

Kritikerns kriterier

av Jerker Lundequist



Jerker Lundequist,
KTH, Stockholm

Med Slavenka Drakulics essä nedan som utgångspunkt försöker Jerker Lundequist formulera några av arkitekturkritikerns grundkriterier.

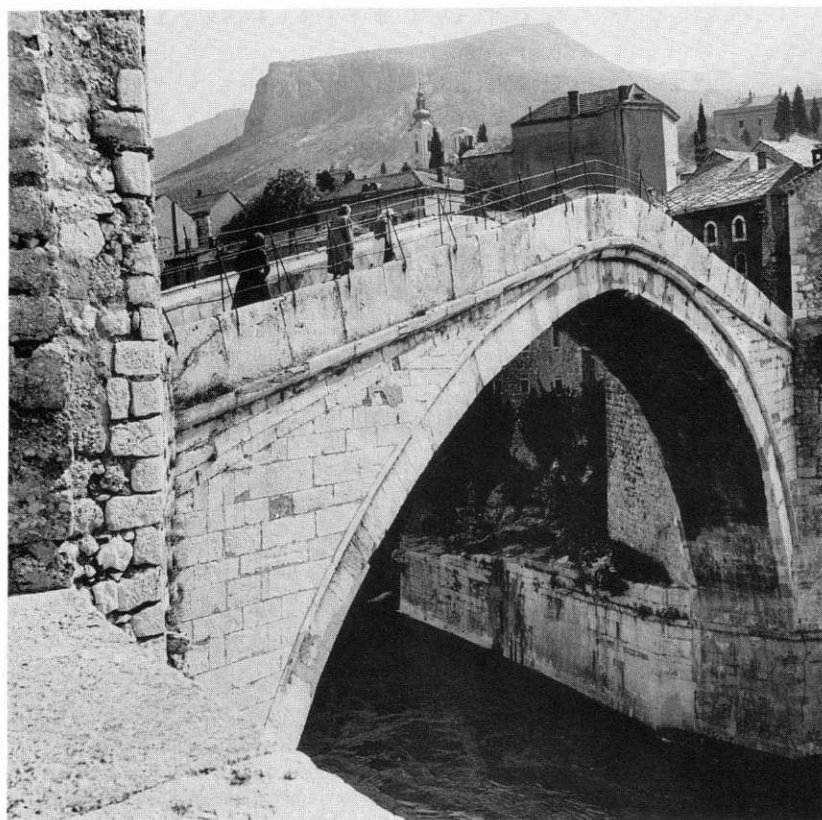
Bron var byggd för att överleva oss

Ur Slavenka Drakulic: »Balkan Express«

Första pocketuppl. Ordfronts förlag, Stockholm 1994

Framför mig ligger tre foton med motiv från Mostar. Ett bruntonat vykort på billigt, styvt papper, daterat september 1953, som min far skickade till oss när han första gången besökte Bosnien-Hercegovina. I mitten ser man Gamla bron – alla vykort från Mostar visar förstås den bron, och något från den gamla stadskärnan.

»Jag tänker på er när jag går över den här vackra bron«, skrev han till min mor och mig i Rijeka. I mitt inre ser jag hur min far gick där en varm höstdag. När han kom till mitten, dit där unga pojkar brukade hoppa ner i floden för att visa sig modiga, måste han ha lutat sig över stenräcket och tittat ner i floden Neretva, som snabbt och tyst ringlade fram därunder. Han måste ha stannat till, överväldigad av stenkonstruktionens elegans. När hans händer rörde vid bron måste han ha känt dess lena värme, nästan som om han rört vid hud i stället för sten.

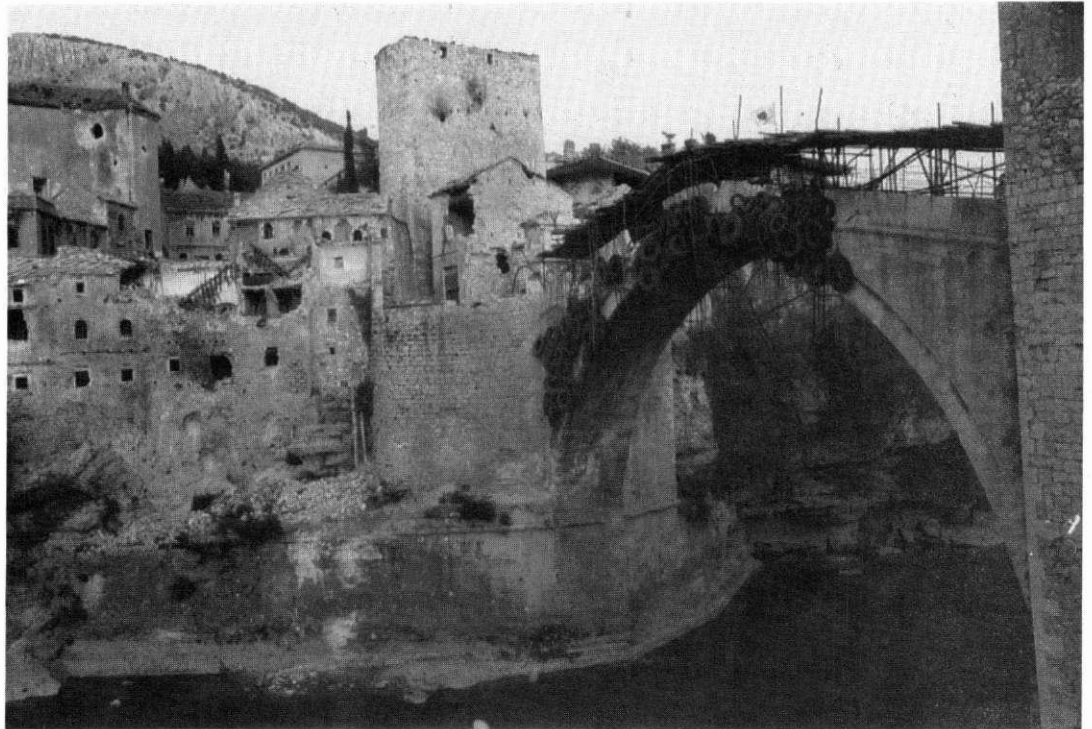


I fyra hundra år har bron legat där över floden Neretva. "Jag tänker på er när jag går över den här vackra bron", skrev far på vykortet från Mostar. (Pressens Bild)

Det var som om bron hade ett eget liv, en själ som förlänats den av alla de människor som tagit sig över den under dess fyrahundraåriga existens. Turkar och serber, kroater och judar, greker och albaner, österrikare och ungrare, katoliker, ortodoxa, bogomiler, muslimer – alla hade de stannat till på samma ställe. När min far stod där måste han ha känt och förstått något av brons symbolik för det förgångna, och för framtiden. Jag var fyra år när han skrev vykortet och jag vet att han var förvissad om att också jag en gång skulle se och röra vid Mostarbron.

Min far fick fel. Jag kom aldrig dit. Dumt nog trodde jag att jag hade all tid i världen, att bron skulle stå kvar där för alltid. Jag kom aldrig till Mostar, gick aldrig från ena flodbanken till den andra. Den bro som blev vittne till så många krig och överlevde i så många år finns inte mer. Den kollapsade på ett ögonblick den 9 november.

Jag undrar vad min sedan flera år bortgångne far skulle ha sagt om han hade sett det andra av mina tre foton, det sista innan bron förstördes. Skulle han alls känna igen bron? Den ser kantstött och ömklig ut som en gammal tiggare, med ett provisoriskt trätak, svarta bildäck som hänger från dess sidor och med sandsäckar travade till skydd mot granater. Kanske skulle han ha sagt att också fienden har behov av en bro, liksom av en stad, en järnväg, en fabrik, ett sjukhus, en skola.



Innan bron förstördes ser den kantstött och ömklig ut. (Foto: Corinne Dufka, Pressens Bild)

Genom att förstöra broar, gravvårdar och kyrkor, bibliotek, teatrar och monument ägnar sig de tre krigande parterna i Bosnien inte bara åt att döda, utan också åt att ödelägga varandra, varandras förflutna, historia, kultur, tradition, kollektiva minnen. De förvandlar landet till ödemark, som om ingen ska leva där längre, inte ens segraren. Eller som om landets framtida invånare inte skulle ha behov av vårt civilisationsarv – som om de vore vildar.

När bron kollapsade var det tisdagsmorgon. En schön och solig dag, lik den då min far besökte Mostar. Eftersom staden ligger bara ett tiotal mil från Adriatiska havet kommer vintern sent. Bron hade utsatts för upprepade granatanfall under halvtannat års krig i Bosnien. Denna sista gång började granaterna regna på måndagseftermiddagen. Kanske var den redan allvarligt skadad så att det blott krävdes en enda granat för att ge den nådastöten.

Ögonvittnen säger att det gick fort – halv elva föll bron bara samman. När jag tittar på mitt andra foto försöker jag föreställa mig ljudet. En sådan bro försvinner inte utan vidare, när den kollapsade måste det ha låtit som en kort kraftig jordbävning av ett slag som människorna i Mostar aldrig hört förut. Eller kanske det lät som när ett gammalt träd klyvs – ett ihåligt ljud följt av lång tystnad. Hur det än lät svaldes bron av floden i en enda munskbit, och strax efteråt var det som om den aldrig hade existerat.



Bron saknas, den är förintad. En provisorisk hängbro är uppsatt i stället. (Foto: Jonas Lindqvist, Pressens Bild)

Det tredje fotot av Mostar är ett tidningsurklipp som jag numera bär med mig vart jag går. Det är i färg och, paradoxalt nog, det vackraste av de tre. Solen lyser över den gamla stadens tak och målar stenshusen vita. Med ganska högt vattenstånd väller den djupa, gröna floden lättjefullt som en mätt reptil fram längs stränderna.

Men i all denna skönhet saknas just – Bron. Man urskiljer början av dess långa stenvälv men bortsett från det finns inget spår kvar av brokonstruktionen. Bara själva geografins logik, en känsla av att här ska det finnas en bro över floden, mellan medeltidsstadens båda halvor, upplyser om att någonting fattas.

Fortfarande efter drygt tre veckor känner jag mig omtumlad vid åsynen av fotot. När jag minns vad som inte längre finns där knyter det sig i magen och jag får en klump i halsen. För vid närmare betraktande ser jag inte blott en bro som saknas – jag känner döden lura i tomheten. I stället för den raserade bron ser jag dödens grinande mask.

Det sägs att människorna i Mostar grät när de såg att deras bro hade förintats. Det tvivlar jag inte på; jag har sett människor som inte är från Mostar, eller ens Balkan, gråta för samma sak. En äldre journalist. En advokat. En sångare, som grät för första gången sedan krigets början. Ganska nyligen publicerade tidningarna bilder från en massaker i Stupni Do – fast det kunde ha varit var som helst. En bild visade en kvinna med en lång svart kniv instucken i strupen. Men jag kan inte påminna mig någon som grät över det fotot, eller över andra liknande slag.

Så frågan tvingar sig på: Varför känner vi mer smärta vid åsynen av en förstörd bro än vid åsynen av en mördad kvinna?

Kanske ger fotot av den försvunna bron något av ett svar. I bilden av en förstörd bro förnimmer jag i själva verket min egen dödlighet, vilket jag inte gör i bilden av en dödad kvinna. Vi vet att våra liv ska ta slut någon gång, men vi konfronteras sällan så oförmedlat och så klagörande med förgängligheten som när ett monument över vår civilisation utplånas.

Förintelsen av Gamla bron i Mostar är ett nederlag för vår strävan efter odödlighet. I all sin skönhet och elegans var bron byggd för att överleva oss, den var ett försök att nå kontakt med evigheten. Eftersom den symboliserade såväl individuell skaparkraft som kollektiv mänsklig erfarenhet stod den höjd över våra jordiska öden. En död kvinna varen av oss – men bron fanns inom oss alla, för alltid.

Kriget i Bosnien-Hercegovina har rasat i nästan tjugo månader nu. Man kunde inbilla sig att inget verkligt nytt kunde inträffa längre, att efter koncentrationslägren och massvåldtäkterna, efter den etniska rensningen och Sarajevos långsamma död, inga ouppfunna skändligheter kunde finnas kvar. Men detta krig tycks varken ha regler eller gränser. Precis när man tror att ingenting längre kan överraska, så händer något – ännu våldsammare, ännu plågsammare.

Så vem var Gamla brons banemän? Muslimerna anklagar kroaterna, kroaterna anklagar muslimerna. Men spelar det någon roll? Under fyra sekler behövde människor den där bron och beundrade dess skönhet. Frågan är inte ens *varför* någon gjorde det – att förstöra tillhör den mänskliga naturen. Frågan är: Vad för slags människor behöver *inte* bron?

Jag inser att det måste vara individer som inte tror på framtiden, vare sig sin egen eller sina barns. Hos mig frammanas här den kusligaste innebörden i fotot av Mostar utan dess Gamla bro. Nämligen att framtiden inte existerar för de människor som gav klartecken för dess förstörelse. De handlar som vore de omedvetna om begreppet tid. Och trots allt vad de själva hävdar betyder inte heller det förflutna någonting för dem. Det är därför jag menar att dessa varelser – vilka de än är – inte tillhör den här civilisationen, en civilisation som vilar på tidens idé, på idén om en framtid. Även om de skulle återuppbygga och rekonstruera Mostarbron i minsta detalj så är och förblir de barbarer.

Med det gamla vykortet i handen känner jag ånger över att aldrig ha kommit dit. Far är död. Bruntoningen är urblekt, vykortet på Mostar med Gamla bron försvinner förmodligen de också. Min dotter kommer bara att minnas en berättelse om en vacker stenbro som en gång i tiden fanns i ett krigshärjat land långt borta. Och själv har jag ingen egen hågkomst av bron, nu när jag behöver den som mest.

ZAGREB, DECEMBER 1993

Översättning: Per Jönsson

© Slavenka Drakulic

VAD ARKITEKTURKRITIK är, egentligen, är enkelt att beskriva: Att formulera estetiska och etiska omdömen om arkitektur i termer av vad som är bra eller dåligt för människan (efter von Wright 1982). Med *kritik* menas inte något grinigt felsökande, utan det intellektuella arbetet med att utstaka gränserna för en företeelses giltighet, dess *mening*.

Jag kommer först att med stöd av Kjell S. Johannessens tolkning av Wittgensteins idéer om estetik och etik försöka formulera några av de bedömningskriterier som jag tror en arkitekturkritiker bör tillämpa. Därefter kommer jag att kortfattat kommentera en artikel av Slavenka Drakulic som jag betraktar som ett exempel på arkitekturkritik som är så bra som sådant över huvud taget går att göra.

Wittgenstein ger inga råd om hur vi skall hantera de problem som berör oss inom etiken och estetik. Han visar oss däremot hur vi kan tala och tänka om dessa frågor; han visar oss på problemens struktur, utan att föreslå några lösningar; han visar oss att de begrepp genom vilka vi ser världen är historiskt och samhällsligt bestämda, och att det enda sättet att undvika att bli samtidens fånge är att lära sig se sin omgivande verklighet *sub specie aeternitatis* – ur evighetens synvinkel (Wittgenstein (1922) 1977, § 6.45):

Att se världen *sub specie aeterni* är att se den som en helhet – en begränsad helhet. Att känna världen som en begränsad helhet, det är detta som är det mystiska.

Uttrycket *sub specie aeternitatis* har Wittgenstein hämtat från Schopenhauer, som i sin tur tagit det från Spinoza. Kjell S. Johannessen (1990) har i sin tur tolkat Wittgensteins tolkning och jag försöker nu tolka Johannessens tolkning: Att försöka se världen *sub specie aeternitatis* är vad som gör oss till människor – fast försöket kanske inte lyckas eftersom vi är alltför insnärjda i de

livsformer och språkspel som karakteriserar den epok vi har att leva i (Wittgenstein (1953) 1978, s. 78, § 129):

Tingens för oss viktigaste aspekter är fördolda genom sin enkelhet och alldaglighet. (Man kan inte märka en sak – därför att man alltid har den för ögonen.) De egentliga grundvalarna för sin forskning uppmärksammar människan inte alls. Om inte just detta någon gång slagit henne. – Och det vill säga: Vi märker inte det som, när vi en gång sett det, är det mest påfallande och starkaste.

Wittgenstein varnar oss för att tro att estetik handlar om tingens *essentiella* egenskaper. Det väsentliga för den som skapar konst är att veta i vilket sammanhang, *språkspel*, verket kommer att användas. Konstverket skapas inte bara av konstnären, utan också av dess mottagare. Wittgenstein menade därför att vackert är ett o användbart ord i estetiska sammanhang. *Vackert* är ett uttryck för tillfredsställelse, men säger ingenting om den tillfredsställelse som uppnås. Det sköna uttrycker *ett förhållande* mellan betraktaren och tinget. Oftast när vi använder ordet vackert om en företeelse, menar vi att företeelsen passar in i sitt sammanhang: det *stämmer* mellan företeelsen och sammanhanget. Vi säger att "den färgen stämmer med den", "de här materialen passar ihop" osv. Att utforma någonting innebär således inte att man försöker åstadkomma någonting vackert i största allmänhet, utan någonting som *stämmer* med sitt sammanhang.

För Wittgenstein är både konstverkets tillkomst och mottagarens upplevelse av det färdiga verket är någonting kollektivt och regelstyrt, en praxis. Konstupplevelsen kan således beskrivas som *estetiskt språkspel*, ett beteendemönster som är kollektivt, regelstyrt och relativt beständigt, där konstobjektet ingår som en nödvändig förut-

sättning, och där de som deltar i spelet måste ha en gemensam referensram – vad Kjell S. Johannessen kallar en *repertoar* av referenser till upplevelser, idéer osv.

Den väsentliga nivån i detta språkspel är den *kommunikationens nivå*, där människor delar erfarenheter av en gemensam upplevelse. Denna nivå's avgörande betydelse beror på att det är via kommunikation som en *värdering* av upplevelsen kan göras: Är detta bra eller dåligt? Vad i detta är bra respektive dåligt? Stämmer detta med helheten?

För Wittgenstein är estetikens subjekt inte ett autonomt Jag som suveränt upplever, väljer och värderar, utan ett kollektiv, ett Vi, som kommunicerar inbördes och förstärker och återförsäkrar varandras upplevelse, med gester, påpekanden och omdömen. Men, det som gör kommunikation möjlig är att deltagarna i språkspellet *kan* kommunicera genom att de är inskolade i likartade former av estetisk praxis. Som Johannessen påpekar, innebär detta inte att Wittgenstein förespråkar någon syn på konsten som l'art pour l'art, som någonting isolerat utan förbindelse med livet i övrigt. Konsten finns för att vi skall lära oss någonting – och det vi kan lära oss är hur man upplever *helheter*.

I Wittgensteins senfilosofi presenteras inga sammanhållna teorier, utan *exempel* på undersökningar av de företeelser, idéer och begrepp som kommit att intressera honom. Dessa *fallstudier* är inbördes olika, men det finns också vissa likheter – dock inte så att det finns egenskaper som är gemensamma för alla de redovisade fallen. Den typ av relationer som råder mellan de olika fallen karakteriseras av *familjelikheter* – vissa fall har vissa egenskaper gemensamma, andra fall andra egenskaper gemensamma, och den totala mängden egenskaper konstituerar en familjelikheter för samtliga fall. En undersökning av ett enstaka fall är ett *språkspel*, en studie av en företeelses *mening*.

Det som vi kan lära av Wittgenstein är således inte en teori eller ens en metod, utan en strategi för hur vi bör se på en företeelse som intresserat oss, dvs. att vi bör försöka förstå vad företeelsen

verkligen *är* – vad människor faktiskt gör och har gjort i de sammanhang, *språkspel*, där företeelsen hör hemma.

Vi har därmed – med Wittgensteins och Johannessens hjälp – fått fram några principer för arkitekturkritik som vi sedan kan försöka återfinna i Drakulics essä:

- att försöka finna det som ger konstverket dess mening;
- att försöka se verket ur den långa tidens perspektiv, *sub specie aeternitatis*;
- att försöka finna det *sammanhang* där verket passar in;
- att försöka *se* inte bara verket och dess sammanhang, utan också texten om detta *som* språkspel;
- att försöka finna det kollektiva och kommunikativa i verket och dess sammanhang;
- att försöka finna det i verket och dess sammanhang som bör bedömas som *bra* eller *dåligt* för människan;
- att försöka finna det i verket och dess sammanhang som vi tagit för givet i vårt vardagsliv, men som är "det mest påfallande och starkaste".

Det kan kanske tyckas att Drakulics essä inte är något särskilt väl valt exempel på arkitekturkritik. Kanske tycker man att det visserligen är en välskriven och behjärtansvärd berättelse av en mycket yrkeskunnig skribent, men att texten har litet med arkitekturkritik att göra – om inte annat, så därför att Drakulic själv inte haft för avsikt att bedriva arkitekturkritik. Jag vidhåller emellertid att detta är arkitekturkritik som är så bra som sådant över huvud taget går att göra.

Drakulic är en briljant skribent, som är väl medveten om att det är textens *struktur* som förmedlar dess *mening*. Hon bygger därför upp sin essä om bron över Neretva vid den bosniska staden Mostar kring tre enkla fotografier som visar bron före, strax innan, och efter det att den sköts bort med granateld klockan halv elva tisdagen den nionde november 1993. Texten om det sociala och politiska spelet kring bron över Neretva är för henne ett *språkspel*, en studie av en företeelses mening – eller brist på mening.

Essän inleds med en beskrivning av det första fotot, ett vykort som hon fick från sin far september 1953 när han för första gången besökte Mostar. Den saknad hon känner efter sin sedan flera år döde far vibrerar som en underström i hela berättelsen; hon *ser* brons frånvaro som faderns frånvaro. Temat presenteras redan här – inte direkt, utan indirekt – den handlar om uppbyggnad, skapande och liv å ena sidan, om förstörelse, aggressivitet och död å andra sidan. Hon för på så vis in sig själv i texten – hon blir en person för oss, inte bara en anonym producent av text.

I inledningens tredje stycke skriver hon om det som ger bron dess *mening*, det som länkar upplevelsen av den till *den långa tiden*:

Det var som om bron hade ett eget liv, en själ som förlänats den av alla de människor som tagit sig över den under dess fyrahundraåriga existens. Turkar och serber, kroater och judar, greker och albaner, österrikare och ungrare, katoliker, ortodoxa, bogomiler, muslimer ...

Längre fram i texten tillämpas den långa tidens perspektiv på det som bör bedömas som bra eller dåligt för människan:

Genom att förstöra broar, gravvårdar och kyrkor, bibliotek, teatrar och monument ägnar sig de tre krigande parterna i Bosnien inte bara åt att döda, utan också åt att ödelägga varandra, varandras förflutna, historia, kultur, tradition, kollektiva minnen. De förvandlar landet till en ödemark, som om ingen ska leva där längre, inte ens segraren. Eller som om landets framtida invånare inte skulle ha behov av vårt civilisationsarv – som om de vore vildar.

I textens centrala avsnitt skriver hon om det som visas av det tredje fotot, det som visar bron efter utplånandet; hon pekar på det som vi tenderar att ta för givet, men som visar sig vara det mest påfallande och starkaste, först i sin *frånvaro*:

Men i all denna skönhet saknas just – Bron. Man urskiljer början av dess långa stenvalv men bortsett från det finns inget spår kvar av brokonstruktionen. Bara själva geografins lo-

gik, en känsla av att här skall det finnas en bro över floden, mellan medeltidsstadens båda halvöar, upplyser om att någonting fattas.

Det hon skriver om här, är det som gjorde bron till ett konstverk, dess resonans med den omgivande staden och med floden; man kan känna att här stämde en gång allting, det passade in, gav genklang. Referensen till Sartres idé om det som är någonting som fattas är säkert medveten, men hon utvecklar inte något djuplodande resonemang kring detta, utan fortsätter i nästa stycke med att beskriva vad hon känner:

– jag känner döden lura i tomheten. I stället för den raserade bron ser jag dödens grinande mask.

Strax därefter ställer hon en obekväm fråga:

Varför känner vi mer smärta vid åsynen av en förstörd bro än vid åsynen av en mördad kvinna?

Svaret hänvisar till det som gör förmågan att se företeelserna *sub specie aeternitatis* så viktig för oss:

Förintelsen av Gamla bron i Mostar är ett nederlag för vår strävan efter odödlighet. I all sin skönhet och elegans var bron byggd för att överleva oss, den var ett försök att nå kontakt med evigheten. ... En död kvinna var en av oss – men bron fanns inom oss alla, för alltid.

Det som ”finns inom oss alla” är det som ger konsten dess kollektiva, kommunikativa, fundamentala karaktär.

Men, är detta verkligen arkitekturkritik, eller ens *kritik*? Gör hon egentligen några *bedömningar* av vad som är bra eller dåligt för människan? Det tycker jag nog! Som när hon skriver:

Så vem var Gamla brons banemän? Muslimerna anklagar kroaterna, kroaterna anklagar muslimerna. Men spelar det någon roll? Under fyra sekler behövde människor den där bron och beundrade dess skönhet. Frågan är inte ens *varför* någon gjorde det – att förstöra tillhör den mänskliga naturen. Frågan är: Vad för slags människor behöver *inte* bron?

Vi gör *mycket klokt* i att fundera över den sortens människor. I avslutningen skriver hon:

Jag inser att det måste vara individer som inte tror på framtiden, vare sig sin egen eller sina barns. Hos mig frammanas här den kusligaste innebörden i fotot av Mostar utan dess Gamla bro. Nämligen att framtiden inte existerar för de människor som gav klartecken för dess förstörelse. De handlar som vore de omedvetna om begreppet tid. Och trots allt vad de själva hävdar betyder inte heller det förflutna någonting för dem. Det är därför jag menar att dessa varelser – vilka de än är – inte tillhör den här civilisationen, en civilisation som vilar på tidens idé, på idén om en framtid. Även om de skulle återuppbygga och rekonstruera Mostarbron i minsta detalj så är och förblir de barbarer.

I det avslutande stycket lossar Drakulic försiktigt sitt grepp. Det är dags för läsaren att gå vidare till någonting annat. Hon frågar sig själv vad som egentligen varit poängen med att anstränga sig så med denna essä, och lyfter fram det gamla vykortet från sin pappa som en metafor för att livet faktiskt består av både död och förstörelse, liv och skapande. Hon skriver:

Med det gamla vykortet i handen känner jag ånger över att aldrig ha kommit dit. Far är död. Bruntoningen är urblekt, vykortet på Mostar med Gamla bron försvinner förmodligen de också.

Men sedan fortsätter hon:

Min dotter kommer bara att minnas en berättelse om en vacker stenbro som en gång i tiden fanns i ett krigshärjat land långt borta.

Genom att nämna sin dotter, i förbifarten, i den näst sista meningen, för hon in det enda hoppgivande momentet i hela texten. *Framtiden finns*, till och med i Mostar.

I den mån jag fortfarande inte lyckats övertyga eventuella tvivlare om att Drakulics essä är att betrakta som arkitekturkritik, måste jag få komma med ett sista påpekande innan jag ger

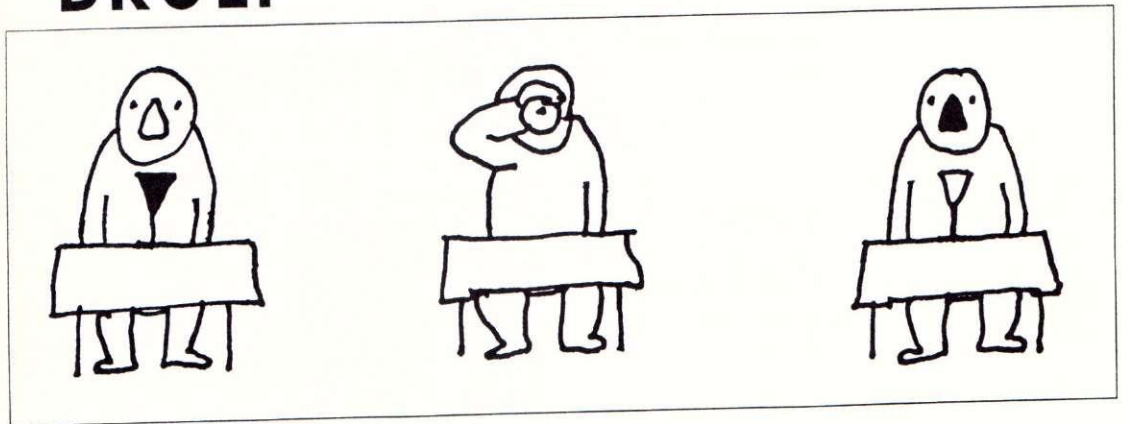
upp: Arkitektur handlar egentligen om någonting annat än arkitektur – en skolbyggnad är endast en ram kring det som verkligen är viktigt, nämligen den undervisning som skall pågå där – en kyrka är endast en ram kring de gudstjänster som skall genomföras där – ett sjukhus är endast en ram kring den omvårdnad som skall bedrivas där – en kontorsbyggnad är endast en ram kring det arbete som skall utföras där. Detta ger arkitekturkritiken dess grundvillkor: Att, för att lyckas, bör den behandla arkitekturens *sammanhang*, inte arkitekturen i sig.

Jerker Lundequist, professor Projekteringsmetodik, KTH, Stockholm.

Litteratur

- Drakulic, S, "Bron var byggd för att överleva oss", *Balkan Express*, Första pocketuppl. Ordfronts förlag, Stockholm 1994.
- Johannessen, K. S., "Wittgenstein og estetikken", Brock, S., Schanz, S., red., *Imod forstandens forhexelse*, Modtryck, Aarhus, Danmark, 1990.
- Wittgenstein, L., *Culture and Value*, Blackwell, UK 1980.
- Wittgenstein, L., *Föreläsningar och samtal om estetik, psykoanalys och religion*, BLM-biblioteket, Stockholm 1968.
- Wittgenstein, L., *Filosofiska undersökningar*, Bonniers, Stockholm (1953) 1978.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico Philosophicus*, Doxa, Lund (1922) 1982.
- Wright, G. H. von, *Wittgenstein*, Blackwell, UK 1982.

BRUL:



Tecknare: *Hans Nordenström*