi pa je to mogoče celo namensko izkoristiti (izkoriščati!), tako v dobrem, kakor tudi v slabem pomenu.

Nanizani pokazatelji, gledano z očmi Zahodnjaka, kažejo na tradicijo Daljnega vzhoda, kjer gre za drugačno razumevanje sveta, ki se izkazuje tudi v umetnosti, najtežje pa je razvidno ravno v oblikovanju arhitekturnega prostora, kjer se izkazuje v prečišчени, abstraktni obliki. V našem primeru se v kontekstu tradicionalne sobe na Japonskem, z bogastvom senc, ki kažejo na razumevanje vseobsežnosti sveta, v določenem smislu kaže tudi v brezsnovni obliki. Z veliko gotovostjo je mogoče potrditi hipotezo, da se zaradi spoznanja o enovitosti sveta, ta udejanji v kontekstu enovitosti prostora sobe, ki se izkazuje v obliki mehko prelivajočih se senc in bolj ali manj vseobsežne temine. Kar se arhitekturnih elementov in oblikovanja prostora tiče, gre za uporabo globokih napuščev, ki v interieru ustvarjajo polmrak, mehka difuzna svetloba, ki si preko papirja in mreže iz lesenih letev ali bambusovih palic komajda utre pot do notranjosti, pa ustvarja mehko prelivajoče se sence. Na tak način poenotena notranjost daje vtis, kot da je prostor vseobsežen. Takšno oblikovanje prostora izhaja iz ideje, ko ima prehod od svetlobe k temi za Daljni vzhod enak (simbolni) pomen kot prehod k svetlobi v našem kulturnem okolju. V tradicionalni Daljnovzhodni arhitekturi se torej tako imenovana Praznina, ki je v prvi vrsti prispodoba vseobsežnega, vsega bivajočega in nebivajočega, enovite celote med seboj različnih si entitet, skriva v bogastvu senc bolj ali manj praznega prostora sobe (običajno s simbolno poudarjenim prostorom - *tokonomo*), kjer ni mogoče najti ničesar nepotrebne, ničesar, kar ne bi bilo tu z namenom in kjer tišina senc ustvarja pogoje za doseg notranje uskladitve.

Oblikovalski pristopi očitno podpirajo praktično življenjsko filozofijo, ki je skrita tudi v filozofskih tekstih. Iz "filozofije življenja" izhajata tako umetnost, kakor tudi znanost, s tem pa tudi arhitektura, ki predstavlja primer obstoječega, ki povezuje različne pole in nivoje iste stvarnosti. Mehkoba linij poti, dostopov, hkrati simbolno poudarja težnjo po odsotnosti delovanja racionalno naravnane uma, težnjo, kjer ni prekomernega naprezanja in naglašuje prizadevanje za "mehkobo" v delovanju, tako kot to velja za vodo, ki deluje običajno sicer očem nevidno, zato pa deluje neprenehoma in ima hkrati veliko moč (in ki hkrati obstaja kot primer, ko navidezna šibkost vode, stalno izpodjeda na videz trdno skalo).

Oblikovanje tradicionalnega notranjega prostora na Daljnem vzhodu, s pomočjo enovitosti prostora, ki kaže na svet kot na enovito celoto, kjer ni ločevanja, kjer ideje vzpostavljajo temine z mehkiimi, običajno komajda zaznavnimi prehodi senc, želi vzpodbuditi človeka k preseganju sveta navideznega, iluzije, ločevanja, ki je kot tak le produkt našega uma. Dojemanje praznine se izkazuje v bogastvu senc v tradicionalni sobi, morda celo še bolj pa v čajni hiši, kot izrazito meditativno naravnane prostoru.

Izhodišče Daljnega vzhoda, da je vse Eno, se kaže tudi v povezovanju pesništva in slikarstva. Teza o pomenu življenjskega nazora in njegovem vplivu na oblikovanje arhitekturnega prostora, se izkaže kot resnična v kontekstu praznega prostora, bogastva senc in navezave na Praznino, ki jo lahko poimenujemo tudi Dao.

Oblikovanje strešne konstrukcije templja in spodnjega dela konstrukcije strehe, kjer prvo simbolno ponazarja nebesno, oziroma mehko oblakov, ki jih veter prosto nosi sem ter tja, je pravzaprav posredno povezano z idejo, ki govori o pomembnosti ravnovesja v življenju in pomenu mehke v delovanju, pa tudi pomembnosti sprotne prilagajanja situaciji. Globok napušč omogoča enakomernjšo razporeditev teže strehe, omogoča statično ravnovesje v osnovnem pomenu besede, medtem, ko se oblika strehe nanaša na simbolni pomen, ki povzema razumevanje življenja in pravilno ravnanje človeka. [glej tudi Marolt, 2006: 29, 30]

Nasprotja, ki temeljijo na moralni sodbi in ločevanju (pravilno – napačno, dobro – zlo, lepo – grdo...), vsaj glede na daljnovzhodno filozofijo naj ne bi obstajala. Entitete vedno bivajo soodvisno ena od druge. Tako je mogoče gledati tudi na arhitekturo, ki jo dostikrat označujemo kot skupek (kolaž) protislovij, ki pa to v resnici niso in lahko ravno zato v dobro zasnovani arhitekturi uspešno sobivajo eden ob drugem. Samo subtilna (ustvarjalčeva) duša pa svet lahko razume na takšen način, ne da bi ji bilo potrebno vstopati v dolge, dostikrat nepotrebne znanstveno – filozofske razprave.

Intuitivno, z razumom bolj ali manj neobremenjeno in nepredmetno dojemanje sveta brez kakršnekoli moralne sodbe, oziroma izražanje s pomočjo simbolov, znakov, kjer likovno delo, pa celo arhitekturni prostor, pokaže vse bistvene elemente, ki v določenem obdobju pojasnjujejo dojemanje ustroja sveta, oziroma avtorjev pogled na svet, pravzaprav kažeta na sprejemanje sveta kot enovite celote, v vseh njenih razsežnostih. Enako velja za slike starih kitajskih mojstrov ali pesništvo "tišine".

Diskusija

Z veliko verjetnostjo je mogoče trditi, da gre pri slikah starih mojstrov Daljnega vzhoda, ki prikazujejo zasneženo zimsko pokrajino z reko, drevjem..., za zavesten izbor tematike, kjer likovni objekt predstavlja preslikavo notranje tišine, spokojnosti, miru, ki se odraža v simboliki počitka in spokojnosti narave, enotno snežno pokrivalo pa lahko kaže na enakost v različnosti, vse v enem in Eno v vsem. Vsekakor gre za odslikavanje notranjega stanja, ki išče in najde odblesk v krajini (enako velja za *haiku* poezijo), postopek pa hkrati poteka tudi v obratni smeri, kar pomeni, da zunanji svet najde pot do ustvarjalčeve notranjosti.

Haikuji so kot skice in kratki "izrisi" podobe krajine in razpoloženj, slej ko prej bolj vizualno kot verbalno naravnani. Najboljši med njimi predstavljajo ubesedene slike velikih mojstrov. Na tak način bi morali tudi gledati nanje, saj bi se sicer lahko zgodilo, da bi jih videli le kot nepovezane besede, ki dostikrat niti ne sledijo ustaljenim jezikovnim pravilom. Besede kot take, pa so večkrat le oznake, ne pa odsev resnice, zaradi česar je na zadevo treba gledati bolj kompleksno.

Kadar smo tako naravnani, lahko celo uskladimo nekatera izhodišča Vzhoda in Zahoda, tako kot je to uspelo filozofom, še bolj pa nekaterim ustvarjalcem na področju umetnosti, ki so vsaj v trenutku ustvarjalnega navdiha (intuitivnega dojetja in temu primerne delovanja), razum "prisiljeni" pustiti ob strani. Tedaj so tudi sposobni izraziti bistvo, saj moralna sodba in z njo ločevanje, tedaj obstajata ob strani. Tu si lahko v nekem novem kontekstu pomagamo celo s slovansko antitezo, ki pravi: ali-ali, niti-niti, ampak! Torej: ne ločevanje in izbira, pač pa celovitost (v vsakršnem delovanju).

Celoto, kot enakovreden del narave, predstavlja človek v sebi in v svoji tišini, umetnost in z njo arhitektura, mu pri tem lahko kvečjemu pomagata, hkrati pa v resnici iz njega tudi izhajata. Gre za povraten proces. Nekdanji mojster ustvari likovno delo, nedokončanost, zamegljenost področja slike s tušem, pa ima nalogo, da prisili gledalca, da sam dovrši podobo, pri čemer se nehote notranje uskladi in v tem ravnovesju odkrije svojo resnico. Gotovo drži tudi reklo zapisano v Knjigi premen - Yijing-u, [Lavrač, 1999: 85] da besede lahko prebudijo svet in ga poženejo v tek, ker naj bi bile zunanja podoba Daa. Če gre pri starih mojstrih za globoko estetsko kontemplacijo, pa poetika, ne glede na to, za kakšno umetnost gre, vsekakor obstaja onkraj besed.

Nekdanji simbolni jezik in njegovo večpomenskost so zamenjale znanstvene razprave, kritike in vsakršni "izmi", "mistična" poetika, v besedi - poeziji, pa tudi sicer v umetnosti, s tem pa tudi kot poetika prostora, ki se tiče umetnosti oblikovanja prostora - arhitekture, pa je zaradi svojega večpomenskega značaja, vse do danes vzdržala in ostala vir in navdih nam in zanamcem, saj simbolike in smisla nikdar ni mogoče povsem ali za vedno in dokončno razrešiti.

Besede kot take oziroma kar same po sebi (glede na daoizem) naj ne bi bile sposobne povsem izraziti misli, zato so modreci sestavili podobe in izumili heksagrame, da bi v polnosti izrazili resnično in lažno. Zatem so dodali presoje, s čimer so lahko popolnoma izrazili svoje misli. [Yijing, 1992: 278] (Potrebno je omeniti, da je Yijing - Knjiga premen, ena najbolj neobičajnih knjig v svetovni književnosti kar se tiče njenega nastanka, povezanega s prerokovanjem, predvsem pa je potrebno poudariti, da ima velik pomen tudi za začetke kitajske filozofske misli, kot trdi tudi Veljačić, ki citira Hackmanna. V besedah *dao de* naj bi bila izražena absolutnost principa na eni strani in hkratna relativnost zunanjega izraza in uporabe na drugi. Besedi pa je mogoče najti že v Yijingu. [Veljačić, 1982: 126, 135, 136]) S tega stališča gledano, lahko rečemo, da naj bi vizualna poezija, ki združuje besedo in "podobo", nudila kar najgloblji vpogled v (pesnikovo) resnico. Temu podobno lahko sledi sklep, da elementi, ki sestavljajo tradicionalno oblikovan prostor in arhitekturo Daljnega vzhoda, torej niso le okras, pač pa del enovite celote. Njihova naloga je, da to Celoto pojasnjujejo in hkrati podpirajo in posredno pripomorejo k potopitvi človeka - uporabnika v tišino.

Nenazadnje pa izrek Dao De Jinga pravi: "...Okna in vrata predirajo stene, bistvo je hiše iz samih praznin. Tako tedaj: korist je v snovnem, v brezsnovnosti bistvo." [Mirko Hribar, 1988: 181] To še kako velja za nivo nepredmetnega in idej, potrjuje pa tudi pomen "praznine" za tradicionalno (tatami) sobo na Daljnem vzhodu.

Viri in literatura

- Cerar, V., (1997): Vrata brez vrat: koani in zenovske zgodbe. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Crowley, A. (Krouli, A.), (2005): Tao Te King: liber CLVII. Esoteria, Beograd.
- Devidé, V., (1992): Zen: ideje, umjetnost, tekstovi. Znanje, Zagreb.
- Hisamatsu, S., (1995): Polnost nič; Satori. Obzorja, Maribor.
- Hribar, M., (1988) (prvič izdano leta 1962): Iz stare kitajske filozofije. Slovenska matica, Ljubljana.
- Hribar, T., (2003): Dar biti (Darovanje in žrtvovanje). Slovenska matica, Ljubljana.
- Klasiki daoizma (prevod Milčinski, M.), (1992): Dao De Jing, Zhuang Zi, Lie Zi. Slovenska matica, Ljubljana.
- Kocjančič, G., (2007): Edini in njegova umetnost. (K hipostatični teoriji govora o umetnosti.) Predavanje (v natisnjeni obliki) na simpoziju Umetnina in diskurz. (Problem forme v postmoderni umetnosti in umetnosti nasploh.) Zbornična dvorana Univerze v Ljubljani, 9. in 10. oktober 2007.
- Kosovel, S. (Ocvirk, A. ur.), (1984): Integrali '26. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Kosovel, S. (Milič, J. ur.), (2002): Kons. Tržaška knjigarna, Trst.
- Kosovel, S., (2004): Sonce na Krasu. Založništvo Abram, Branik.
- Lao Zi (prevod Svete, B.), (2007): Dao De Jing/Lao Zi. Amalietti & Amalietti, samozaložba B. Svete, Ljubljana, Koper.
- Lavrač, M., (1999): Onkraj belih oblakov: daoistična in budistična simbolika v poeziji kitajskega pesnika Wang Weija. Obzorja, Maribor.
- Lesjak, G., (1993): Celota in vednost: Lao Zi in Heidegger. Didakta, Radovljica.
- Marolt, P., (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor. (doktorska disertacija) Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.
- Marolt, P., (2006): Bivališče med idealom, konstrukcijo in uporabnostjo. AR 2006/1: 28-33.
- Marolt, P., (2007): Senčna Japonska in celovito dojetje entitet. AR 2007/1: 5-12.
- Milčinski, M., (2003): Mali slovar azijskih filozofij. Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana.
- Milčinski, M., (2006): Strategije osvobajanja. Sophia, Ljubljana.
- Motoh, H., (2007): Žgečkanje ušes in kitajska influenza: recepcija idej kitajske filozofije v evropski novoveški filozofiji. Sophia, Ljubljana.
- Nute, K., (2000): Frank Lloyd Wright and Japan: The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright. Routledge, London, New York.
- Ruggeri, C., (1996): Tre spazi savri - Tadao Ando. Elle di ci Leumann, Torino.
- Tanizaki, J., (2002): Hvalnica senci. Študentska založba, Ljubljana.
- Veljačić, Č., (1982): Filozofija istočnih naroda. (druga knjiga: Iran, islam, Kina, Japan i odabrani tekstovi) Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
- Yijing: Knjiga premen. (prevod Milčinski, M.) (1992): Domus, Ljubljana.
- Shan - shui, <http://www.britannica.com/>, <december, 2007>

doc dr Peter Marolt
UL, Fakulteta za arhitekturo
peter.marolt@fa.uni-lj.si