

Thomas Ryborg Jørgensen, Arkitekt Ph.D. Lektor (trybo@kglakademi.dk)
<https://adk.elsevierpure.com/da/persons/thomas-ryborg-j%C3%B8rgensen>
Institut for Bygningskunst & Kultur, Det Kongelige Akademi

'Værelser til Tilværelser – fra, om og med Bygningskunstens Helhedsdannelser'

Udgivet fra: Arkitekturforlaget B (www.b-arki.dk)

Sælges bl.a. via: Arkitektforeningen (shop.arkitektforeningen.dk)

Udlånes bl.a. på: Det Kongelige Akademis Bibliotek (find bogen på bibliotekets hylder under opstilling 5850 R)

Forelæsningsmanuskript offentlig forelæsning på Det Kongelige Akademi den 11. april 2024

(ill 1)

Forelæsningen er delt i tre afsnit:

(ill 2)

1. Introduktion til min bogs problematik og nogle vigtige begreber og pointer
2. Analyse af Stockholms kulturhus
3. Om arkitekturens relation til *Verden som sådan* (og om bæredygtighed og det jeg kalder for væredygtighed)

AFSNIT 1

Jeg vil starte med at sige, at jeg selvfølgelig er meget optaget af de udfordringer der følger med bæredygtighedsproblematikken, men jeg forholder mig til problematikken på særlige måder, der bl.a. udspringer af (ill 3) Institut for Bygningskunst & Kulturs særlige optagethed af begreberne; kultur, kunst, politik og historie, parret med min egen specifikke interesse for arkitekturens helhedsdannelser:

Der kan ikke herske tvivl om, at bæredygtighedsproblematikken er kompleks og gennemtrængende, og at den allerede har, og fremover vil få store konsekvenser for arkitekturen og dens helhedsdannelser. Der kan heller ikke herske tvivl om, at bæredygtighedsproblematikken er akut påtrængende, men da arkitekturens helhedsdannelser på forhånd er komplekse, rummer bæredygtigheds-udfordringerne en vis risiko for, at de kan afstedkomme forhastede og helhedsforenkende tilgange, der kan få os til at glemme de erfaringer, vi allerede har med arkitekturens helhedsevner igennem dens lange historie. Og dermed også den eksistentielle dybde som disse erfaringer giver os, så vi kan risikere at blive fremmedgjorte under alle de bæredygtighedsrelaterede videnskabelige og målbare krav til arkitekturen som den fremover nødvendigvis må leve op til. Jeg foreslår i min bog, at vi kan undgå det helhedsforenkende ved på nuanceret vis at tilegne os og lære af arkitekturhistorien, ved bl.a. ikke at fokusere så meget på arkitekterne og intentionerne med arkitekturen, men først og fremmest på arkitekturværkernes egne og reelle erfaringer og indsigter:

- (ill. 4) ved at gå til arkitekturen med en eksistentiel tilgang, (ill. 5) ved bl.a. at forstå og skabe arkitekturens rumdannelser som værelser (og trække på dette arkitekturspecifikke rumbegrebs tætte relation til eksistensbegrebet 'tilværelse')

- (ill. 6) ved at være optaget af det jeg benævner som eksistenstemaer (hvilket jeg vil vende tilbage til lige om lidt)
- (ill. 7) ved at videreudvikle og udvide vores erfaringer med helhedsdannelser, (ill. 8) i.e. forstå arkitekturen som medvirkende i komplekse, omfattende og emergensdannede og emergensdannende helhedsdannelser som jeg plæderer for principielt udfolder sig på tre niveauer: (ill. 9) To niveauer som er direkte arkitekturrelaterede, og som jeg for bygningskunstens vedkommende kalder for hhv. bygningens egen-helhed som det ene og den medvirkende helhed, der inkluderer det omgivende, som bygningen medvirker i, som det andet., (ill. 10) og så et tredje globalt helhedsniveau som jeg kalder for 'Verden som sådan', og som jo netop er så afgørende at udvide arkitekturens medvirkende helhedsfordringer med, jf. den akut omsorgskrævende økologiske og klimatiske krise.

Jeg vil nærme mig dette, ved starte med at introducere til to vigtige begreber i min bog,

(ill 11) scenerum og eksistenstema:

Begrebet 'scenerum' benytter, omgør og udvider jeg, med afsæt i Steen Eiler Rasmussens brug af begrebet i hans berømte bog 'Om at opleve Arkitektur', hvor han, via en anekdote om et dybdeperspektivisk billede af en gade i den lille tyske by Nördlingen, antyder en grænse for en ret omfattende helhedsdannelse, som han beskriver som et "scenerum".

Forestillingen om et scenerum anvender jeg som en metafor for den hele situation som et bygningsværk indgår og medvirker i, hvor også fjernliggende dele medvirker. Som Rasmussen formulerede det:

(ill 12) "Virksomheden af en omfattende situation er nu ikke udtømt med fladebilledet alene. Dette fladebillede indeholder en spore til en mere eller mindre tydelig forestilling om rummet i dybderetningen.

Helhedsindtrykket udvikler sig her af en stor mængde ulige stærkt betonede dele bag hinanden, der paa denne maade bygger et **scenerum** op, og meget ofte er det fjernliggende vigtigere for dette indtryk end de nærmere partier. Det er da nødvendigt at overvinde den ved perspektiven indtrædende formindskelse og gøre det fjernereliggendes virkelige størrelse klar ved at indføre maalestoksforhold, som er istand til at forene for- og baggrund."

Rasmussens anekdote handler selvfølgelig ikke direkte om menneskets problematiske naturforhold, og om menneskets forhold til Verden som sådan, så jeg forsøger at relatere og udvide Rasmussens tanke. I de sidste mange år, må man sige at mennesket - i og med menneskets stadigt øgede fremmedgørelse overfor naturen - har gjort naturen og Verden som sådan, til en fjernereliggende størrelse, og jeg anvender derfor scenerums-metaforen for at give *det fjernereliggende dets virkelige størrelse*, og "ved at indføre maalestoksforhold, som er istand til at forene for- og baggrund." som Rasmussen formulerede det. I min bog handler disse "maalestoksforhold" dog ikke om noget målbart, men om noget *eksistentielt*, som jeg ser udtrykt i de enkelte arkitekturværker, som en for hvert værk særlig *eksistenstematisk optagethed*, som jeg plæderer for, er i stand til at samle et værk (en 'egen-helhed' som jeg kalder det), men også skabe medvirkende forbindelser til værkets omgivelser ('en medvirkende helhed' som jeg kalder det), og til 'Verden som sådan', som forudsætning for at vi kan udvikle et resonant og ikke-fremmedgjort forhold til Verden, og dermed også naturen. Dette vil jeg vende tilbage til sidst i forelæsningen.

Hermed har jeg allerede tangeret begrebet 'eksistenstema' som jeg lige vil uddybe lidt mere:

Den svenske filosof og arkitekturteoretiker Elias Cornell udpegede i sin bog 'Arkitekturen som kunstart' (1962) et særligt niveau som afgørende for et arkitekturværks evne til at danne helhed. Som han formulerede det – og jeg skal med det samme gøre opmærksom på, at Cornell udfolder det meget klogt og nuanceret, hvilket ikke kommer tilstrækkeligt til udtryk i dette citat:

(**ill 13**) “Arkitekturen er en rigt differentieret helhed, hvor visse sider og egenskaber forekommer mere betydningsfulde, mens andre kan vise sig at være underordnede. Det er til og med muligt at finde et eneste bestemt synspunkt, som er ledende for næsten alle de øvrige. [...] (**ill 14**) Vi tager et arkitekturværk i besiddelse. Vi forbliver da ikke betragtere. Vi bliver vidne til en bestemt handling, som tilhører arkitekturen ligeså meget, som den tilhører de agerende. Vi behøver ikke altid at se handlingen faktisk gå for sig. Måske behøver vi blot at ane dens forløb. Men på den anden side skal vi også se, hvorledes arkitekturens udtryk og dens følelsesmæssige side i vores oplevelse fremtræder stærkest, hvis vi med vores person rent ud er med til at gennemføre handlingen. [...] (**ill 15**) Mennesket og dets handling er den ene part, arkitekturen den anden. Dette møde kalder vi arkitekturværkets **funktionstema**.”

Foranlediget af bl.a. dette arbejdes fire værkanalyser og de mere generelle overvejelser i min bog, finder jeg det rigtigt at revidere Cornells forståelse - eller måske rettere udvide Cornells forståelse - så et arkitekturværks grundlæggelse og udfoldelse ikke kun tager udgangspunkt i det funktionelle tema, men som et mere komplekst helhedstema, der udfolder sig på tværs af menneskets, værkets og stedets eksistentielle forhold i det, jeg i stedet vælger at kalde et eksistenstema; et tema, der - selv om det involverer det omgivende og det i videre omfang menneskelige og en generelt større kompleksitet - stadig tager udgangspunkt i arkitekturværket.

Eksistenstemaet udgør grundlaget for en tematisk undersøgelse af en eksistential, specifik menneskelig problematik, der kvalificeres med arkitekturens midler i en specifik både “intern” og “ekstern” kontekst. På den ene side kvalificeres dermed arkitekturværkets singulære egen-helhed (og egen-eksistens), men der katalyseres samtidigt også en medvirkende helhedsdannelse sammen med det relaterede sted og de relaterede mennesker (og evt. andre relaterede livsformer og videre omgivelser).

(**ill 16**) En arkitekturværks *funktionstema* handler om det, som værket mere eller mindre målrettet gør og præsterer i relation til dens brugere, (**ill 17**) mens et arkitekturværks *eksistenstema* også handler om værkets væren som en bredere og mere eksistential størrelse, som derfor kan give os mere nuancerede og dybere forståelser af værkets relations-kvaliteter på den ene side (funktionstemaet, det menneskeligt understøttende, den kontekstuelle medvirken, det bæredygtige o.m.a.), (**ill 18**) men også værkets egen-kvaliteter (sænkvaliteter, billeddannelser, kompositoriske figurer, karakterfuldhed, stemning, skønhed, “auratiske påvirkningskraft” o.m.a.), hvorfor vi kan udvikle en mere nuanceret relation og et mere nuanceret erkendelsesforhold til værket på tværs af det funktionelle, det sanselige, det betydningsfulde og det meningspotentielle. De fire arkitekturværker, der analyseres i dette arbejde, inkluderer hver især en omfattende kompleksitet af aspekter, men deres respektive samlende kraft har det tilfælles, at de hver især udgår fra en bygningskunstnerisk undersøgelse og kvalificering af særlige menneskelige grundproblematikker;

(**ill. 19 + 20 + 21**) **Beboelse** i beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 på Frederiksberg, Danmark, af de danske arkitekter Kay Fisker og C. F. Møller (indviet i 1930).

(**ill. 22 + 23 + 24**) **Tro (og tvivl)** i det dominikanske munkeløster Sainte Marie de La Tourette udenfor Lyon, Frankrig, af den fransk/schweiziske arkitekt Le Corbusier og den græsk/rumænske ingeniør og komponist Iannis Xenakis (indviet i 1960).

(**ill. 25 + 26 + 27**) **Viden (og refleksion)** i Statsbiblioteket i Berlin, Tyskland, af den tyske arkitekt Hans Scharoun (indviet i 1979).

(**ill. 28 + 29**) **Kultur (og politik)** i Stockholms kulturhus, Sverige, af den svenske arkitekt Peter Celsing (indviet i 1974).

De fire værker kredser hver især om og leverer hver især et bygningskunstnerisk kvalificeringsbidrag til disse forskellige menneskelige problematikker, men jeg vil alligevel argumentere for, at de fire værker i og med denne kredsende kvalificering deler et fællesskab, som jeg vil tillade mig at - om ikke almengøre, så i det mindste - udvide til også at inkludere mange flere arkitekturværker. Dermed plæderer jeg også for en fælles grund, som ikke alle arkitekturværker nødvendigvis står på, men som jeg alligevel vil hævde er et vigtigt dominerende træk ved arkitekturens helhedsdannelser.

De fleste arkitekturværker bliver til og virker i og med en sådan kredsen omkring en særlig menneskelig problematik. Dermed ikke sagt, at man altid kan reducere et givent arkitekturværk til kun at handle om én ting, snarere tværtimod. La Tourette handler f.eks. ikke kun om tro/tvivl, men også om f.eks. beboelse, hverdagsfunktionalitet, socialitet, proportionering (Le Modulor), byggeteknik, akustik, lys, landskab osv., men i kraft af tro/tvivl-problematikken bliver disse kvalificeret på en særlig måde i La Tourette, hvorfor tro/tvivl-problematikken er det primære fokus, der giver retning til bygningens øvrige aspekter, der i den forstand kvalificeres, men i og med dette også indgår som understøttende i forhold til tro/tvivl-problematikken.

Et arkitekturværks problemfokus er på den ene side noget som værket vedvarende "er optaget af", og som man mere eller mindre præcist kan sætte ord på, men på den anden side kommer det ikke nødvendigvis til udtryk på en entydig og stabil måde i værkets samlede og tidlige helhedsdannelse.

Det opløftende ved dette - hvilket også Cornell påpegede - er, at arkitekturen kan finde inspiration og dyb betydning i og med disse kvalificeringsbidrag. De kunstneriske aspekter i arkitekturen - som ofte fokuserer på formelle æstetiske forhold - kan via sin involvering i de menneskelige problematikker finde andre dybdelag, som en ensidig fokusering på formelle kunstneriske forhold ofte vil mangle.

Dermed ikke sagt, at arkitekturen ikke kan have formelle værdier i sig selv, og at den kun skal være relationelt kvalificeret. Involveringen i det menneskelige bør ikke kun handle om arkitekturværkets trivielle nytteværdi, men også blive en anledning til at etablere flere "betydnings-etager" i arkitekturen og dermed et ikke-rigigt og komplekst betydningsrum som grund for den eksistentielle meningsfuldhed vi kan opleve, kan opstå i vores samspil med arkitekturværkerne.

I de fire bygningsværker udvikles der understøttende rammer om og til vigtige sider af den menneskelige eksistens, og i den forstand fortæller de os noget om selvsamme eksistens. Dette gælder alle fire værker, men som det særligt fremhæves i analysen af Vodroffsvej 2, er disse "fortællinger" aldrig uden "omkostninger". Den pris, der betales, opgøres i bygningernes "egen-eksistens"; de fire bygninger har ikke kun et kodependent forhold til det menneskelige og er derfor ikke kun til som tjenende. De fire bygninger former i højere grad et "mellemværende" mellem den menneskelige væren og de respektive bygningers "egen-væren". De fire bygninger udgør også hver især en "kunst-eksistens" med hver sin begrundelse og agens, men denne begrundelse opstår for alles vedkommende ud af et "spring"; en emergeret uddybning og ekstragevinst til bygningernes relationelle forhold til den menneskelige væren, hvorfor de fire bygninger henter deres første grund i den menneskelige formålsrelation (det, som Cornell kaldte funktionstemaet), som de på samme tid opfylder og overskrider i en "ekstra-begrundelse" ved også at danne hver deres egen "kunstige væren", der også har agens; en autonom væren, som overskrider bygningernes roller som blot tjenende og formålsbestemte redskaber for også at gøre bygningerne til bygningsværker og bygningskunst. Og det er - som jeg læser det - denne emergent løftede dobbelthed i arkitekturen, som den tyske filosof Adorno påpegede da han tildelte arkitekturværkerne en dobbelthed af både formålsbestemthed og autonomi:

(ill 30) “Fordi arkitekturen faktisk ikke er autonom, men tillige formålsbestemt, kan den ikke simpelt negere menneskene, som de er, skønt den, som autonom, ligeledes er nødt til det.”

Denne dobbelthed er netop afgørende for, at arkitekturværkerne ikke hænger fast i tiden som snævert formålsbestemte, men har et ikke-formålsbestemt overskud som kan blive ved med at inspirere og fascinere, hvorfor de i den forstand besidder en åbenhed, som giver mulighed for en større og mere ubestemt betydningskompleksitet og deraf følgende muligheder for fortsat fornyede relevante meningsdannelser over tid. Men bemærk: Denne åbenhed indebærer ikke, at arkitekturværkerne ikke er forpligtet på deres menneskeligt funktionsunderstøttende formål, tværtimod er denne åbenhed noget, der nås via en emergent overskridelse af det formålsbestemte, hvor brugeren i den hverdagslige brug af arkitekturværket har mulighed for at opleve, at den betragtede afstand og adskillelse mellem subjekt og objekt (mellem bruger og værk) forsvinder. (ill 31) Brugeren går i ét med den arkitekturværk-katalyserede helhedsdannelse som både værket, brugeren og “udenomsværket” (stedet, omgivelserne, kulturen osv.) tilsammen skaber. (ill 32) Brugen er derfor - i vellykkede tilfælde - på grund af dette kontinuum derfor ledsaget af en følelse af sammenhæng og meningsfylde og netop derfor også en følelse af at være en dybt involveret og medvirkende part i en fælles helhedsdannelse, hvor den entydige opdeling mellem subjekt og objekt står til forhandling, hvorfor både subjektet og objektet “får udvidet sit omfang”.

Min førnævnte betænkelighed ved Cornells begreb ‘funktionstema’, og om dette er vidtrækkende nok til at kunne korrelere til, hvad de fire analyserede værkers menneskelige problematikker og helhedsdannelser omfatter og indebærer, var i den forstand berettiget. Såvel de menneskelige dimensioner som bygningsværkets både relationelle og selvstændige dimensioner udgør eksistensafgørende forhold for ethvert bygningsværk.

Derudover er det en vigtig pointe, at den eksistenstematiske kvalificering ikke kun sker i og med arkitekternes (eller andre værkdanneres) intentioner, men også udvikles i og med arkitekturværkernes tidslige “livserfaringer” via den skiftende brug, ændrede kontekstforhold, patineringer, slid, restaureringer, ombygninger osv. Og jeg vil i den forstand hævde, at (ill 33) et **eksistenstema** eksisterer og udvikler sig i ethvert arkitekturværk, uanset at et sådant ikke nødvendigvis har udgjort et bevidst intentionsgrundlag for de involverede værkdannere.

Eksistenstemaet er som oftest katalyseret af arkitektens og bygherrens intention, men er også meget mere end intentionen. Eksistenstemaet er måske endda kun indirekte “formuleret” via intentionen, da intentionen ikke nødvendigvis “ved” hvad det er, den har sat i gang.

(ill 34) En intention kan - bevidst eller ubevidst - igangsætte et eksistenstema, men intentionen kan ikke beherske eksistenstemaets udvikling. Et eksistenstema er noget der fortsat udvikler sig langs med helhedsdannelsens tid, og det træder frem via en fortættende “**samlingskraft**” der består i det konkrete fællesskab der over tid udvikler sig, samler og lader de respektive helhedsdannelsers mange dele og aspekter gravitere mod hinanden i deres gensidigt løftende samarbejder.

I min bog har jeg forsøgt at forstå disse helhedsdannende fællesskaber som tematisk orienterede. Men det er ikke orienteringer der nemt kan defineres og beskrives, hvorfor mine forsøg på at sætte overskrifter på enkelte af disse temaer, selvfølgelig er utilstrækkelige. De overskrifter jeg alligevel har forsøgt mig med, er derfor meget overordnede og åbne og den vigtigste pointe er måske blot, at helhedsdannelserne er optaget af hver sit, at de hver især har en særlig karakter og at de derfor er forskellige. De ord jeg har forsøgt mig med som overskrifter - beboelse, tro (og tvivl), viden (og refleksion), kultur (og politik) - har derfor det problem, at de hverken er specifikke eller komplekse nok til at kunne udtrykke, at de er hæftet på helhedsdannelser som netop har en specifik og kompleks karakter. Jeg håber dog at analysernes “flere ord” har evnet at give

bedre udtryk for de enkelte helhedsdannelsers specifikke “optagetheder” og særlige karakterer, og jeg vil derfor som det næste gennemgå en af disse analyser – nemlig Peter Celsings kulturhus i Stockholm.

AFSNIT 2 (ill. 35)

(ill. 36) 2.4. Kultur (og politik): *Stockholms kulturhus*

I 1967 - året efter han vandt arkitektkonkurrencen om Stockholms kulturhus, og syv år før kulturhuset blev endeligt indviet - skrev den svenske arkitekt Peter Celsing en tekst om kulturhuset i det svenske arkitektur-fagblad ‘Arkitektur’. Teksten havde den sigende titel; (ill. 37) ‘Struktur för kultur’, og med udsagn i teksten som; (ill. 38) “Kulturhuset är tänkt som ett varuhus, flexibelt och anpassningsbart för nya situationer”, og andetsteds i teksten omtalte han kulturhuset som (ill. 39) “[...] en tekniskt betingad, neutralt tilbakahållen ram”, lagde Celsing sig tæt op ad den retorik og arkitekturforståelse der i de samtidige år kendetegnede den såkaldte strukturalistiske arkitektur.

Strukturalisterne ville skabe en arkitektur, der forenede det konstante og generelle med det foranderlige og individuelle. Denne ambition opstod som en modreaktion på og kritik af funktionalismens statiske og snævert funktionsorienterede metoder. Metoder, som blev kritiseret for at afstedkomme bygninger, der var forældede, allerede når de stod færdige, fordi de ikke tog hensyn til løbende forandringer i funktionsgrundlaget.

Strukturalisterne tog udgangspunkt i den hypotese, at det komplekse og foranderlige menneskelige liv, der finder sted og udspringer sig i arkitekturen, er bestemt af de samme formelle regler - regler med (ill. 40) “background permanency”, som det engelske arkitektpar Alison (1928-1993) og Peter Smithson (1923-2003) formulerede det.

(ill. 41) Kort beskrevet og absolut forenklet udgør strukturalismen overgangen fra at tænke i afgrænsede (ill. 42) (dissocierede) elementer til at tænke og prioritere forbindelserne (ill. 43) (associationerne) imellem elementerne som den strukturalistiske arkitektgruppe Candilis, Josic, Woods formulerede det da de byggede et af strukturalismens hovedværker, Berlin Freie Universität, (ill. 44) - eller “articulate the inbetween” som den hollandske arkitekt Aldo van Eyck proklamerede i forlængelse af associationsbegrebet.

(ill. 45) Strukturalismen udgør overgangen til at tænke og prioritere **den strukturelle ordningssammenhæng mellem elementerne**, hvor begrebet struktur skal forstås som en betegnelse for de formmæssige fænomener, der ikke kan reduceres til enkeltelementer. (ill. 46) Eller sagt på en anden måde: Det strukturelle udgør de “**uselvstændige**” niveauer i bygningsværket, der ikke kan afgrænses til særlige “steder”, da disse niveauer gennemtrænger og findes overalt i værket. Det “uselvstændige” kan derfor ikke ændres uden store konsekvenser for bygningsværkets samlede effekt, i modsætning til værket “selvstændige” niveauer, der fungerer som afgrænsede, selvberørende elementer i værket. Det “selvstændige” kan derfor potentielt ændres/udskiftes med kun begrænset lokal effekt i bygningsværket.

(ill. 47) Denne forskel fik strukturalisterne til at se et fleksibilitetspotentiale i at “give køb” på “det selvstændige” til fordel for “det uselvstændige”; at “give køb” på det partikulære til fordel for det almene og strukturelle, der dermed privilegeres som værket **“helhedsgarant”** - som det niveau, der binder værket sammen, hvorfor det partikulære, det specifikt funktionelle osv., kan udfolde sig og forandre sig frit uden at kompromittere helheden, da denne er “sikret” af det strukturelle.

(**ill. 48**) Strukturalisterne anså det for muligt at beskrive et givet problemfelt som relationer mellem elementer, der indgår i et system eller en struktur af mere almen karakter, hvorfor det selvstændige kunne “udskilles” og få tildelt rollen **som** **udskifteligt “software” i et mere generelt virkende stykke “hardware”**.

(**ill. 49**) Når vi vender tilbage til Stockholms kulturhus, må vi spørge til, hvordan kulturhuset virker i forhold til dette. Kulturhuset sætter tydeligvis en stor ramme op; en generaliseret struktur, der giver mulighed for, at et foranderligt (kultur)liv kan udfolde sig og forandre og udvikle sig. (**ill. 50**) Rammen består i al enkelhed af en simpel struktur af stablede åbne dæk og en stor bagmur mod syd samt en stor nordvendt - mellem dækkene udspændt - glasfacade, der sætter den klimatiske ramme for udfoldelserne. (**ill. 51**) Tilsammen former disse elementer en bygning, som klart overskrider de ellers store skalaer, der kendetegner den umiddelbart omgivende kontekst, hvilket er et typisk træk ved en stor del af de strukturalistiske værker, der tilsvarende ofte domineres af bygningens store generelle træk frem for at tilpasse og nuancere sig i forhold til sine omgivelser. Så vidt lever kulturhuset op til en strukturalistisk prioritering af det generelle og uselvstændige. Men når man lærer bygningen bedre at kende, opdager man andre sider af bygningen, der har en markant anderledes tilgang, og som må forstås fra et helt andet perspektiv, hvorfor bygningens samlede effekt må forstås som et spil eller en dialog mellem en strukturalistisk tilgang og en anden tilgang, som vil blive uddybet i det følgende:

Den enorme bagmur, der spænder hele Sergels Torg ud fra Drottninggatan mod vest til Malmskillnadsgatan mod øst, er i sit hovedtræk netop en bag-mur, der trækker sig tilbage for at give plads. Men mod Drottninggatan knækkes bagmuren frem, så den bliver markant synlig fra Sergels Torg, hvilket også afstedkommer, at der formes et lille trekantet byrum som en udposning på Drottninggatan. (**ill. 52**) I dette byrum har Celsing placeret en lille rød sidebygning, med et i bagmuren ophængt kobbertag, der som en slags pavillon eller karnap hænger på murens bagside. Bygningen indeholder en teatercafé/restaurant og et billetbureau til Stockholms Stadsteater, der indgår i kulturhuskomplekset. Denne lille mærkelige bygning markerer en markant, næsten demonstrativt anderledes tilgang, der er udpræget mere særegen og individualiseret end den neutrale tilgang, som Celsing ellers proklamerede som bygningens karakter. (**ill. 53**) Ligeledes gør den store bagmur i kraft af knækket frem mod Sergels Torg opmærksom på sig selv som et særegent træk, der ikke kun er til stede for at give plads til noget andet, men også “for sin egen skyld”. Bagmuren ses ikke længere som en neutral baggrund, men træder frem som et karakterfuldt arkitektonisk motiv, der er svært at overse og forstå som et neutralt udsagn.

(**ill. 54**) Et andet træk ved bygningen, der ligeledes rummer denne dobbelthed, er den store glasfacade mod Sergels Torg. Glasfacaden er underdelt med en minimaliseret vinduesramme-detajling, som den svenske arkitekturforsker, Lars Marcus beskriver på denne måde:

(**ill. 55**) “De stora glasen är knapphändigt infattade mellan grova vertikala stålprofiler utan att göra något väsen av sig, vi märker det knappt. Istället för att låta ett sådant tillfälle blomma ut till en liten ornamentalt berättelse vilket är så vanligt, väljer Celsing att låta glasen möta stålet stumt. Själva infästningsdetaljen liknar den grimas vi åstadkommer när vi genom att dra in våra läppar i munnen signalerar att vi inte vill eller kan tala.”

Til forskel fra Lars Marcus, der hæfter sig ved denne stumhed, som han ophøjer til at være et generelt karaktertræk ved bygningen; (**ill. 56**) “Det är en genomgående attityd hos Kulturhuset att på detta sätt undvika att påkalla vår uppmärksamhet. Det finns en konsekvent ovilja att tala om sig själv” som han skriver lidt senere, så hæfter denne analyse sig ved, at disse “stumme” detaljer suppleres med detaljer, der i langt højere grad “taler” og gør opmærksom på sig selv. Det

“stumme” og neutrale former således ikke alene husets karakter, men er i dialog med andre detaljer og aspekter, der er langt mere “talende” og egensindige, hvorfor husets samlede karakter formes i dette spændingsfelt.

(ill. 57) For at vende tilbage til bygningens “stumme” rammedetaljering, er det netop et markant træk, at rammerne er i dialog med den mere særegne “ornamentale berättelse”, der udfolder sig omkring de siddepladser med borde, der som fast inventar er ophængt i vinduesrammerne lige bag glasset. Hvor rammer og glas muliggør det åbne og transparente forhold mellem kulturhusets indre og Sergels Torgs ydre offentlighed - hvorfor rammerne er neutrale for ikke at tage opmærksomheden fra dette forhold – udhæver den særegne detaljering af siddepladserne i facaden særlige steder, **(ill. 58)** hvor man som individ kan opholde sig på grænsen. Der er altså tale om to skalaer der er sat sammen; en stor fælles skala, og en individualiseret skala, og denne sammensætning vil i det følgende blive uddybet som kulturhusets særlige karaktergivende “figur”.

Kulturhusets store glasfacade er nordvendt og ligger derfor i skygge det meste af dagen, hvorfor glasset kun i begrænset omfang spejler sine omgivelser. **(ill. 59)** Transparensen er derfor ikke kun dominerende, når solen er gået ned og lyset er tændt i husets indre. Husets transparens er udpræget døgnet rundt, og det særlige ved den situation som transparensen afstedkommer, er, at det gennemsigtige facadebillede ikke kun synliggør det “flimrende” almene menneskemylder, som tager part i de offentlige aktiviteter, der udfolder sig i kulturhuset,

(ill. 60) men også at de førnævnte siddepladser i facaden fremhæver særlige individer, der ikke tager part i aktiviteterne, men i stedet tager en pause og er stoppet op for at kontemplere hele situationen. Det særlige forhold mellem det almene/neutrale og det særegne er derfor ikke kun et forhold i bygningens formgivning og detaljering, men også et forhold der synliggøres i bygningens sociale organisering; et socialt motiv, der synliggøres i facaden, hvorfor bygningen etablerer en korrelation mellem bygningens formsprog og den sociale organisering.

Forholdet mellem den enkelte og det fælles - selvet og det sociale - bliver yderligere tydeliggjort i relationen mellem kulturhuset og Sergels Torg, uanset om man står på torvet og betragter kulturhusets facade, eller om man er i kulturhuset og kigger ud på Sergels Torg. **(ill. 61)** I begge situationer vil man kunne iagttage et aktivt menneskemylder med enkelte individer, der skiller sig ud ved at være standsede, inaktive og passivt betragtede som én selv. Stående midt i menneskemylderet på Sergels Torg, betragtede menneskemylderet i kulturhuset og de enkelte i facaden fremhævede individer. Eller siddende på siddepladserne i kulturhusets facade, betragtede menneskemylderet på Sergels Torg og de enkelte på torvet standsede individer, der betragter kulturhusets indre liv og vice versa i et spejlingsspil, hvor man betragter menneskemylderet, men også dem, der ligeledes betragter menneskemylderet og én selv. På denne vis ser man sig selv, både som individ og som del af et offentligt fællesskab. **(ill. 62)** Den samlede situation fungerer dermed som en slags portrættering, hvor spændingen og det, som giver “portrættet” dets betydning og værdi, opstår i feltet mellem det, betragteren er for sig selv, og det, betragteren er for andre i samme situation, der smelter sammen i ét og samme udtryk, i den forstand at man ved både at være betragter og betragtet bliver bevidst om denne samlede dobbelthed: **(ill. 63)** Det, man ser, er derfor ikke blot spejlingens lukkethed omkring sig selv. Det, man ser, er sig selv et helt andet sted og på en helt anden måde, nemlig i den andens “ansigt”. Dermed etableres ikke en lukket situation, men en relationel og åben situation, der - vil jeg hævde – er forudsætningen for al socialitet og alle fællesskabsdannelse (og demokratiets udgangspunkt, som jeg senere vil vende tilbage til). Det samme gælder for kulturhuset, der på sæt og vis er som Sergels Torg. **(ill. 64)** Kulturhuset forstår jeg derfor som en fortsættelse og “opfoldning” af Sergels Torg, der dermed kan “se sig selv som en anden” i husets facadebillede. Kulturhusets store bagvæg er på denne måde torvets gulv, der er vippet op, og husets inventar er som torvets

møbleri. Det folkelige byliv kan dermed “se sig selv” i kulturhuset, i den forstand at husets indre liv kan forstås som pladsens liv rejst op.

Det offentlige er de “områder” i vores samfund, hvor vi i (samfunds-) fællesskab kan løfte noget, der er større, end hvad den enkelte kan magte; vi kan lære af hinanden, og vi kan skabe ting sammen; institutioner, sygehuse, biblioteker, kulturhuse, byer, byliv, en fælles kultur osv. Alt sammen noget, både fællesskabet og den enkelte kan drage nytte af. Men det offentlige er også de “områder” i vores samfund, hvor den enkelte kan blive glemt og undertrykt, når fællesskabet kommer til at handle om kompromiser, kontrol, hierarkier og om udøvelse af magt over andre. Et demokratisk samfund må derfor vedvarende søge at finde en velfungerende, gensidigt løftende dynamisk balance, hvor både det fælles og det individuelle får plads og muligheder. Det er en sådan balance, som Stockholms kulturhus korrelerer til og udtrykker i sin organisering og sit arkitektoniske motiv, hvor både det fælles, det individuelle og det gensidige samspil fremhæves, og det var måske dette Celsing mente, da han i et interview i 1966 udtalte:

(ill 65) “Jag bygger för en ny människa som måste komma.”

Udsagnet handler selvfølgelig meget direkte om kulturhusets åbne form og strukturalistisk inspirerede fleksibilitetsfordring, der giver plads til det vi endnu ikke kender - ‘et forandringernes hus’ som Celsing også formulerede det - men på baggrund af den anfægtelse, Celsing implicit udtrykte med formuleringens tre sidste insisterende ord, “som måste komma”, vil jeg argumentere for, at udsagnet også antyder at Celsing - med husets organisering, karakter og kontekstuelle medvirken - også ville skabe noget, der påvirker mennesket i en opbyggelig og særlig retning.

Som indledningsvist nævnt skrev Celsing i 1967 en tekst om kulturhuset, hvor han formulerede sig på denne måde:

(ill 66) “Avsikten med kulturhuset har varit att exponera dess verksamhet genom en uppbyggnad på en serie plan med ungefär **samma frihet och kontaktmöjligheter som det stora torgplanet** kan erbjuda, och det är denna ambition som givit huset dess tekniska uppbyggnad.”

Som tidligere nævnt omtalte han også i samme tekst kulturhuset som **(ill 67)** “[...] en tekniskt betingad, **neutralt tilbakahållen ram**”. På trods af disse udsagn vil jeg problematisere den neutralitet, Celsing hævdede, og anfægte, at arkitekturen som sådan kan være neutral. Arkitektur er formgivning og vil derfor - via sin form (også selv om formen er “strukturalistisk åben”) - sætte grænser, udøve modstand og dermed udelukke nogle retninger og fremhæve andre. Arkitekturens former er rumdannende ved at være begrænsende - uden grænser intet rum. Formens muligheder for at give frihed er derfor relativ. Alt er ikke muligt, og heller ikke den åbne form kan påberåbe sig neutralitet, selvom bindingerne måske er relativt løse(re). Diskussionen må derfor finde et mere nuanceret leje, der rækker udover Celsing's neutralitetsretorik, og besinde sig på, at neutraliteten kun rækker så og så langt. En formgivning skal på den ene side give plads og muligheder, men vil uafvendeligt også yde modstand og begrænse via den måde, formen giver plads på, hvorfor arkitekturen i bedste fald “kun” vil kunne opnå det, som den danske filosof Søren Kierkegaard kaldte for **(ill 68)** “udvidende Begrænsninger”; det mulighedsrum - den immanens - der paradoksalt nok kan skabes, når der begrænses. Reelt er enhver form- og rumdannelse vel i højere grad en “åbning”; et mulighedsfelt, hvor nogle retninger er udstukket, som man kan føre videre, hvorfor formen/rummet ikke er neutralt, men noget som påvirker (i en retning).

(ill 69) Arkitekturen befinder sig vel som oftest på dette potentialitetens dobbelttydige sted mellem neutral tomhed og kvalificeret fylde - mellem det ubestemte og det bestemte - hvorfor vi hverken kan bestemme arkitekturen som ensidigt neutral eller ensidigt determinerende, men som noget der et sted imellem disse yderpunkter i højere grad giver os **potentialer**.

Det "ny menneske som måtte komme", som Celsing byggede for, er derfor ikke kun et menneske, vi venter på vil komme, men også et menneske, som arkitekturen er med til at fremelske og skabe. Arkitekturen er på denne måde ikke kun afventende, men også proaktiv, og i den forstand byggede Celsing ikke kun nye huse, men fremelskede også "nye mennesker".

(ill 70) Den svenske arkitekt og debattør Tomas Lewan forstår - i sin tekst 'Celsings hus en upprepning [da: gentagelse] av slottet' - kulturhuset som et "samlande symbol för socialstatens expansion i landet", men han påpeger også et forhold til Stockholms Kongeslot, der bl.a. kommer til udtryk i kulturhusets store nordvendte glasfacade mod Sergels torg, som han læser som en kritisk reviderende gentagelse af kongeslottets nordfacade:

(ill 71) "Kulturhusets fasad kan betraktas som en upprepning [da: gentagelse] av kungliga slottets norrfasad [...] Kungliga slottets norrfasad är dess mest representativa sida - en plats med ett slags stadsbärande symbolik."

Lewan fortsætter:

(ill 72) "Samspelet mellan plats och byggnad är påtagligt om man ställer sig framför Kulturhuset. Fasaden är både transparent och representativ - man tar del av dels aktiviteterna inne i byggnaden och samtidigt av dess monumentala närvaro som arkitektur. Men dessutom kan man i Kulturhuset se lösningen på en mycket större fråga - den om Sveavägens framdragande till Gustav Adolfs torg och Strömmen [dette vil jeg vende tilbage til senere]. Kulturhuset förflyttar alltså en symboliskt viktig plats i det historiska Stockholm till ett nytt läge och manifesterar samtidigt en skalförtskjutning till en ny tids byggnadsskala. Historien upphävs men återupprättas i ny form."

(ill 73) Set ud fra en sådan forståelse kommer de små siddepladser i kulturhusets facade til at minde om kongeslottets - foran nordfacaden placerede - balkon ved at fremhæve det individuelle. Den afgørende forskel er dog, at **(ill 74)** kongeslottets balkon (og podie) fremhæver et specifikt individ (kongen (og aristokratiet)) som magt overfor folket i en enevældig magtstruktur, **(ill 75)** hvor siddepladserne i kulturhusets facade fremhæver et hvilket som helst individ som indlejret i folket i en demokratisk "magtstruktur".

(ill 76) Forstået på denne måde vender kulturhuset med sin store bagvæg meget bogstaveligt ryggen til kongeslottet og udtrykker - med arkitektoniske midler - et skifte i det svenske samfunds organisering og selvforståelse. Som indledningsvist nævnt vandt Celsing arkitektkonkurrencen i 1966 og kulturhuset blev - efter at første etape af byggeriet i tre år var blevet benyttet som provisoriske lokaler for rigsdagen - indviet i 1974. Det samme år blev Sveriges nuværende regeringsform vedtaget og kongehuset blev dermed endeligt frataget sin politiske magt. Som det er formuleret på rigsdagens hjemmeside:

(ill 77) "Kungens makt har gradvis minskat genom åren. När den nuvarande regeringsformen trädde i kraft 1974 blev kungen utan politisk makt och fick bara symboliska uppgifter."

Uden at det har været muligt for mig at finde dokumentation, virker det derfor oplagt at forfølge den tanke, at denne magtforskydning og politiske samfundsomvæltning også må have spillet en rolle for den tænkning der informerede det centrale Stockholms omfattende byfornyelse i de samtidige år - for potentielt også at have informeret og inspireret Celsing. Den danske litterat og professor i litteraturvidenskab og moderne kultur på Københavns Universitet Martin Zerlang har mere generelt udtrykt sig på denne måde:

(ill 78) "Hvor paladser er udtryk for en aristokratisk kultur, er pladser led i en demokratisk kultur."

Kulturhuset opleves selvfølgelig umiddelbart som en stor bygning, men dens transparente karakter, virkemåde og sammenflydende relation til Sergels Torg udtrykker lige så meget plads. Som Celsing - som tidligere nævnt - selv formulerede det; "Avsikten med kulturhuset har varit att exponera dess verksamhet genom en uppbyggnad på en serie plan med ungefär samma frihet och kontaktmöjligheter som det stora torgplanet kan erbjuda". Ydermere udtrykker kulturhuset sig som beskrevet også kritisk reviderende til kongeslottet, og i den forstand har Celsing skabt en bygning, det giver god mening at forstå i relation til en demokratifordring, og dermed - med fare for at tvinge noget ind i Celsing's formulering, som overskrider hans intentioner - nærmer vi os måske en yderligere forklaring på, hvad Celsing mente, da han i 1966 proklamerede:

(ill 79) "Jag bygger för en ny människa som måste komma".

En forklaring, som vil blive uddybet i det følgende:

(ill 80) Først må vi omkring nogle vigtige aspekter ved Stockholms bystruktur og den omfattende byfornyelse og omorganisering af den nederste del af Norrmalm omkring kulturhuset ned til kongeslottet, rigsdagen og Gamla Stan (kaldet 'Norrmalmsregleringen') der blev realiseret i perioden fra ca. 1950 frem til 1970'erne). En omorganisering, som kulturhuset på afgørende vis kvalificerer.

(ill 81) Kongeslottet og Rigsdagen er begge dobbeltrettede; **(ill 82)** kongeslottet har en østvendt symmetrisk monumental-akse mod Stockholms skærgård (Stockholms ström og Saltsjön) og en nordvendt symmetrisk by-organiserende akse mod Helgeandsholmens "hyldestplads" der før Norrmalmsregleringen var planlagt til at skulle føres videre op mod Sveavägen og op til skærgårdssystemet nord for Stockholm med kongefamiliens Haga Slott i Hagaparken som aksens endemål. Kongeslottets aksesystem skulle på denne måde udgøre et omfattende by-beherskende system.

(ill 83) Rigsdagen har en østvendt symmetrisk monumental-akse, der krydser kongeslottets nordvendte akse og inklinerer kongeslottets "hyldestplads", og en nordvendt ikke-symmetrisk og mere neddæmpet forbindelse, der forbinder Gamla Stans middelalderlige bynet med Drottninggatan igennem Rigsdagens offentlige passage op til Sergels torg og kulturhuset og videre op igennem Norrmalm til Observatorielunden. Denne alternative "byakse" har ikke den store monumentale skala og gennemtrængende og omfattende byforms-beherskende karakter som kongeslottets aksesystem, men for Stockholm i dag udgør den - som Stockholms travleste infrastruktur for gående - en mere afgørende forbindelse for byens by- og hverdagsliv.

(ill 84) Sergels Torg og kulturhusets karakter og placering afbryder den by-beherskende akse, som tidligere skulle forbinde kongeslottet med Sveavägen, der oprindeligt var planlagt som en paradegade udgående fra slottet i den fransk/svenske arkitekt Jean de la Vallées stadsplan fra ca. 1654, der blev gentaget i den - for det moderne Stockholm - vigtige 'Lindhagenplanen' fra 1866. **(ill 85)** Med kulturhuset fremhæves en anden akse i Stockholm der forbinder Sergels Torg og

kulturhuset med Rigsdagens offentlige passage i forlængelse af Drottninggatan og udenom kongeslottet for til sidst at forbinde sig med Gamla Stans middelalder-byenet. På denne måde “hierarkidæmpes” Kongeslottet (og aristokratiet) til fordel for en mere folkelig “demokrati-akse”, der ikke er styret af en øverste magtinstans, men ikke-monumentalt udgør en strukturerende linje i byens netværk. (ill 86) Kulturhusets store bagmur har dog stadig en nedtonet åbning der følger den gamle akse-intention, som på denne måde ihukommes som et ikke-realiseret, men alligevel vigtigt byhistorisk lag.

(ill 87) I dag fremstår kongeslottets akse - pga. kulturhusets spærring - kun som et historisk fragment, der har en mere begrænset betydning for det nutidige “demokratiske” Stockholms organisering og byliv. Kulturhusets karakter og relation til kongeslottet og Rigsdagen gør på denne måde kulturen til part i det spil om den offentlige magt, som det “før demokratiske” Stockholm tidligere udtrykte; først i kongeslottet og dets byorganiserende akser alene, og siden i den aksekrydsende og umiddelbare naborelation mellem kongeslottet og Rigsdagen. I dag møder vi en trefoldig relation mellem Kongeslottet, Rigsdagen og Stockholms kulturhus, hvor denne analyse vil fremhæve, at den reelle “magtakse” er forskudt fra den tidligere, og i dag er Rigsdagens - med kongeslottet krydsende - akse hierarkidæmpet (ill 88) til fordel for en “ny”, der følger Drottninggatan og etablerer en ny “primærakse” mellem Rigsdagen og kulturhuset/Sergels torg.

(ill 89) Rigsdagens ydre udtryk og indre organisering udtrykker ligeledes denne forskydning; Hvor Sveriges førhen vigtigste politiske rum (det nu forladte og museumsgjorte to-kammersystem) tidligere var placeret i det monumentale Östra Rigsdagshus mod kongeslottets “hyldestplads”, er den nutidige rigsdagssal i dag placeret i det kraftigt transformerede “bagved-liggende” halvcirkelformede Västra Rigsdagshus.

På Rigsdagens hjemmeside er følgende formuleret:

(ill 90) “De demokratiskt valda församlingarna i stat, kommuner och landsting är inte ensamma om att ha makt och inflytande. Exempel på andra starka maktfaktorer är den så kallade marknaden, massmedierna och domstolarna.”

En vigtig pointe, som denne analyse vil fremhæve er, at ovenstående formulering overser en vigtig og gennemtrængende magtfaktor i det svenske samfund, som Stockholms kulturhus med sin placering, organisering, komposition og samle(n)de rolle i byen er et vigtigt udtryk for; nemlig (ill 91) “kulturens magt”.

Forskellen mellem Rigsdagen og kulturhuset er, at i (ill 92) Rigsdagssalen debatterer de privilegerede folkevalgte og tager beslutninger på folkets vegne, og disse beslutninger danner grundlag for love og regler. I kulturhuset deltager folket mere direkte i “debatten”, som finder udtryk igennem (ill 93) de former, som kultur-udøvelserne i kulturhuset antager i kulturhusets seks specialbiblioteker, de seks teaterscener, de mange kunststudstillingsfaciliteter, koncertsalene, litteraturformidlingen i ‘På djupet’ og ‘Internationell författarscen’ osv. osv. som i “direkte” politiske debatter og (græsrods)aktiviteter og lignende i kulturhusets debatinitiativ ‘Forum/Debat’, foruden almindelig socialitet, snak, sladder osv.

I disse vedvarende “kulturdebatter” tages der - i modsætning til debatterne i Rigsdagen - ikke beslutninger, hvilket dog ikke betyder, at intet udvikles, og at “debatterne” ikke har samfundsmæssige konsekvenser. Sammenhængen mellem debat og beslutning er blot mere kompleks og sværere at afdække. Demokratiets virkemåde implicerer, at det politiske liv ikke kun udfolder sig i de politiske institutioner, men lige så meget i samfundets almindelige hverdagsliv, kulturelle aktiviteter, vaner og skikke. Det politiske er på denne måde forskudt og finder sine afgørende træk i den demokratiske livsform og i civilsamfundet.

(**III 94**) Den tyske politolog og filosof Hannah Arendt efterlyste en politisk offentlighed, som skulle fremstå som en fælles verden; et æstetisk-kommunikativt rum, hvor mennesker ikke skulle fremtræde som repræsentanter, men som sig selv og for hinanden, og hvor uenighed skulle være mulig. (**III 95**) Dette **‘fremtrædelsesrum’** - som hun kaldte det - skulle udgøre en slags politikens fundament, et rum, der skulle gå forud for politik som sådan, et rum, der skulle opstå, når folk samles, taler, lytter og handler sammen som ligemænd med forpligtelse overfor såvel den enkelte som for den fællesdannede helhed.

(**III 96**) Stockholms kulturhus tilbyder netop - og er til tider - et sådant æstetisk-kommunikativt rum, og jeg vil med denne analyse plædere for, at det giver god mening at forstå kulturhuset (**III 97**) - “Stockholms kulturella vardagsrum”, som det også kaldes - som et ledelsesfrit “fremtrædelsesrum” for den folkelige debat og meningsudveksling, der ikke identificerer sig med de traditionelle politiske bevægelser og partisystemets ideologiske skillelinjer, men udgør en afgørende del af det kulturelle, hverdagslige og samfundsmæssige (menings-) fundament for de politiske beslutningsprocesser.

Kulturhuset udspejler selvfølgelig ikke dette folkelige fremtrædelsesrum alene, men i kraft af sin strategiske placering og sit forhold til Rigsdagen og Kongeslottet udgør det et vigtigt billede på dette rum. I den forstand nærmer vi os her en demokratiopfattelse, der ikke kun drejer sig om parlamentarisk demokratisk politik, men om den basale folkelige kraft (**III 98**) - det som den danske politiker og redaktør for Politiken Viggo Hørup (1841-1902) kaldte ‘den bærende magt’; en magt, der er mere grundlæggende og afgørende samfundsbærende end den institutionaliserede politiske magt: Kulturen som samfundets - og dermed det politiskes - magtgrundlag.

I Rigsdagen tages der beslutninger, der udmøntes i love og regler, mens der i kulturhuset udvikles meninger i en offentlig “diskussion” og “kulturkamp”, der udfolder sig igennem mange forskellige medier, udtryk og kulturformer. Denne offentlige “diskussion” er selvfølgelig ikke i sig selv handlekraftig; Hvor Rigsdagens handlekraft er direkte, er kulturhusets indirekte, men dette er ikke det samme som at kulturen er magtesløs.

Det, som umiddelbart ligner en svaghed, er den egentlige styrke, for meninger har også magt - eller rettere, meninger har den grundlæggende magt; De vedvarende og på mange planer influerende “kampe” om meningsretten, bevæger offentligheden og forandrer borgernes syn på sig selv og hinanden.

Kulturen - og dens kampe og udviklinger – er livs- og samfundsforandrende og forandrer dermed også den måde staten fungerer på. Kulturen er med andre ord samfundets og statens grundlag - uanset hvor kompleks, svært håndterlig, blød, skrøbelig og foranderlig kulturen er. Den danske journalist, redaktør og politiske tænker Rune Lykkeberg har formuleret det på denne måde:

(**III 99**) “[...] kulturkampene udfører et vigtigt demokratisk arbejde: De skaber et offentligt teater, hvor “folket” ser sig selv. Ligesom samfundet ikke findes som noget givet derude, findes folket heller ikke som et fast og uforanderligt fænomen. Folket er noget, som skabes i det offentlige rum og de offentlige institutioner af fortællinger, diskussioner og billeder”.

Kulturhuset udgør et sådant “offentligt teater” (udover det stadsteater det allerede rummer). På Rigsdagens hjemmeside finder man denne formulering:

(**III 100**) “Demokrati handlar om alla människors lika värde och rättigheter och om möjligheten att vara med och bestämma. [...] I Sverige finns rättigheterna angivna i vår grundlag. Där står det att all offentlig makt utgår från folket och att riksdagen är folkets främsta företrädare.”

Som Lykkeberg i sin bog om demokratiet - 'Alle har ret' - påpeger, kan intet samfund reelt realisere dette, og det repræsentative demokrati (som bl.a. Rigsdagen praktiserer og udtrykker) er derfor måske det tætteste vi endnu er kommet på idealet om, at hvert enkelt menneske skal være frit og fællesskabet regeres gennem fælles samtale. Men man kan stræbe efter det, og denne analyse vil hævde, at Stockholms kulturhus korrelerer til denne stræben. Måske netop derfor er kombinationen af kulturhusets demokrati-idealisme og Rigsdagens repræsentative demokrati-realisme med til at sikre den konstant korrigerende kritik af Rigsdagens beslutninger og handlekraft, der giver gode vilkår for, at det (skrøbelige) demokratiske ideal ikke mister sin retning, grundidé og oprindelige fordring, når det (nødtvunget) må udfoldes i realistiske kompromisser. **(ill 101)** Kulturhuset kan i den forstand også fungere som et værdimæssigt kompas, der kan hjælpe til at sikre, at den demokratiske fordring holdes på sporet, og både konkret og symbolsk virke som de politiske processers kritiske "modmagt".

Kulturudøvelse kan selvfølgelig ikke direkte ligestilles med folkelig kontrol af demokratiets repræsentanter, men med henvisning til Lykkebergs førnævnte påpegning af, at **(ill 102)** "[...] kulturkampene udfører et vigtigt demokratisk arbejde: De skaber et offentligt teater, hvor "folket" ser sig selv" vil dette arbejde anføre, at det at folket overhovedet kan se og forstå sig selv som folk - og dermed få mulighed for at besinde sig på sin demokratiske ret og forpligtelse - er den afgørende forudsætning og kraft, der kvalificerer kulturens "komplekse helhed" som meningsdannende magtgrundlag, hvorfor kulturhuset på sin vis er en "folke-skaber". På denne måde fungerer kulturhuset som et vigtigt symbol for kulturen som "kontrolinstans" for det politiske.

Man kan selvfølgelig anføre, at det er svært at dokumentere de direkte politiske konsekvenser, der udspringer af de kulturelle aktiviteter (på alle niveauer), som udfolder sig i kulturhuset, men jeg vil alligevel argumentere for, at man ikke skal undervurdere den symbolske, bløde og indirekte, men absolut gennemtrængende og meningsdannende effekt, som disse aktiviteter har for samfundet og dermed for det politiske liv. Som sådan har kulturens påvirkning og "magt" fundet et vigtigt arkitektonisk udtryk i Stockholms kulturhus og hele den bymæssige situation, som kulturhuset påvirker og medvirker i.

AFSNIT 3 (ill 103)

- Om arkitekturens relation til *Verden som sådan* (og om bæredygtighed og det jeg kalder for væredygtighed)

Selv om arkitekturværkerne og deres helhedsdannelser kun udgør små lokale hjørner af Verden som sådan, er de underlagt de vilkår, den foranderlighed og kompleksitet, som en mere omfattende virkelighed påfører dem. De "lokale" tematikker og steder, som de analyserede værker skaber rum, ramme og forhold til, udgør derfor ikke blot isolerede "øer" i Verden, men indgår som involverede og udvekslende elementer i en sammenhængende Verden, hvor alt påvirker alt. I den forstand indebærer arkitekturværkernes lokale "tematik-behandlinger" og steds-forhold også almene implikationer og kan på den måde også danne grund for mere omfattende virkelighedstolkninger, forståelser og meningsdannelser. **(ill 104)** Det enkelte arkitekturværk kan således forstås som en særlig måde at "reducere" eller intensivere Verden som sådan til et behandleligt format. En måde, der på trods af værkets umiddelbart lokale karakter og tilknytning er åben for tolkninger, der rækker ud over det begrænsede lokale - **tolkninger, der ekstensiverer det intensiverede.**

(ill 105) Arkitekturen kan i den forstand hjælpe os til at udvikle tolkninger og forståelser af Verden som sådan, for i den forstand at kunne danne grunde for eksistentielle meningsdannelser. Sådanne meningsdannelser kan dog ikke være

vedvarende, og om de er kortvarige eller længerevarende, afhænger af de involverede parter gensidigt løftende evner, men selvfølgelig også deres kvaliteter og livsbaner hver for sig og de i øvrigt influerende omstændigheder.

Tidligere professor på Det Kongelige Akademi/Arkitektskolen, idéhistoriker og forfatter Carsten Thau formulerede i et essay følgende:

(ill. 106) “Arkitektur handler dybest set om at gøre verden beboelig, vi domesticerer et rum i et, som det foreligger, principielt uendeligt og meningsløst univers. Idet vi rejser arkitektur, behersker vi noget og gør det begribeligt inden for et etableret territorium. Noget finder sted, som man siger. Vi territorialiserer og opretter en verden.”

Jeg er som sådan enig med Thau i, at arkitekturens finden sted - dens etablering og “indhegning” af et territorium - er arkitekturens grundlæggende - og nødvendige - gestus (uanset at jeg nok ikke ville bruge udtrykket ‘beherske’). Dette arbejde har dog - jf. ovenstående - den forbeholdende tilføjelse, at denne indhegning ikke må gøre arkitekturen selvtilstrækkelig, men at den også må overskride sig selv og sit umiddelbare territorium **(ill. 107)** til gavn for en større helhedsfordring, hvor “indhegningsens begribeligheds-gørelse” også giver mulighed for at gribe ud imod Verden, hvorfor de respektive arkitekturværker ikke blot er indhegninger, men også muligheder for at etablere formidlinger mellem indenfor og udenfor de pågældende indhegninger mod et udvidet, “ekspanderende” og mere ubegrænset (indhegnings-ubestemt) territorium, hvorfor - ikke en beherskelse, men – **(ill. 108)** et kvalificeret forhold til den ellers uendelige og uoverskuelige Verden “udenfor” muliggøres.

Arkitekturens helhedsdannende “indhegninger” (af både egen-helheder og medvirkende helheder) er i den forstand også steder, hvor man med arkitekturværkets helhedssamling og meningsmuligheder som “filter, redskab og interface” kvalificeres til at etablere perspektiver på Verden, hvorfor de respektive helhedsdannelser udgør kvalificerede - og som sådan kvalificerende - grunde, der kan bruges som afsæt for mere omfattende, eksistentielle virkelighedstolkninger. Afsæt, som jeg selv tager med de fire analyserede bygningsværker og helhedsdannelser som grunde, der hver især giver kvalificerende muligheder for mine overvejelser omkring de eksistentielle problematikker, som værkerne hver især korrelerer til; hhv. beboelse, tro/tvivl, viden/refleksion og kultur/politik.

Disse overvejelser er udviklet i et gensidigt løftende samarbejde mellem værkerne, deres “udenomsværker” og mig selv, og slår derfor over i inspireret medvirkende meningsdannelser, som selvfølgelig inkluderer min egen personlige medvirken, hvorfor de som sådanne overskrider det beskrivende og værkanalyserende for måske mere at nærme sig en slags medtænkende “brug” af værkerne. Værkerne giver dog ikke desto mindre grunde til disse medtænkende meningsdannelser hvorfor de må inkluderes i min bog om bygningskunstens helhedsdannelser - også selvom overvejelserne og meningsdannelserne er afhængige af min personlige medvirken, og derfor ikke er “gentagelige” (i naturvidenskabelig forstand), men kun kan tjene som eksempler der højst sandsynligt vil afstedkomme andre overvejelser og meningsdannelser, når andre involverer sig.

Omvendt kan disse afsæt ikke føre til hvad som helst, men må følge de overordnede “retninger” som værkerne hver især udpeger, bl.a. via deres både kvalificerede og kvalificerende eksistenstematiske optagetheder og deres kunstneriske egen-værender. Brugernes personlige medvirkninger er derfor rammet ind og fylder og nuancerer (giver nuancer til) de (scene-) rum, som værkerne rammesætter og katalyserer, hvorfor andres medvirkende meningsdannelser ikke blot er noget helt andet, men bidrager yderligere til - giver andre nuancer til - de selsomme rum og disses deraf følgende “nuancerigdom”, “dybde”, historiske “erfaring” og “curriculum vitae”.

(**ill. 109**) Det er en vigtig kvalitet ved et arkitekturværk, at man kan mærke, at mange mennesker (og andre livsformer) over tid har erfaret, brugt, tænkt over, oplevet og i den medvirkende relation udviklet meningsfylde, og derved sat spor og “nuancer” i værket, og på denne måde “taler” med tiden ikke kun én (arkitektens), men flere “stemmer” igennem værket. **I arkitekturens “skuespil og scenerum” er vi alle både “forfattere, instruktører, skuespillere, scenografer og tilskuere”.**

(**ill. 110**) De skiftende medvirkende meningsdannelser, som arkitekturværkerne kan blive anledning til, lagrer sig på denne måde som en slags berigende “patinerings” i arkitekturværkerne og “udvider” derfor værkerne med ny betydning. Tidligere mening bliver på denne måde ny betydning - tidligere mening lagrer sig som “**betydningspatinerings**” - der “udvider” den allerede eksisterende betydning, der igen kan danne (et nu udvidet) afsæt for nye medvirkende meningsdannelser osv.

(**ill. 111**) På trods af disse vedvarende ”udvidelser”, er et arkitekturværk fortsat en afgrænset størrelse, men værket *udenomsværket* - det som jeg også kalder værket medvirkende helhed - er ikke blot en “indhegnet” lokalitet, men en mere arbitrær, ubestemt og grænseusikker zone, hvor arkitekturværkets endelighed og uendeligheden i Verden som sådan udveksler med hinanden.

Den medvirkende helhed er ikke blot den form, som udenomsværket udgør, men den tvetydige både form-tilblivende og form-opløsende zone, hvor effekterne af arkitekturværket berører og påvirker det uendeliges formløshed. Denne mere omfattende “helhedsdannelse” et arkitekturværk kan medvirke i, bliver i den forstand til i et mere omfattende forhold: (**ill. 112**) det endelige i arkitekturværket på den ene side og det uendelige i Verden som sådan på den anden side. Dette forhold er formidlet via den medvirkende helhed, der nu agerer som et tredje “mellemliggende led”, der er “større end” værket, men “mindre end” Verden som sådan, for at udgøre en paradoksal blanding af “endelig uendelighed” og “uendelig endelighed”. Arkitekturværkets helhedsdannelse (både dets egen-helhed og dets medvirkende helhed) får yderligere meningspotentialitet via dette forhold, men også Verden som sådan kan hente bidragende “dråber” af meningspotentialitet via dette, hvorfor en optimisme og et eksistentielt håb - en tillidsfuld forventning om noget opbyggeligt, der vil/kan indtræffe i fremtiden - antydes, uden at der foreligger en objektiv sikkerhed.

Den arkitekturkatalyserede helhedsdannelse giver os en ramme der kvalificerer os, og gør os trygge via det kvalitativt begrænsede “ståsted” som arkitekturværket giver os, men samtidig med at den på denne måde placerer os i Verden, åbner den også Verden for os og udsætter os i den forstand i Verden.

Denne udsættelse giver os i kraft af kvalificeringen mulighed for at etablere et perspektiv, en tolkning og et forhold til Verden som sådan, (**ill. 113**) så vi - inspireret af bl.a. Steen Eiler Rasmussen - kan udspænde virkeligheden som et **scenerum** og med dette danne et meningsfuldt medvirkende “dybdekompositorisk” forhold mellem forgrund, mellemgrund og baggrund; arkitekturværkets egen-helhed som forgrund, den medvirkende helhed som mellemgrund og Verden som sådan som baggrund. (**ill. 114**) Og måske er det endda den egentlige betingelse for en værkdannelse, at værket formår at etablere et kvalificeret forhold mellem forgrund, mellemgrund og baggrund. Ikke blot som den klassisk billedteoretiske afstands-adskilte opdeling, tværtimod karakteriserer det måske et arkitekturværk, **at det lader sin forgrund, mellemgrund og baggrund flyde sammen** for at være i kvalitativt udvekslende og gensidigt løftende dialog med hinanden.

Når man erfarer Verden som sådan med et arkitekturværk som perspektivgivende forgrund, forstærkes oplevelsen af eksistentiel dybde. En dybde, der yderligere forstærkes, hvis værket på kvalificeret vis giver både forgrund (egen-helhed) og mellem forgrund og baggrund forbindende – mellemgrund (medvirkende helhed). En dybde, der giver os mulighed for overhovedet at få et forhold til Verden som sådan for på denne måde at få mulighed for at opleve og forstå forholdet som

meningsfuldt, så man - selv om vi ikke kan få det store overblik og danne endelig viden - trods alt kan sige: Sådan ser Verden som sådan ud herfra. Som den danske filosof Jørgen Dehs (1945-2018) tilsvarende har formuleret det:

(ill. 115) “Et kunstværk er ikke en ting blandt andre ting, men må snarere forstås som et perspektiv på verden, som vi sætter os i dialog med, og som føjer noget nyt til vores erfaring.”

Den ubegrænsede kompleksitet i Verden som sådan overvælder os, afvæbner os, fratager os vores handlekraft og gør os hjælpeløse. I modsætning til dette danner et arkitekturværk - gennem sin helhedskatalyserende egenskab - sin egen begrænsede og betydningsfulde verden. En verden, der både er og ikke kun er arkitekturværkets egen, i den forstand at værkets egen-verden også udgør en slags koncentreret model af Verden som sådan – det som den danske digter Inger Christensen kaldte for en ‘poetisk forkortelse’ - hvor udvalgte væsentlige træk ved Verden er bragt sammen, kondenseret og kombineret med hinanden.

Det eksistentielt opbyggelige ved dette er, at fordi dette foregår i værkets “laboratorie-agtige” begrænsede og (mere eller mindre) håndterbare situation, kan disse træk nu intensiveres og organiseres, så de kooperativt kan virke sammen som et sammenhængende hele med deraf følgende mulighed for emergente helhedseffekter og en deraf opstået udvidet betydningsfuldhed, der hentes i muligheden for det gensidigt løftende samarbejde.

Det “verdensudvidende” ved arkitekturværket består derfor i, at værkets fortættede “verdenskoncentrat” kan udvikle mere uddybede eksistentielle betydninger og dermed mere omfattende meningspotentialer til vores virkelighedstolkninger, end vi mere generelt kan uddrage af Verden som sådan. På sin vis er det først ved hjælp af værkets modelagtige “verdens-efterligning” og kreative “laboratorie-undersøgelse”, at vi bliver i stand til at erfare Verden som sådan på forståelige, begribelige og meningsfulde måder. Måder, som selvfølgelig er begrænsede, hvorfor vi med metaforiske midler må bære eller overføre (‘metafor’ betyder ‘at bære over’) den i samarbejde med arkitekturværket oplevede meningsfuldhed “over på” Verden som sådan, hvorfor denne aldrig kan blive fuldt dækkende og med fuld garanti, men ikke desto mindre giver det os en grund at sætte af fra og dermed noget at arbejde med og et (besindigt) håb om en mere omfattende meningsfuldhed. Disse meningsdannelser kan bl.a. opstå i relation til de eksistentielt undersøgende “tætte steder” i Verden, der bl.a. i udpræget grad finder sted i kunstens eksistentielle undersøgelser, som de kommer til udtryk i malerkunsten, billedhuggerkunsten, musikken, litteraturen, digtekunsten, scenekunsten, filmkunsten osv., men altså også i udpræget grad og på særlige måder, i bygningskunsten og arkitekturen mere bredt. Disse “tætte steder” kan via deres kvalificerede betydningsfylde og “meningspotentialer” kvalificere vores tænkning og i samarbejde etablere meningsdannelser. Pointen er imidlertid, **(ill. 116)** at dette først sker, når vi bringer værkerne i anvendelse ved at engagere os i dem, opleve dem, bruge dem, diskutere dem, arbejde med dem, udvikle dem og danne mening i og med det gensidigt løftende samarbejde. Og det er netop dette engagement, der potentielt også gør os selv til stærkere og mere deltagende og ansvarlige mennesker. Til kvalificeret sansende og tænkende med-mennesker, som medvirker til at forme og danne mening (og evt. ånd og/eller sjæl) i og med vores fælles Verden, nutid, fortid og fremtid.

Afslutningsvist vil jeg gå lidt tættere på bæredygtighedsproblematikken, og bl.a. forsøge at begrunde hvorfor Stockholms kulturhus og de tre andre bygningsværker jeg analyserer i min bog (og rigtig mange andre ældre arkitekturværker) er relevante for en bæredygtig arkitekturtilgang, på trods af at de ikke er skabt på baggrund af en bæredygtighedsintention: Som bl.a. FN’s række af klimarapporter dokumenterer, må bæredygtighedsproblematikken udfordre os alle som en ufravigelig dagsorden.

Op igennem sin lange historie har arkitekturen været genstand for et utal af dagsordener, og jeg anerkender selvfølgelig, at vi aktuelt og fremover bør være stærkt optaget af bæredygtighedsproblematikken. Med de deraf følgende uomgængeligt nødvendige bæredygtighedstilgange og de hårdtslående videnskabelige argumenter, disse bygger på, følger der dog også en vis risiko for, at nye forsimplende tilgange kan finde vej ved f.eks. for entydigt at fokusere på målbare (tekniske og funktionelle) tiltag uden en mere kompleks forståelse for, at disse må medvirke i langt mere omfattende og komplekse helhedstilgange.

Arbejdets tilgang til bæredygtighedsproblematikken er derfor, at denne forstås som en aktuelt påtrængende (og fremtidigt uundværlig) *udvidelse og revidering* af helhedsproblematikken.

En vigtig pointe, som mit arbejde leder frem til, er, at hvis denne udvidelse og revidering for alvor skal lykkes, indebærer dette, en besindelse på, at hvis et såkaldt bæredygtigt arkitekturværk og dets tilhørende mere omfattende helhedsdannelse skal være vellykket, skal værket kunne og være meget mere end det, vi kan udvikle med direkte fokus på det teknisk/funktionelt bæredygtige i værket.

Et arkitekturværk giver ikke kun rammer til aktuelle og intentionelle dagsordener og problemfokuseringer, men har i kraft af sin helhedsdannelses komplekse "samarbejde" også et ubestemt og ikke-måltrettet overskud, som åbner et komplekst "medvirkende rum", der i både omfang og tid rækker udover div. dagsordener og problemfokuseringer. (ill. 117) Et arkitekturværk udfolder sig i et helhedssamarbejde på tværs af værkets hele bredde af involverede aspekter, hvor også div. tekniske og funktionelle bæredygtighedsaspekter kan (og bør) indgå ved både at bidrage til og selv blive løftet via de mange aspekters gensidigt løftende forhold til hinanden, **hvorfor aspekterne kan få overskredet deres "individuelle evner"** og dermed i fællesskab opnå mere end det, aspekterne kan opnå hver for sig. F.eks. kan et arkitekturværks æstetiske kvaliteter være årsag til, at vi i højere grad holder af og vedligeholder værket og derfor giver det en længere levetid, hvilket yderligere løfter værkets ellers blot tekniske og funktionelle bæredygtighedsevner. Omvendt kan en arkitekturværks æstetiske kvaliteter også beriges af værkets bæredygtighedsevner, når disse kvaliteter bl.a. opleves som æstetisk udtryk for disse evner og ikke blot som "overfladisk" æstetisering, hvorfor de æstetiske kvaliteter erfares med en rigere og mere kompleks betydningsfylde. I min bog forstås bæredygtighedsaspekterne i arkitekturen derfor som, i direkte forstand tekniske/funktionelle aspekter, men også mere komplekst, at de i en helhedssammenhæng i indirekte forstand kan være f.eks. æstetisk involverede aspekter. Tilsvarende gælder det for f.eks. de æstetiske aspekter i et arkitekturværk, at de i direkte forstand er kunstneriske aspekter, men de kan også - jf. ovenstående - i en helhedssammenhæng i indirekte forstand være bæredygtighedsfremmende aspekter. Dette forhold mellem "direkte" aspekter, hvor de enkelte aspekter via det gensidigt løftende også bliver "indirekte" aspekter, gælder selvfølgelig ikke kun for aspekter som bæredygtighed og æstetik, så pointen er, at (ill. 118) det gensidigt løftende helhedssamarbejde er afgørende for ikke kun bæredygtighed og æstetik, men mere komplekst for alle de - både interne, eksterne og tidlige - aspekter, som et arkitekturværk involverer i sin hele eksistens og tilværelse, for i helheds-vellykkede sammenhænge at nå et niveau, som jeg vælger at benævne *væredygtighed*.

En dygtig evne til at være til, der som sådan er ubestemt og ikke-generaliserbar, da den kommer til udtryk på unikke måder via de vellykkede arkitekturkatalyserede helhedsdannelse, som jeg forstår som positive, konstruktive, gavnlige, inspirerende, betydningsfulde osv., men også vedvarende uafgjorte "effekter" af samarbejder der er komplekse, situerede, unikt kvalificerede, komplekst kontekstuel medvirkende, svært afgrænselige og uafvendeligt foranderlige.

Jeg er selvfølgelig bevidst om, at der findes adskillige eksempler på bæredygtighedsintentioner og -forståelser, der forsøger at udvide omfanget af direkte bæredygtighedstiltag til også at omfatte ikke-tekniske og ikke-funktionelle aspekter.

Bæredygtighedsproblematikken er naturligvis meget kompleks, men jeg ser dog et stort potentiale i at tænke bæredygtighedsproblematikken ind i den helhedsproblematik vi i forvejen har så rig og dyb arkitekturhistorisk erfaring med, for dermed ikke at skulle “løfte det hele” via bæredygtighedsproblematikken.

Ved at forstå og tænke problematikken på denne måde, kan man måske tillade sig primært at fokusere på de tekniske og funktionelle tiltag som direkte bæredygtighedstilgange, begrundet i den tanke at disse tiltag ikke vil virke alene hvis de udvikles og sættes klogt ind i gensidigt løftende helhedssamarbejder. De må netop forstås og udvikles som noget, der kan katalysere meget mere end blot tekniske og funktionelle bæredygtighedseffekter når de sættes i spil, “tegnes sammen med” og virker ind i komplekse helhedssammenhænge, hvor alle de andre aspekter i en given helhedsdannelse (de æstetiske, de kulturelle, de sociale, de i øvrigt funktionelle osv.) selvfølgelig også har deres egne “direkte opgaver”, men samtidigt også må “tegnes sammen med”, reagere på, “bøje sig imod” og indgå i gensidigt løftende samarbejder med de tekniske og funktionelle bæredygtighedstiltag, for dermed yderligere at bære og bidrage til “den samlede bæredygtighedseffekt”.

De direkte bæredygtighedstiltag kan på denne måde få “et udvidet omfang” der overskrider det blot teknisk/funktionelt bæredygtige, ved også at medvirke i mere omfattende væredygtige helhedsdannelser.

Med dette også antydnet, at (ill. 119) det er en forudsætning for et såkaldt bæredygtigt arkitekturværk, at det også skal virke som og katalysere en vellykket helhedsdannelse for i videre omfang at kunne realisere sine “bæredygtighedspotentialer”, for i den forstand ikke “kun” at være bæredygtig, men også væredygtig.

Denne forudsætning for “den omfangsrige potentiale-realiserings” gælder selvfølgelig ikke kun for arkitekturens bæredygtighedsaspekter, men for alle de aspekter der kan indgå i et arkitekturværk, og med denne pointe har jeg forhåbentligt fået begrundet relevansen af, og antydnet spændvidden i den omfattende helheds- og væredygtighedsproblematik som min bog undersøger og diskuterer.

Selvom begrebet ‘væredygtighed’ er dannet i og med nærværende arbejde, dækker det over et (eller flere) fænomen(er) der går meget langt tilbage i tiden, og er kendetegnet ved forskellige, komplekse og ubestemte “stædige evner til at leve” (med begrebet ‘leve’ mener jeg et rigt medvirkende liv der selvfølgelig inkluderer meget mere end den blot selvoptagede overlevelsessevne), hvorfor disse evner er uundværligt erfaringsgivende og inspirerende for den fortsatte udvikling af tilsvarende evner i aktuelle og fremtidige sammenhænge. Jeg forstår derfor ikke det påtrængende opgør med de tilgange og den tænkning, der har glemt vores naturgrundlag, som en afbrydelse af vores lange kultur- og arkitekturhistorie, hvor vi ikke længere kan forstå og skabe med en fornemmelse for, at vi er forbundet med og ligger i forlængelse af tidligere aspekt-, helheds- og væredygtigheds erfaringer. Tværtimod forstår jeg (ill. 120) arkitekturens fremtid som en kritisk reviderende fortsættelse af dens fortid og nutid, hvor kritikken i disse år bl.a. må være omfattende informeret af bæredygtighedsproblematikken - ikke som en revolutionær starten-forfra og kontinuitetsafbrydende afvikling af tidligere erfaringer, men som en omfattende “**bøjning**”, der griber både frem og tilbage i en klogt og nuanceret udviklende evolution.

De i min bog analyserede arkitekturværker, er alle opført før en egentlig opmærksomhed på bæredygtighedsproblematikken begyndte at melde sig, hvorfor de højst sandsynligt ikke kan leve op til de formelle bæredygtighedskrav, der stilles (og fortsat udvikles) i dag. På trods af denne manglende opmærksomhed har de dog alle “bevist, at de er dygtige til at være til”. De har på hver deres måde et højt kvalitativt niveau og veludviklede virke- og helhedsevner og er derfor relevante på måder, som jeg altså vælger at kalde væredygtighed.

Min bog udgør et forsøg på at åbne og skrive sig ind i denne kompleksitet, for dermed også at forsøge at fremme vores tænkning og evner, og dermed – for at vende tilbage til Celsing – (ill. 121) hjælpe det menneske på vej som må komme, (ill. 122) med den korrigerende tilføjelse, at dette menneske kun kan komme på en god måde, såfremt det er sig bevidst (ill. 123) at det kommer *fra* noget, og derfor kommer *med* noget (ill. 124) - i dette arbejde med fokus på vores helhedsdannende erfaringer og på bygningsværkernes væredygtighed – (ill. 125) og at dette menneske ikke kan komme *endeligt*, men må *blive ved* med at komme.

Når man undersøger et arkitekturværk og dets helhedsdannelse, kommer det, med en indlevet og nuanceret tilgang, meget hurtigt til at handle om værkets og menneskets eksistens som sådan (og øvrige relaterede livsformers eksistens), og mere generelt om arkitekturen - og dennes helhedsfordrende sammenhængskræfter af både egen-helheder og medvirkende helheder - som en portal til den menneskelige grunderfaring af altings forbundethed (af både positiv og negativ karakter). Denne tanke har været central i dette arbejde; at arkitekturen (også) er et medie, hvormed vi får mulighed for at åbne os selv for denne erfaring, hvorfor arkitekturen kan hjælpe os til at danne et forhold til Verden som sådan.

Arkitekturens helhedsmåder udgør ikke en overflødig niche for uproduktive gøremål, men er en vital livsnerve, påvirknings- og sammenhængskraft i Verden. Disse helhedsmåder udgør også et (og ikke kun arkitektfagligt) erfaringsgrundlag, der kan oversættes til og bygges videre på i andre sammenhænge, f.eks. i forhold til den stærkt presserende bæredygtighedsproblematik. Et bevidst og omfattende forhold til bæredygtighedsproblematikken er muligvis et relativt nyt fænomen, men erfaringerne med gensidigt løftende sammenhænge og helhedsdannelse er mange og går langt tilbage i historien, hvorfor disse erfaringer har rige potentialer for at kunne udvides og omstilles som erfaringsgrund for en nutidig og fremtidig, helhedsorienteret bære- og væredygtighedstænkning.