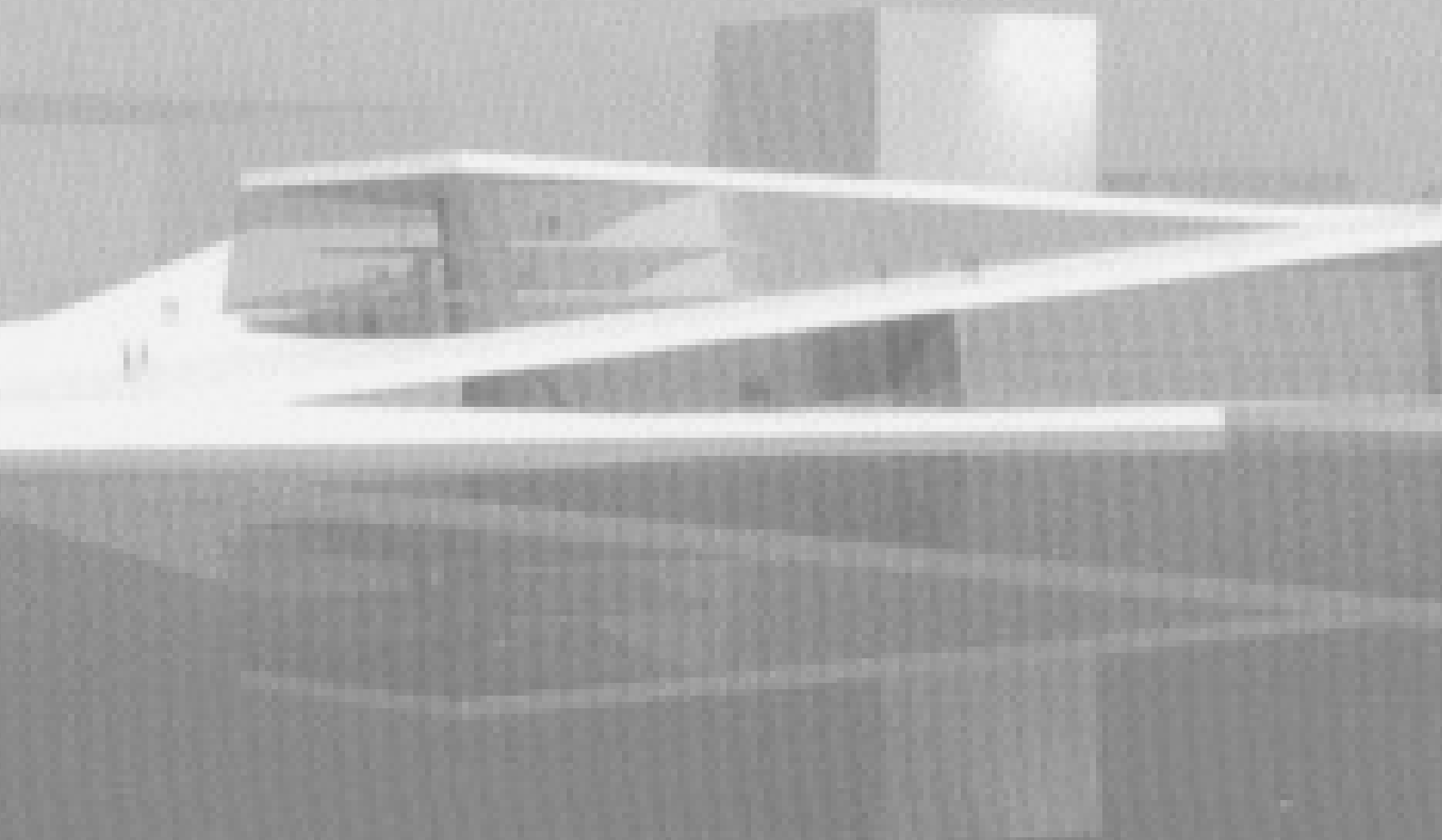


04321

en drøfting av vinnerutkastet fra
arkitektkonkurransen om nytt operahus i Oslo



Christine Piro Volan
Hovedoppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé-, kunsthistorie og
klassiske språk
Universitetet i Oslo
September 2006

Forord

Idéen til tema for denne hovedoppgaven kom hovedsakelig som resultat av min interesse for musikk, som også opptar store deler av fritiden min. Dette er en interesse jeg har hatt stort sett hele livet, og å forbinde denne med min interesse for og utdanning innen kunsthistorie var en idé som dukket opp relativt tidlig i hovedfagsstudiet. Veien frem mot oppgavens endelige tema og form har imidlertid ikke vært uten hindre, men tanken om å la det nye operahuset i Bjørvika være del av oppgaven var til stede allerede fra starten. Jeg synes det har vært spennende å ha hatt muligheten til å sette seg ordentlig inn i prosjektet, som også et så sentralt byggeprosjekt for Norge. Hvordan jeg skulle nærme meg stoffet var lenge et problem, særlig med tanke på at det her dreier seg om et for så vidt uavsluttet prosjekt, men den endelige løsningen med en vinkling mot selve konkurransen har vist seg å være både interessant og fruktbar.

Mange har vært involvert i arbeidet med hovedoppgaven, men jeg vil særlig rette en takk til min veileder Leif Holm-Monssen. I tillegg er jeg førsteamanuensis Espen Johnsen ved UiO stor takk skyldig for hjelp og nyttige innspill. Jeg vil også takke Gaute Baalsrud ved NALs konkurransearkiv for tilgang til det materiale som finnes der, og Martine Zizine ved Det franske kultursenter som har bidratt med stor hjelp i kommunikasjonen med det franske byråkratiet.

I tillegg fortjener alle venner som har gitt meg et pusterom i arbeidet stor takk for hjelp og oppmuntring. Særlig takk til Harald Volan og Anne Piro og min søster Elizabeth for konsulenthjelp, korrekturlesning, motivasjon og støtte på alle plan. Takk til studievenner for oppmuntrende samtaler og lange lunsjpauser, som har resultert i mangt et inspirert øyeblikk, og til Ingvild Simers Moe for generell oppmuntring og korrekturlesning i den siste fasen. Sist, men ikke minst vil jeg takke Eivind Dees Tellefsen for all støtte og oppmuntring, for uvurderlig hjelp med korrekturlesning og dataproblemer, og for en fantastisk tålmodighet.

Oslo 12. 9.2006

Christine Piro Volan

1. INNLEDNING	1
1.1. TEMA OG AVGRENSNING	1
1.2. PROBLEMSTILLINGER	3
1.3. KILDER OG FORSKNINGSHISTORIE.....	5
2. BYGNINGSTYPEN	8
2.1. BYGNINGSTYPEN 1637-1980.....	8
2.1.1. <i>Opera</i>	8
2.1.2. <i>Operahuset</i>	10
2.2. SAMTIDIGE EUROPEISKE OPERAHUS (1980-2000)	19
2.2.1. <i>Bastilleoperaen</i>	20
2.2.2. <i>Operahuset i Helsinki</i>	23
2.2.3. <i>Göteborgsoperaen</i>	25
3. NYTT OPERAHUS I OSLO	29
3.1. HISTORIKK	29
3.2. KONKURRANSEN	34
3.3. JURYEN	37
3.4. RESULTATET	40
3.4.1. <i>Vinnerutkastet</i>	40
<i>Arkitektenes ideer</i>	41
<i>Plan</i>	42
<i>Eksteriør</i>	45
<i>Interiør</i>	50
4. 04321 - FUNKSJON OG FORM	54
4.1. KONKURRANSEPROGRAMMET	56
4.2. JURYENS VURDERINGER	58
4.3. DISKUSJON.....	60
5. 04321 - ET NYSKAPENDE ARKITEKTONISK VERK?	66
5.1. KONKURRANSEPROGRAMMET	67
5.2. JURYENS VURDERINGER	68
5.3. DISKUSJON.....	69
5.3.1. <i>Snøhetta i egne fotspor</i>	69
5.3.2. <i>04321 og dets samtidige</i>	71
6. 04321 - FOLKETS OPERAHUS?	81
6.1. KONKURRANSEPROGRAMMET	81
6.2. JURYENS VURDERINGER	84
6.3. DISKUSJON.....	86
7. AVSLUTNING	93
APPENDIKS	97
04321 I DAG	97
LITTERATURLISTE	100

1. Innledning

1.1. Tema og avgrensning

Opera i Norge er et relativt nytt fenomen, og med sine knappe 50 år er Den Norske Opera (DNO) et av de yngste nasjonale operakompaniene i verden. I Danmark og Sverige ble operaselskaper etablert og operabygg reist allerede på 1700-tallet. Til tross for eksistensen av musikalske selskap og private operaselskaper hadde vi ikke noen egen norsk opera før etableringen av DNO i 1958. DNO har aldri hatt tilhold i et eget operahus, men har siden starten holdt til i Folketeaterbygningen i Oslo, som er bygget for taleteater. Likevel har man merket et ønske om å få bygget et eget operahus, noe som tydelig kom til uttrykk gjennom den operadebatt som utspilte seg i norsk presse på 1980- og 90-tallet. Det endelige vedtaket om å bygge et operahus i Bjørvika kom 15. juni 1999, og utlysningen av en åpen internasjonal prosjektkonkurranse for arkitekter kom i september samme år. Oppgavens hovedfokus vil rettes mot denne konkurransen.

Tema for denne hovedoppgaven i kunsthistorie er det moderne operahuset, slik det fremtrer gjennom konkurransen om nytt operahus i Oslo fra 1999. Dette er et pågående prosjekt, men representerer likevel et spennende studieobjekt, både på grunn av sin forhistorie og på grunn av vinnerutkastets utradisjonelle utforming. At utkastet er tegnet av Snøhetta, et av Norges mest kjente unge arkitektfirmaer, bidrar også til å gjøre dette prosjektet aktuelt og representativt i forhold til dagens arkitektoniske uttrykk.

Tre andre europeiske operahus fra nær fortid vil bli brukt til å belyse operaprojektet; *Bastilleoperaen* (1983-89), *Operahuset i Helsinki* (1975-1993) og *Göteborgsoperaen* (1986-1994). Disse har alle blitt til gjennom arkitektkonkurranser, men Bastilleoperaen er den som ligger nærmest Bjørvika-konkurransen i konkurransetype, som en åpen internasjonal konkurranse. Til sammenligning var konkurransen om operahuset i Helsinki nasjonal, og Göteborgsoperaen gikk gjennom flere konkurranserunder, med både en nordisk konkurranse, parallelloppdrag og en uformell lukket prosjektkonkurranse før det endelige vedtaket ble tatt. Til tross for enkelte forskjeller kan disse perspektivene likevel si oss noe om det nyere operahuset, dets formspråk og de faktorer som innvirker på utformingen. De vil også kunne bidra til å sette operaprojektet i Bjørvika i et kulturpolitisk og arkitekturhistorisk perspektiv. Årsaken til at valget falt på disse er at de er de sist oppførte nybygde europeiske operahusene

forut for konkurranseutlysningen i Oslo. De er slik direkte forgjengere til konkurransen om nytt operahus i Oslo, og har i tillegg fungert som studieobjekter ved planleggingen av denne.¹ Bastilleoperaen er reist i en av Europas mest profilerte kulturnasjoner, og er slik forankret i en ”tung” operatradisjon. Bygningen er et nasjonalt operahus med en sterk kulturpolitisk motivasjon. De to andre eksemplene var underlagt andre konkurransetyper, men ligger nærmere operaen i Bjørvika både geografisk og tidsmessig sett, og gir dermed et bredere perspektiv til oppgavens hovedmateriale.

På grunn av at denne oppgaven spesifikt tar for seg arkitektkonkurransen om nytt operahus i Oslo, vil dens fokus begrenses til tidsrommet for selve konkurransen; november 1999- juni 2000, fra konkurranseutlysningen frem til premiering og kåring av vinnerutkast. Siden konkurransen var en prosjektkonkurranse, og kravene til det innleverte materialet var relativt strenge, gir dette et godt grunnlag for forståelse av prosjektet, og av arkitektenes ideer. Oppgaven vil ta for seg operahuset som arkitektonisk verk, og det vil derfor i all hovedsak være de arkitektoniske mål og vurderinger for konkurransen, som vies størst oppmerksomhet.

På grunn av Folketeaterbygningens mangler med tanke på fremførelse av opera og ballett og daglig drift, ble det lagt stor vekt på det funksjonelle og tekniske i planleggingen av det nye operabygget i Bjørvika. Det kommer også frem av konkurranseprogrammet og juryens vurderinger at gode løsninger for områdene bak og på scenen var svært viktige. Enkelte av disse aspektene vil bli behandlet i den grad de er relevante for utformingen av de arealene fokus rettes mot i denne oppgaven; eksteriøret, foajeen og store sal.

Operaen i Bjørvika tilhører en av flere typer bygg for opera som reises på slutten av 1900-tallet. Det kan synes som det var behov for en fornyelse for operahusene, noe som resulterte i både nybygg og moderniseringer av gamle operahus. I Oslo dreide det seg om et nybygg som skulle reises fra grunnen av, og dette skulle først og fremst tilpasses opera og ballett. Operasaler ble også bygget under andre forutsetninger, som bl.a. flerbrukshus, der operaen inngår som del av et senter med flere ulike scener, som bl.a. taleteater og kino. Andre slike flerbrukshus har tatt mål av seg til å tilpasse én sal til alt fra rock til opera. En siste kategori nye operasaler i denne perioden er restaurerte eller ombygde eldre operahus, slik som bl.a. La Scala i Milano og Covent Garden i London. Tendensen synes å være at nasjoner med lang

¹ Stortingsproposisjon nr 37 (1997-98) *Om nytt operahus*, kap. 3

operatradisjon og gamle og ærverdige operabygg fornyer og moderniserer disse gjennom renovering eller ombygging, mens de yngre operanasjonene bygger nytt. Unntak fra dette finnes naturligvis, som for eksempel Bastilleoperaen, som ble bygd ny som et supplement til den allerede etablerte *Opéra Garnier*. Alle disse operabyggene er oppført eller planlagt oppført innenfor et tidsrom på under 20 år.

Det nye operahuset i Oslo er, som nevnt, et nybygg og det faller seg derfor mest naturlig å relatere dette prosjektet til andre operahus i samme kategori. Av den grunn går denne oppgaven ikke nærmere inn på ombygde operahus eller flerbrukshus. Fokus er videre snevret inn til å gjelde operabygg som er resultater av arkitektkonkurranser, da dette er et sentralt element i oppgavens tilnærming til operahuset i Bjørvika. Til tross for at opera ikke utelukkende er en europeisk kunstart holdes fokus på det europeiske operahuset, som er opprinnelsen for operaen og bygningstypen. Den europeiske tradisjonen er også den som vil stå et norsk operabygg nærmest. Det er imidlertid viktig å påpeke at det både i USA, Canada, Korea og Japan er blitt reist operahus av ulik art de siste 20 år. Det er altså ikke bare i Europa at man merker dette oppsvinget i operabygg.

Særlig i Norden har det vært satset på operaarkitektur i disse årene, og både Finland, Sverige Danmark og Norge får nybygde operahus i løpet av en periode på under 15 år. Derfor har det vært særlig interessant også å trekke to av disse inn i en sammenligning med operahuset i Bjørvika. På grunn av den noe spesielle bakgrunnen til det nye operahuset i København (2000-04), oppført på privat initiativ og med direkte kontrahering av arkitekt, er dette utelatt i denne sammenheng. Derimot vil operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen, som nevnt over, spille en viktig rolle.

1.2. Problemstillinger

Hovedproblemstillingen for denne oppgaven er å se på hva som kjennetegner det moderne operahuset slik dette kommer frem i konkurransen om nytt operahus i Oslo, og gjennom vinnerutkastet; Snøhettas 04321. Dette vil bli belyst ut fra tre grunnleggende antakelser om hvilke faktorer som spiller inn ved byggingen av et operahus i dag, først ved å se på de funksjonelle aspektene ved bygningstypen, dernest hvordan det nye operahuset fremstår som arkitektonisk verk, og til sist hvordan de kulturpolitiske sidene ved prosjektet preger

operahuset. Målet med disse undersøkelsene er å finne ut hvordan operaen i Bjørvika kan karakteriseres som et moderne operahus, og om dette følger tradisjonen fra de siste års operabygg, eller om det er andre faktorer som har påvirket dets utforming i større grad.

For å kunne gi et grunnlag for videre å forstå operahuset, presenteres bygningstypen, dens historikk og funksjonelle særpreg i kapittel 2, som fungerer som et bakgrunnskapittel. I det samme kapittelet vil det også gis en presentasjon av de tre bygningene som skal benyttes til belyse operaprojektet i Bjørvika. Kapittel 3 presenterer en mer fyldig presentasjon av operaprojektet i Bjørvika spesifikt, med historikk, presentasjon av konkurransen og juryen, samt en presentasjon og beskrivelse av vinnerutkastet.

Oppgavens hovedproblemstilling vil bli belyst ved hjelp av de tidligere nevnte antakelsene om det nye operahuset i kapittel 4, 5 og 6, som utgjør oppgavens diskusjonsdel. Kapittel 4 tar for seg i hvor stor grad det funksjonelle spiller en rolle for det moderne operahuset. Videre vil det drøftes på hvilken måte det gjør seg gjeldende i *04321* og i selve arkitektkonkurransen. Tilnærmingen til dette vil være å gå inn på hvilke føringer som ble lagt for dette i konkurranseprogrammet, og hvordan det påvirker utformingen av bygningen. I tillegg vil funnene bli belyst ved eksempler fra Bastilleoperaen, operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen. Selv om operahuset er et bygg som skal huse opera og ballett på likt grunnlag er det imidlertid operaen som er av størst betydning for utformingen av salen. I forhold til problemstillingen i kapittel 4 står imidlertid opera sterkere enn ballett. Ballett er en sentral del av operaens repertoar, men legger ikke særlige føringer for operahusets arkitektur. Problemstillingen vil derfor bli behandlet hovedsakelig med vekt på opera.

Problemstillingen for kapittel 5 er hvordan *04321* fremstår som et arkitektonisk verk og signalbygg i byen, både i forhold til andre opera- og kulturbygg og til de arkitektoniske strømninger som kan ha påvirket utkastet. I forbindelse med dette er det særlig interessant å se på hvordan vinnerutkastet fra denne konkurransen vurderes som arkitektonisk verk av oppdragsgiveren og juryen, og hvordan dette kommer frem i vinnerutkastet. Viktige holdepunkter vil være å se på hvor det estetiske synes å være vektlagt, og om det foreligger føringer som påvirker den estetiske utformingen. I tillegg vil det være relevant å undersøke på hvilken måte vinnerutkastet er i tråd med de strømninger som var gjeldende i arkitekturen rundt årtusenskiftet. Et siste poeng blir å se på hvordan juryens og oppdragsgivers oppfatning av dette samsvarer med vinnerutkastets utforming. Også her vil vinnerutkastets samtidige

trekkes inn, for å gi et perspektiv på om det finnes en tendens innenfor operaarkitekturen som er gjenkjennelig i *04321*. Det vil her også muligens være nødvendig å trekke inn andre kulturbygg for å få et større overblikk over arkitekturen i samtiden.

I byggeprosjekter av denne typen spiller kulturpolitiske betraktninger en sentral rolle. Som kjent ble operaprojektet i Bjørvika innledet med en heftig debatt om hvorvidt det skulle bygges opera overhodet, og ikke minst om lokaliseringen. Den endelige lokaliseringen ble bestemt til den østre del av Oslo sentrum, noe som oppfattes som relativt utradisjonelt. I kapittel 6 vil det undersøkes hvor utradisjonelt dette valget er, sett i sammenheng med det nye operahusets samtidige, og hvorvidt dette kan være et kjennetegn på det moderne operahuset. Som del av dette påpekes det i konkurranseprogrammet at lokaliseringen av operahuset er del av en revitalisering av østkanten, og at det skal være et sentralt arkitektonisk element i den nye bydelen Bjørvika.² Hvordan oppdragsgiver og jury tenker seg at operaen skal bidra til dette er av særlig interesse i denne sammenhengen, og et studium av vinnerutkastet vil forhåpentligvis kunne gi et svar på dette. Å anta noe om hvorvidt denne ambisjonen om operahuset som holdningsendrende faktor vil ha den ønskede effekt er vanskelig, men her vil de tre andre operahusene kunne fungere som gode sammenligningseksempler. I tillegg kommer ønsket om å tilgjengeliggjøre operaen for et bredt og nytt publikum, og hvordan arkitektene har valgt å løse dette.³

Hele oppgaven vil oppsummeres i kapittel 7, hvor trådene samles, og de konklusjoner oppgavens spørsmål har ledet til vil bli presentert. Prosjektets situasjon i dag vil i tillegg bli presentert kort i et appendiks.

1.3. Kilder og forskningshistorie

Hovedkilder for oppgavearbeidet er konkurranseprogrammet og juryens vurdering av den åpne internasjonale prosjektkonkurransen om nytt operahus i Oslo. Begge er utgitt i forbindelse med arkitektkonkurransen, i samarbeid med Statsbygg og Norske Arkitekters Landsforbund (NAL). I juryens vurderinger finnes også illustrasjonene av konkurransens vinnerutkast *04321* som er fokus for oppgaven. Det er imidlertid noe problematisk at det ikke foreligger illustrasjoner av store sals interiør, som er sentralt i operahuset. Av den grunn er

² Statsbygg: *Nytt operahus Åpen internasjonal konkurranse for arkitekter*. Program, 1999, s. 25 og 22.

³ Statsbygg: 1999, s. 20

behandlingen av utkastets store sal hovedsakelig gjort med utgangspunkt i plantegningene, som også er det materialet konkurransens jury forholdt seg til i bedømmelsesprosessen. Arkitektenes beskrivelse av prosjektet fra konkurransen har også vist seg å være vanskelig tilgjengelig, men deler av denne er gjengitt i ulike publikasjoner, og har fungert som nyttig tilleggsmateriale.

På grunn av at prosjektet fortsatt pågår finnes det lite eller ingen forskning eller litteratur om akkurat dette prosjektet. Kildematerialet til denne oppgaven spenner derfor over et relativt bredt spekter av stoff, og omfatter litteratur fra flere ulike fagfelt og medier. Her er det kanskje Sigrid Røysengs rapport fra Norsk Kulturråd; *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*, som har vært til størst hjelp, særlig med tanke på den kulturpolitiske problemstillingen som diskuteres i kapittel 6. Denne rapporten er basert på forfatterens hovedoppgave i sosiologi fra Universitetet i Oslo høsten 1999: *Nytt operahus? En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo*. I tillegg har Kjartan Fløgstads *Hus som vil meg hysa. Snøhetta og det umerkeleg monumentale* (2004) vært interessant for å få innsikt i Snøhettas produksjon. Ellers består mye av materialet av artikler fra arkitekturtidsskrifter, særlig *Arkitektnytt*, for bakgrunnsmateriale og utfyllende stoff om arkitektkonkurransen og vinnerutkastet.

Det er skrevet noe litteratur om opera- og teaterbygninger, men dette er heller ikke et emne som i stor grad er behandlet i kunsthistorien. Michael Forsyths *Buildings for music – The Architect, the Musician and the Listener from the seventeenth Century to the present day* (1985) og Simon Tidworths *Theatres. An Illustrated History* (1973) var vært sentrale med tanke på bygningstypens historikk, som behandles i kapittel 2. Som et supplement gir Marvin Carlsons *Places of Performance. The Semiotics of theatre architecture* (1989) en interessant vinkling. Michael Forsyths bok har også vært viktig i behandlingen av det mer funksjonelle aspektet ved operahuset. I forbindelse med dette har også Leo L. Beraneks klassiske verk *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics and Architecture* (1997), samt Michael M. Barrons *Auditorium Acoustics and Architectural Design* (1993) vært god støtte. Begge bøkene har egne kapitler som omhandler akustikken i operahus.

I forbindelse med arbeidet med operaprojektet i Oslo spesifikt har Nils Grindes *Norges Musikkhistorie* (1993) og Egil Helles *Folketeaterbygningen 60 år* (1994) vært viktige. Disse er av de få verk som behandler dette temaet, og av den grunn er det ikke til å unngå at

innholdet i oppgavens kapittel 3.1. kan ha trekk som til dels sammenfaller med kapittel 2 i Røysengs rapport (2000). En rekke offentlige publikasjoner, som de to stortingsproposisjonene om nytt operahus fra 1997 og 1998, samt en del utredningsdokumenter fra instanser som Statsbygg, som befinner seg i NALs konkurransearkiv for arkitektkonkurransen om nytt operahus i Oslo har også vært nyttig materiale.

Heller ikke de tre samtidige operahusene som er valgt til å belyse operaprojektet i Oslo i denne oppgaven, har vært gjenstand for mye forskning, men det som finnes av publikasjoner om bygningene har vært til stor hjelp. Av disse tre prosjektene har Bastilleoperaen fått mest omtale er Bastilleoperaen, med sin delaktighet i president Mitterrands *grands projets* ble et svært omdiskutert operahus i sin samtid. Gérard Charlets *L'Opéra Bastille. Génèse et réalisation* (1989) har vært en utfyllende kilde, til tross for at forfatteren selv har vært tilknyttet operaprojektet. I tillegg har en rekke artikler fra fagtidsskrifter og dagspresse vært til stor hjelp, særlig med tanke på å gi et mer objektivt, og i flere tilfeller kritisk, blick på prosjektet. Operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen er noe mer anonyme på dette punktet. Det har vært noe problematisk å finne materiale om operahuset i Helsinki, etter som dette kom til gjennom en nasjonal finsk arkitektkonkurranse, og mye av materialet om både bygningen og konkurransen er finskspråklig. Likevel har det vært mulig å finne noen publikasjoner som gir et bilde også av dette operahuset. Det lille som finnes av materiale om Göteborgsoperaen og operahuset i Helsinki er benyttet med det ene handikap at de mest omfattende tekstene om bygningen er skrevet av arkitektene selv, og slik ikke kan sies å representere en helt objektiv vurdering. Så langt det har vært mulig er dette stoffet behandlet med en viss kritisk distanse, og i den grad det finnes omtale av prosjektet fra en mer objektiv synsvinkel har dette vært til stor hjelp.

Ved hjelp av disse kildene er intensjonen å forsøke å gi et bilde av operahuset som nå reises i Bjørvika, både i lys av sine samtidige og i et større historisk perspektiv.

2. Bygningstypen

2.1. Bygningstypen 1637-1980

Operahuset og teaterbygget har felles opphav i det klassiske teateret, og operahusets tidlige bygningshistorie er derfor nært knyttet til teaterbyggets historie. I noen tilfeller skilles det heller ikke mellom de to benevnelsene. I dette kapitlet vil derfor disse to bygningstypene i noen grad omtales om hverandre. Der operahuset skiller seg fra teaterbygget vil dette naturlig nok komme frem, og det er også operahuset som er det sentrale. Likevel kan teaterbygget hjelpe til med å belyse operahuset sett i et historisk perspektiv.

Det moderne teateret har røtter tilbake til antikkens teaterformer. Det samme gjelder teaterbygningens utforming. Det er derfra teaterets moderne form, med en teatersal i amfi vendt mot scenen, stammer.⁴ Med renessansen ble en interesse for de antikke idealer vekket, også med tanke på teateret og teaterbyggets utforming. På denne tiden kom også de første permanente teaterbygningene, med Andrea Palladios *Teatro Olimpico* (1580-84) i Vicenza som et av de tidligste eksemplene.⁵ Disse teatrene ble bygd med direkte inspirasjon fra det antikke amfiteateret, og har en U-formet sal, med seter i amfi.⁶ Denne, sammen med en forlenget U-form, der deler av handlingen kunne legges i en forlengelse av scenen ble vanlige mot slutten av 1500-tallet.⁷ Et felles trekk for disse var at de alle var hoffteatre. De tidlige permanente teatrene var utformet friluftsteatre bygget inn under tak, men med operaens oppkomst og overgangen til barokken forsvant dette preget, og teateret fikk en mer selvstendig form.⁸ Ikke lenge etter at de første permanente teatrene kom begynte også operahuset å skille seg ut som selvstendig bygningstype. Dette skjedde parallelt med at operaen vokste frem som selvstendig kunstart.

2.1.1. Opera

Opera som kunstform er nært knyttet til teateret, og både dens opphav og forbilder stammer fra tidligere dramatiske former. Allerede i middelalderen fantes det en praksis for resitasjoner

⁴ Begrepet *scene* har imidlertid endret betydning i det moderne teateret, da grekernes inndeling av teatrets ulike deler var tilpasset en fremføringspraksis vi ikke benytter oss av i dag. Grekernes *skene* var skuespillernes garderobes, mens spilleplassen, som vi i dag refererer til som *scene*, ble kalt *orkhestra* av grekerne. (Tidworth, Simon: *Theatres. An illustrated history*, 1973, s. 10).

⁵ Pevsner, Nikolaus: *A History of Building types*, 1976, s. 66.

⁶ Pevsner: 1976, s. 66.

⁷ Forsyth, Michael: *Buildings for music. The Architect the Musician and the Listener from the seventeenth century to the present day*, 1985, s. 78.

⁸ Pevsner: 1976, s. 70.

av evangeliene i påsken. Dette utviklet seg til såkalte liturgiske dramaer, med utgangspunkt i bibelske tekster, der all tekst ble sunget, dog i en musikalsk sett svært enkel, resiterende stil.⁹ Disse dramaene har sterkest bånd til de senere oratoriene, men må også regnes som en av forgjengerne til operaen.

Operaen søker imidlertid enda lengre tilbake, til antikken, og vokste frem av et ønske om skape det antikke dramaet på ny. Denne interessen var stor i de lærde aristokratiske miljøene i Europa, og særlig i Firenze.¹⁰ Studier av de gamle greske tragediene førte til forsøk på å skape moderne versjoner av disse. Man kjente på dette tidspunkt til at en viktig bestanddel i disse dramaene hadde vært musikk og dans, men hadde ingen sikre kilder å forholde seg til i forhold til fremføringspraksis. Man mente likevel at det greske dramaet gjennomgående hadde benyttet seg av sang, og at dette ble brukt til selve formidlingen av teksten.¹¹ De eldre musikkdramatiske formene, som resitasjonen fra de liturgiske spillene, madrigaler, moraliteter og skoledramaer fra middelalderen (der musikkinnslag hadde vært vanlige), ble brukt som direkte modeller til å bygge denne nye musikkformen over.

De tidligste eksemplene på slike antikiserende dramaer er kjent fra så langt tilbake som 1471, og har bare stedvise innslag av musikk.¹² Etter hvert antok de musikalske innslagene større dimensjoner, og da Giacomo Peris *Dafne* ble oppført i Firenze i 1594 hadde denne formen utviklet seg til det vi i dag kjenner som opera; ”et dramatisk verk der musikken er en avgjørende del, og der teksten helt eller delvis synges til akkompagnement av instrument(er)”.¹³ Fremførelsen av *Dafne* var i privat regi, og publikum tilhørte, i likhet med Peri selv, aristokratiet; menn fra de øvre sosiale lag i Firenze.¹⁴ Den karakteristiske søken etter de antikke idealene ble også dyrket hovedsakelig i slike sosiale grupper. Operaen ble ansett for å være høvisk kunst ment for samfunnets utvalgte, og ble etter hvert yndet underholdning ved Medicifamiliens hoff i Firenze.¹⁵

⁹Jeanson, Gunnar og Julius Rabe: *Musiken genom tiderna. Del 1. Grekisk antik till högbarock*, 1970 (1966), s. 104.

¹⁰Jeanson: 1970, s. 101

¹¹Jeanson: 1970, s. 104

¹²Jeanson: 1970, s. 104.

¹³Store norske leksikon, bind 10, Mv-Parg, s. 514. (*Dafne* har imidlertid gått tapt og finnes derfor ikke i dagens operalitteratur).

¹⁴Jeanson; 1970, s. 105

¹⁵Jeanson: 1970, s. 106

Operaen var altså allerede fra starten etablert som de øverste klassers underholdning, og de første 50 årene var opera heller ikke tilgjengelig for andre publikum enn hoffenes. Operaen fikk først fotfeste ved de florentinske hoff, men etter hvert spredte kunstarten seg også til andre italienske byer. Rundt 1600 ble operaen introdusert i Roma, som etter hvert tok over rollen som operaens sentrum. Fremførelsene foregikk i private hoffteatre eller (mer eller mindre) passende saler i eller utenfor palassene, og var gjerne forbundet med stor pomp og prakt.¹⁶

På 1630-tallet kom operaen til Venezia, som overtok Romas rolle som ledende operasentrum frem til århundrets slutt.¹⁷ Samfunnsstrukturen i Venezia var svært ulik fra Firenze og Roma, da aristokratiet hadde ikke den samme stillingen her. Det var den demokratiske kjøpmannsstanden som dominerte, og det var også disse som formidlet den nye kunstarten i byen.¹⁸ Da det ikke var noen særlig tradisjon for hoffteater i Venezia ble operaen dermed gjort tilgjengelig for offentligheten. Ut fra dette miljøet vokste også det første operahuset frem, og verdens første teater bygd utelukkende for opera, Teatro San Cassiano, ble åpnet i 1637.¹⁹

2.1.2. Operahuset

De antikke amfiteatrene, slik de fremsto gjennom renessansens tidlige teaterbygg, ble forbilder for de tidligste operasalene. U-formen fra disse arenaene ble dermed vanlige også i disse. Denne salsformen la grunnlag for at også området foran scenen kunne benyttes som del av spilleplassen. Et eksempel på dette er Aleottis *Teatro Farnese* i Parma (1628) (fig. 1). Her er U-formen forlenget, en annen vanlig løsning i datidens teatersaler. Under åpningsforestillingen ble området foran scenen fylt med vann, og et sjøslag ble illudert med både skip og sjømonstre.²⁰ Ekstravagante effekter kom etter hvert til å prege hoffoperaen. Jo mer storslått jo bedre.

Da Teatro San Cassiano åpnet sine dører i Venezia i 1637 var dette en viktig begivenhet for operaen. Dette operahuset var, i likhet med de senere venetianske operahusene, beregnet for offentlige fremførelser. Det var ikke lenger bare inviterte medlemmer av hoffet som fikk nyte

¹⁶ Forsyth:1985, s. 76

¹⁷ Forsyth: 1985, s.76

¹⁸ Jeanson: 1970, s. 116.

¹⁹ Pevsner: 1976, s.74

²⁰ Forsyth: 1985, s. 76.

denne kunstformen. Operahuset var i prinsippet åpent for enhver som kunne kjøpe inngangsbillett, men prisene bidro til at operaens publikum også i Venezia hovedsakelig bestod av representanter for de bemidlede klasser. I kjølvannet av Teatro San Cassiano fulgte en enorm vekst i antall teater- og operabygninger i Venezia, og i tidsrommet 1637 til 1699 fantes det så mange som 16 operahus i byen.²¹ Operadriften i Venezia ble ivarettatt av impresarioer, som anså driften for først og fremst å være en innbringende geskjeft, sekundært som et bidrag til formidling av høyverdig musikalsk kunst.²² På grunn av fokuset på det økonomiske aspektet ved operahuset ble mange av bygningene innredet med tanke på å romme et så høyt antall tilskuere som mulig. Dette ble løst ved å plassere et stort antall balkonger i flere etasjer langs veggene. I tidligere teatre hadde salene hatt én, maksimum to, balkonger, mens det i de nye operahusene ble vanlig med så mange som fire.²³ I Teatro San Cassiano så man også for første gang at orkesteret fikk plassering foran scenen. Tidligere hadde det vært vanligst å plassere disse på siden, på gallerier eller bak scenen.²⁴ Her er også prosceniumsrammen blitt et fast element, som en innramming av forestillingen på scenen.

Operaen spredte seg fra Venezia videre til de øvrige italienske byene, og derfra også til resten av Europa. Fra midten av 1600-tallet var operaen både etablert og populær i Frankrike, og England og Tyskland kom etter mot slutten av 1600-tallet.²⁵ Operaen dominerte altså ikke lenger bare i ett sentrum, men hadde suksess over hele Europa fra siste halvdel av 1600-tallet.

Operasalens hovedutforming ble allerede fra starten gjenstand for eksperimentering. Fra det antikke romerske amfiteateret hadde man tatt til seg den tilpassede U-formen, som også ble svært vanlig for operahusene, både i den ordinære formen, og den forlengede. Ut fra denne salstypen sprang en ny form; hesteskoformen. Denne vokste gradvis frem, men fremstod som fullendt første gang i S.S. Giovanni e Paolo i Venezia (fig.2), etter at dette teateret var blitt bygget om til operahus av arkitekten Carlo Fontana i 1654.²⁶ Det var imidlertid en annen av

²¹ Tidworth: 1973, s. 68 f. (Antallet er usikkert, da Forsyth gjengir dette antallet til rundt et dusin (Forsyth: 1985, s. 77))

²² Forsyth: 1985, s. 76, og Jeanson: 1970, s. 116.

²³ Tidworth: 1973, s. 68.

²⁴ Forsyth: 1985, s. 76.

²⁵ Jeanson: 1970, s. 135, 145 og 146. I Frankrike hadde opera vært kjent lenge, gjennom den italienske operaen, men denne appellerte ikke til det franske lynnet, og kunststartens gjennombrudd kom derfor ikke før rundt 1650, da en fransk operastil var begynt å utvikle seg.²⁵ I England og Tyskland ble den italienske operaen mer direkte adoptert i starten. Etter 1750 utviklet imidlertid den tyske operaen seg til å bli ledende i Europa, på linje med den italienske.

²⁶ Forsyth: 1985, s. 77.

Fontantas salsformer som ble den dominerende de neste 200 årene; den avkortede ellipseformen.²⁷ Denne ble et forbilde for teoretikere og arkitekter, som på dette tidspunktet hadde begynt å få øynene opp for salens betydning for operahusets akustikk, og undersøkelser ble gjort for å finne ut hvordan ulike saler reflekterte lyden ulikt.²⁸ Mye av denne forskningen foregikk på et svært teoretisk plan, innen en akustikkdisiplin som enda ikke var etablert, og resultatene er derfor lite pålitelige. Likevel ledet disse undersøkelsene til en bevisstgjøring rundt operasalens form, og ulike verker behandler dette temaet grundig, om enn feilaktig. Eksempler på dette er Pierre Pattes *Essai sur l'architecture théâtrale* (1774) og Diderots *Encyclopédie*.²⁹

Til tross for de forsøk som ble gjort for å gjøre operahusene optimale for den musikalske opplevelsen var det å gå i operaen først og fremst et sosialt fenomen for mange, noe som særlig ble merkbart i de store italienske operahusene på 1700-tallet. Disse antok en enorm størrelse for å fremstå som praktfulle rammer rundt den sosiale begivenhet det å gå i operaen hadde utviklet seg til å bli.³⁰ Salen var inndelt i soner ut fra billettprisene, noe som bidro til å øke klasseforskjellen, ikke bare mellom de sosiale lag som kunne og ikke kunne gå i operaen, men også mellom de ulike klasser som gikk i operaen. De dyreste billettene hadde den beste plasseringen, primært med tanke på å bli sett av de andre i publikum. Å se scenen ble sekundært. Det å gå i operaen handlet like mye om å bli sett, som å se. De mest eksklusive billettene var til egne losjer som i enkelte tilfeller kunne lukkes ut mot salen og brukes som private salonger. Slike plasser skaffet man seg ved å abonnere på en losje for et visst tidsrom av gangen.³¹ I noen tilfeller finansierte losjeabonnementene til og med byggingen av teateret. Losjer ble dermed en nødvendighet også av økonomiske årsaker. De lukkede losjene reflekterte lyden på en uheldig måte, og dette ble forsøkt rettet opp ved å dekorere losjefrontene med ornamenter. På tross av anerkjente akustiske problemer ved losjene ble denne tradisjonen likevel opprettholdt. Operaens publikum tilhørte fortsatt de øverste samfunnsklasser.

²⁷ Forsyth: 1985, s. 80.

²⁸ Forsyth: 1985, s. 77ff. Denne ideen hadde Fontana imidlertid lansert allerede i de første utkastene til operahuset i 1666, men oppdragsgiverne foretrakk da den etablerte U-formen. Den avkortede ellipseformen ble realisert først gjennom en ombygging av teateret og stod ferdig i 1695.

²⁹ Forsyth: 1985, s. 80.

³⁰ Forsyth: 1985, s. 96.

³¹ Denne praksisen er til en viss grad eksisterende også i dag i enkelte operahus, som bl.a. La Scala. Tidligere var det imidlertid også vanlig at de som hadde et abonnement på en losje brukte denne til sosiale sammenkomster, som for eksempel private middager før, eller gjerne under, operaforestillingen.

Operahusene vokste også stadig i størrelse, og det italienske operahuset nådde sitt høydepunkt da Teatro alla Scala sto ferdig i Milano i 1778. Sammen med den tilnærmet samtidige La Fenice i Venezia er dette operahuset blitt stående som forbilde for de senere operahusene helt frem til vår tid, med velkjente elementer som en sal med avkuttet ellipseform og fire eller flere balkonger inndelt i private losjer. Interiøret var rikt dekorert, i tråd med den til enhver tid rådende stilen, og balkongfrontene var gjerne omhyggelig dekorert med utskjæringer og stukkornamenter. Den tradisjonelle fargesettingen med ”purpur og gull” dominerte.

Mens det italienske operahuset forble så å si uendret på 1700-tallet skjedde det store endringer i Tyskland og Frankrike. Disse endringene er også av betydning for operahusets videre utvikling og status. Den første nyvinningen kom med G.W. von Knobelsdorffs *Staatsoper* i Berlin i 1742 (fig. 3). Dette er den første opera- og teaterbygning som er gitt helt frittstående plassering i en by.³² Tidligere hadde slike bygninger vært del av annen bygningsmasse, enten palasser eller kvartaler. I mange tilfeller hadde også teatrenes eksteriør vært relativt unnselige. Med denne løsrivelsen av opera- og teaterbygningen fikk man også nye ambisjoner for bygningstypen; bygningene skulle nå være monumentale, og man begynte å sammenligne dem med palass- og tempelarkitekturen.³³ Denne referansen kommer i enkelte tilfeller svært tydelig til uttrykk, som i E.L. Boullées utkast til et operahus på Place du Carroussel i Paris (1781); et frittstående monumentalt teater, med rotundeform og direkte referanser til den antikke tempelarkitekturen.(fig. 4).³⁴

Løsrivelsen fra byens øvrige bygningsmasse medførte at teater- og operabygningene fikk en ny status, og etter hvert ble disse av enkelte regnet blant de mest storslagne og viktige bidrag til byens arkitektur, i tillegg til at de illustrerte byens betydning.³⁵ Bakgrunnen for dette ligger til en viss grad hos Voltaire, som var en av forkjemperne for tanken om å restituere teatrene tilbake til den høye stilling de hadde hatt i antikken.³⁶ Det er også med frigjøringen av teaterbygningen at et fokus på operahusets eksteriør for alvor begynner å gjøre seg gjeldende. Sammenligningen mellom teaterbygningen og palassarkitekturen påvirker også

³² Forsyth: 1985, s. 104.

³³ Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, 1989, s. 74-75.

³⁴ Bygningen ble aldri reist, noe som er heldig, da det kuppelformede taket ville ha gitt svært dårlig akustikk (Forsyth: 1985, s. 112).

³⁵ Gjengivelse av sitat fra Charles Cochins *Cours d'architecture* (1771) i Carlson: 1989, s. 78.

³⁶ Carlson: 1989, s. 73.

bygningstypens uttrykk. Dette er tydelig allerede i Knobelsdorffs *Staatsoper*, men blir videre utbrodert i bygninger som Schinkels Schauspielhaus i Berlin.³⁷

Operahuset som frittstående bygning fikk også en ny funksjon som viktig knutepunkt i bystrukturen. Et eksempel på dette er Victor Louis' *Grand Théâtre* i Bordeaux (1777-80), som er lagt i enden av en av byens avenyer, som fokuspunkt.³⁸ *Grand Théâtre* er imidlertid en viktig operabygning av en annen grunn; her ser vi de første skritt i retning av en "demokratisering" av operasalene. Michael Forsyth påpeker at det ikke var like viktig for det franske borgerskapet å trekke seg tilbake under operabesøket som det var for det italienske publikummet.³⁹ Av den grunn er det også i Frankrike vi finner de første salene der losjene er erstattet av mer åpne gallerier, og Louis' *Grand Théâtre* er et av de tidligste eksemplene på dette. Utover 1780- og 90-tallet ble så losjene bygget om til åpne gallerier i flere operahus, deriblant Knobelsdorffs *Staatsoper* (1789).⁴⁰

1800-tallets operahus følger klart de forbilder bygninger som bl.a. *Staatsoper* og *Grand Théâtre* står for, og bygningene som blir til i løpet av dette århundret gir en videreutvikling og perfektjonering av disse. På 1800-tallet reises også tre av de bygningene som kan sies å ha hatt størst innflytelse på operaarkitekturen på 1900-tallet; Gottfried Sempers operahus i Dresden, Charles Garniers operahus i Paris og Richard Wagner og Otto Brückwalds Festspielhaus i Bayreuth.

Et operahus som gjerne forsvinner i skyggen sine samtidige er Sempers operahus i Dresden (1838-41) (fig. 5).⁴¹ *Semperoper* har satt spor i teaterarkitekturens historie, særlig på grunn av den oppmerksomhet som vies store sal i utformingen av eksteriøret. Semper var sterk motstander av den vanlige praksisen, der operahusene ble utformet som klassisistiske templer, uten referanse til deres funksjon, og ønsket et uttrykk der bygningens funksjon skulle synliggjøres i det ytre.⁴² *Semperoper* fremhever derfor store sals runde form, og lar den være

³⁷ Carlson: 1989, s. 79, ill. s. 82.

Carlson: 1989, s. 80.

³⁹ Forsyth: 1985, s.104.

⁴⁰ Forsyth: 1985, s. 104. Overgangen fra losjeinndelt sal til åpne gallerier markerte også *Staatsopers* overgang fra privat til offentlig teater.

⁴¹ I det følgende vil jeg referere til dette operahuset som *Semperoper*. Dette operahuset brant i 1869, men ble gjenoppbygd av Semper selv i 1878, med svært få endringer. Det verserer derfor to ulike dateringer for huset, men jeg har valgt å holde meg til den tidligste, da dette er den første gangen vi møter Sempers utradisjonelle fasadeform.

⁴² Tidworth: 1973, s, 156.

synlig i fasaden. Semper rettet også et kritisk blikk mot den tradisjonelle salsformen, da han mente denne ikke var god nok akustisk sett, og kan anses som en av de hovedansvarlige for at hesteskosalen erstattet den ellipseformede, som til da hadde vært dominerende.⁴³ I ettertid er *Semperoper* også blitt kjent som en av verdens best fungerende akustiske operasaler.

De to operahusene som er blitt stående som de mest sentrale fra 1800-tallet er likevel *Opéra Garnier* (1860-1875) i Paris og *Festspielhaus* (1872-76) i Bayreuth. Disse er i stor grad rake motsetninger, og står for to ulike holdninger til operahuset, men har begge gitt viktige bidrag til bygningstypen, særlig med tanke på hvordan operahuset utformes og organiseres i dag. Charles Garniers parisopera er relativt tradisjonell, men var likevel det operahuset som hadde størst innvirkning på operahusene i sin samtid, og på tidlig 1900-tall denne forsøkt kopiert verden over.

Opéra Garnier (fig. 6) ble til som resultat av en arkitektkonkurranse arrangert på oppdrag fra den franske keiseren, Napoléon III, i 1860. Etter en prosess med stor uenighet ble konkurransen vunnet av den til da helt ukjente unge arkitekten Charles Garnier.⁴⁴ Bygningen er kjent for sin storslåtte nybarokke stil, både i eksteriør og interiør. Garnier hadde kombinert den tradisjonelle teaterbyggformen med samtidens tekniske nyvinninger gjennom bruken av jern og stål i konstruksjonen.⁴⁵ I likhet med Semper har Garnier skilt ut salens runde form, men her som en kuppelkranset rotunde midt i bygningen. Foran denne ligger imidlertid de arealene som kanskje får størst betydning for *Opéra Garnier*, og som også er forsøkt kopiert verden over; publikumsarealene.

Garniers opera er utformet med tanke på de sosiale rammer som var knyttet til operaen på 1800-tallet; det som på engelsk omtales som "operagoing". Om franskmennene ikke hadde det samme forholdet til losjene som italienerne, var operaen en arena for å se og bli sett også for dem. Aller mest kjent er den store trappen, som markerer et høydepunkt i den tradisjonelle operaarkitekturen (fig. 7) I tillegg huser bygningen en storslått foajé. *Opéra Garnier* tar utgangspunkt i opera som en kunstform for eliten, og lager en av de mest spektakulære rammene noen sinne rundt dette.⁴⁶

⁴³ Sommer, Anne-Louise: *Operaen på Dokøen*, 2005, s. 56

⁴⁴ Forsyth: 1985, s. 166.

⁴⁵ Forsyth: 1985, s. 166.

⁴⁶ Mead: Christopher Curtis: *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural empathy and the Renaissance of French Classicism*, 1991, s. 133ff.

Opéra Garnier tar også bygningstypen som frittstående objekt enda et skritt lenger gjennom at den innlemmes i Baron Haussmanns byplan (1853-1870). Operahuset er gitt en plassering i enden av en stor boulevard, og er et viktig fokuspunkt for denne. Dette understreker den betydning operahuset hadde som del av byen på slutten av 1800-tallet, og også her markerer *Opéra Garnier* seg som et storslått eksempel.

1870-tallets andre store operahus ble reist på initiativ fra komponisten Richard Wagner. Motivasjonen var et ønske om å skape et operahus som skulle gi ideelle forhold for fremføring av hans egne operaer, og følgelig var salens utforming det viktigste. Wagners ønske ble til slutt realisert i *Festspielhaus* i Bayreuth (1876) (fig. 8), som han fikk oppført sammen med arkitekten Otto Brückwald.⁴⁷ Dette er et enkelt utformet operahus der den vifteformede salen gir siktlinjer som er tilnærmet like for alle i salen, uavhengig av plassering, og en senket orkestergrav gir uforstyrret sikt til scenen. Salen skulle gi tilskueren en optimal opplevelse, uten forstyrrende elementer.⁴⁸ Den akustiske kvaliteten viste seg også å være svært god, noe Wagners tidlige samarbeid med Gottfried Semper om et lignende operahus må ta en stor del av æren for. Salen skiller seg ut ved at den har rette vegger, i stedet for å la veggene følge salens vifteform, og har sidevegger som står ut mellom veggen og seteradene (fig. 9). Dette skal ha gitt en heldig akustisk effekt. Den nedsenkede orkestergraven representerer noe helt nytt, særlig takket være hetten som dekker denne, og gjør at lyden som høres i salen er totalt reflektert, og gir en fjern, nærmest mystisk klang. En annen effekt er at den forhindrer orkesteret fra å overdøve sangeren.⁴⁹ Enkelte arkitekter forsøkte, uten hell, å gjenta suksessen fra *Festspielhaus*, men Wagners vifteformede sal fikk ingen stor innflytelse på operaarkitekturen i det følgende århundret.

Festspielhaus' losjeløse sal med vifteform var opprinnelig gitt sin utforming kun basert på den effekt det ville ha på opplevelsen av operaforestillingen. Senere har denne også blitt satt inn i et sosialt perspektiv, gjennom beskrivelser som ”demokratisk”, med tanke på losjene, som tidligere aktivt bidro til en segregering av salen, er så godt som fjernet. Dette aspektet var imidlertid ikke av særlig betydning for Wagner, da han selv anså operaen for å være en kunstart for eliten, i motsetning til teateret som var for ”folket”, og hadde ingen hensikt om å

⁴⁷ Tidworth: 1973, s. 170.

⁴⁸ Forsyth: 1985, s. 179

⁴⁹ Forsyth: 1985, s. 187.

reformere operapublikummet.⁵⁰ Det var likevel viktig at publikum skulle gå i operaen for operafremførelsens skyld, ikke for å delta i en sosial begivenhet.⁵¹ Det var fremdeles de øvre klasser som var forventet å være operapublikum også i Bayreuth, men Wagner ønsket helt klart en endring av fokus, fra det sosiale til det musikalske. Det er dette aspektet ved *Festspielhaus* som har vist seg å være dette operahusets bidrag til 1900-tallets operahus.

Vektleggingen av de tekniske elementene som inngår i teaterbygget kommer også sterkere inn på slutten av 1800-tallet, og operaarkitekturen bringes nærmere ingeniørkunsten enn før. Dette er samarbeidet mellom Louis Sullivan og Dankmar Adler om en rekke saler for musikkfremførelse et eksempel på. Utover 1900-tallet blir opera- og teaterbygningenes maskineri stadig mer avansert, og akustikkforskningen blir for alvor en vitenskap. Som nevnt tidligere var det eksperimentert en del med salsformer for å finne den ideelle løsningen, men før midten av 1800-tallet hadde man ikke hatt tilstrekkelig belegg for de ”forskningsresultater” man hadde kommet frem til.

Det tidlige 1900-tallet markerer et antiklimaks i forhold til den foregående perioden. Det kan synes som høydepunktet som ble nådd med *Opéra Garnier* ga en slags metning. Flere operahus ble oppført, mange i stil med *Opéra Garnier*, men lite nytt og bemerkelsesverdig synes å ha blitt reist. To verdenskriger, sammen med den økonomiske krisen på 1930-tallet la en demper på den byggeiver som preget tiden rundt århundreskiftet. I tillegg kom kinoen, som i noen grad overtok operaen og teaterets rolle som underholdning, særlig i mellomkrigstiden.⁵²

I etterkrigstiden fikk man imidlertid en vekst i byggingen av operahus, særlig i Tyskland på grunn av store ødeleggelser under krigen. Valget stod mellom ren gjenoppbygging av operahuset etter modell av det gamle, eller å bygge nye operahus med et nytt formspråk. Et eksempel på et slikt gjenoppbygd operahus er *Semperoper*, der man svært nøyaktig har rekonstruert operahusets interiør, med unntak av salen, som fikk sin størrelse redusert, også det av akustiske hensyn.⁵³ Av nybygg er Deutsche Oper i Berlin (1962) et av de best kjente eksemplene. Her ser vi også at det modernistiske uttrykket har satt preg på operaarkitekturen.

⁵⁰ Tidworth: 1973, s. 175.

⁵¹ Tidworth: 1973, s. 172.

⁵² Tidworth: 1973, s. 187.

⁵³ Sommer: 2005, s. 56. Den nyrestaurerte *Semperoper* stod ferdig i 1985.

Rundt forrige århundreskifte dukker bygninger som Sullivan og Adlers *Auditorium Building* (1889) opp i Chicago, og lanserer for alvor tanken om operahuset som del av et større kompleks. Dette var et bygningsvolum der flere ulike tilbud var samlet under ett tak, og i tillegg til operasal huset bygningen hotell og kontorer.⁵⁴ Dette kommer også sterkere utover 1900-tallet, da man ser flere større saler for flere ulike kunstarter enten under samme tak eller som del av et kompleks. Et slikt kompleks er Lincoln Center i New York (1962-68), som består av en rekke ulike bygninger som rommer konsertsal, musikkonservatorium, teater, og nytt operahus for the Metropolitan Opera. *Metropolitan* er kjent for sin gode akustikk, til tross for at salen befinner seg i det øvre sjiktet med tanke på publikumskapasitet. *Metropolitans* store sal holder seg til den klassiske hesteskoformen, og salens interiør er relativt tradisjonell. Eksteriøret spiller på den klassiske teatertradisjonen, der fasaden består av en arkade i glass og stål, men uttrykket er likevel i tråd med samtidens arkitektoniske formspråk. Etter hvert vokste det også frem en interesse for såkalte flerbrukshus. Disse kan fremstå i ulike varianter; noen har én sal som skal romme alt fra opera til teater og rockekonsserter, gjerne også andre fasiliteter, i tradisjonen etter *Auditorium Building*. Andre plasserer flere saler for ulike kunstformer under samme tak i en bygning.

Vifteformen, som ble lansert for alvor i *Festspielhaus*, synes ikke å ha gjort et nevneverdig inntrykk i operasalene. Et av få eksempler på denne formen finner vi likevel i Alvar Aaltos musikkbygninger i etterkrigstiden, blant annet i *Finlandiahuset* (1976) og i et prosjekt for operahuset i Essen (1959). Disse salene ble regnet for å være vellykkede akustisk sett, og beviser at det ikke nødvendigvis bare er én salstype som er velfungerende for opera⁵⁵. Den store milepælen innen operaarkitekturen på 1900-tallet er likevel Jørn Utzons operahus i Sydney (1957-73) (fig. 10). Til tross for den ikonstatus bygningen har i dag var veien frem til ferdigstillelse lang og problemfylt. Utzons prosjekt viste seg å være vanskelig gjennomførbart, og en rekke stridigheter oppstod i dets kjølvann. For det første var ikke vinnerutkastet testet for gjennomførbarhet, og det ble tidlig klart at budsjettammen som var satt kom til å overskrides. I tillegg var ikke utkastet detaljert nok utarbeidet med tanke på det akustiske, noe som førte til at man måtte foreta en del endringer. Da disse endringene medførte at det opprinnelige designet måtte endres drastisk forlot Utzon prosjektet i protest, og operahuset ble fullført av andre arkitekter og akustikkonsulenter. Likevel er dette bygget blitt stående som et av det 20 århundres mest kjente bygninger, og bygningen har utvilsomt

⁵⁴ Forsyth: 1985, s. 240.

⁵⁵ Operahuset i Essen ble ikke oppført før i 1988, etter Aaltos død.

også vært av betydning for andre kulturbygninger i årene etter ferdigstillingen i 1973. Et annet interessant aspekt ved dette prosjektet er at en av initiativtakerne, Sir Eugene Goossens' hjertesaker var at musikk skulle være en rettighet, noe alle skulle kunne nyte.⁵⁶ Denne holdningen skulle bli enda mer synlig i den kommende generasjonen operahus.

2.2. Samtidige europeiske operahus (1980-2000)

I tiden etter 1980 ser vi en stadig vekst i antallet operahus. I Finland kom man endelig nærmere å få realisert sitt nasjonale operahus, og flere andre operahus ble planlagt både i Europa og andre verdensdeler. Det første store operaprojekt, på 1980-tallet er *Bastilleoperaen* i Paris, som ble påbegynt i 1983, og med sitt folkelige preg setter den standard for sine etterfølgere. Også Norden kommer etter, og både Göteborg og Helsinki får sine operahus i 1993 og 1994, samtidig som planene for et operahus i Oslo begynner å ta form. Tidlig på 1990-tallet kommer planene for et nytt operahus i stand i Cardiff, og Zaha Hadids utkast vinner en internasjonal arkitektkonkurranse i 1992. Også dette operahuset skal være folkelig, og det legges vekt på at musicals skal få stor plass på repertoaret. Operahusets folkelige appell overbeviser imidlertid ikke myndighetene, og frykten for et budsjettsprenkende bygg av Sydney-typen gjør at operahuset skrinlegges.⁵⁷

Det er også på 1990-tallet at planene om et nytt operahus i Oslo begynner å ta form. I tillegg vokser også operahus frem i utradisjonelle operanasjoner i denne perioden; Kairo får nytt operahus i 1988, mens Tokyos operahus åpner i 1997. Realiseringen av operabygningene skjer i svært ulikt tempo; mens Finlands nye operahus blir realisert med et mellomrom på nesten 20 år fra arkitektkonkurransens avvikling til ferdigstilling, kommer Københavns nye opera som det hittil siste skudd på stammen med påbegynnelse i 2000, og ferdigstilling i 2004.

Ønsket og behovet for fornyelse og modernisering i de bestående eldre operahusene gjorde seg også gjeldende på 1980-tallet gjennom omfattende restaurerings- og ombyggingsprosjekter for gamle, ærverdige klassikere som *La Scala* og *Covent Garden*, samt operahuset i Lyon. Omfattende endringer, med varierende omfang, er gjort i salene, for å tilpasse operahusene til det 21. århundre. På *La Scala* er så mye som mulig gjort innenfor

⁵⁶ Drew, Philip: *Sydney Opera House*. Jørn Utzon, 1995, s. 6.

⁵⁷ Crickhowell, Nicholas: *Opera House Lottery. Zaha Hadid and the Cardiff BayProject*, s. 110.

rammen av det gamle, mens i Lyon har Jean Nouvel laget et nytt operahus så å si bak fasaden til det gamle operahuset fra 1756.

Oppblomstringen av operahus de siste 20 årene har ført til at det nye operahuset i Oslo har et anselig antall umiddelbare forgjengere. Likevel har det vært nødvendig å foreta et utvalg som best kan gi et grunnlag for å forstå operahuset i Oslo. Under vil derfor tre av disse, som også vil vies oppmerksomhet senere i oppgaven, gis en mer inngående presentasjon.

2.2.1. Bastilleoperaen

På begynnelsen av 1980-tallet hadde man flere scener for opera i Paris. Opéra Garnier og Salle Favart (*opéra comique*) hadde til da vært offisielle scener for parisoperaen. Opera ble i tillegg fremført i privat regi.⁵⁸ Opéra Garnier har imidlertid fungert som hovedscene for opera i Paris siden åpningen i 1875, og er, som nevnt tidligere i kapittelet, en av de mest sentrale operabyggene i historien. Dens symbolverdi er også enorm, både i Frankrike og internasjonalt. Opéra Garnier hadde imidlertid funksjonelle mangler og problemer med å imøtekomme den store publikumstilstrømmingen operaen opplevde i Frankrike på 1970- og 80-tallet. Ønsket om et nytt operahus ble stadig sterkere.⁵⁹

Løsningen syntes å være et nytt, moderne operahus med fasiliteter både for det tradisjonelle og det nyere opera- og ballettrepertoaret, og som hadde en større publikumskapasitet. Konkrete forslag om et nytt operahus i Paris ble lagt frem i 1968, men det skulle gå enda 15 år før byggingen var vedtatt og planene klare.

Frankrike var, ved overgangen mellom 1970- og 80-tallet, preget av store politiske utskiftninger. Den kanskje største omveltningen skjedde da sosialistpartiets kandidat François Mitterrand etter flere års forsøk vant presidentvalget i mars 1981. Den nye presidenten ønsket et nytt og sterkere fokus på kulturen, og å gjenopprette Paris som kulturelt sentrum i Europa.⁶⁰ Hans forgjenger, Valéry Giscard d'Estaing hadde før sin avgang påbegynt planer for kulturbygg i Paris. Mitterrand la stor vekt på å fullføre disse prosjektene, og benyttet anledningen til å utvide med fem nye, deriblant et nytt operahus. Disse var blant de største

⁵⁸ Chevrillon, Olivier: "The Bastille Opera Project" i Graubard, Stephen R. (red.) *The Future of Opera*, 1986, s. 156.

⁵⁹ Garcias, Jean-Claude: "People's opera. Stitching up Paris" i *The Architectural Review*, nr. 12, 1983, s. 34.

⁶⁰ de Haan, Hilde og Ids Haagsma (red.): *Architects in competition. International Architectural Competitions of the last 200 years*, 1988, s. 17

byggeprosjektene i Frankrike på lang tid, kjent under betegnelsen *Les grands projets de l'Etat*.⁶¹ Disse ble alle planlagt med ferdigstillelse rundt 1989, 200 års-jubileet for den franske revolusjon.

Opprinnelig ble den nye operaen planlagt som del av et stort musikkcenter (*Cité de la musique*) med både musikkmuseum, konservatorium og opera, men på grunn av sin størrelse ble operaen etter vurdering av ulike tomtealternativer skilt ut og tildelt tomten på den historiske Bastilleplassen. Kunngjøringen av byggingen av disse prosjektene kom i et kommuniqué fra Elyséepalasset i mars 1982, der operaen ble lansert som et ”folkelig operahus”.⁶²

Konkurransen om nytt operahus i Paris ble utlyst i november 1982, og ble gjennomført som en åpen internasjonal arkitektkonkurranse. Denne var noe spesiell, da det var presidenten selv som ut fra juryens utvalgte finalistutkast skulle foreta den endelige beslutningen. Vinneren av konkurransen ble kåret etter en mer eller mindre improvisert runde der tre av finalistene skulle videreutvikle utkastene sine.⁶³ Da presidentens valg endelig var klart, var det mange som bemerket parallellen til operahuskonkurransen i 1860; vinneren var en ung, ukjent arkitekt: Uruguayaneren Carlos Ott.

Bastilleoperaen representerer på mange måter det motsatte av *Opéra Garnier*, særlig gjennom fokuseringen på operahuset som ”folkelig”. *Opéra Garnier* var tenkt å være alt annet enn folkelig, da den baserte seg på tradisjonen rundt borgerskapets operavaner.⁶⁴ Bastilleoperaen er i tillegg plassert inne i et eksisterende kvartal og er ikke frittstående. Likevel er operaen et dominerende element på Bastilleplassen. Bygningens hovedfasade preges av en halvsylindrisk form som buer ut, med midtpunktet vendt mot Julisøylen, som er plassens sentrum (fig. 11). Fasadens midtpunkt understrekes av trappemønsteret som preger fasaden; en slags lag-på-lag-bekledning i marmor og aluminium som støttes opp av betongpilotis. Midtpunktet markeres med en spalte, og under denne er et storslått inngangsparti anlagt, med en monumental trapp, innrammet av en portal på utsiden. Både i mønsteret i fasaden og i trappen ligger det en

⁶¹ Disse prosjektene omtales som *les grands projets* og *les grands travaux* om hverandre, men jeg vil, for ordens skyld, videre holde meg til førstnevnte, da dette er den mest vanlige betegnelsen på prosjektene.

⁶² ”Les décisions de l’Elysée” i *Le Monde*, 10.3. 1982, s. 1.

⁶³ Charlet, Gérard : *L’Opéra Bastille. Génèse et réalisation*, 1990, s. 73. Beslutningsprosessen for juryen omtales som svært problemfylt, noe som ofte tolkes til at ingen av utkastene egentlig var gode nok.

⁶⁴ Se omtale av dette tidligere i kapittelet.

henspeiling på Garniers storslåtte trapp i den gamle operaen.⁶⁵ En interessant detalj med Otts monumentale trapp er at den ikke leder opp til operaens hovedinngang, men til det ene balkonggalleriet.⁶⁶ Hovedinngangen befinner seg imidlertid på bakkeplan, tilgjengelig fra gaten.

Halvsylinderen som dominerer fasaden mot Bastilleplassen, aksentuerer i tråd med tradisjonen etter *Semperoper* den store salens form. Denne effekten er tydelig også der husets to andre saler befinner seg; amfiteateret ut mot rue de Lyon, og øvescenen mot rue de Charenton har samme halvsylinderform, men er noe mindre (fig. 12). Fasaden ut mot rue de Lyon har en mer aksentuert elevasjon enn hovedfasaden, og man kan ane tre hovedetasjer; en høy førsteetasje og to ”vanlige” etasjer over denne igjen. Denne fasaden er mer lukket, og har mindre åpninger i en ellers grå, granittbelagt vegg. I likhet med hovedfasaden er imidlertid store deler av fasaden nær bakkeplan i glass.

Foajéområdet er relativt lyst, åpent og luftig, takket være glasset i de omsluttende veggene og taket (fig. 13). Dette preget varierer avhengig av hvor i bygningen man befinner seg. I foajeens vrimleareal er atmosfæren relativt lys, mens man lenger oppe i etasjene får mindre av denne følelsen, da det her er relativt lavt under taket og svakere belysning; en sterk kontrast til vrimlearealet. Den store trappen følger fasadens buede form opp til galleriene, og er enkel, utført i hvit carraramarmor, i et strengt formspråk. Marmor og glass preger foajeen forøvrig, og glassfasaden gir både innsyn fra gaten og utsikt til Bastilleplassen.

Innenfor foajeen ligger store sal, som er holdt i hvitt, svart og tre, med kvadratiske detaljer både langs veggen ved proseniet og i stolryggene (fig. 14) Disse detaljene er også lagt inn av akustiske hensyn, men holder seg til det arkitektoniske ”vokabularet” som kommer frem av Otts egen beskrivelse av prosjektet.⁶⁷ Kvadratet er et arkitektonisk tema i bygningen, og de fleste bestanddelene i fasaden og interiøret bygger på dette. Salen er stor, og har en kapasitet på 2700 tilskuere, og parkettområdet utgjør den desidert største andelen av seteantallet. Den har den mindre brukte vifteformen, og er i tillegg utstyrt med to overhengende, hvite balkonger som springer ut fra veggen i to nivåer.

⁶⁵ Foajétrappen, som tilsvarer bruksområdet for Garniers berømte operatrapp, var opprinnelig ment å legges flukt med trappemønsteret i fasaden, men dette ble endret, av ukjente årsaker, i løpet av prosjekteringsperioden.

⁶⁶ Thomas Thiis-Evensen hevder at denne inngangen er beregnet på president Mitterrand, men dette har jeg ikke vært i stand til å finne belegg for. (Thiis-Evensen, Thomas: ”En postmoderne cliché” ”En postmoderne cliché” i *Arkitekten*, nr. 23, 1989, s.587).

⁶⁷ Charlet: 1989, s. 127.

2.2.2. Operahuset i Helsinki

Finland er, i likhet med Norge, en ung nasjon, som først fikk sin selvstendighet i 1917 etter århundrer med svensk og russisk styre. Likevel har landet en mer etablert operatradisjon enn oss, og det første initiativet til et operahus hevdes å ha kommet allerede i 1817. Dette lyktes imidlertid ikke, og Finland fikk en permanent sal for opera først i 1911, da man sikret seg tilhold i det gamle russiske garnisonsteateret Alexanderteateret. Dette skulle komme til å bli tilholdssted for operaen helt frem til det nye operahuset ble oppført i 1993.⁶⁸ Alexanderteateret var imidlertid ikke tilpasset opera, og plassproblemene var store allerede fra starten. For de ansatte medførte dette en omflakkende tilværelse, der operaprøver måtte finne sted i leide lokaler andre steder i byen. For publikum og for operadriften var det også uheldig at teateret bare kunne ta 500 tilskuere av gangen.⁶⁹ I tillegg gjorde Alexanderteaterets begrensninger at ikke alle operaer var mulige å sette opp, noe som hemmet nasjonaloperaens drift.⁷⁰ Ønsket om et nytt operahus var derfor sterkt.

På 1960-tallet la Alvar Aalto frem en ny sentrumsplan for Helsinki, et ledd i å flytte byens sentrum fra Senatstorget, der det hadde blitt anlagt under russertiden. Del av denne planen var å plassere større kulturbygninger langs Tölövikens strand, deriblant et operahus.⁷¹ I 1971 ble en operastiftelse dannet, med det mål å finne en tomt og samle inn penger til erverv av denne og til gjennomføring av prosjektet.⁷² Med stiftelsen etablert kunne man endelig begynne å legge mer detaljerte planer for et operahus.

Fire år senere, i 1975, kunne man endelig kjøpe en tomt, med Aaltos *Finlandiahus* (1976), som nabo. Dette var den eneste av bygningene fra Aaltos byplan som ble oppført i hans levetid. En nasjonal idékonkurranse i to stadier ble utlyst høsten 1975, med det mål at det nye operahuset kun skulle utformes med utgangspunkt i operaen og dens behov, ikke med tanke på andre uttrykksformer, som konserter eller teater.⁷³ Denne prosessen skulle foregå over to år, og i 1977 gikk arkitektfirmaet Hyvämäki-Karhunen-Parkkinens utkast *Scalapuikko* av med seieren.⁷⁴

⁶⁸ Eskola: 1998, s. 14

⁶⁹ Ukjent forfatter: "Sound of the North" i *World Architecture*, nr. 30, 1994, s. 74

⁷⁰ Hyvämäki, Eero: "The Opera House" i *Arkkitehti*, nr. 6, 1993, s. 59.

⁷¹ Aalto, Alvar: "Helsingfors Sentrumsplan" i *Arkkitehti*, nr. 3, 1965, s.32.

⁷² Eskola: 1998, s. 14

⁷³ Hyvämäki: 1993, s. 60.

⁷⁴ Eskola: 1998, s. 14

Fasaden ut mot hovedveien Mannerheimintie bidrar til å forbinde operahuset med byen og gjøre det lett tilgjengelig for publikum, mens fasaden mot vannet knytter det til naturen i området, og danner også en forbindelse med de andre kulturbygningene i området. Denne vektleggingen av operahusets forhold til naturen og landskapet er en årsak til at større deler av bygningens rom er plassert under bakkenivå. Dette gjør at bygningen blir lavere enn den kunne vært, med tanke på det romprogram den skal huse. Likevel er bygningen relativt ruvende, og med sitt hvite eksteriør skiller den seg tydelig fra sine omgivelser.⁷⁵ Bygningens hovedkropp består av ulike sammensetninger av kubiske former i variasjon, og planen er korsformet. Bygningen veksler mellom det lukkede og det åpne, en effekt som er bestemt av de funksjoner som befinner seg innenfor; lukket rundt bygningens funksjonelle arealer som saler og øvingsrom, og åpen i publikumsarealene.⁷⁶

Bygningen har to fasader. Fasaden ut mot Mannerheimintie rommer hovedinngangen, og knytter operahuset til bystrukturen via den åpne operaplassen (fig. 15). Innenfor innrammingen av plassen er veggen relativt lukket, og de åpningene som finnes er små. Ut fra midten av fasaden springer imidlertid et lavt glassutsbygg, og bidrar til en viss åpenhet i byggets grunnetasje. Fasaden mot Tölöviken har også dette glassutbygget, med samme form som utbygget på bysiden, men her dekker dette nærmest hele fasaden, og går også over flere etasjer (fig. 16).

Elevasjonen er ulik i de to fasadene. På bysiden er etasjeinndelingen relativt tradisjonell, med en høy, fremtredende førsteetasje, og to mindre markerte etasjer over, som rommer kontorer. Fasaden mot sjøen er mer åpen, og har en mindre artikulert elevasjon. Her fungerer fasaden mer som en ramme rundt publikumsarealene og aktivitetene inne i operahuset, samtidig som det gir publikum utsikt over Tölöviken.

Eksteriøret består, som nevnt, hovedsakelig av kubiske former, med enkelte mykere elementer, som glassutbyggenes buede form. Scenetårnets form repeteres i det lavere taket over store sal, og skaper en nivåforskjell som understrekes ytterligere av at bygningen følger terrenget, og ligger i ulike nivåer ned mot Tölöviken. Både i scenetårnet og taket over salen er siden som vender mot Tölöviken buet, som en antydning av den store salens hesteskoform.

⁷⁵ Dette er en tilsiktet effekt som spiller på de andre hvite kulturbyggene langs Tölöviken; Aaltos Finlandiahus (1976) og Timo Penttiläs byteater (1960-67) (Hyvämäki: 1993, s. 60).

⁷⁶ Hyvämäki, Eero: "The architectural solution" i Eskola: 1998, s. 108.

Denne buen er tydeligst i taket over salen. Dette er den eneste indikasjonen av byggets funksjon i eksteriøret.

Operahusets publikumsarealer ligger vendt ut mot Tölöviken, og er innrammet av glassutbygget, som går fra gulv til tak (fig. 17). Inne i foajeen har arkitektene bevisst valgt et nøytralt uttrykk, med blågrått marmorgulv og hvite veggflater, med tanke på det lysspillet den åpne foajeen vil danne på flatene til ulike tider på døgnet.⁷⁷ Disse veggflatene åpnes imidlertid stedvis opp gjennom nisjer, som fungerer som en forsmak på store sals interiør, gjennom bruken av samme tresort.⁷⁸

Store sal er synlig inne i foajeen som en halvsylindrisk form som går over alle etasjene. Salen er hesteskoformet, og har tre bånd med grunne balkonger langs salens vegger (fig. 18). I motsetning til den noe kjølige foajeen fremstår store sal som varmere, mye takket være bruken av bøketre i gulv og vegger. Det hvite er fortsatt en ramme rundt innredningen, i balkongfronten og taket, og i veggfeltet mellom den fremste døren og prosceniet, men tredetaljene, sammen med de svarte setene spiller likevel en stor rolle.

Mellom konkurransen og ferdigstillingen gjennomgikk prosjektet enkelte endringer. Dette innebar at et opprinnelig planlagt utstillingsareal for kunst ble tatt ut av prosjektet, slik at bygningen ble et rent operahus. I tillegg ble en av øvesalene gjort om til en eksperimentell sal, *Almi Hall*.

2.2.3. Göteborgsoperaen

Göteborgsoperaen skiller seg fra de to andre operahusene presentert her gjennom at den er en regional, ikke en nasjonal, opera. Göteborg har imidlertid hatt opera- og musikkteatervirksomhet i lang tid, med tilhold i 1850-talls-teateret Stora Teatern i Göteborg sentrum. Med tiden hadde plassmangelen i teateret blitt for stor, og man ønsket å få reist et eget operabygg. En åpen nordisk konkurranse ble utlyst allerede i 1968, men dette var bare starten på en lang prosess frem til operahuset kunne innvies i 1994.

Konkurransen i 1968 fikk et svært upopulært utfall; ingen ble tildelt førstepris. Den danske arkitekten Kaj Munk ble tildelt andrepris, mens White arkitekter og Lund & Valentin

⁷⁷ Eskola: 1998, s. 108.

⁷⁸ Hyvämäki: 1993, s. 60.

arkitekter, begge fra Göteborg, delte tredjeprisen.⁷⁹ En ”omkamp” ble planlagt for prisvinnerne, men detaljene rundt denne var svært uklare, og den ble til slutt skrinlagt. Oppdraget ble så gitt direkte til Lund & Valentin, med den begrunnelse at deres utkast ville bli billigere enn Munks.⁸⁰ Dette vakte protester, særlig i arkitektmiljøet, og den svenske arkitekten Hans Asplund gikk til angrep på nordiske arkitektkonkurranser gjennomført i Sverige, og anklaget svenske byggherrer for proteksjonisme.⁸¹ Også de andre nordiske arkitektforbundene stilte seg bak denne protesten. Operahuset ble imidlertid ikke bygget, da hele prosjektet etter noen tid ble skrinlagt.⁸²

Ved utlysningen av konkurransen i 1968 var operaen tenkt lagt til Trädgårdsforeningens park i Göteborg sentrum, men det hersket bred uenighet om lokaliseringen, og en langvarig debatt fulgte.⁸³ I denne debatten kom man også inn på spørsmålet om man i det hele tatt skulle bygge en opera. På midten av 1980-tallet ble operasaken igjen aktuell, da holdningene til opera syntes å ha endret seg.⁸⁴ I 1986 var den aktuelle tomten Gamla Ullevis plats, sentralt beliggende i Göteborg sentrum, og parallelloppdrag ble gitt til fem arkitektfirmaer, deriblant Lund & Valentin. Disse parallelloppdragene var ment som del av en forstudie til et anlegg bestående av musikkteater, restaurant, teaterhistorisk museum og parkeringsanlegg.⁸⁵ I denne omgang gikk seieren til stockholmsarkitekten Carl Nyrén, men heller ikke han fikk se sitt operabygg reist på grunn av økonomiske vansker. I etterkant av dette ble en ny, uformell, arkitektkonkurranse avviklet, denne gangen med planer for finansiering og tomteforslag som del av prosjektet. Til slutt ble et arkitektteam fra Lund & Valentin arkitekter tildelt prosjektet.⁸⁶ Det endelige vinnerutkastet var resultat av flere års arbeid med operahuset for dette arkitektfirmaets del, men sluttresultatet er svært forskjellig fra de tidligere utkastene. Denne gangen var også lokaliseringen fastsatt. Operaen skulle ligge i det nedlagte havneområdet på Packhuskajen, et tomteforslag som hadde vært lansert første gang over ti år tidligere.⁸⁷

⁷⁹ Böös; Bertil: *Göteborgsoperaen. Arkitektens skisser*, 1993, s. 22.

⁸⁰ Asplund, Hans: ”Opera? En skandal i Norden” i *Arkitektnytt*, nr. 9, 1969, s. 190-191.

⁸¹ Asplund: 1969, s. 191

⁸² Böös, Bertil: 1993, s. 22

⁸³ Vasilis, Voldemars: ”Göteborgsoperan igen” i *Arkitektur*, nr. 7, 1974, s. 14.

⁸⁴ Böös: 1993, s. 22

⁸⁵ Caldenby, Claes: ”Ny musikteater i Göteborg” i *Arkitekten*, nr. 7, 1986, s. 34.

⁸⁶ Böös: 1993, s. 22.

⁸⁷ Vasilis: 1974, s. 14.

Göteborgs nye operahus ble realisert i 1994, og operaen ligger i dag ved Göta Älv, i enden av en "akse" som går mellom Götaplatsen i sentrum og operahuset ved havnen. Langs denne aksen ligger også andre kulturbygninger, som kunstmuseet og den gamle operaen, Stora Teatern. Beliggenheten var av stor betydning for arkitektene, som også hadde et ønske om å gjenopprette byens kontakt med vannet.⁸⁸ Plasseringen i utkanten av sentrumskjernen bød på en utfordring mht. å invitere publikum inn, og man ønsket at operaen skulle være uformell.⁸⁹

Bygningen viser en direkte inspirasjon fra det maritime, en inspirasjon som har kommet enda lettere til prosjektet gjennom forbilder som Månsson og Dahlbäcks *Vasamuseet* i Stockholm og operahusets nabobygg, Ralph Erskines Skanska-skyskraper.⁹⁰ I fasaden mot byen ser vi skipsmetaforen gjennom at bygningen ligger "fortøyd" til kaien som en Amerikabåt (fig. 19). Denne siden av operahuset er kompakt, med få vinduer i fasaden, et bevisst valg fra arkitektenes side for å skjerme for støyen fra motorveien utenfor.⁹¹ Likevel sørger enkelte åpninger i verkstedsveggene for dynamikk til fasaden. Scenetårnet er fasadens høyeste punkt, og er også det eneste vertikale elementet i denne fasaden, som til tross for sin ruvende størrelse har et visst horisontalt preg. Ytterst, mot øst, befinner hovedinngangen seg. Her forandrer imidlertid fasaden uttrykk, og bygningen får et annet formspråk som er åpent; hele inngangspartiet er i glass, med utspring og innramminger i stål. Det kanskje mest slående er det trekantede betongvolumet som springer ut over inngangspartiet, og gir assosiasjoner til baugen på en seilskute (fig. 20). Fra inngangspartiet fortsetter også bygningsstrukturen i to rektangulære portaler, som skal fungere som en invitasjon til å utforske fasaden ut mot elven.

Bygningens hovedfasade vender ut mot elven (fig. 21). Her fortsettes noe av formspråket fra inngangspartiet, og det er det åpne som dominerer fasaden. Arkaden fra fasaden mot gaten leder til en elvepromenade foran operahuset. Denne rammer inn foajeen og publikumsområdene med en buet form, som arkitektene selv sammenligner med en kano.⁹² Igjen er referansene til det maritime klare. Glassfasaden formidler et ønske om kontakt mellom inne og uterom, og er også utformet rundt utsikten mot elven; "foajeens dekorasjon".⁹³

⁸⁸ Karlberg, Bo og Jan Isikowitz: "Göteborgsoperan" i *Arkitektur*, nr 7, 1994, s. 38.

⁸⁹ Karlberg: 1994, s. 38.

⁹⁰ Karlberg: 1994, s. 39f.

⁹¹ Böös: 1993, s. 64.

⁹² Böös: 1993, s. 68.

⁹³ Böös: 1993, s. 68.

Denne fasaden er imidlertid svært sammensatt. I likhet med *Opéra Garnier* er publikumsarealene tydelig atskilt fra salsvolumet i eksteriøret, og store sal er synlig som en trommelform som rager over foajédelen. Den runde formen går igjen både i trommelen og foajeen, en indikasjon på en inspirasjon fra *Semperoper*.⁹⁴ Over dette igjen troner scenetårnet, som er et viktig element i begge fasader. Også her er dette fasadens klart høyeste punkt. Men der det i fasaden mot byen fungerte som et kontrasterende element er scenetårnet her en del av en trinnvis bevegelse i fasaden mot vannet.

Inne i foajeen finner man også sterke elementer av det maritime. Billettluken og baren har begge enkle båt-motiver som også går igjen i sittemøblene. Rommets trapper er formet som skipsledere; en referanse til det maritime, men samtidig en måte å skape en gjennomsiktighet, slik at trappen ikke blir et dominerende element i rommet.⁹⁵ Dette markerer en klar forskjell fra operahus bygd i tradisjonen etter *Opéra Garnier*, der trappen var et sentralt element. Det samme ”gjennomsiktige” preget har rekkverkene som rammer inn galleriene.

Den store salen har en svært tradisjonell hesteskoform med tre balkonger (fig. 22). I følge arkitektene er denne blitt utformet med *Semperoper* som modell, slik den fremstår etter renoveringen på 1980-tallet.⁹⁶ I selve innredningen er salen imidlertid svært forskjellig, både fra *Semperoper* og sine samtidige. Det kjølige lyse interiøret vi finner i Bastilleoperaen og operahuset i Helsinki er erstattet med en fargerik sal, der kirsebærtre ikke bare dekker gulv og vegger, men også balkongene, som ligger i grunne bånd langs veggen, og den store sirkulære lysekronen i taket. Fargen fra treverket, sammen med den mørkeblå fargesettingen på setene, gir rommet et varmere uttrykk. Rommet er også gitt en varm belysning, med lamper festet på hvert av skillene mellom festene i balkongen.

Et annet sentralt trekk ved Göteborgsoperan er den vekt som er lagt på det praktiske. Både store og lille sal er plassert i den østre delen av bygningen, mens verksteder, kontorer og øverom er plassert i den vestre. Som en forbindelse mellom disse funksjonene ligger en ”teatergate” midt i den vestre delen, som skal gi lettere atkomst til alle de sentrale rommene i bygningen.

⁹⁴ Böös: 1993, s. 77.

⁹⁵ Böös: 1993, s. 70.

⁹⁶ Böös: 1993, s. 77.

3. Nytt operahus i Oslo

3.1. Historikk

Som nevnt i innledningen har Norge ingen lang operatradisjon, noe vedtaket om bygging av operahus så sent som i 1999 vitner om. Til tross for at Norge ikke hadde egne teatre før 1814, var musikkinteressen stor, og nordmenn hadde god kjennskap til musikklivet i de andre skandinaviske land. Operaen nådde både København og Stockholm på 1700-tallet, og Det Kgl. Teater ble åpnet i 1748. Musikkforestillinger ble imidlertid også vanlige i de borgerlige hjem, en praksis som spredte seg til Norge. Samtidens musikk ble fremført i private musikkforeninger både i Christiania, Trondheim og Bergen. Etter hvert ble disse musikalske foreningene mer formaliserte, og huset byenes fremste musikere. Av de mest kjente foreningene er ”Det musikalske Lyceum” i Oslo (1810-1838) og Trondhjems Musikalske Selskab (1786-1815). Her ble det ikke bare holdt konserter, foreningene fungerte også som noe tilnærmet utdanningsinstitusjoner for musikere. Disse foreningene var hovedsakelig fora for kammermusikk, men hadde også gjerne utdrag fra operaer og syngespill på programmet. De musikalske foreningene var private eller halvoffentlige, og konsertene kunne være private framføringer så vel som offentlige konserter med betalende publikum.⁹⁷

Etter 1814, og etableringen av Christiania som Norges hovedstad, kom byens første teater, Strømbergs teater, i 1827. Dette gikk senere over i ”Christiania Offentlige Theater” i 1828, og hadde tilholdssted i et eget teaterbygg på Bankplassen. Dette teateret skulle komme til å ha stor betydning for opera i Norge. I all hovedsak var dette et taleteater, men etter hvert ble også syngespill og opera satt opp her.⁹⁸ Ønsket om en fast operascene var imidlertid sterkt, og ved planleggingen av Nationaltheatret forsøkte man å få bygd både en tale- og en operascene for opera i bygningen.⁹⁹ Økonomiske problemer førte til at disse planene ble skrinlagt, men Nationaltheatrets scene hadde likevel gjennomsnittlig to operafremføringer årlig fra 1899 til 1919.¹⁰⁰ I tillegg ble det satt opp en rekke operaer ved Centralteatret fra starten i 1902, og Den Nationale Scene i Bergen hadde årlige operaoppsetninger, i stor grad med turnerende krefter fra Centralteatret.¹⁰¹

⁹⁷ Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie*, 1997, s. 86ff.

⁹⁸ Grinde: 1997, s. 108.

⁹⁹ Helle, Egil: *En høyborg for kultur og politikk. Folketeaterbygningen 60 år*, 1994, s. 155.

¹⁰⁰ Grinde: 1997, s. 182.

¹⁰¹ Brunvoll, Gunnar: *Den norske Opera og den Norske Ballett slik Gunnar Brunvoll så det*, 1999, s. 15.

1918 markerte en endring for operaen i Norge, med stiftelsen av det første faste norske operakompani, *Opera Comique*. Denne ble drevet på privat initiativ, og hadde tilholdssted i en teaterbygning vis a vis Nationaltheatret, som med dette reduserte sitt antall operafremførelser.¹⁰² *Opera Comique* ble Oslos faste opera i tre år fremover, og i løpet av disse årene ble hele 26 operaer fremført.¹⁰³ Dette var også scenen der navn som Kaia Eide Norena og Kirsten Flagstad startet sine karrierer. Operaen ble imidlertid nedlagt i 1921 på grunn av økonomiske vanskeligheter.¹⁰⁴

Etter nedleggelsen av *Opera Comique* sank antallet operafremførelser på grunn av økonomiske nedgangstider. På 1930-tallet fikk Nationaltheateret imidlertid et oppsving som operascene. Teatre som oppførte opera eller utenlandske gjestespill fikk tildelt økonomisk støtte fra Operakomiteen, som var blitt opprettet i 1916 av private bidragsytere. Operafremførelser ble dermed også mer lønnsomme. Ulike operaforbund ble dannet fra 1926, hovedsakelig med operasangere som medlemmer; Norsk operasangerforbund i 1926, Norsk operaforbund i 1928, og Norsk operaselskap i 1950.¹⁰⁵ Enda skulle det gå åtte år før Den Norske Opera ble opprettet av Stortinget.

Med etableringen av Den Norske Opera (DNO) i 1958 kom Norges neste permanente opera. DNO hadde, i motsetning til *Opera Comique*, ikke en egen scene, men fikk tilbud om å leie lokaler i Folketeaterbygningen på Youngstorget i Oslo. Bygningen var ment å skulle huse Folketeaterbevegelsen (stiftet 1929), men på grunn av økonomiske vanskeligheter ble salen brukt til mer innbringende kinodrift de første 17 årene. Folketeateret flyttet først inn i bygningen i 1952. Der hadde teateret sitt tilholdssted i sju år, til det la ned virksomheten i 1959. Da DNO kom inn i 1958 var tanken at de skulle drive parallelt med Folketeateret. DNOs første forestilling fant imidlertid ikke sted før i 1959, og Folketeateret fusjonerte med Det Nye Teater og ble Oslo Nye Teater samme år.¹⁰⁶ Oslo Nye Teater hadde riktignok et (stadig minkende) antall forestillinger i Folketeaterbygningen frem til 1967, da DNO ble eneeier av lokalene.¹⁰⁷ Folketeaterbygningen hadde altså hatt et annet bruksområde en det

¹⁰² Brunvoll:1999, s. 16. Dette teateret ble senere overtatt av Det Norske Teateret (1945-1985) huser i dag Filmteateret. Benevnelsen på dette teateret er usikker, da det oppgis flere ulike navn i kildene, som *Casino*, *Tivoli* og *Parkteateret*. At Casinoteateret holdt til i disse lokalene etter *Opera Comique* er imidlertid mer sikkert, og *Casino* er derfor den mest sikre betegnelsen.

¹⁰³ Brunvoll: 1999,s. 16.

¹⁰⁴ Grinde: 1997, s. 183.

¹⁰⁵ Brunvoll:1999, s. 36 ff. og Helle: 1995, s. 160

¹⁰⁶Helle: 1994, s. 162.

¹⁰⁷ Helle: 1994, s. 164.

tiltenkte størsteparten av tiden. Slik skulle det fortsette. Salen, med 1200 sitteplasser er ikke bygd for operafremførelser. Den var ment som teatersal, og var derfor allerede fra starten svært lite egnet for DNOs behov.

Antallet ansatte ved DNO overskred Folketeaterets drastisk, og det var vanskelig å finne passende arealer for de ulike ansatte ved operaen. For å bøte på dette ble leieforholdet i Folketeaterbygningen utvidet til å gjelde tilstøtende bygninger, og etter hvert ble enkelte enheter, som bl.a. ballettskolen, lagt til eksterne lokaler.¹⁰⁸ Misnøyen med forholdene vedvarte, og kom særlig tydelig til uttrykk da debatten om eget operahus igjen ble aktuell på slutten av 1980-tallet.

Da Vestbanestasjonen ble lagt ned i 1989 ble ønsket om eget operahus sterkere enn noen gang. Tomten ble ansett for å være en av Oslos beste ledige tomter, og DNO hadde allerede uttrykt sin begeistring for å flytte til Vestbanen.¹⁰⁹ Ikke mindre aktuelt ble Vestbanealternativet etter at Statsbygg engasjerte Institutt for byutvikling (IN'BY) til å foreta en utredning av Vestbanetomten i 1989, der et nytt operabygg inngikk som del av planen.¹¹⁰

I tiden som fulgte ble operasaken et hett tema. Vestbanen syntes å være den foretrukne lokaliseringen for et nytt operabygg, og det så også periodevis ut til at beslutningen om å bygge opera på denne tomten skulle tas.¹¹¹ Etter at Åse Kleveland tok over som kulturminister i 1990 syntes en avgjørelse å være nært forestående, og da DNO uttrykte et klart ønske om å få operaen til Vestbanen ble troen på dette styrket ytterligere. Tomten ble behandlet mer eller mindre som den kommende operatomten, og debatten dreide seg i stor grad om *hvordan* området skulle disponeres; hvor på tomten operahuset skulle ligge, og om hvorvidt Georg Bulls stasjonsbygning fra 1872 skulle bli stående eller rives. Et fredningsvedtak fra Riksantikvaren i 1994 satte en midlertidig stopper for dette. I 1998 kom imidlertid problemstillingen opp igjen, da regjeringen i St.prp. 37 (1997-98) Om nytt operahus (St.prp. nr.37) fremmet forslaget om delvis å oppheve denne fredningen og åpne for at deltakerne i en arkitekturkonkurranse selv skulle kunne ta stilling til om den skulle integreres i operabygningen eller om den skulle erstattes.¹¹²

¹⁰⁸ Helle: 1994, s. 165

¹⁰⁹ *Nytt operabygg i Oslo*, Oslo, 1991 (Hagautvalgets rapport), s. 60, og avisartikler.

¹¹⁰ *IN'BY:Opera på Vestbanen. En vurdering av muligheter og rammer*, 1990.

¹¹¹ Borud, Heidi og Ragnhild Plesner: "Konkurranse om "Vestbane-opera", i *Aftenposten*, 18.januar 1990.

¹¹² Kiran, Ketil "Opera på Vestbanen" i *Dagens Næringsliv*, 13.januar, 1998, s. 47.

Alternative lokaliseringer for operabygget var imidlertid lansert lenge før dette problemet nærmet seg en løsning. I 1991 presenterte en komité (*Hagautvalget*) en utredning av 5 aktuelle tomteforslag, der både Vestbanen og Bjørvika var representert. Som i den foregående utredningen ble Vestbanen anbefalt som lokalisering for et nytt operabygg også her.¹¹³ De øvrige alternativene viste seg ikke å være særlig egnede, men Bjørvika skilte seg ut med en positiv vurdering. Dette tomtealternativet hadde kommet inn i bildet på grunn av den planlagte bydelsutviklingen, som skulle utvide sentrum mot øst. I denne nye bydelen trengte man en publikumsattraksjon, gjerne i form av en kulturinstitusjon som et operahus.¹¹⁴ Det sterkeste argumentet mot denne lokaliseringen var imidlertid nettopp tilknytningen til bydelsutviklingen, og den tilhørende veiutbyggingen. Med det eksisterende veisystemet ville et eventuelt operabygg kunne få et sjenerende støypproblem, og omlegging av trafikkmaskinen ville måtte bli en forutsetning for lokalisering i Bjørvika. Vedtak om en slik utbygging ville kunne føre til en lite ønskelig utsettelse av hele prosjektet, operahuset inkludert. At operaprojektet ville bli så tett knyttet til en bydelsutvikling med mål om å revitalisere østkanten ble også kritisert, særlig siden det ikke var fattet noe vedtak i dette spørsmålet, annet enn at det var tatt med i Kommunedelplan for sjøsiden fra 1987.¹¹⁵ I tillegg stilte mange seg tvilende til hvilken reell effekt en flytting av ”finkulturen” østover ville ha å si i forhold til å revitalisere østkanten.

Som en følge av konklusjonen av Hagautvalgets rapport ble det satt i gang en konsekvensutredning av både Vestbanen og Bjørvika som mulige operatomter i 1994. Samtidig ble det foretatt en tilstandsvurdering av de eksisterende lokalene i Folketeateret. Manglene var store, men det ble det lagt frem flere forslag til hvordan endringer kunne gjøres som kunne gi DNO mulighet til å fortsette driften her under tilfredsstillende forhold. For at dette skulle bli mulig var det nødvendig å ta i bruk hele Folketeaterkvartalet, hvilket innebar at de øvrige gårdene i kvartalet og i nærmeste tilknytning måtte kjøpes. Forutsatt at dette gikk i orden var dette også en aktuell og langt mindre kostbar løsning. Fortsatt tilhold i Folketeaterbygningen kom til slutt inn som et tredje aktuelt lokaliseringalternativ.¹¹⁶

¹¹³ *Nytt operabygg i Oslo*, 1991. Alternativene var Bjørvika, Festningsplassen, Kontraskjæret, Tøyen og Vestbanen.

¹¹⁴ Statsbygg: *Nytt operabygg i Oslo*, 1994, s. 26.

¹¹⁵ Statsbygg: 1994, s. 26

¹¹⁶ Røyseng, Sigrid: *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*, Norsk kulturråd, rapportserien, Oslo 2000, s. 21.

Samtidig som debatten om lokalisering av et operahus pågikk ble det diskutert hvorvidt man ønsket en opera overhodet. Opera som ”finkultur” kom særlig inn i bildet, og mange mente det var uforsvarlig å sette i gang et så stort og kostbart prosjekt, som bare noen få ville ha interesse av å benytte seg av. Enkelte mente også at en ny opera ikke burde bygges for statlige penger. Dette synspunktet skulle senere vise seg å bli sentralt i avgjørelsesprosessen for operaspørsmålet, men påvirket ikke lokaliseringsdebatten nevneverdig. Reelle forslag om å skrinlegge hele saken ble heller ikke vedtatt. Det sosiale aspektet kom imidlertid til å spille en rolle i operasaken så vel som i lokaliseringsdebatten, og den endelige konkurransen illustrerer også dette, med sitt fokus på å nå et bredt publikum.¹¹⁷

Da St.prp. nr 37 ble lagt frem 18.desember 1997, kom den første håndfaste anbefalingen om å legge operaen til Vestbanen. Proposisjonen fastslo at Bjørvika var for knyttet til det usikre byutviklingsprosjektet, og Folketeateret ble ansett for å være for uhensiktsmessig, selv dersom betraktelige endringer ble gjort.¹¹⁸ Alle tre lokaliseringer var fortsatt mulige alternativer, men i realiteten var det bare Vestbanen og Bjørvika det stod om. Å få fattet et vedtak i saken skulle imidlertid vise seg ikke å være lett, da partiene på Stortinget var svært splittet i operasaken, noe som medførte ytterligere debatt. Ikke uventet ble det ikke flertall for noen av lokaliseringalternativene da saken ble tatt opp i Stortinget 16. juni, og det kunne se ut som om det ikke skulle bli noe operabygg i det hele tatt. Likevel fortsatte Kulturdepartementet arbeidet med operasaken, og det ble blant annet foretatt videre utredninger av både Bjørvika og Folketeateret. 26.mars 1999 forelå en ny proposisjon.¹¹⁹ Konkusjonen var den samme som året før; operaen ble anbefalt lagt til Vestbanen, men denne gangen var det lagt til at regjeringen kunne anbefale at operaen ble lagt til Bjørvika dersom den ble løsrevet fra de øvrige bydelsutviklingsplanene.¹²⁰ Dermed åpnet regjeringen for at Bjørvika også kunne være en mulig løsning. Folketeateret ble, til tross for videre utredning, heller ikke anbefalt denne gangen. Da saken nå ble tatt opp i Stortinget den 15. juni samme år kom det endelige operavedtaket, etter over ti års operadebatt:

”Det bygges et nytt operabygg med lokalisering i Bjørvika. Operaprojektet gjennomføres med basis i en særskilt reguleringsplan”¹²¹

¹¹⁷ Statsbygg: 1999 s. 20

¹¹⁸ St.prp. 37, kap. 4.3.6. og 4.2.11.

¹¹⁹ Stortingsproposisjon. nr. 48 (1998-99) Om nytt operahus (II). Heretter referert til som St.prp. nr. 48.

¹²⁰ St.prp. nr. 48, kap. 6.

¹²¹ Gjengitt i Statsbygg: 1999, s. 18.

3.2. Konkurransen

Da vedtaket omsider var fattet ble arbeidet med den kommende arkitektkonkurransen satt i gang. Her ble det imidlertid satt spørsmålsteget ved hvordan denne skulle avvikles. I St.prp. nr 48 kom det frem at Kulturdepartementet så for seg en prosjektkonkurranse i to trinn, der første trinn skulle være en åpen internasjonal prosjektkonkurranse. På trinn to skulle vinnerens navn gjøres kjent, og disse skulle så videreutvikle sine ideer.¹²² Denne fremgangsmåten vakte protester hos NAL, som ikke ville gå med på en slik konkurranseform. Arkitektene mente, i overensstemmelse med regjeringens skisseringer, at det var på tide at Norge avholdt sin første internasjonale arkitektkonkurranse, og at operahuset var et passende prosjekt for dette. Konkurransen videre hadde de imidlertid sterkere motforestillinger mot. NAL påpekte at konkurranseformen som ble skissert i proposisjonen ikke lignet noen annen kjent konkurranseform, samt at anonymiteten ikke ville være garantert helt frem til punktet der beslutningen ble tatt.¹²³ Dette ville kunne medføre at en del arkitekter ville avstå fra å delta. NAL foreslo i stedet at konkurransen skulle gjennomføres som en åpen internasjonal ettrinns arkitektkonkurranse, og gikk så langt som til å true med boikott av konkurransen dersom dette ikke ble endret.¹²⁴ Kulturminister Anne Enger Lahnstein ga til slutt etter, og det ble bestemt at konkurransen skulle avvikles i ett trinn som en åpen internasjonal konkurranse, mer i tråd med internasjonale retningslinjer for arkitektkonkurranser.¹²⁵

Konkurransen om nytt operahus i Oslo ble til slutt arrangert som en åpen internasjonal prosjektkonkurranse. Denne konkurranseformen beskrives i NALs konkurranseveileder som god, men ressurskrevende, og er i tillegg en stor økonomisk investering for deltakerne.¹²⁶ Prosjektkonkurransen er derfor vanligst brukt for større byggeprosjekter. Ulike byggeprosjekter krever ulike utvelgelsesformer, og det er først og fremst byggherrens ønsker som styrer valget av konkurranseform, selv om innføringen av EØS-direktivet i tjenestekjøpsforskriften fra 1994 legger visse begrensninger på rammene rundt dette valget. Ifølge denne forskriften skal statlige byggeprosjekter som medfører tjenestekjøp over 1

¹²² St. Prp. 48, kap. 4.7.3.

¹²³ Lindgren, Lena: "Lahnstein bøyer av for arkitektene" i *Dagens Næringsliv*, 3.8.1999, s. 35.

¹²⁴ Lindgren, Lena: "Kritikk mot nordisk operajury", *Dagens Næringsliv*, 29.9.1999, s. 30

¹²⁵ Lindgren, Lena: "Lahnstein bøyer av" i *Dagens Næringsliv*, 23.8.1999, s. 34. Her må det likevel påpekes at NAL valgte å se bort ifra det foreliggende UIA-reglementet for arkitektkonkurranser, da de mente disse ikke var helt i tråd med vanlig praksis. Mht. juriesammensetningen ble imidlertid disse reglene fulgt strengere.

¹²⁶ NAL konkurranseveileder, s. 5f.

million kroner utlyses i hele EØS-området.¹²⁷ Dette medførte at man for operaprojektets del ikke kunne gå for en nasjonal eller nordisk arkitektkonkurranse, slik man hadde gjort med andre operahus, som operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen. Den åpne internasjonale konkurransen var slik sett en nærliggende løsning.

Ved kontrahering av arkitekt til et byggeprosjekt av denne typen står byggherren overfor et valg med tanke på utvelgelsesform. For mindre prosjekter er direkte kontrahering, der en arkitekt tildeles oppdraget direkte, en mulighet. Prosjekter av operahusets størrelse krever imidlertid vanligvis en arkitektkonkurranse. Her stilles byggherren overfor et valg mellom ulike konkurransetyper, hvorav parallelloppdrag, idékonkurranse og prosjektkonkurranse er de vanligste. Ved et parallelloppdrag blir et lite antall arkitektfirma valgt av byggherren til å presentere utkast, som vinneren velges ut fra. Denne konkurranseformen har den styrke at man kjenner til arkitektenes tidligere produksjon og til en viss grad kan forutsi kvaliteten på de innleverte bidragene. Ulempen ligger i at man i stor grad kan forutsi resultatet, og at man derfor ikke får muligheten til også å velge fra de mer uventede utkastene. Idékonkurransen byr på større muligheter på dette området, da disse som regel alltid arrangeres som åpne konkurranser, dvs. at de er åpne for deltakelse for alle arkitekter. I idékonkurransen presenterer imidlertid arkitektene ikke et ferdig utkast, men bare en idé eller skisse til den arkitektoniske løsningen, som vil bli videre utarbeidet etter kontrahering av arkitekten. Idékonkurransen brukes ofte som et forstadium til parallelloppdrag¹²⁸.

For operaen i Bjørvikas del falt valget som nevnt på en prosjektkonkurranse, mer spesifikt en åpen internasjonal prosjektkonkurranse. Prosjektkonkurransen skiller seg fra andre konkurransetyper gjennom at det innleverte materialet gir en svært detaljert fremstilling av prosjektet og den arkitektoniske løsningen. Årsaken til dette er at deltakerne i denne konkurransetypen, foruten å presentere den arkitektoniske løsningen også må ta for seg areal- og kostnadsrammene for den tenkte løsningen, og slik vise hvor gjennomførbart prosjektet er. På denne måten sikrer man seg i noen grad mot de største budsjettsprekene, men mye kan skje i løpet av prosessen i etterkant av konkurransen, og prosjektkonkurransen gir derfor heller ingen garanti på dette punktet. I motsetning til andre konkurransetyper krever prosjektkonkurransen en svært detaljert redegjørelse for løsningen, gjennom de innleverte

¹²⁷ NAL konkurranseveileder, s. 1 og 3.

¹²⁸ NAL konkurranseveileder, s. 6f.

illustrasjoner og planer, og også gjennom en skriftlig beskrivelse av prosjektet.¹²⁹ Prosjektkonkurransen kan gjennomføres som en åpen eller lukket konkurranse, eller en kombinasjon av disse. Det mest vanlige er den åpne konkurranse eller åpen konkurranse med et tillegg på et lite antall inviterte arkitekter. I forkant av konkurranseutlysningen i Oslo i 1999 ble det diskutert heftig hvilken av disse løsningene man skulle velge. I åpne konkurranser med invitasjon i tillegg er man klar over identiteten til enkelte av deltakerne, selv om også disse bidragene er vurdert anonymt. Denne varianten av den åpne projektkonkurransen ble benyttet bl.a. i konkurransene om *Kiasma* i Helsinki og *Moderna Museet* i Stockholm, og tilhengerne av å invitere stjernearkitekter spesielt til konkurransen om nytt operahus i Oslo brukte dette som et klart argument for denne løsningen. Blant dem var operasjef Bjørn Simensen og daværende direktør for Arkitekturmuseet, Ulf Grønvold. Betydningen av å tenke stort og monumentalt ble trukket frem av disse og illustrert med Utzons opera i Sydney og Gehrys Guggenheimmuseum i Bilbao som foregangseksempler. Å satse bare på en åpen arkitektkonkurranse ville kunne frata Norge muligheten til å få et signalbygg av denne typen, mente de, og derfor burde man høre på arkitektene og gi dem en invitasjon.

I stor grad ble denne debatten preget av spørsmålet om hvorvidt man ønsket å få operabygget utført av stjernearkitekter eller ikke, da flere store arkitektnavn hadde meldt sin interesse for å delta, men ønsket å bli invitert spesielt. Argumentet for en helt åpen projektkonkurranse er at alle konkurrentene, både helt uetablerte og de store stjernene konkurrerer på likt grunnlag, uten forskjellsbehandling. NAL og kulturminister Anne Enger Lahnstein frontet denne løsningen, og fremhevet også den åpne arkitektkonkurransen som verdifull som arena for uforutsette løsninger og å gi muligheter for å løfte frem nytt talent.¹³⁰ Her ble særlig det norske arkitektfirmaet Snøhettas seier i konkurransen om biblioteket i Alexandria i 1989 trukket frem som eksempel. Tanken om at den åpne arkitektkonkurransen kan lede til arkitektoniske oppdagelser har også vært en viktig motivasjon for mange byggeprosjekter også tidligere.¹³¹ Til slutt ble det likevel den opprinnelige løsningen som vant frem, og med utlysningen av en åpen internasjonal konkurranse for arkitekter 15. november 1999 ble Norges første internasjonale arkitektkonkurranse satt i gang.

¹²⁹ NAL konkurranseveileder, s. 5.

¹³⁰ Lie, Øystein og Lena Lindgren: "Richard Rogers får ingen invitt" i *Dagens Næringsliv*, 29.7.1999, s. 30.

¹³¹ de Haan (red.): 1988, s. 13.

3.3. Juryen

Parallelt med debatten om konkurranseformen ble også konkurransens jury diskutert. Da man begynte å legge opp til en internasjonal konkurranse ble det også snakk om at juryens medlemmer burde bestå av internasjonale krefter. Det var på forhånd varslet om at juryen ville bestå av rundt 8-10 personer, hvorav en stor andel av disse måtte være fra oppdragsgiverne DNO og Statsbygg, samt fra Kulturdepartementet.¹³² Det ble i denne sammenheng påpekt fra NALs side at minst en tredjedel av juryen burde bestå av arkitekter, i henhold til det reglement og den praksis som gjelder for arkitektkonkurranser internasjonalt.¹³³ En av årsakene til at dette ble et sentralt poeng var at man fryktet at et avvik fra denne praksisen ville medføre at færre arkitekter ønsket å delta.¹³⁴ Utnevnelsen av jurymedlemmer ble gjort av Kulturdepartementet, med NAL som rådgivende instans.¹³⁵ Som debatten om konkurranseformen viser var det et viktig punkt for NAL at konkurransen var sammenlignbar med andre arkitektkonkurranser internasjonalt.

Fra Kulturdepartementet var det kommet et ønske om at juryens språk skulle være norsk, og at arkitektene i juryen derfor også måtte kunne forstå og snakke norsk, noe som ekskluderte en stor andel internasjonale arkitekter. NAL mente dette var for snevert, og i korrespondanse med Kulturdepartementet ytret de ønske om at også internasjonale arkitekter burde bli vurdert.¹³⁶ Dette viste seg å være noe problematisk, da flere av de forespurte internasjonale arkitektene selv hadde et ønske om å delta i konkurransen.¹³⁷ Da den endelige juryens sammensetning var klar bestod arkitektandelen av denne likevel utelukkende av nordiske arkitekter. Disse var relativt kjente navn, men internasjonale stjernearkitekter i juryen ble etterlyst.¹³⁸ Også NAL ønsket at minst ett av medlemmene skulle være en internasjonal størrelse, men juryens sammensetning ble imidlertid stående uendret.

Størsteparten av juryen bestod av representanter for instanser. Juryens formann var DNOs styreformann Terje Løddesøl. DNO var videre representert med tre andre medlemmer;

¹³² Jensen, Finn Robert: "Operajury snart klar" i *Aftenposten*, 6.8.1999, s. 9

¹³³ Baalsrud, Gaute: "Opera på Vestbanen – Hvordan kommer den dit?" *Aftenposten*, 4.2. 1998, s. 19

¹³⁴ Vance, Bibi Plahte: "Vil ha utenlandske arkitekter i opera-juryen", i *Aftenposten* Aften, 14.7. 1999, s. 8.

¹³⁵ Statsbygg: 1999, s. 44.

¹³⁶ Brev til Kulturministeren 1999 (NALs konkurransearkiv).

¹³⁷ Dette var før debatten om konkurranseformen kom i gang, og det ble klart at konkurransen skulle avvikles uten spesielle invitasjoner. De fleste av disse endte derfor opp med ikke å delta likevel.

¹³⁸ Lena Lindgren: "Kritikk mot nordisk operajury" i *Dagens Næringsliv*, 22.9. 1999, s. 44.

operasjef Bjørn Simensen, ballettsjef Dinna Bjørn og operasanger Knut Skram.¹³⁹ Deres tilstedeværelse i juryen var viktig, særlig med tanke på det funksjonelle aspektet. Fra Statsbygg var underdirektør Tori Henriksen representert, sammen med daværende sjefsarkitekt Sigrun Aunan. Det arkitektfaglige var dermed representert også her, i tillegg til den ekspertisen de tre eksterne arkitektene representerte. Kulturdepartementet var representert ved departementsråd Per Haga, som hadde ledet Hagautvalget, som hadde presentert rapporten om de ulike lokaliseringalternativene for operaen i 1991. I tillegg satt også tidligere kommunal- og regionalminister Ragnhild Queseth Haarstad i juryen. Juryens sekretær var Erik Engerud, også han arkitekt, men ikke del av den besluttede juryen.

Foruten disse bestod juryen altså av tre eksterne arkitekter som skulle stå for den arkitektfaglige kompetansen. Av disse er finske Juha Leiviskä den mest kjente. Hans karriere er lang, og omfatter både undervisning ved Helsinkis tekniske universitet (1959-1971) og utøvende praksis, med eget kontor etablert i 1967.¹⁴⁰ Leiviskäs karriere skjøt imidlertid ikke fart for alvor før på 1980- og 90-tallet, med bygninger som Myyrmäki kirke (1980-84), Tysklands ambassade i Helsinki (1986-93) og Vallila bibliotek (1984-91) som ofte gjengitte eksempler.¹⁴¹ I 1995 mottok han Carlsbergs arkitekturpris, og han har mottatt en rekke andre utmerkelser, både i Finland og utenlands.¹⁴² Han har selv vært en aktiv deltaker i ulike arkitektkonkurranser, og deltok bl.a. i 1975 på invitasjon i den nasjonale konkurransen om operahuset i Helsinki, der hans utkast ble kjøpt inn.¹⁴³ Flere av hans bygninger er blitt presentert på utstillinger og i arkitekturtidsskrifter både nasjonalt og internasjonalt. Leiviskä har også lang erfaring som jurymedlem fra et antall arkitektkonkurranser siden 1967.¹⁴⁴

Juryens andre arkitektmedlem er den italienskfødte arkitekten og arkitekturskribenten Anna Maria Indrio. Indrio holder nå til i Danmark, og er partner i C.F. Møllers tegnestue. Hun er lite kjent utenfor Danmark, og har ikke en stor produksjon å vise til, men blant hennes oppførte bygg finner vi Nørrevangskirken i Slagelse (1988-89) som er tegnet sammen med

¹³⁹ Valget av Skram var også delvis motivert av at han i tillegg til en karriere som operasanger også er utdannet arkitekt.

¹⁴⁰ Quantrill, Malcolm: *Juha Leiviskä and the Continuity of Finnish Modernism*, 2001, s. 122

¹⁴¹ Bl.a. *Arkitekten* (DK), nr. 10, 1995, s. 336.

¹⁴² *Arkitekten* nr. 10, 1995, s. 336f.

¹⁴³ Quantrill: 2001, s. 123.

¹⁴⁴ Quantrill: 2001, s. 122.

Poul Jensen.¹⁴⁵ Indrio har også skrevet for danske *Arkitekten*, og satt i redaksjonsutvalget for dette tidsskriftet fra 1988-1993.

Kari Nissen Brodtkorb er den siste arkitekten i juryen. Hun er utdannet ved NTH, og er en av Norges mest profilerte arkitekter. Hennes firma Kari Nissen Brodtkorb Arkitekter ble i 1994 tildelt A.C. Houens fonds pris for sin mest kjente bygning, forretnings- og boligblokken *Stranden* (1989) på Aker Brygge.¹⁴⁶ Brodtkorb startet sitt eget firma i 1985, kun bestående av kvinnelige ansatte. Dette speiler et fokus på den kvinnelige arkitektens rolle, og på den feministiske profil Brodtkorb er kjent for.¹⁴⁷ Foruten *Stranden* har Brodtkorb tegnet flere bolighus i Oslo, og hun var ansatt som professor ved Arkitektthøyskolen i Oslo fra 1991 til 1994.¹⁴⁸

Juryens arbeid startet høsten 1999, da medlemmene var samlet for å gjennomgå og godkjenne utkastene til konkurranseprogram.¹⁴⁹ Det endelige programmet forelå 15.november 1999. Juryen var i tillegg ansvarlig for å besvare innkomne spørsmål fra deltakerne i tiden etter utlysningen. Som del av forberedelsene studerte juryens medlemmer også andre europeiske operahus og kulturbygninger. Deres viktigste arbeid bestod imidlertid i selve bedømmelsen av de innsendte bidragene, i alt 240 utkast.¹⁵⁰ Dette arbeidet foregikk mellom 30.mars og 20. juni 2000, med rundt 2-3 samlinger i uken.¹⁵¹ Parallelt med at juryen bedømte alle de innsendte utkastene var disse også stilt ut for offentligheten. I tillegg til at juryen hadde representanter med ekspertise innen felt som arkitektur og opera/ballett, benyttet den seg av eksterne konsulenter innen sentrale fagfelt utenfor jurymedlemmenes kompetansefelt, som akustikk og økonomi, for å være sikre på at resultatet skulle kunne bli så vellykket som mulig.¹⁵² Som en følge av kontroversen rundt Sydney-operaen synes det som det akustiske aspektet er særlig vektlagt, noe denne konkurransen også viser. Juryens beslutning innebar å velge ut vinnerutkastet, samt utkast til premiering, innkjøp og hedrende omtale.

¹⁴⁵ Lind, Olaf: "Nørrevangskirken, Slagelse" i *Arkitektur* (DK), nr. 6, 1990, s. 269.

¹⁴⁶ Turner, Nicola: "Women and children first" i *World Architecture*, nr. 38, 1995, s. 84.

¹⁴⁷ Turner: 1995, s. 86 og Findal, Wenche: *Mindretallets mangfold. Kvinner i Norsk Arkitekturhistorie*, 2004 s. 140.

¹⁴⁸ Turner: 1995, s. 87.

¹⁴⁹ Statsbygg: 2000, s. 49.

¹⁵⁰ Statsbygg: 2000, s. 4.

¹⁵¹ Jensen, Finn Robert: "Opera-forslagene. Juryen verner om sine favoritter" i *Aftenposten*, 7.4.2000, s. 15

¹⁵² Statsbygg: 2000, s. 4.

3.4. Resultatet

Konkurransens vinner ble utropt 22. juni 2000 under en festforestilling i Den Norske Opera. Seieren gikk til utkastet med mottoet *04321*, tegnet av det norske arkitektfirmaet Snøhetta. Arkitektfirmaets store gjennombrudd hadde skjedd 11 år tidligere, gjennom en annen åpen internasjonal arkitektkonkurranse; konkurransen om det nye biblioteket i Alexandria. Mye takket være denne har Snøhetta nå etablert seg som et av Norges mest kjente arkitektfirmaer. I debatten rundt konkurranseformen høsten 2000 ble Snøhettas seier i Alexandria ofte trukket frem i argumentasjonen for en åpen internasjonal konkurranse i Bjørvika, som eksempel på hvordan man gjennom denne typen konkurranser kan få frem talent fra unge og uoppdagede arkitekter.¹⁵³ Teamet bak *04321* består av tre hovedarkitekter: Tarald Lundevall, Craig Dykers og Kjetil Trædal Torsen. Foruten disse var en rekke andre arkitekter fra firmaet involvert i prosjektet.

I tillegg til vinnerutkastet ble fire utkast premierte. Syv ble innkjøpt, og syv fikk hedrende omtale. Den europeiske dominansen er klar; ingen av disse bidragene kom fra andre verdensdeler. I tillegg var alle de premierte utkastene, samt vinnerutkastet, fra nordiske land.

3.4.1. Vinnerutkastet

04321 ligger delvis på vannet, delvis på land ved vannkanten i strandlinjen i Bjørvika. Snøhettas tomteløsning markerer forholdet til vannet ved at det er anlagt en kanal mellom operaen og byen forøvrig, og operahuset omgir seg slik med vann på tre kanter (fig. 23).

04321s formspråk er enkelt, med rene linjer og former, uten overflødige dekorelementer, og nærheten til naturen er sterk. Bygget særpreges ved den skrå bevegelsen som skapes av en enorm takflate som vokser ut fra vannet og opp på land. Dette gjør også nærheten til vannet sentral (fig. 24). Den store takflaten beveger seg fra nede i vannet, opp til husets sentrum, og parallelt med denne bevegelsen åpner deler av flaten seg i ulike retninger. Disse åpningene danner ”revner” i flaten, der lyset fra utsiden slippes inn i operahuset og operaens interiør er synlig for brukerne av uterommet i Bjørvika (fig. 25).¹⁵⁴ Revnene i takflaten gir inntrykk av at

¹⁵³ Bl.a. Østby, Hilde: ”Deilige dagen derpå” i *Dagsavisen*, 24.6. 2000, s. 19

¹⁵⁴ Beskrivelsen av åpningene i flaten som ”revner” brukes av juryen i deres vurdering av vinnerutkastet (Juryens vurderinger, s. 27). Denne betegnelsen vil bli brukt videre i teksten.

deler av takflaten presser seg opp fra selve flaten, både mot øst og vest. Denne bevegelsen gir tyngde til inntrykket av at operahuset vokser opp på land fra sjøen.

Det enkle formspråket uttrykkes gjennom kubiske former i bygningens østre del, og gjennom de skrå flatene som springer ut fra den store takflaten. Disse møtes i operahusets sentrum, rundt store sal, og dette samspillet gir utslag i ulike effekter i alle de fire fasadene. Assosiasjonene ledes til naturen, med en gjenkjennbar stilisert referanse til fjellet, og til isen gjennom den lyse fargen i takflaten. Formspråket utmerker seg derfor som svært organisk, noe som er understreket i bygningens kontakt med og bevegelse opp fra vannet, og i bygningens jevnbyrdighet med landskapet. Kontakten med naturen vektlegges ytterligere gjennom flere grøntarealer i operahusets omgivelser (fig. 23).

Arkitektenes ideer

Til det innsendte materialet i konkurransen hørte en beskrivelse av prosjektet fra arkitektene. En liten andel av denne er gjengitt i juryens vurderinger, og presenterer en del av de intensjoner og ideer som ligger til grunn for prosjektet.¹⁵⁵ Gjennom dette kommer det særlig frem at det er lagt vekt på operahusets forhold til vannet. Arkitektene påpeker: "Connecting land and sea, a public platform rises from the fjord" og "the platform meets the water, renewing coastal traditions in the city center".¹⁵⁶ Det er tydelig at arkitektene har vært svært bevisste på at byggingen av et operahus på denne tomten medfører viktige endringer for Bjørvikas profil. I intervjuer i etterkant av seieren påpeker arkitektene dette ytterligere, og fremhever særlig kontakten med omgivelsene som sentral.¹⁵⁷ I 04321 går denne kontakten fra det helt direkte til det mer indirekte. Dette vises i alt fra plasseringen av deler av den store takflaten i vannet, til utformingen av huset som del av kystlinjen, plasseringen av store sal under havnivået og til at utendørsarealene er relatert til kontakt med Oslofjorden. Arkitektene sier videre at "Elements of ice, earth, fire, water and air capture distinct spaces".¹⁵⁸ Vannet kommer også her frem som et sentralt element i bygningen, og settes i en sammenheng med grunnelementene i en utvidet forstand.

¹⁵⁵ Statsbygg: "Nytt Operahus i Oslo – Åpen internasjonal prosjektkonkurranse for arkitekter Juryens vurderinger og konklusjoner", i *Norske arkitekturkonkurranser* nr 356, Norsk arkitekturforlag, Oslo, 2000, s. 27.

¹⁵⁶ Statsbygg: 2000 s. 27

¹⁵⁷ Carlsen, Jan: "Et møte mellom by og fjord" i *Arkitektnytt*, nr. 12, 2000, s. 4

¹⁵⁸ Gjengitt i Statsbygg: 2000, s. 27.

De andre av de fem elementene er representert i større og mindre grad, men deres tilstedeværelse tilfører bygningen en ytterligere tilknytning til landskapet. Jordelementet utgjør i følge arkitektene det fundamentet operaen er bygd på, og forbinder det nok en gang med landskapet, og i takflatene ser vi isen.¹⁵⁹ Luften representeres ved flatene i bygget, som åpner seg og strekker seg oppover, og i de åpninger eller revner som er særlig tydelige i byggets østre del. Det siste elementet; ilden, er til stede bare som en antydning, i foajeen, i form av en peis på sørveggen. Denne har ingen videre betydning enn sitt nærvær, men knytter operahuset til elementene og danner en sammenheng mellom dem. De øvrige elementene er mer aktivt til stede i hele bygningsstrukturen.

At 04321 har mange aspekter av landskapsarkitektur i seg er tydelig. Den fremstår med sine bevegelser og sin kontakt med landskapet rundt som en fjellignende struktur, og den føyer seg også inn i det eksisterende landskapet. At dette er tilsiktet kommer frem i arkitektenes omtale av utkastet på følgende måte: "A sculpted landscape veils a direct functional solution".¹⁶⁰ Det er særlig den store takflaten som bidrar til å gi dette inntrykket. Snøhettas arkitekter påpeker også dette i intervjuer, og trekker frem firmaets spesielle kombinasjon av arkitekter og landskapsarkitekter som en medvirkende faktor til at bygningen har fått dette uttrykket.¹⁶¹

I tillegg trekkes en tydelig kontrast frem: "Soft versus hard describe indoors from out".¹⁶² Dette kommer til uttrykk i en markant forskjell i formspråket i bygningens eksteriør og interiør. Dette vil bli behandlet nærmere i det følgende.

Plan

Tomtens form er ikke bestemt av de naturlige omgivelsene. Omtrent en tredjedel av tomten ligger på land på Bjørvikstikkeren, resten av tomten er konstruert. Den konstruerte delen ligger på vannet som en plattform, og er gitt en form som tilsvarer avgrensningen tomten har mot Akerselva i øst. Tomteomrisset danner slik et parallelogram der tomten skråner mot byen i nordvest og mot Ekeberg i sørøst (fig. 26). I tillegg er det anlagt en kanal mellom tomten og byen, som forbindes med en gangbro mot Tollbugata på bysiden.

¹⁵⁹ Østby: 24.6. 2000, s. 18-19.

¹⁶⁰ Statsbygg: 2000, s. 27.

¹⁶¹ Lindgren, Lena: "Profeter i sitt eget land" i *Dagens Næringsliv*, 29.6. s. 44

¹⁶² Statsbygg: 2000, s. 27.

Konkurrentene stod fritt til å velge hvordan de ønsket å disponere tomten. Snøhetta har med 04321 benyttet seg av det angitte tomtearealet fullt ut, og operahuset ligger dermed både på land og på vannet. Bygningen har likevel vann på alle sider; Akerselva i øst, Oslofjorden i sør og vest, og en kanal anlagt på bygningens nordside. 04321 har benyttet seg av hele tomtearealet i en slik forstand at bygningens omriss er identisk med tomteomrisset. Et fargeskjema i plantegningene angir de ulike områdenes funksjon, som er tredelt: I den bakre delen områdene der operaens drift foregår, i den midtre scenefunksjonene, og i den fremre publikumsområdet (fig. 27)¹⁶³

Den bakre delen ligger i øst, mot Akerselva, og er den eneste delen av operahuset hvor tomteavgrensningen er bestemt av landskapet. Denne huser baksceområdet der den daglige driften i operahuset skal foregå. Hver etasje har sitt hovedfunksjonsområde; kostyme- og parykkverksted og malersal, samt utøvergarderobene ligger i første etasje, på samme plan som hovedscenen, mens øvingssalene befinner seg en etasje opp (fig. 28). Administrasjonen holder også til i denne delen av bygningen, og har sine kontorer i tredje etasje. Her ligger også kantinen (fig. 29)

Mot sør i den bakre delen har bygningen to rektangulære atrier som er åpne hele veien fra underetasje til tredje etasje og gir lys og grønt til denne delen av bygningen (fig. 30). Disse er omgitt av øverom og garderober, og er tenkt som rekreasjonsområde for de ansatte. I området der atriene er plassert avsluttes den store takflaten som dekker nesten hele bygget. Størsteparten av det ene atriet ligger utenfor denne, men atriet som ligger lengst mot midten er plassert under. Lys hit sørges det likevel for gjennom en sirkulær åpning i takflaten. Den hvite flatens avslutning markerer også en karakterendring videre ut mot Akerselva. Her får bygningen et nytt uttrykk der takflaten ikke lenger dekker bygningskroppen. Denne åpnes noe opp, og avslører tre mangelkantede volumer. Også mot nord har bygningen en gjennomgående åpning; en gårdsplass, forbundet med en lasterampe. Gårdsplassen er ment å brukes ved av- og pålessing, og har også direkte tilknytning til en innendørs teatergate som går tvers igjennom huset, i nord-sør-retning (fig. 26). Denne er beskrevet som "Back of house highway", og skiller også den bakre delen av operahuset fra den midtre, samtidig som den fungerer som en forbindelse mellom de to delene, og videre til resten av huset.¹⁶⁴

¹⁶³ Statsbygg: 2000, s. 27, og 54 ff. Disse kategoriene forholder seg også til den tradisjonelle inndelingen av teater- og operabygninger.

¹⁶⁴ "Back of house highway" vil i det følgende bli referert til som *teatergaten*.

Langs den sørlige fasaden er det anlagt en gangvei som følger bygningen fra vest til øst. Denne munner ut i en gangbro over Akerselva, og bidrar til en forbindelse mellom operahuset og den østre delen av byen. Denne gangveien fører også til grøntområdet som er anlagt på Bjørvikstikkeren som del av operaens tilhørende utendørsareal.

Bygningens midtre del ligger vest for teatergaten som deler huset i to. Her finner vi ingen åpninger eller rekreasjonsområder. Dette er kjernen i huset, som i all hovedsak består av de to scenene og dertil hørende arealer. Disse arealene, som i stor grad er nødvendige støttearealer under forestillingene, kan brukes både for den store og den lille salen. Inntil teatergaten, i underetasjen, ligger også et øvingsrom for orkesteret i nær tilknytning til scenen.

Nærmest byen i denne delen, mot nord, ligger lille sal. Denne er rektangulær, med seter i tre etasjer. I første etasje opptar setene hele gulvplassen, mens setene i andre og tredje etasje er balkongrekker langs salens vegger. Salen er plassert i vest med scenen i øst. Herfra går det dører ut til foajeen, både i første etasje og fra balkongene i andre og tredje etasje. Vegg i vegg med den lille salen ligger en øvesal, som er tilnærmet lik hovedscenen i størrelse, men uten sidescener. Denne er tilgjengelig for publikum gjennom dører fra foajeen, og muligheten for å åpne denne for publikum er også antydning på utkastet (fig. 23).

Store sal ligger midt i bygningens kjerne. Salen er i klassisk hesteskoform, som angitt i konkurranseprogrammet, og har tre balkonger, som ligger i første, andre og tredje etasje. I første etasje finner vi også parketradene, som opptar hele gulvarealet i store sal (fig. 26). Salen er, i likhet med lille sal, plassert i vest, og scenen er omgitt på tre av fire sider av sidescener; mot den bakre delen en bakscene, og to sidescener på hver sin side av selve hovedscenen. Hovedscenen er tilnærmet kvadratisk, med et proscenium ut mot store sal.

Den fremre delen av operahuset, i vest, opptar rundt halvparten av den totale planen. Dette skyldes at denne delen også inkluderer utendørsområdene, som består av store arealer, deriblant en operaplass foran hovedinngangen. Denne plassen fyller ut hele tomtens areal vestover. En liten andel av dette arealet ligger under vannflaten. Fra denne plassen går også gangveien som fortsetter langs hele bygningens sørlige fasade, til parken på Bjørvikstikkeren og gangbroen over Akerselva. I plassens nordvestre del går en annen gangbro, over en kanal som forbinder operahuset med byen. Denne fører videre til en

nedsenket hage som skal være forplass til operaen (fig. 23). Av situasjonsplanen kommer det frem at operabygget er tenkt med mange grøntarealer: Atriene for de ansatte, forplassen til operaen, og parken på Bjørviksstikkeren.

Linjene i bygningskroppens yttervegger er rette og rene, med skarpe vinkler, og på operaplassen foran hovedinngangen kommer ytterveggen inn både fra nord- og sørsiden og skaper en plass foran inngangspartiet (fig. 31). Mønsteret som dannes i ytterveggen er et slags siksakmønster. Dette mønsteret finnes imidlertid bare i bygningens vestre del, der publikum mottas. I de andre delene av huset er linjene ikke like mye i bevegelse som i vest.

Inne i foajeen møter vinklene og de rette linjene fra utsiden det mykere formspråket fra salene i operahusets midterste del. Veggen som vender inn mot salen har i kontrast en bølgende bevegelse som fortsetter så å si langs hele den nord-sydgående veggen inn mot operaens saler. På denne veggen ligger inngangene til salene. Inngangen til øvesalen, er plassert i en skjøt mellom to bølgende linjer i veggen. I andre og tredje etasje omgis salen også av gallerier for publikum med inngang til salene.

På vestveggen i vrimlearealet i første etasje ligger operaens publikumsgarderobe og toaletter, og i den nordre enden er det planlagt en café. Deler av dette området har, på grunn av sin beliggenhet ut mot operaplassen, det strengere formspråket fra utsiden. Disse områdene er imidlertid innrammet av en rett nord-sørgående linje som demper noe av formspråket fra eksteriøret, slik at det ikke virker like hardt på innsiden som utenfra. Denne linjen mildner også kontrasten til de bølgende formene på østveggen. De skarpe og de myke formene møtes i vrimlearealet, og det er også her man kommer inn fra operaens ytre omgivelser til dens indre. Arealet strekker seg over bygningens tre hovedetasjer. I andre og tredje etasje åpnes rommet ytterligere opp i området rundt den store salen vestover. I vrimlearealets nordre del, like ved inngangen, antyder en sirkulær form et billettkontor, og speiler samtidig den sirkulære åpningen i den sørøstre delen av takflaten. På sørveggen i denne delen av huset, ut mot fjordsiden er peisen anlagt.

Eksteriør

Formspråket i *04321* er enkelt og geometrisk, og det veksles mellom kubiske former og skrå flater med dynamiske bevegelser og linjespill. Bygningskroppen har sitt sentrum der

scenetårnet er plassert. Dette er også et knutepunkt for revnene som går opp fra takflaten. Foajéområdet vokser ut av den ene skråbevegelsen mot øst, og åpner seg ut mot fjorden med store vinduer i vest gjennom et glassinnrammet parti der den øverste flaten sprenger seg ut av bygningskroppen. Samspillet mellom flatene er dynamisk, i sin bevegelse fra havet opp mot bygningens sentrum, der vi også finner scenetårnet, bygningens høyeste punkt.

04321 utmerker seg på grunn av sin horisontale karakter. Bygningen er lav, og strekker seg utover i bredden heller enn i høyden, og utfyller tomteflaten helt. Mange opera- og teaterbygninger vil naturlig få en viss høyde på grunn av den høyden scenetårnet krever, men dette har ikke diktert *04321*. Scenetårnet er isolert fra resten av bygningskroppen, som en kube som trenger opp gjennom takflaten. Scenetårnet får betydning nettopp på grunn av at det balanserer den horisontale bevegelsen og gir bygget en vertikal motvekt. I tillegg skiller det seg fra resten av bygningskroppen, som bygningens høyeste punkt. Dermed blir tårnet et peilepunkt fra byen, som forbinder operahuset med resten av bystrukturen.¹⁶⁵ Bygningen blir slik synlig i terrenget, til tross for at bygningskroppen ellers er lav. I juryens vurderinger understrekes scenetårnets betydning også gjennom sin plassering i siktlinjen fra Tollbugata, og den betydning juryen har gitt operahusets forbindelse med bystrukturen understrekes i dette.¹⁶⁶

Operahusets forhold til dets omgivelser kommer tydelig frem som sentralt, og arkitektene har lagt stor vekt på å forbinde operahuset med omgivelsene og landskapet. Dette kommer frem av tanken om at operahuset er del av landskapet, og gjennom scenetårnets funksjon som peilepunkt fra byen. Bygningens øvrige linjespill setter den i forbindelse også med Bjørvikas omgivelser, der takflatens hovedbevegelse henvender seg mot Ekeberg.

Hovedelementet i utkastet er den store takflaten, som opptar størsteparten av operabygningen, og de bevegelser som oppstår i denne. Den dominerer fasadene mot sør og vest, og spiller også en viktig rolle i nordfasaden. I en beskrivelse av operahusets eksteriør er takflatene derfor sentrale. Disse krysser og vokser ut av hverandre, noe som kommer tydeligst frem dersom man studerer perspektivtegningene (fig. 24 og fig. 25). Her ser vi flaten stige fra sjøen, opp mot den bakre delen av operahuset, der den avsluttes. Denne flaten presser seg opp fra flaten som danner operaplassen og utendørsarealene, og danner et skrått tak i foajeen og

¹⁶⁵ Statsbygg: 2000, s. 27.

¹⁶⁶ Statsbygg: 2000, s. 27.

den store salen. Fra punktet der takflaten treffer bygningens hovedvolum i den midtre delen vokser en ny del av flaten, ut mot fjorden i vest, i en slakt oppadgående linje, og gir inntrykk av å presse seg ut av taket i motsatt retning.

I tillegg til at den fungerer som tak, utgjør flaten operaplass, inngangsparti og utendørsareal, og er slik også en viktig del av bygningskroppen. I konkurranseprogrammet poengteres det at utearealene er viktige for operaen, og at Bjørvika og operaen skal bli et sted ”til glede og nytte for byens brukere”.¹⁶⁷ Snøhetta løser dette ved å ta i bruk takflatene som del av bygningens utendørs- og rekreasjonsområder gjennom å anvende dem som oppholdssted for forbipasserende. Her er det planlagt slake trapper og benker, og noe av tanken bak er også at publikum herfra kan få innsyn til deler av operahuset som er forbeholdt de ansatte, slik som de to atriene i byggets bakre del.¹⁶⁸ Arkitektene trekker også frem at taket er tenkt brukt som uterom av byens befolkning, og at deler av takflaten kan brukes ved enkelte forestillinger.¹⁶⁹ Takflatene blir slik svært direkte en del av det offentlige rom i bydelen Bjørvika. Denne løsningen muliggjør bruk av operahuset i en mye videre forstand enn den tradisjonelle, ikke bare i utformingen av operahusets indre, men også i det ytre.

Formen og dynamikken disse flatene skaper gir assosiasjoner til naturen, og omtales i juryens vurderinger som ”en gjenfortelling av fjellet”.¹⁷⁰ Ifølge juryen er vinnerutkastet blant de få som har klart å jobbe med det formale ut fra en inspirasjon fra den norske naturen, uten at dette har fått et tvangsmessig preg.¹⁷¹

Fasader

Fasadene har kontrasterende uttrykk, som går fra det helt kompakte i fasaden mot øst, til det vidåpne mot vest. Dette skyldes i stor grad at veggflatene speiler den funksjon som befinner seg i byggets ulike deler. Fasadene er også merkbart mer åpne og dynamiske i de to sentrale fasadene, sør og vest, og formspråket leder naturlig betrakterens oppmerksomhet til disse sidene av bygget.

¹⁶⁷ Statsbygg: 2000, s. 8

¹⁶⁸ Østby: 2000, s. 19

¹⁶⁹ Utdrag fra arkitektenes beskrivelse av prosjektet i Carlsen: 2000, s. 5.

¹⁷⁰ Statsbygg: 2000, s. 12.

¹⁷¹ Statsbygg: 2000, s. 9f.

Fasaden mot sør, som vender ut mot fjorden, preges av en Z-form som dannes av revnens bevegelse opp mot husets kjerne (fig. 32). Her er bygningens bevegelse opp fra havet aller sterkest. Man ser samlingspunktet hvorfra flatene bryter ut, hvordan de beveger seg i et motsetningsspill og hvordan foajéområdet sprenger seg ut mot vest. Operahuset vokser ut av landskapet det er plassert i, og fra sjøen opp på land. Stigningen går fra vest opp mot midten, hvor vi finner scenetårnets kubiske volum ragende over selve bygningskroppen. Dette gir et ytterligere særpreg til silhuetten. Her er det horisontale preget også mest fremtredende, med den tydelige Z-formen som i sin bevegelse oppover mot midten av operahuset strekkes ut til hver side. Scenetårnet bidrar med et vertikalt element, og trekker bevegelsen oppover. Selv om hovedpreget fortsatt er horisontalt får fasaden slik også vertikal tyngde og karakter.

Den vestre delen av sørfasaden er kledd med glass i revnene mellom takflatene, noe som vil bidra til mye lys i foajeen. Dette gjør også at publikumsarealene og den store salens form er synlig fra utsiden. Langs hele fasaden går den tidligere nevnte gangveien. Denne gir nær kontakt mellom ute- og innerom, og er også en forbindelse med grøntområdene på Bjørvikstikkeren, og videre over Akerselva til de østre delene av Oslo. I den østre delen av denne fasaden endres preget noe, da takflaten ikke dekker hele bygningen. Der denne stopper fortsetter bygningskroppen uten taket, og den grå aluminiumskledde bygningskroppen som befinner seg under taket blir synlig. I denne delen av fasaden blir bygningen mer kompakt, men har likevel åpninger i vindusbånd i andre og tredje etasje fra teatergaten og østover, slik at man enda ikke får inntrykk av en helt lukket kube. Lengst mot øst, ved Akerselva, blir bygningskroppen imidlertid helt kompakt, uten åpninger. I sin bevegelse fra vest mot øst går den søndre fasaden slik gradvis over fra å være svært åpen og lys med store glasskledde publikumsarealer, til et mer lukket preg i den østre delen der operaens daglige drift foregår.

I fasaden mot vest kommer revnene mellom de utbrytende flatene og de formene disse skaper tydeligst frem (fig. 33). Disse har form både av volumer som presser seg opp av flaten og som overlappende flater. Tydeligst er revnene som oppstår i den ene flatens bevegelse fra vannet og oppover, på hver side av dennes festepunkt. Det glassinnrammede foajéområdet som rammer inn galleriene i andre og tredje etasje kommer inn som en kontrast. Gjennom denne glassinnrammingen er interiøret tydelig synlig. Kontrasten ligger i at to av revnene åpner seg mot øst, mot scenetårnet, mens den tredje, glassinnrammingen, går fra scenetårnet og åpner seg mot vest. Alle tre revnene er glasskledte.

Mens sørfasaden var preget av en z-form er det en v-form som kommer frem i den vestre fasaden. Denne dannes av de to linjene som oppstår i flatens løsrivelse og bevegelse opp fra grunnflaten og østover. Linjene skråer utover mot fasadens nordre og søndre sider, og danner en v. Denne formen modifieres imidlertid noe av glassinnrammingen, som springer ut fra bygningskroppen i punktet mellom disse to linjene. Innrammingens horisontale linjer skaper også en parallell til punktet flaten løfter seg fra.

I denne fasaden er også takflaten aller mest synlig og dominerende, og revnene og overlappingen av flater skaper en bevegelse som igjen gir lys- og skyggeeffekter. Det er i overlappingen mellom flatene på nordvestre side at hovedinngangen befinner seg. Flatene skråer i ulike retninger, og også over hverandre. Hovedinngangens plassering er i den ene revnen som går nordøstover mot bysiden.

På grunn av at linjene her beveger seg i flere ulike retninger, og mer oppover enn i sørfasaden, har denne fasaden et noe mer vertikalt preg. Dette understrekes videre av at scenetårnet virker som en fortsetning av bevegelsen glassinnrammingen skaper, og danner en naturlig del av denne formen. Det er i denne fasaden at scenetårnet er mest integrert i byggets øvrige arkitektur. Likevel er hovedinntrykket også her av en lav, hovedsakelig horisontal bygning.

I fasaden mot nord kommer todelingen mellom den åpne publikumsdelen og den mer lukkede delen i øst tydeligst frem (fig. 34). I den vestre delen av denne fasaden ser vi noe av z-formen fra sørfasaden, men den er ikke like sammenhengende, og bevegelsen skapes av revnene i byggets flater, ikke av flatene selv. Også her ser vi stigningen oppover fra fjorden, men flatenes overgang til et mer kompakt volum er mer tydelig her enn fra sør, og flatene er i større grad enn i sørfasaden lukkede. Herfra er ikke flatenes bevegelse like dramatiske som fra sør og vest, men glassinnrammingen preger også denne fasaden. Bevegelsen oppover mot operahusets kjerne er slakere, da større deler er kompakte. I tillegg til innrammingen utmerker de østgående revnene seg på dette punktet. Langs den nedre delen av fasaden går et smalt horisontalt vindusbånd. Dette fungerer som en overgang fra det dynamiske og organiske til det mer strenge og kompakte som sees i fasadens østre del. Det går et tydelig skille mellom den vestre og den østre delen, en overgang som markeres av en loddrett linje der fargen går over fra hvit til grå. En liten rest av det hvite, og av takflatene, går likevel over i den østre delen.

Den østre delen av denne nordre fasaden er en kompakt, kubisk enhet uten åpninger. Denne delen er også mørkere enn den vestre, da den er dekket av metall, i kontrast til den hvite takflaten.¹⁷² Kontrasten i farge bidrar naturlig nok til at følelsen av forskjell mellom de to delene av fasaden kommer særlig tydelig frem. Den kompakte delen er likevel mer dominerende i denne fasaden enn sett fra sør, siden bevegelsen går raskere inn i det kompakte her. Linjene forlenges heller ikke i samme grad.

Den kompakte formen videreføres og fullføres i operahusets østre fasade (fig. 35). Denne består utelukkende av lukkede kubiske volumer, kun avbrutt av den horisontale linjen takflaten skaper. Denne fasaden særpreges også av at den er den av fasadene som har minst bevegelse. Her er de kryssende flatene ikke synlige. Takflaten fungerer bare som tak over en del av denne bygningsdelen, og setter derfor lite preg på fasaden. Den fungerer imidlertid som et horisontalt skille mellom den øvrige bygningskroppen og scenetårnet, særlig på grunn av sin hvite farge i kontrast mot det grå ellers i fasaden. Scenetårnet utgjør for øvrig en mer naturlig del av bygningskroppen sett fra denne vinkelen, enn det gjør i de andre fasadene.

Fra denne siden kommer det tydeligst frem hvordan denne delen av huset består av oppdelte volumer. Likevel opprettholder fasaden en helhet som binder bygningen sammen. Rett til høyre for scenetårnet ligger åpningen inn til lasterampen. Åpningen rundt dette volumet kommer tydeligere frem av at takflaten ikke går helt ut til fasadens yttervegg. Fra scenetårnet og sørover er bygningskroppen noe mer åpen, med to store horisontale vindusåpninger. Dette er også den fasaden der scenetårnet danner den mest naturlige del av bygningen. Dens form er ikke ulik de øvrige formene i fasaden, og både bygningskroppen og scenetårnet er kledd med metall.

Dette skillet mellom det åpne og det lukkede er også indikatorer på funksjonene til operahusets ulike deler. Flatene er lukkede der man finner baksceneområder og arealer for de ansatte, mens bygget mer og mer åpner seg mot den delen publikum skal inviteres inn i.

Interiør

Operahusets rom er alle på sin måte interessante, og noe av det mest sentrale ved oppførelsen av en bygning av denne typen er å skape tilfredsstillende rom for alle brukere av huset. Dette er det også lagt vekt på i konkurransen, særlig med tanke på baksceneområdenes

¹⁷² Statsbygg: 2000, s. 28

brukervennlighet. I juryens omtale av vinnerutkastet og de premierte utkastene nevnes dette aspektet for samtlige, og om vinnerutkastet fremheves det at organiseringen av baksceneløsningen var blant konkurransens beste.¹⁷³ Videre i kapittelet vil bare de arealer publikum har kontakt med bli gitt nærmere beskrivelse.

Foajeen

”Foajeen og de øvrige publikumsarealene rundt scenene er godt disponerte, og de åpner seg mot fjorden med bevisst innramming av utsikten til sjøen. Den skrå flaten som utgjør taket, møter den store salens krumme form, og åpnes mot byen med et enormt glassparti. Lyset vil komme inn fra vest og ”bade” foajeens balkonger i lys”¹⁷⁴

At foajeen vender mot vest og sør, bidrar til et lyst rom, noe dette sitatet fra juryens vurderinger viser. Det ble også påpekt i juryens generelle omtale av utkastene at de beste løsningene for publikumsarealene hadde lagt publikumsarealene i vest.¹⁷⁵ Dette er motivert av en bedre forbindelse med byen, men har, som juryens uttalelse viser, også betydning for lysinnslippet i foajeen. En av arkitektene bak 04321, Craig Dykers, har også uttalt at noe av årsaken til plasseringen av publikumsarealene i vest er den effekten det gir med tanke på lys.¹⁷⁶ Her var også bygningens utearealer inkludert, men effekten er særlig fordelaktig for de innendørs publikumsarealene. Veggflatene som ikke dannes av den store takflaten er dekket av glass, noe som gir rikelig med innslipp av lys i foajeen. Som juryen påpeker kommer dette særlig godt frem i åpningen av takflatene mot vest i en stor glassinnramming som gir utsikt fra tre sider over fjorden, Akershusneset og Ekebergåsen.¹⁷⁷ Herfra kommer den største andelen av lys til foajeen inn, men også de glasskleddede sideåpningene bidrar til å gjøre foajeen lys. Glassinnrammingen vil også bidra til en følelse av åpenhet for brukerne av foajeen, både i forhold til romfølelse og til kontakten med omgivelsene. Den enorme glassveggen åpner opp foajeen mot byen og fjorden utenfor og skaper en kontakt mellom ute- og innerom.

Som nevnt i beskrivelsen av planen ser man i foajeen en klar kontrast i formspråket fra ute- til innerom, noe juryen også poengterer i sitatet over. Mot vest preges rommet av det hardere formspråket fra eksteriøret, mens runde former og bølgende linjer kommer inn i dens østre

¹⁷³ Statsbygg: 2000, s. 28

¹⁷⁴ Statsbygg: 2000, s. 28.

¹⁷⁵ Statsbygg: 2000, s. 15

¹⁷⁶ Hegna, Liv: ”Aften spør for deg” i *Aftenposten Aften* 24.7.2000, s. 36.

¹⁷⁷ Se sitat over.

del, mot operahusets midtparti. Foajeens vringleareal er stedet der disse kontrastene møtes. Kontrasten i formspråk er også understreket av arkitektene selv i det innleverte materialet, der det heter at "Soft versus hard describe indoors from out".¹⁷⁸

De bølgende formene skapes av store sals form som buer ut i vringlearealet. Denne buede formen fortsettes i linjen som skiller operahusets vestre og midtre del, og gir, som tidligere nevnt, en bølgende linje som følger hele denne veggen. Den store salen blir på grunn av denne tilstedeværelsen et av de mest dominerende elementene i rommet (fig. 36). Den bestemmer også rommets høyde. Fra rommets høyeste punkt springer glassinnrammingen som rammer inn takflatenes åpning mot fjorden. Innrammingen og salen står også i sammenheng med hverandre, og presenterer den store salen både inne i foajeen og fra utsiden. I foajeen er man i direkte kontakt med salen, mens man gjennom glassinnrammingen fra utsiden ser dens konturer. Glassinnrammingen følger også salens form, og kan sees som en ytre innramming av denne. Den har imidlertid eksteriørets hardere formspråk med rette linjer og vinkler, og inngår på utsiden i den større sammenhengen forbundet med takflaten. I konkurranseprogrammet ble det lagt vekt på store sals betydning for utformingen av operahuset.¹⁷⁹ Arkitektenes oppfølging av dette er særlig tydelig gjennom denne forbindelsen.

Takflatenes innvirkning på interiøret kommer også frem i foajeen. Det er her den skrånende bevegelsen og de kryssende linjene merkes best. Fra det laveste punktet i vest åpner de mot et stort luftig rom, med en takhøyde tilsvarende den store salens. Hele veggen som skiller foajeområdet fra resten av operahuset er i salens høyde, men sett mot vest er variasjonene betraktelig større. På hver side av glassinnrammingen er takhøyden svært lav i vest, for så å skrå oppover mot veggen inn til store sal. Glassinnrammingen i midten åpner opp hovedrommet på midten. Dette skaper også en balanse i forhold til flatene i nordvest og sørvest som skråner oppover mot store sal.

I store sals yttervegg ut mot foajeen fortsetter de organiske formene i interiøret, men med et annerledes uttrykk, i form av bølgende linjer og krumme volumer. Hovedandelen av denne består av trommelformen fra den hestekoformede salen. Denne vokser utover i rommet, som utvides i samme retning som glassinnrammingen, og opptar en god del av foajeens

¹⁷⁸ Statsbygg: 2000, s. 27.

¹⁷⁹ Statsbygg: 1999, s. 22.

vrimleareal. Utenpå denne ligger galleriene som horisontale bånd i tre etasjer; ett galleri for hver balkong.

Store sal

Store sal opptar omtrent to tredjedeler av operahusets midtre del, og har inngang fra foajeen. Herfra kommer man inn i første balkongrad, som befinner seg på nivå med foajeen. Som nevnt har store sal den tradisjonelle hestekoformen kjent fra de klassiske operahusene. Denne formen ble også angitt spesifikt som anbefalt salsform i konkurranseprogrammet, da denne generelt har gitt de beste akustiske resultatene. Salsformen er også det eneste det ble lagt direkte føringer for i konkurranseprogrammet.¹⁸⁰

Første balkongrad er i direkte forbindelse med setene i parkett, men der balkongen holder seg på nivå med inngangen skrå setene i parkett nedover, mot underetasjen under bakkenivå, som også er der scenen og orkestergraven befinner seg (fig. 37). Salen har fire balkonger, hvorav den ene, som nevnt, ligger på nivå med inngangen fra foajeen (fig. 38) Balkongenes form følger salen hele veien rundt salen, frem til scenen. Balkongene er plassert over hverandre i horisontale bånd, som også speiles på salens yttervegg i foajeen (fig. 36 b) Setene i balkong er plassert så langt ut som i flukt med scenen i alle etasjene.

Juryen påpeker at salens rene hestekoform slik den er angitt på konkurransens tegninger har et for konkavt preg, og at dette kan gi uheldig akustisk fokusering.¹⁸¹ Juryen har generelt en del innvendinger på utkastets akustiske løsning, og mener det må foretas en del endringer i dette før bygningen kan realiseres. Det virker imidlertid som utkastets øvrige utforming har veid tyngre, og at disse manglene er ansett for å være mulige å utbedre, og ikke ligger til hindring for en realisering av bygningen uten store endringer i den øvrige utformingen.

¹⁸⁰ Statsbygg: 1999, s.22. Dette var imidlertid ikke et absolutt krav, og blant de premierte utkastene finner vi gode salsløsninger med vifteform.

¹⁸¹ Statsbygg: 2000, s. 28

4. 04321 - funksjon og form

Siste halvdel av 1900-tallet ble det satt stadig større fokus på det akustiske ved operahuset, etter som akustikk ble mer og mer etablert som vitenskapelig fagfelt. Der man tidligere hadde basert seg på mer eller mindre holdbare bevis fra en lite systematisert forskning kunne man nå med større sikkerhet fastsette hva som kunne utgjøre den ideelle operasal. Likevel har man i dag ingen standard for utformingen operasaler. Ulike aktører innen fagfeltet har ulike oppfatninger av hva som fungerer best, ulike saler er gode til ulike musikktyper og i tillegg spiller andre faktorer inn med tanke på ønsker og krav for salen. Det er, ikke overraskende, operahusets store sal som spiller den største rollen i denne forbindelsen, og, som vi har sett i kap. 2, er salens utforming av stor betydning for operahuset. De tilpasninger som blir gjort for dette rommet er dermed av de mest sentrale for bygningstypen.

Det kan synes som om dagens operahus mer eller mindre følger tradisjonen fra barokkens operasaler, med hesteskoformen som den langt på vei foretrukne formen. Historien viser imidlertid at små individuelle variasjoner kan være utslagsgivende med tanke på om salen vil fungere godt eller dårlig akustisk sett. Overgangen fra losjer til åpne gallerier på 1700-tallet viser dette. Operasalens bakre vegg er svært sentral i forhold til hvordan lyden reflekteres. Et tydelig eksempel på dette er *Festspielhaus* i Bayreuth, der en detalj som kongens krav om losjer for seg selv og borgerskapet fikk en betydelig effekt. Den opprinnelig planlagte losjefrie salen ville ha gitt et ekko på grunn av salens krumme bakvegg, men de få losjene som ble realisert var nok til å avverge dette. Resultatet ble til gjengjeld en svært velklingende sal. Hvorvidt man benyttet seg av utskårne eller modellerte ornamenter hadde også en innvirkning på akustikken, da slike ornamenter er med på å bryte opp flaten i balkongfrontene og spre lyden. Etter modernismens inntog forsvant ornamentene i stor grad. Derfor kompenserer man i dag gjerne med å gi veggene og balkongfrontene brutte overflater, slik at lyden likevel spres i salen.¹⁸²

I klassiske operasaler med losjer var også losjenes åpning ut mot salene av betydning for akustikken, siden disse påvirket den andel reflekterende flater som befant seg i salen, og dermed også hvordan lyden ville klinge for tilhørerne. Store åpninger gir mindre refleksjonsflater for lyden fra scenen, mens mindre åpninger gir større refleksjonsflater.

¹⁸² Forsyth: 1985, s. 88.

Tilskuere som er plassert i losjer med små åpninger vil imidlertid ikke få særlig gode lydforhold.¹⁸³ Som vi har sett i kap. 2 var slike detaljer gjerne bestemt av helt andre forhold enn de akustiske, noe som understreker den grad av tilfeldigheter som tidligere styrte salenes suksess eller fiasko.

Hovedargumentet for hestekoformen ligger i at denne gir en helt spesiell intimitet.¹⁸⁴ Det er viktig at det ikke blir for stor avstand mellom scenen og utøverne, særlig med tanke på formidlingen av tekst, og for ballettfremførelser. Hestekoformen gjør det mulig å plassere en stor andel av tilskuermassen i balkongradene langs veggen, og samtidig opprettholde kort avstand fra de bakerste setene i balkong til utøveren på scenen. I dagens operahus er balkongene ofte noe overhengende, i motsetning til i barokkens operahus, der balkongene lå i bånd inne i veggen. Muligheten for overhengende balkonger gir kapasitet for et større publikum, men av akustiske hensyn bør balkongene ikke være for dype.¹⁸⁵

Den tradisjonelle hestekoformens største ulempe er imidlertid at den kan gi dårlige siktlinjer til scenen. Årsaken til at denne likevel har fått så godt fotfeste i tradisjonen er at salsformen ble utviklet primært med tanke på at man skulle kunne se de andre tilskuerne i salen, og bli sett selv. I forhold til dette problemet er vifteformen et bedre alternativ, og Wagner lanserte tanken om at en slik salsform ville gi mer demokratiske siktlinjer; alle kunne se det som foregikk på scenen like godt.¹⁸⁶ En årsak til at hestekosalen fortsatt dominerer forklares av akustikeren Leo L. Beranek med at en stor overvekt av repertoaret som fremføres i dagens operahus er Mozartoperaer og italienske operaer. I disse er tekstformidlingen og de musikalske detaljene av svært stor betydning, og en intim salsform som hestekosalen er det aller beste for dette formålet.¹⁸⁷

I dag har man i større grad kjennskap til hvorfor enkelte løsninger fungerer bedre enn andre, men det er likevel ikke gitt at alle nyere saler fungerer like godt. Ulike faktorer spiller inn, og det er særlig kombinasjonen oppdragsgiver, arkitekt og akustikkonsulent som avgjør resultatet. Sterke meninger kan påvirke det endelige resultatet, og det er også naturlig at arkitektene selv ønsker å sette sitt særpreg på salen, et ønske som ikke alltid er i harmoni med

¹⁸³ Barron: 1993, s. 312.

¹⁸⁴ Forsyth: 1985, s. 104.

¹⁸⁵ Forsyth: 1985, s. 178.

¹⁸⁶ Forsyth: 1985, s. 187.

¹⁸⁷ Beranek, Leo L: *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics and Architecture*, 2004, s. 556.

de idealer som ligger til grunn for utforming av salen. Operahuset i Sydney er et eksempel på dette. Utzons organisk utformede bølgende tak i store sal var ment å være akustisk motivert, men kom likevel til kort i samarbeid med akustikkonsulentene. Enden på prosjektet ble en katastrofe der ingen løsninger ble gjennomført etter planen, og Utzons originale flerbrukssal viste seg å ikke være egnet for opera. I det ferdige operahuset har man i stedet fått en egen operasal i tillegg til den opprinnelig planlagte flerbrukssalen.¹⁸⁸ En løsning som skal være relativt velfungerende, men samtidig har arkitektens særpreg knyttet til seg er Aaltos operahus i Essen (1959-1988). Salens form er her asymmetrisk og de karakteristiske balkongene med sine bølgende linjer gir et betydelig estetisk inntrykk, samtidig som de har en god akustisk effekt.¹⁸⁹ Ulike forhold gir ulike resultater, men det er tydelig at både det akustiske, siktlinjene i salen, og det scenetekniske er aspekter som blir tillagt stor vekt i dagens operahus.

Videre i dette kapittelet vil *04321* bli behandlet ut fra dette perspektivet, særlig gjennom de funksjonelle aspektene ved utkastet. I den sammenhengen vil punktene nevnt ovenfor være sentrale, men det vil samtidig være interessant å se på hvilke andre funksjonelle aspekter som spiller inn i og særpreger prosjektet.

4.1. Konkurransprogrammet

Spesifikasjonen av det nye operahuset i Bjørvika slik det kommer frem av konkurransprogrammet kan oppsummeres i følgende sitat, som synes å uttrykke konkurransens hovedmål:

”Ambisjonen er å reise et operahus med en utforming som blir et arkitektonisk verk av internasjonalt format, med fremragende forhold for formidling av opera- og balletkunst og som gir tidsmessige og funksjonelle lokaler for Den Norske Operas fremtidige virksomhet”.¹⁹⁰

For dette kapittelets problemstilling er sitatet viktig på grunn av det fokus det setter på den virksomhet som skal foregå i operahuset, og de krav som stilles til dette.

¹⁸⁸ Forsyth: 1985, s. 282.

¹⁸⁹ Operahuset i Essen ble imidlertid overvåket nøye av Aaltos enke under tilpasningsarbeidet på 1980-tallet, slik at Aaltos opprinnelige utforming skulle beholdes mer eller mindre intakt.

¹⁹⁰ Statsbygg: 1999, s. 20

Med tanke på det funksjonelle ved det nye operahuset kommer det frem at det vil legges vekt på den akustiske kvaliteten i store og lille sal, samt i øvesalene.¹⁹¹ Både for store og lille sal legges det til dels sterke føringer og faste rammer for utformingen, som viser at man ser for seg at disse to salene skal dekke to svært ulike områder. Store sal skal ha hesteskoform med tre (eventuelt fire) balkonger, lille sal skal være rektangulær, uten fast scene, og med gallerier i to etasjer.¹⁹²

Store sal er det eneste stedet der publikum og utøvere tradisjonelt sett møtes i løpet av et besøk i operaen, og er derfor svært viktig. Kravet om en hesteskoformet sal viser et ønske om en relativt tradisjonell salsform, men føyer samtidig salen inn i en tradisjon som har vedvart utover hele 1900-tallet. I konkurranseprogrammets vedlegg 4 begrunnes dette valget med at salsformen gir intimitet, og at formen skal være fordelaktig med tanke på akustikken. Her heter det også at arkitektene må unngå en utforming av balkongfrontene som gir akustiske fokuseringer. At salen skal tilrettelegges for ”grand opera” presiseres også, og med en relativt gjennomsnittlig publikumskapasitet på 1400 plasser, fastsettes etterklangstiden mer presist til 1,7 sekunder. Med tanke på andre musikkdramatiske former som musicals legger programmet opp til at dette ikke skal være et prioritert hensyn, og at dette foreslås tilpasset med enkle hjelpemidler som tepper for å gi en kortere etterklangstid.¹⁹³

Det er tydelig at oppdragsgiver i så stor grad som mulig ønsker å avverge store akustiske problemer. I tillegg til at balkongfrontene må utformes slik at de ikke gir akustiske fokuseringer må også veggflatene tilpasses dette, og krumme eller konkave himlinger bør unngås. Alle disse punktene er, som nevnt tidligere, kjente faktorer som påvirker operahusets akustikk. Det trekkes også frem at det må tas spesielt hensyn til tilskuerplassene under balkongene, da det i disse områdene gjerne oppstår akustiske problemer pga. overhengende balkonger og måten de reflekterer lyden på. Med bakgrunn i kunnskapen om at jo større en sal er, jo vanskeligere er det å tilpasse den akustisk, presiseres det at salens dimensjoner ikke må være for store. Dette gjelder også for salsgulvets areal.¹⁹⁴

Dette gir konkurrentene et relativt stramt rammeverk å utforme operasalen over, noe som vil kunne medføre en innskrenket frihet. I tillegg er disse retningslinjene ment å være veiledende,

¹⁹¹ Statsbygg: 1999, s. 23.

¹⁹² Statsbygg: 1999, s. 22.

¹⁹³ Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 4.

¹⁹⁴ Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 4.

og det legges opp til at deltakerne må belage seg på at utkastet for salen(e) vil bli endret i løpet av samarbeidet med akustikkonsulenter. Dette understrekes også i konkurranseprogrammets omtale av bedømmelseskriteriene.¹⁹⁵

Mer generelle krav til det funksjonelle stilles i forhold til publikums og utøveres komfort. Om publikumsarealene nevnes det at disse skal være effektive, og det legges vekt på spredning av tilbud som serveringssteder for å unngå kødannelse. Samtidig trekkes det frem at foajeen skal være et samlet areal. Det legges også vekt på at operahuset skal kunne representere sin samtid, og gjøre seg nytte av teknologiske løsninger. Her påpekes det at ikke bare salene, men også andre arealer, som bl.a. foajeen skal kunne benyttes til kunstnerisk aktivitet, som konserter og mindre forestillinger. I tillegg kommer det frem et ønske om at operahuset skal bli et byggverk som er mest mulig oppdatert på det teknologiske planet. Den brede bruken av operahusets arealer utenom salen som dette viser en ambisjon som gjentas også i beskrivelsen av foajeen i vedlegg 1, der det påpekes at denne også skal kunne brukes til kunstnerisk virksomhet.¹⁹⁶

Det legges vekt på at operahuset ikke bare skal være for opera og ballett, men at det skal favne bredt, med også musicals, konserter og gjestespill som del av ansvarsområdet.¹⁹⁷ I denne sammenhengen nevnes det at operahuset skal tilpasses til fremførelser av den nyere del av opera- og ballettrepertoaret, som gjerne har et noe annerledes uttrykk enn det tradisjonelle, og trenger mer fleksible scenerom.¹⁹⁸ Her henspeiles det særlig på den lille salen, som med sin fleksible form skal kunne tilpasses de fleste uttrykksformer. I forbindelse med det driftsmessige er det også lagt vekt på de ansattes forhold i operahuset.¹⁹⁹ Det er naturlig at en bygning som skal huse utøvende kunstarter redegjør for sine kunstneriske ambisjoner, og også at DNO forventer at den kommende bygningen skal være et sted der disse høye ambisjonene kan realiseres.

4.2. Juryens vurderinger

Det akustiske er ikke viet like mye plass i juryens vurderinger av *04321* som i konkurranseprogrammet. Det er imidlertid interessant å merke seg at juryens uttalelser om

¹⁹⁵ Statsbygg: 1999, s. 33.

¹⁹⁶ Statsbygg: 1999, vedlegg 1, s. 9.

¹⁹⁷ Statsbygg: 1999, s. 20.

¹⁹⁸ Statsbygg: 1999, s. 20

¹⁹⁹ Statsbygg: 1999, s. 22

04321 i denne sammenhengen i stor grad retter seg mot utkastets mangler. Som nevnt i innledningen foreligger det ingen illustrasjoner av store sals interiør fra konkurransen.

Det trekkes frem at store sals volum er for lite til å gi en passende etterklangstid, og at dette vil gi utilstrekkelige akustiske forhold. Juryen påpeker også at salens form ikke er god nok, da denne er for konkav, og vil gi en uheldig akustisk fokusering.²⁰⁰ Dersom man ser *04321* i sammenheng med konkurransens øvrige premierte utkast blir det tydelig at salsformen ikke primært har vært det viktigste kriteriet i valg av vinnerutkast, da flere av disse har valgt andre løsninger, som vifteformen eller en kombinasjonsform. Et viktig punkt for vinnerutkastet er at konkurrentene selv har foreslått enkelte endringer på de områdene som omtales som problematiske.²⁰¹ Det synes å være viktig i denne sammenhengen at den arkitektoniske rammen ikke legger begrensninger for tilpasninger på det funksjonelle planet.

Alt vi kjenner om *04321*s store sal er den beskrivelse som gis i juryens vurderinger, og den informasjon plantegningene gir oss. Ut fra dette kan man lese at salen er holdt i en tradisjonell hesteskoform med tre balkongrader som ligger langs veggen. Disse er relativt grunne, med bare tre seterader, slik at det ikke skal oppstå for store problemer med akustikken for setene som er plassert under balkongene. At så få detaljer foreligger understreker at arkitektens utkast fungerer mer som en idé som skal utvikles videre etter konkurransens avvikling.

Med tanke på ønsket om at det nye operahuset skal gi ”tidsmessige og funksjonelle lokaler for Den Norske Operas fremtidige drift” trekkes det særlig frem at vinnerutkastet har et av de best organiserte baksceenarealer i konkurransen.²⁰² Gaten som går gjennom huset og skiller den midtre og bakre delen fremheves som særlig god med tanke på kommunikasjonen internt i operahuset. I tillegg kommer de to atriene som bidrar til ”et vennlig og intimt arbeidsmiljø”.²⁰³ At forholdene for de ansatte skal være gode kommer frem som viktige gjennom juryens vurderinger, særlig i juryens poengtering av mangler på dette området.²⁰⁴ Det synes likevel nok en gang som om utkastets robuste natur, med rom for endringer på det praktiske planet har vært sentrale for juryens beslutning om å velge *04321*.

²⁰⁰ Statsbygg: 2000, s. 28.

²⁰¹ Statsbygg: 2000, s. 29

²⁰² Statsbygg: 2000, s. 28.

²⁰³ Statsbygg: 2000, s. 29.

²⁰⁴ Statsbygg: 2000, s. 29.

Arkitektene har i utformingen av publikumsarealene også vært svært tro mot retningslinjene fra konkurranseprogrammet. Foajeen er samlet og oversiktlig, og all atkomst til salene skjer gjennom den bølgende veggen. I det samme arealet ligger også toaletter og garderober. Man unngår altså uoversiktlige publikumsarealer, i tråd med konkurranseprogrammets anbefalinger. Det trekkes også frem at utkastet har god publikumsflyt, særlig i store sal.²⁰⁵

Med tanke på at det nye operahuset skal være en erstatning for de utilstrekkelige forholdene i Folketeaterkvartalet viser 04321 en vilje til å gi både de ansatte og publikum sjenerøse forhold. Det er særlig plassmangel som preger forholdene i Folketeateret i dag. Dette har arkitektene bak 04321 forsøkt å løse gjennom store øvesaler praktisk disponert i forhold til den gjennomgående teatergaten som skiller husets midtre og bakre del. I tillegg er salene anlagt slik at de har korte avstander seg imellom. Det er også vektlagt at atkomsten til salene er samlet på den bølgende veggen, slik at også kommunikasjonen for publikum går lett. I tillegg følger 04321 konkurransens mål om bruk av arealene til konserter og andre opptredener gjennom å bruke utearealene aktivt; både foajé og utearealer kan benyttes som konsertarenaer.

4.3. Diskusjon

Det nye operahuset i Bjørvika skulle stå for det de nåværende lokalene i Folketeaterbygningen manglet. Etter nærmere 50 år uten et eget egnet tilholdssted for DNO var ønsket om at denne lange kampen skulle få en løsning sterkt. Det var også redegjort for gjennom flere utredninger at Folketeateret vanskelig kunne fungere som et verdig tilholdssted for DNO.²⁰⁶ Da man kom til enighet både om lokalisering og konkurranseform ble utfordringen å forsøke å skildre dette nye huset på en måte som ville kunne gi det best mulige operahuset for Oslo og Norge. Særlig måtte operahuset kunne imøtekomme strenge funksjonelle krav. Dette var DNOs mulighet til å få skapt sin drømmeopera, i stor grad basert på egne ønsker. Det arkitektoniske stod imidlertid også svært sterkt, og, som eksempler som operahuset i Sydney viser, er ikke alltid de mest imponerende arkitektoniske løsningene de beste funksjonelt sett. Dette synes det som om det er tatt særlig hensyn til i konkurransen om operahuset i Bjørvika, da bedømmingen holdt et særlig sterkt fokus på den akustiske løsningen. I motsetning til i konkurransen om operahuset i Sydney, der det akustiske ansvaret i større grad lå på arkitekten, har operaprojektet i Oslo blitt ivaretatt av egne akustikkonsulenter. Disse har hatt ansvar både i

²⁰⁵ Statsbygg: 2000, s. 28.

²⁰⁶ Se kap. 3.1.

forhold til juryens og arkitektenes arbeid under konkurransens gang, og i prosessen etter kåringen av vinnerutkastet.²⁰⁷

04321 skal bli landets aller første operahus, og det er nærliggende å anta at det derfor vil være viktig å fokusere særlig på det akustiske. Det samme fokuset forelå for operahuset i Helsinki, der bakgrunnen for byggingen av operahuset var den samme som for vårt nye operahus i Bjørvika. Her ble det trukket frem at bygningen kun skulle tilpasses opera og ballett, ikke andre, beslektede, kunstarter, som teater og musicals. For *04321*s vedkommende er det tenkt at store sal først og fremst skal tilpasses opera og ballett.²⁰⁸

Som bygningstypens historikk viser er det store sals utforming som i størst grad har vært gjenstand for fokus for operahusets del. Det er på det rene at hesteskoformen, som Gottfried Semper påpekte allerede på 1830-tallet, gir en egen intimitet som man verken får i de gamle ellipseformede salene eller i den vifteformede salen. Denne har samtidig vist seg å ha gode resultater for akustikken. Denne nærheten har særlig betydning for formidlingen av opera og ballett, og gjør at en sal med en relativt høy publikumskapasitet ikke virker stor og upersonlig. I denne sammenhengen skiller Bastilleoperaen seg ut med sin vifteformede sal, som i tillegg har nesten dobbelt så stor publikumskapasitet som både *04321*, Göteborgsoperaen og operahuset i Helsinki.

Snøhetta har i sitt arbeid med utformingen av *04321*, i likhet med de fleste av sine medkonkurrenter, benyttet seg av akustikkonsulenter for å sikre seg et best mulig resultat.²⁰⁹ I juryens vurderinger påpekes det at man har vært på utkikk etter utviklingsdyktige utkast. Dette illustreres gjennom valget av *04321*, der arkitektene selv åpner for endringer. Både Bastilleoperaen og operahuset i Helsinki er eksempler på saler som har gjennomgått til dels stor grad av endringer i perioden fra konkurranse til ferdig operahus, og det er ikke usannsynlig at *04321* vil gjennomgå noe av det samme.

Både i planleggingen av konkurransen og i forbindelse med arkitektenes utforming av utkastet har samtidige operahus spilt en rolle. Av disse har Göteborgsoperan hatt tydeligst fokus på det akustiske. Her oppgis *Semperoper* som en direkte inspirasjonskilde, noe som

²⁰⁷ Statsbygg: 2000, s. 4 og 44

²⁰⁸ Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 4

²⁰⁹ Statsbygg: 2000, s. 44.

understreker at også tidligere tiders operahus fortsatt er av betydning for de bygg som reises i dag.²¹⁰ Til forskjell fra Sempers operahus er Göteborgsoperaens hesteskoform tilpasset slik at salens form er mer oktogonal enn den tradisjonelle hesteskoformen, av akustiske årsaker.²¹¹ Likevel har dette klare forbildet langt på vei vært avgjørende for salens endelige form. For operahuset i Bjørvika ble det oppgitt at salen skulle være hesteskoformet, men det ble også åpnet for variasjoner innenfor denne rammen.²¹² Det kommer tydelig frem at den klassiske hesteskoformen fremdeles er den foretrukne i dag. *Semperopers* omdømme som et av de best fungerende operahusene i verden skal ha mye av æren for dette. At dette sammenfaller med den nyere akustikkforskningen har naturlig nok styrket denne oppfattelsen. Det er også interessant å merke seg at man for operahuset i Helsinkis del fant frem til den hesteskoformede salen, men først etter grundig testing med modeller. Akustikkforskningen har slik også direkte en innvirkning på utformingen av operahuset.²¹³

04321 viser, i motsetning til sine naboer i Sverige og Finland, en renere hesteskoform, med en jevnt avrundet sal med tre grunne balkonger. Årsaken til dette er ikke kjent, men det er mulig at det er et resultat av arkitektenes samarbeid med akustikkonsulenter i løpet av konkurransen, og at disse har foretrukket denne løsningen. Som nevnt i kap. 4.2. fikk imidlertid *04321* kritikk på grunn av salens konkave form. Løsningene i Göteborgsoperaen og *operahuset i Helsinki* er tilpassede varianter av hesteskoformen, og kan ha vært valgt for å unngå nettopp de fokuseringer et konkavt rom kan gi. Det forventes imidlertid at *04321* i prosessen etter konkurransen vil gjennomgå visse endringer i samarbeid med prosjektets akustikkonsulenter, slik at dette ikke vil bli et problem i det ferdige operahuset. Et punkt som ble vektlagt i konkurranseprogrammet var balkongfrontene, og et ønske om bevissthet rundt disse og den effekt de har på akustikken. Som nevnt er balkongene et mindre vektlagt område innen akustikkforskningen, men disse har også en innvirkning på salens akustikk. I den forbindelse har det blitt lagt sterkest vekt på overhengende balkonger og den effekt disse har på lyden i salen. Balkongfrontenes refleksjon av lyden synes å være tillagt mindre vekt. Likevel er det dette punktet som trekkes frem i konkurranseprogrammets spesifisering av de akustiske krav og målsetninger.²¹⁴ Målsettingen om at balkongfrontene skal utformes med tanke på at de ikke skal gi akustiske fokuseringer er relativt vag, men det er sannsynlig at man her har siktet

²¹⁰ Böös: 1993, s. 77.

²¹¹ Böös: 1993, s. 80.

²¹² Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 6.

²¹³ Eskola: 1998, s. 17.

²¹⁴ Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 4.

til at utkastene bør unngå effekter som bl.a. konkave overflater, slik *04321* viser seg å ha. Det kan også her ha ligget en referanse til løsningene i operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen, der den endelige formen er en tilnærmet hestesko.

I konkurransen om operahuset i Oslo er det, i motsetning til i Göteborgsoperaen og operahuset i Helsinki, lagt retningslinjer i forhold til salens form og akustikk allerede i konkurranseprogrammet. Som nevnt kom man i Helsinki frem til en tilnærmet hestekoform gjennom testing med ulike modeller etter konkurransens avslutning. Prosessen fra konkurransens avslutning til byggestart tok 11 år, men dette ble av operahusets egne omtalt som heldig, tross alt, da man i løpet av en såpass lang tidsperiode rakk å få integrert de nyeste og beste akustiske og tekniske løsningene i bygget.²¹⁵ I Göteborgsoperaen var få detaljer bestemt i konkurransen som ble avvirket i 1986, og det var opp til konkurranseteamet selv å bestemme ikke bare salsform, men den øvrige utformingen så vel som lokaliseringen. Valget av hestekoformen i dette tilfellet må derfor ha kommet ganske direkte fra forbildet i *Semperoper*. For det nye operahuset i Bjørvika forelå det imidlertid rammer rundt prosjektet som kan sees som en måte å spare arbeid på dette planet, slik at man heller kunne gå inn på detaljustering i tiden etter konkurransen. Fastsettelsen av hestekoformen allerede i konkurranseprogrammet kan være en måte å spare både tid og penger på. Ut fra det som kommer frem av juryens vurderinger kan det også synes som at studier av spesifikke bygninger har ligget til grunn for de beslutninger som er tatt med tanke på planleggingen av salen, og for ønskene man hadde for det nye operahuset.

Et trekk som er felles for *04321* og dets samtidige er at operahuset har to saler under samme tak. Dette utviklet seg utover 1900-tallet, og synes å ha blitt standard i 1980- og 90-tallets operahus. *04321*s store sal er den tradisjonelle operasalen, i stor grad beregnet på det tradisjonelle operarepertoaret. Lille sal er derimot planlagt som et mer fleksibelt rom, både med tanke på repertoaret som skal fremføres der, og på at selve rommet lar seg justere i forhold til akustikk.²¹⁶ I *04321* er ikke justerbarheten til dette rommet like sentral som i andre av dets samtidige, men det er likevel vektlagt at man i det nye operahuset skal ha mulighet for å presentere ny musikk- og dansedramatikk. Løsningen som er valgt er relativt tradisjonell, med en black-box-aktig utforming som er nøyaktig angitt i konkurranseprogrammet. Tanken om at operahuset også skal ha rom for det eksperimentelle innen opera- og ballettsjangeren

²¹⁵ Eskola: 1998, s. 18.

²¹⁶ Statsbygg: 1999, vedlegg 1, s. 12.

kommer kanskje aller sterkest til uttrykk i Bastilleoperaen, der store planer ble lagt for en modulær sal som skulle kunne tilpasses alle mulige uttrykk. Planen var at det ferdige operahuset skulle samle ”alle musikalske former som er kjent og som vil bli oppdaget i fremtiden”.²¹⁷ At dette ønsket kom frem i Frankrike er nok langt fra tilfeldig, da man i Pompidousenteret noen år tidligere hadde fått et av verdens mest avanserte sentre for eksperimentell musikk (IRCAM). Bastilleoperaen siktet høyt, og la i det hele tatt stor vekt på det tekniske i bygningen. Man var svært opptatt av at bygget skulle fremstå som så moderne som mulig. Dette modulære auditoriet ble imidlertid ikke realisert, som en følge av byggestansen i 1986, og ble erstattet av en mindre avansert lille sal uten de samme vyene.²¹⁸ Tanken har imidlertid blitt sittende igjen, og i operahuset i Helsinki er noe av det samme realisert i *Almi Hall*. En slik mindre sal var opprinnelig ikke var planlagt, men i løpet av prosjekteringsprosessen ble planene endret noe, og en av øvesalene ble gjort om til en sal for eksperimentelle forestillinger. Denne er justerbar, både i forhold til akustikk og sceneområde, og det er lagt opp til at akustikken skal kunne tilpasses alle typer musikk, fra kirkemusikk til atonale verker.²¹⁹ Også i Göteborg har operahuset en slik eksperimentell scene. I dag virker denne praksisen så etablert at det nærmest er en selvfølge i bygg som det nye operahuset i Bjørvika.

04321s store og lille sal er plassert ved siden av hverandre, og begge scener ligger i umiddelbar nærhet til teatergaten som går tvers igjennom hele bygningen. *04321* fikk rosende omtale for sine baksceneløsninger, der blant annet teatergaten er et sentralt trekk. En slik gate finner vi også i Göteborgsoperaen, og det er ikke usannsynlig at Snøhetta kan ha hentet en inspirasjon i denne løsningen. I *04321* ligger denne imidlertid i umiddelbar nærhet til scenene, mens Göteborgsoperaens teatergate har som hovedoppgave å forbinde bakscenearealene, men leder også til scenen.

To av *04321s* samtidige; Bastilleoperaen og Göteborgsoperaen, har skilt seg ut på det funksjonelle planet med et sterkt fokus på det scenetekniske. Bastilleoperaen gikk så langt som til å konstruere et helt eget system for bakscene- og sceneløsningene som kunne effektivisere kulisseskiift og også gjøre det mulig å flytte hele kulissesett i ferdig montert stand fra hovedscenen til en øvesal med samme proporsjoner som hovedscenen. Resultatet ble en løsning operaens egne refererer til som ”Bastillesystemet”, og som består av en utvidelse av

²¹⁷ Charlet: 1990, s. 22f.

²¹⁸ Jourdaa, Frédérique: *À l'opéra aujourd'hui*, 2004, s. 180.

²¹⁹ Eskola: 1998, s. 71.

den tradisjonelle kryssplanen som består av hovedscene, bakscene og to sidsener. ”Bastillesystemet” utvider dette til to ekstra sidsener på hver side av bakscenen, slik at kulissene kan flyttes friere uten å komme i konflikt med hverandre ved sceneskift. Dette systemet er også den delen av Bastilleoperaen som har vært mest vellykket. Systemet ble utviklet delvis som ledd i å gi Paris et så moderne operahus som mulig, men også med tanke på at operahuset skulle drives som såkalt ”repertoarteater”, og at man derfor måtte ha mulighet til å kunne rigge dekor for flere oppsetninger på kort tid, og ikke bare konsentrere seg om et lite antall oppsetninger. At hovedscenen og øvesalen er likt proporsjonert gjør det også mulig å bruke det samme kulissesettet til både øving og fremførelse i løpet av samme dag, og man har større mulighet til å øve inn flere verker parallelt. Göteborgsoperaen tok opp tanken om repertoarteaterdrift etter Bastilleoperaen, og har også et svært omfattende scenesystem, selv om dette ikke antok like store proporsjoner som i Bastilleoperaen.

Det nye operahuset i Oslo ser ikke ut til å ha den samme ambisjonen, og fokus ligger heller på en kvalitetshevning på lokalene, både for publikum og utøvere, i forhold til Folketeaterbygningen, enn på et ønske om økt antall oppsetninger. Likevel er det scenetekniske av betydning, og det legges, som ellers i operahuset, vekt på en god flyt i arbeidet rundt scenen. *04321* holder seg til den mer tradisjonelle kryssplanen, og den ene av sidsenerne fungerer også som baksceneområde for lille sal som er plassert vegg i vegg. Det er ikke lagt opp til en mobilitet på linje med ”Bastillesystemet”, men plasseringen av teatergaten inntil bakscenen er av stor betydning, da dette gir god kommunikasjon med arealer som kulisserverksteder og malersal. Denne teatergaten er også forbundet med lasterampen, der eksternt lagrede kulisser vil bli lastet inn for bruk på hovedscenen. Bruken av eksterne kulisserlagere skiller det nye operahuset i Oslo fra sine samtidige i Frankrike, Sverige og Finland.

5. 04321 - et nyskapende arkitektonisk verk?

Utformingen av operahuset og dets arkitektoniske språk spiller en sentral rolle for byens og bydelens identitet. Et historisk eksempel på dette er Opéra Garnier. Dette operahuset illustrerer også hvordan slike bygg kan påvirke sin samtids og etterkommernes arkitektoniske uttrykk. Da den unge, ukjente arkitekten Charles Garnier i 1860 uventet vant arkitektkonkurransen om operahuset i Paris skal han selv ha poengtert at hans utforming ikke fulgte de etablerte normene, men at det stod for en helt ny stil:

- Qu'est cela, ce n'est pas un style; ce n'est ni du Louis XIV, ni du Louis XV, ni du Louis XVI.
- Madame, c'est du Napoléon III. Et vous vous plaignez!²²⁰

Operahusene har altså potensiale til å bli monumenter av sin tid, noe som i aller høyeste grad påvirker utvelgelsen av utkastene i en arkitektkonkurranse. Opéra Garnier stod ikke bare for en ny stil, men ble også stående som et forbilde for operahus, blant annet på grunn av nyskapningen i den store trappen og foajéområdet.

Et nyere eksempel på hvordan et operahus kan bli toneangivende, både med tanke på stil og på en bygningstypes formgivning er operahuset i Sydney. Siegfried Giedion beskriver arkitekten, Jørn Utzon, mye på grunn av dette bygget, som en representant for en ny retning innen modernismen; det han karakteriserer som den "tredje generasjonen" av modernistiske arkitekter.²²¹ Denne retningen begravde, ifølge Giedion, *form follows function*-tenkningen, og banet vei for kulturbygningene som landemerke, noe nettopp dette operahuset er et klart eksempel på. Likevel er det nok konvensjonene for kulturbyggets formgivning Utzons operahus har bidratt sterkest til å revolusjonere. Effekten fra Sydney-operaen er særegen, og knapt noen større kulturbygninger er reist etter dette uten sammenligning med Utzons operahus.

Av samtidige kulturbygg som setter en lignende standard er Frank Gehrys Guggenheimmuseum i Bilbao (1997) et av de klareste eksempler. Denne bygningen har

²²⁰ Gjengitt i Forsyth: 1985, s. 166. Oversettelse: "Hva er dette, det er ikke en stil; det er verken Louis XIV, Louis XV eller Louis XVI. – Madame, det er Napoleon III. Og De klager!" Keiserinnen av Frankrike i diskusjon med operaarkitekt Garnier om hans vinnerutkast fra arkitektkonkurransen, som hennes mann, Napoleon III var byggherre for.

²²¹ Murray, Peter: *The saga of Sydney Opera House. The dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*, 2004, s. xvi.

gjentatt suksessen fra Sydney, og arkitekten trekker selv frem Utzons bidrag som avgjørende for senere kulturbygninger, deriblant hans eget museumsbygg.²²² Museet er blitt et ikon for den lille nordspanske byen på samme måte som operahuset ble det for Sydney, og i tiden rundt utviklingen av konkurransen om nytt operahus i Oslo ble det snakket mye om hvorvidt den nye operaen ville gi en ”Bilbao-effekt”.²²³

I forhold til *04321* som konkret utkast til nytt operabygg er det også interessant å se på hvordan bygningen bidrar til det arkitektoniske landskapet i Oslo. Det er interessant å utforske på hvilken måte utkastet kan bidra med nye impulser i byen, samtidig som det er av interesse å finne ut hvordan det nye operahuset er et barn av sin tid. Hvilken rolle *04321* kan spille som et nyskapende element på det arkitektoniske plan, både internasjonalt og som del av Oslos arkitektoniske uttrykk, er også sentralt i denne problemstillingen.

5.1. Konkurransprogrammet

Den arkitektoniske ambisjonen for operahuset uttrykkes tidlig i konkurransprogrammet gjennom setningen som slår fast at ”ambisjonen er å reise et operahus med en utforming som blir et arkitektonisk verk av internasjonalt format.”²²⁴ Dette vitner om at den arkitektoniske kvaliteten er et viktig mål for oppdragsgiverne. Ikke bare søker oppdragsgiveren et kvalitativt godt bygg, bygningen skal også kunne sammenlignes med det beste innen arkitektur internasjonalt. Selv om dette går mer på den arkitektoniske kvaliteten som sådan, og ikke på byggets evner til nyskapning ligger det i denne omtalen et ønske om at operabygget skal være en bygning av sin tid.

Den innledende ambisjonen om et byggverk av internasjonalt format legger naturlig nok også opp til at operahuset skal bli et landemerke i Oslo. Dermed uttrykkes noe av intensjonen og ambisjonen for operahuset i Bjørvika som byggverk. Dette understrekes også gjennom innledningens krav om at operahuset skal fremstå som en monumentalbygning.²²⁵ Ønsket om en ”Bilbao-effekt” kan spores mellom linjene her, og det legges naturlig nok opp til at operahuset skal bli en bemerkelsesverdig bygning.

²²² Murray: 2004, s. xvi.

²²³ Bl.a. Marcussen, Tor: ”Tenk stort og dristig” i *Aftenposten*, 5.8.1999, s. 28.

²²⁴ Statsbygg: 1999, s. 20.

²²⁵ Statsbygg: 1999, s. 16.

I bedømmelseskriteriene poengteres det at juryen vil legge særlig vekt på visjonære utkast.²²⁶ Dette viser en vilje til også å akseptere de utradisjonelle utkastene. Hvordan juryen vil bedømme og premiere disse utdypes ikke, men det er klart at det oppfordres til utradisjonell tenkning. Man ser for seg et spektakulært bygg ved havnen i Bjørvika.

5.2. Juryens vurderinger

Konkurransesprogrammet presenterte et ønske om et arkitektonisk verk av internasjonalt format, som i tillegg var visjonært og fremtidsrettet. Forventningene til dette nye landemerket var store.

I juryens vurderinger er det lite eller ingenting som peker direkte på det visjonære ved *04321*, men ser man på bygningens forhold til bystrukturen, både den etablerte og den kommende, viser utkastet seg som fremtidsrettet. Det påpekes at utkastet i sin grunnform, sitt ”fotavtrykk”, forholder seg både til det nåværende gatenettet og det kommende, og fremstiller hvordan operahuset vil kunne spille en rolle også i den helt nye strukturen.²²⁷ Dette kommer først og fremst til uttrykk gjennom forbindelsen mellom operahuset og byen, der operatomten er skilt fra land med en kanal. En gangbro går over kanalen, over den eksisterende Tollbugata, til forplassen for operahuset, der til en nedsenket hage ligger midt mellom Tollbugata og den nye Nyland Allé. I tillegg går gangveien på operahusets sørside videre i forbindelse med det nye veisystemet østover. Særlig gjennom den nedsenkede hagen gjøres denne forbindelsen naturlig. Som nevnt tidligere er også operahusets takflate tenkt som del av uteområdet, og skissene viser en ønsket aktiv bruk av bygningens plasser og tak. Dette skaper rom for en forestilling om et operahus som ikke bare huser operakunsten, men som også er del av den omverden man omgir seg med i den nye bydelen.

04321 inkluderer alle operahusets funksjoner under ett tak, bokstavelig talt. Takflaten fungerer som et ”teppe” som dekker både den fremre, midtre og bakre delen av huset, og som bare gir en antydning av byggets innhold i form av glassinnrammingen av foajeen og den store salens yttervegg. I eksteriøret presenteres ikke konturene av den store salen. I denne

²²⁶ Statsbygg: 1999, s. 33.

²²⁷ Statsbygg: 2000, s. 27.

sammenhengen spiller også scenetårnet en rolle, da dette er det eneste teaterarkitektoniske elementet i bygningen som er synlig fra utsiden.

Juryen legger også særlig vekt på takflatens betydning for bygningens identitet, og viser sin begeistring for at ”den arkitektoniske målsettingen er klargjort i et enkelt grep”.²²⁸ Den store takflaten nærmest dekker operahuset med et teppe av snø og is, lukker det inne, og lar det samtidig vokse seg opp fra havet og inn i et skapt landskap. I takflatens ujevne overflate, lik isflakets, formidles nærheten til naturen. Dette blir også poengtert i de generelle vurderingene av konkurransen, og det fremheves at *04321* er ett av få utkast som har lyktes med denne inspirasjonen i den norske naturen.²²⁹ Dette settes så i forbindelse med utkastets forhold til stedets *genius loci*²³⁰: ”Symbolikken og den sterke assosiasjonen til fjellet, som utkastet lar seg inspirere av, gir mening og innlevelse i stedets ”genius loci””.²³¹ Her er det antakeligvis bygningens beliggenhet i grenseland mellom arkitektur og landskapsarkitektur som har påvirket juryens vurdering. Samme sted legges det også vekt at bygningen gjennom dette gir byen ”et monument av vår tid”, noe som peker på at *04321* er en stødig representant for samtidsarkitekturen, og at bygningen vil kunne si noe om den tid den er oppført i, forhåpentligvis også i et lengre tidsperspektiv.

5.3. Diskusjon

I en diskusjon omkring *04321*s nyskapende egenskaper er det først og fremst hvordan utkastet bidrar til å være nyskapende i sine omgivelser, og muligens også i Norge, som står i fokus. Her skiller Snøhetta som arkitektkontor seg klart ut, som allerede ansvarlige for en rekke bemerkelsesverdige bygninger i landet. Blant disse er kanskje Fiskerimuseet på Karmøy (1999) (fig. 39) og Bærum Kulturhus (2003) (fig. 40) de mest markante eksemplene. Mye tyder også på at operahuset, *04321*, vil føye seg inn i denne rekken.

5.3.1. Snøhetta i egne fotspor

Snøhetta begynte for alvor å markere seg innen norsk arkitektur utover 1990-tallet. Med seieren i konkurransen om biblioteket i Alexandria i 1989 åpnet nye dører seg for det relativt

²²⁸ Statsbygg: 2000, s. 27.

²²⁹ Statsbygg: 2000, s. 12.

²³⁰ *Genius loci*: ”latin: stedets ånd. Opr. betydning den gud der hørte til et sted. Bruges i arkitekturhistorien om et steds ”væsen”. (...)” (Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier side 1945*, 2001, s. 235.). Begrepet knyttes også sterkt opp mot Christian Norberg-Schulz’ teorier med rot i fenomenologien.

²³¹ Statsbygg: 2000, s. 27.

nystartede firmaet. Arkitektene hadde vært svært aktive med tanke på deltakelse i åpne arkitektkonkurranser, som en mulighet for gjennombrudd. Dette er en relativt kjent fremgangsmåte, som også gjør at mer etablerte arkitekter sjeldnere deltar i åpne konkurranser. Et eksempel på dette er Richard Rogers, Stephen Holl og Frank Gehry som takket nei til å delta i den åpne internasjonale konkurransen om nytt operahus i Bjørvika med argumentet om at de ikke trengte å ”gå opp til eksamen” lenger.²³² For mindre etablerte arkitekter kan imidlertid arkitektkonkurransene være nyttige døråpnere, slik de ble det for Snøhetta.

Store deler av Snøhettas produksjon er ikke blitt realisert, men har havnet på 2. eller 3. plass eller mottatt hedrende omtale i arkitektkonkurranser. Arkitektene selv mener dette skyldes at deres utkast muligens kan ha vært for utradisjonelle for enkelte oppdragsgivere, og at det derfor var sikrere å premiere dem som ”kreativt alibi”.²³³ Dette understrekes av karakteristikker av arkitektene tidlig i karrieren som ”ungdommelig avant-garde”.²³⁴ Snøhettas realiserte bygninger har imidlertid vakt stor oppmerksomhet og anerkjennelse, nettopp på grunn av formspråket. Flere av de uoppførte prosjektene er også interessante som redskaper for å forstå *04321*, og enkelte av disse vil derfor også bli nevnt i det følgende.

Snøhettas prosjekter har et sterkt preg av det naturbundne, og arkitektene utnytter landskapet på en svært aktiv måte. Firmaet gir, med sin særegne kombinasjon av arkitekter og landskapsarkitekter, et mer direkte fokus på naturen og landskapet enn andre arkitektfirmaer. Dette kommer tydelig frem i flere av Snøhettas prosjekter, blant annet *Biblioteket i Alexandria* (fig. 41). Denne konstruksjonen er utformet som en skrånkåret sylinder som presser seg ned i jorden. I lys av dette er Snøhetta tro mot sin særegenhet i vinnerutkastet for nytt operahus i Oslo. Denne gjennomtrengende effekten, ”piercing landscape”, er det som særlig preger deres prosjekter.²³⁵ Craig Dykers, en av arkitektene bak operahuset, legger i dette begrepet at bygningene utfordrer landskapet. Dette ser vi også i *04321*. Den store takflaten enten stuper ned i vannet eller presser seg opp på land, den beveger seg fra et element til et annet. Bygningen inntar den eksisterende strukturen og forandrer havnebildet i Bjørvika, ikke bare ved å tilføre området en ny bygning, men ved å endre strandlinjen og lage et landskap der dette ikke finnes opprinnelig. Bjørvikas nærmiljø er ikke bebygd fra før, og arkitektene stod slik sett helt fritt i forhold til utformingen av operahuset, uten å måtte ta

²³² Bl.a. Lindgren, Lena: ”Berømt arkitekt vil tegne operaen”, i *Dagens Næringsliv*, 28. 7. 1999, s. 30.

²³³ Fløgstad: 2004, s. 29.

²³⁴ Grønvold, Ulf: ”Vaktskifte på åttitallet” i *Byggekunst*, nr. 5, 1988, s. 324.

²³⁵ Fløgstad: 2004, s. 28.

direkte hensyn til omkringliggende bygninger. Langs Oslos kystlinje ligger en rekke markante bygninger, hvorav Arneberg og Poulssons rådhus (1931) og Akershus festning er de mest dominerende. Operahuset blir et nytt bidrag til denne silhuetten. Festningen og rådhuset står allerede i kontrast til hverandre, og *04321* vil videreføre dette. Her er kanskje kontrasten enda større, med tanke på at bygningen søker sin monumentalitet i det horisontale heller enn i det vertikale, og med sitt hvite eksteriør.

Nært beslektet med arkitekturens gjennomtrengende kvalitet er nærheten til vannet. Flere av Snøhettas prosjekter er tegnet på tomter med en umiddelbar kontakt med vannet. Et av de tydeligste eksemplene på dette er *04321*, men dette er også til stede i prosjektet for *Sheik Sayed Kunnskapssenter* (fig. 42), der en skrånende takflate stuper ned i vannet på en måte lik operaens.²³⁶ Også i tidligere prosjekter er nærheten til vannet et sentralt element, men ikke i like stor grad som i *04312*.²³⁷ Det ser ut til å være en utvikling fra den tidlige tanken om å gjennombore landskapet, via integrering i landskapet, til den direkte kontakten med vannet.

Det horisontale, som er ett av trekkene som i aller størst grad særpreger *04321*, er også et gjenkjennelig motiv i Snøhettas verker. Dette trekket fremstår gjerne i kombinasjon med en blokkformet bygningskropp, som i Karmøy Fiskerimuseum. Her er imidlertid bygningskroppen svært kompakt og kubisk, i sterk kontrast til *04321*s organiske og stedvis dramatisk åpnede bygningskropp. Dette kan sees som noe nytt i deres produksjon, særlig i det senere prosjektet for utbygging på *Tjuvholmen* (2002) (fig. 43)

04321 kan på mange måter sies å ha en typisk "Snøhetta-signatur". Likevel skiller det seg noe fra deres øvrige prosjekter. På samme tid som elementer som horisontalitet, gjennomboring av naturen og kontakt med vannet er tydelig til stede, presenterer *04321* nye tolkninger av disse "Snøhetta-temaene". Takflaten ligger som et dekke over selve operahuset som befinner seg under den. Dette er et trekk som ikke i særlig grad er til stede i deres tidligere produksjon.

4.3.2. 04321 og dets samtidige

04321 fremstår ikke som et typisk teaterbygg. Ser man på for eksempel Bastilleoperaen og Göteborgsoperaen skiller disse seg klarere ut spesifikt som teaterbygninger. Disse spiller mer

²³⁶ Årstall er ukjent, men prosjektet er sannsynligvis tegnet rundt 2000. (Se Fløgstad:2004, s. 245)

²³⁷ F.eks. *Aker Aqualisure center* (1987) og prosjekt for byutvikling i Slemmestad (1987). (Fløgstad: 2004, s. 33f).

på synliggjøringen av operahuset som teaterbygg, med en delvis rotundeformet bygningskropp, en forlengelse av tradisjonen fra *Semperoper*, som må ta mye av æren for at man begynte å synliggjøre bygningens funksjon i eksteriøret. I Bastilleoperaen er de teaterarkitektoniske trekkene særlig tydelige gjennom de tre halvsylindriske formene som markerer byggets tre saler. Store sal aksentueres, og dens form preger hele hovedfasaden mot Bastilleplassen. Mot rue de Lyon er en mindre sal antydnet på samme måte, i en halvsylindrisk form som er plassert midt på denne mindre aksentuerte fasaden. Øvesalen for koret, ut mot den smale rue de Charenton, er gitt samme utforming. I de to mindre halvsylinderformene er også trappemønsteret fra hovedfasaden gjengitt opp ned, som en variasjon over hovedfasadens formspråk. Den karakteristiske trappebevegelsen med spalte er dermed gjengitt også her. Göteborgsoperaen bruker også trommelformen til å aksentuere den store salen i eksteriøret, men der Bastilleoperaens bygningskropp er massiv, og rotundeformen preger hele fasaden, er trommelen som omgir Göteborgsoperaens store sal del av et samspill av sammensatte former i fasaden ut mot vannet: Foajéområdets avrundede båtliggende form i grunnetasjen, trommelen ragende over denne igjen, og fra samme punkt springer "baugen" ut i østlig retning, mens scenetårnet troner øverst med sin kubiske form. I så måte er Göteborgsoperaen mer tradisjonell, med trommelformen rundt salen som del av et sammensatt hele, som for eksempel i *Opéra Garnier*.

Med tanke på dette må *04321* sies heller å slekte på operahuset i Helsinki, der det ikke spilles på rotundeformen. Her er bygningskroppen preget av det kubiske, og bare en svakt buet form der scenetårnet og taket over store sal vender ut mot Tölövikens antyder store sals plassering. Scenetårnet er det bygningselementet som sterkest kan identifisere opera- og teaterbygget. Dette ser vi også i *04321*, der scenetårnet er en viktig del av bygningens helhet, samtidig som det står i kontrast til den øvrige bygningskroppen. Scenetårnet er peilepunkt både fra øst og vest, og har sin egen rolle i alle operahusets fire fasader. Dette elementet er imidlertid omtrent det eneste i Oslos nye operahus som indikerer bygningens funksjon. Her skiller *04321* seg fra sine samtidige. Scenetårnet synes å være et mer fremhevet element i de nyere operahusene, og oftest er de holdt i et svært funksjonelt formspråk, som en kubisk form som rager høyere enn operahusets øvrige struktur. Dette er synlig både i *04321*, operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen. Bastilleoperaen er derimot mer tradisjonell, og scenetårnet er mer aktivt integrert i bygningshelheten.

Selv om *04321s* eksteriør ikke røper bygningens funksjon er de teaterarkitektoniske elementene likevel ikke er helt fraværende i utkastet. Dette blir mer synlig i bygningens interiør, først og fremst inne i foajeen: Veggen som skiller foajeen og store sal definerer den store salens form tydelig, og denne utgjør et hovedelement i rommet. *04321* som helhet fungerer som en slags lag-på-lag- struktur der store sal gradvis kommer til syne: I eksteriøret fungerer glassinnrammingen som en antydning av salen, samtidig som den i forhold til bygningens uttrykk utad har en helt annen funksjon, som en av revnene i den organiske isfjellmetaforen. I foajeen er glassinnrammingen sentral, som utsiktspunkt og lyskilde. At denne rammer inn store sals buede form understreker salens betydning som det sterkeste teaterarkitektoniske elementet i rommet. Vektleggingen av den bølgende veggen, som også huser foajeens gallerier, gir dette ytterligere vekt. I slutten av dette forløpet kommer man inn til store sal, som befinner seg bak bølgeveggen. I kontrast til det utradisjonelle eksteriøret er operasalen sterkt i tråd med den tradisjonelle salsutformingen for opera. I sin helhet er *04321* slik et samspill mellom det nye og det tradisjonelle.

I *04321s* eksteriør synes det å ha vært viktig å fokusere på å integrere bygningen som del av bystrukturen. Her er det lite som røper at bygningen er et operahus, eller en teaterbygning overhodet. Utkastet har et monumentalt, men lavmælt preg som forteller at *04321* er en bygning av betydning, men uten at den spesifikke funksjonen fremtrer i særlig grad.²³⁸ Imidlertid kan bygningens størrelse og beliggenheten ved vannet, mye takket være assosiasjoner til operahuset i Sydney og dets spektakulære lokalisering på Bennelong Point, i seg selv avsløre at bygningen er et operahus eller annet betydningsfullt kulturbygg. Her må det påpekes at det er et sterkt skille mellom eksteriør og interiør, og at fraværet av teaterarkitektoniske detaljer bare er relevant i forhold til eksteriøret.

Både konkurranseprogrammet og juryens vurderinger understreker betydningen av bygningens forhold til byen. *04321* innfrir dette, både med tanke på det umiddelbare nærmiljøet og den større sammenhengen. Snøhetta har, med sitt fokus på omgivelsene, også innlemmet Ekebergåsen, noe som stiller *04321* i særklasse i forhold til de andre premierte utkastene i konkurransen.²³⁹ Årsaken til denne vektleggingen av byen ligger hovedsakelig i operahusets tilknytning til bydelsutviklingen i Bjørvika. Operabyggets forhold til de

²³⁸ Dette trekket ble bl.a. kritisert av Thomas Thiis-Evensen i "Men er det en opera?" i *Aftenposten*, 24.6.00, s. 10.

²³⁹ Carlsen : 2000, s. 4.

omgivelser det befinner seg i har vært av betydning for alle 04321s samtidige, dog på ulike måter. Bastilleoperaen stod foran den kanskje vanskeligste oppgaven, der operahuset skulle passe inn i et eksisterende bykvartal, med 1700- og 1800-tallsbebyggelse. Tomtens vanskelige form utgjorde også en utfordring for arkitektene. Det ferdige operabygget fikk kritikk for sitt dominerende volum. Dette var så godt som uunngåelig, gitt det krevende rom- og funksjonsprogrammet og den knappe tomten, noe som førte til at bygget ble beskrevet som ”un rhinocéros dans un bainoire sabot” av Le Mondes kritiker.²⁴⁰ Bygningen dominerer også plassen, og virker lite innpasset i den øvrige bygningsmassen. Ott har orientert hovedfasaden slik at den halvsylindriske formen henvender seg til Julisøylen. Da dette skråstiller fasaden i forhold til plassens krumning ble portalen over den monumentale trappen justert slik at dens front følger plassens krumning. Ellers er det lite som forbinder operahuset med den øvrige bystrukturen, noe plasseringen innenfor et eksisterende kvartal bidrar til.

Operahuset i Helsinki følger først og fremst Tölövikens, men føyer seg samtidig inn i en rekke kulturbygg langs denne, og inngår på denne måten i en helhet. Bygningen er del av Hesperiaparken, og er ikke forbundet direkte med andre bygninger. Slik står den friere i forhold til forbindelse med bystrukturen. Likevel er det ikke usannsynlig at vissheten om at operahuset ville bli nabo med Aaltos Finlandiahus også kan ha hatt noe innflytelse på utformingen. Hovedinngangen er imidlertid forbundet med en av byens hovedgater, Mannerheimintie, og operaplassen fungerer som en forbindelse mellom operahuset og veien. Slik er atkomsten lett tilgjengeliggjort, samtidig som bygningen hovedsakelig opptrer som del av parken.

Göteborgsoperaen er relativt lukket i sin fasade mot byen, og uttrykker slik ikke en umiddelbar tilgjengelighet. I området rundt hovedinngangen gir portalene en invitasjon til å følge operaens fasade langs elven. Fra denne får man også innsyn i operahusets foajé. Inngangens beliggenhet rett under det karakteristiske baugmotivet leder også oppmerksomheten mot denne delen av bygningen, slik at fokus naturlig faller på denne. Göteborgsoperaen er gjennom å lukke den eneste fasaden som vendes mot byen likevel den som i minst grad forholder seg til byen forøvrig. Her er fokus først og fremst rettet mot elven og vannet.

²⁴⁰ Oversettelse : ”et neshorn i et sittebadekar”. Edelman, Frédéric: “Le Fantôme et le génie” i *Le Monde*, dato og sidetall ukjent, 1983.

Et trekk som kan være en fellesnevner både for *04321* og dets tre samtidige er at alle uttrykker en forbindelse mellom ute- og innerom. Bastilleoperaen har en direkte forbindelse med omverdenen gjennom glassveggen og inngangen rett fra gaten, operahuset i Helsinki åpner også opp hele sin fasade mot parken og Tölöviken, og Göteborgsoperaen åpner sin foajé ut mot elven gjennom en stor glassvegg. *04321* har også store glassflater som forbinder ute- og innerom, men samtidig gjør bygningens form at dette skillet mellom ute og inne får en glidende overgang. Dette er særlig tydelig i inngangspartiet, som er plassert i en av revnene i takflaten. Denne overgangen ser vi også i et annet prosjektert operahus, operahuset i Cardiff, Wales (1993), der arkitekten Zaha Hadid går enda lenger enn sin samtids øvrige operahus i forbindelsen mellom ute- og innerom. I Hadids operahus får man ikke bare se operagjestene gjennom glassveggen i foajeen og den store trappen, men glassvegger i de øvrige arealene sørger for innsikt også i operahusets mer hverdagslige arealer som øverom og -saler. Juryens ønske om å åpne opp de deler av *04321* som vender mot Akerselva er utvilsomt ment for å gi bedre forhold for brukerne av rommene, men en inspirasjon fra Hadids ubygde prosjekt i Cardiff kan også muligens ha vært til stede her. Måten Snøhetta leder sitt publikum inn i bygningen på, bærer også visse likhetstrekk med Hadids operabygg; her går en rampe fra de offentlige arealene opp mot operahusets inngang; det blir naturlig å gå inn i bygget, ikke bare betrakte det på avstand. Den åpenhet som uttrykkes i *04321* er imidlertid ikke like tydelig som i dets samtidige, og en del av kritikken fra juryen gikk nettopp på dette. Kontakten mellom ute- og innerom synes å være svært viktig både for juryen og arkitektene.

*04321*s samtidige har et mer helhetlig romprogram der man kan ane en klar sammenheng i formspråket mellom eksteriør, interiør og den store salen. I Bastilleoperaen og operahuset i Helsinkis store saler har operahuset et gjennomgående modernistisk formspråk. I Bastilleoperaen videreføres i tillegg temaet med kvadratiske mønstre fra eksteriøret inne i salen. Operahuset i Helsinki har mer strengt modernistiske former, og en utstrakt bruk av hvitt og stål. Göteborgsoperaens arkitekter har imidlertid hatt et ønske om å gi operaen et uttrykk som ligger midt mellom det modernistiske og de lokale tradisjoner. Arkitektene selv refererer til dette som en "modernism i folkdråkt", men det modernistiske er langt fra like tydelig her som i operahuset i Helsinki. Denne beskrivelsen av bygningen setter Göteborgsoperaen inn i den regionalistiske tradisjonen som gjorde seg gjeldende i siste del av 1900-tallet. Særlig sterkt i denne tradisjonen står bruken av trekk fra lokal tradisjonell byggeskikk på et nyere, modernistisk, formspråk. Operasalen er et tydelig eksempel på dette, der den klassiske

europiske hesteskoformen er nøkternt utformet, med trepanelbekledning som lokal materialbruk. I tillegg er foajeen, i tråd med den lokale maritime tradisjonen, kledd med plankegulv. Göteborgsoperaens store sal er også langt mer fargerik enn sine samtidige, der det hvite generelt preger salene. Den regionalistiske tendensen fikk ifølge Nils-Ole Lund særlig sterkt fotfeste i Norden.²⁴¹ Likevel er Göteborgsoperaen det eneste av de nyere nordiske operahusene som har dette uttrykket.

Operahuset i Helsinki er svært forskjellig fra Göteborgsoperaens uttrykk. Den viser seg likevel også som et barn av sin tid, til tross for de 15 årene som gikk fra arkitektkonkurransen ble avsluttet i 1977 til bygningen stod ferdig i 1993. Arkitekturhistorikeren William J.R. Curtis peker på at Finlands arkitektur på 1900-tallet i stor grad var preget av arven etter Aalto og hans nasjonalt pregede arkitektur. Det modernistiske uttrykket stod derfor sterkere her enn i andre land, og de postmoderne strømningene var ikke like sterke.²⁴² Likevel er sterke referanser til Richard Meiers "hvite" arkitektur til stede i dette operahuset, særlig gjennom de hvite, rutenettinddelte flatene i begge fasader, og de kubiske formene.²⁴³ Dette blir særlig tydelig ved en sammenligning med Meiers *Museum für Kunsthandwerk* (1981-85) (fig. 44). Tatt i betraktning at denne retningen først vant frem på tidlig 1980-tall må det også regnes med at operahuset i Helsinki bærer i seg trekk fra det opprinnelig modernistiske, ivaretatt gjennom den finske tradisjonen etter Aalto.

Meiers innflytelse på 1980-tallets kulturbygg, og operahus, kommer også til uttrykk i Bastilleoperaen. Meier deltok selv i konkurransen om Bastilleoperaen, og det fortelles om bedømmelsesprosessen i denne konkurransen at valget av Otts utkast til deltakelse i finalerunden ble tatt i den tro at dette var Meiers bidrag. Hvorvidt dette medfører riktighet er usikkert, men dette sier noe om den stilling Meier hadde, særlig i forhold til signalbygg som operahuset. Dette valget kan også si noe om et mulig ønske fra den franske presidentens side om å få en stjernearkitekt til å tegne sine store prosjekter. Operahuset i Helsinki og Bastilleoperaen hadde begge byggestart på midten av 1980-tallet, og de endelige tegningene var klare omtrent samtidig. Som kulturbygg fra 1980-tallet føyer de seg lett inn i en gjeldende tradisjon med inspirasjon fra Meier.

²⁴¹ Lund, Nils-Ole: *Nordisk arkitektur*, 1993, s. 155.

²⁴² Curtis: 2001, s. 674.

²⁴³ Bruken av hvitt her er også del av en fortsettelse av rekken med kulturbygg langs Tölövikens (Aaltos *Finlandiahus* (1976) og Timo Penttiläs byateater (1967)).

04321 står i en særstilling gjennom sin direkte forbindelse med vannet, der bygningens takflate er plassert nede i vannet. Siden ferdigstillingen av operahuset i Sydney i 1973 har havneområder vært en yndet lokalisering for operahus, men andre slike bygninger med beliggenhet ved havnen, som Göteborgsoperaen, og også operahuset i Cardiff (ikke oppført), utnytter ikke denne kontakten like direkte. Dette viser at Snøhettas særpreg har stor innvirkning på utformingen av 04321. Göteborgsoperaen hadde, gjennom at det blant annet var arkitektene selv som bestemte lokaliseringen, et sterkt fokus på operahusets rolle som bindeledd mellom byen og vannet, og en gjenoppretting av kontakten mellom disse. Arkitektene valgte å kommunisere kontakten med vannet gjennom en glassfasade ut mot elven som det kontaktskapende elementet. Operahuset i Helsinki spiller på noe av den samme effekten ved Tölövikens foajeen er utformet som et utsiktspunkt over Tölövikens publikum, som del av opplevelsen i operaen. Snøhettas operabygg er likevel det første som skaper en så direkte kontakt med vannet.

Denne kontakten med vannet springer ut fra Snøhettas sterkeste særtrekk; den nære forbindelsen med naturen. Snøhettaarkitektene selv, deriblant Craig Dykers, en av arkitektene bak operabygget, uttaler i den forbindelse en inspirasjon fra Sverre Fehns arkitektur.²⁴⁴ Spor av dette er svært tydelig både i 04321 og andre av Snøhettas bygg. Ikke minst gjelder dette måten bygningene tilpasser seg naturen på. Fehn kaller dette å "konfrontere det naturgitte", Snøhetta snakker om "piercing landscape". For Fehns vedkommende dreier det seg om hans visjon om en helhetlig arkitektur, der de gitte stedskvalitetene forenes med byggeoppgavens krav.²⁴⁵ Del av dette er en sterk bevissthet rundt den norske, og nordiske, naturens særegenhet, og at stedets natur i stor grad avgjør hvordan arkitekturen kan formgis.²⁴⁶ Dette er et tydelig trekk som kommer klart frem i flere av Fehns verker, som bl.a. utkastet til Bergverksmuseet på Røros (1979) (fig. 45), Bremuseet i Fjærland (1989-91) (fig. 46) og Villa Busk i Bamble (1987-90) (fig. 47).

Bindingen til den norske naturen i Sverre Fehns verker understrekes, som Christian Norberg-Schulz påpeker, av at alle hans norske verker er oppført i rurale områder.²⁴⁷ Denne forbindelsen med naturen synes også å være det Snøhetta aller sterkest har funnet sin

²⁴⁴ Fløgstad: 2004, s. 166.

²⁴⁵ Norberg-Schulz, Christian: "Sverre Fehns poetiske modernisme" i Norberg-Schulz, Christian og Gennaro Postiglione: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*, 2003 (1997), s. 44.

²⁴⁶ Norberg-Schulz: 2003, s. 42.

²⁴⁷ Norberg-Schulz: 2003, s. 40. Norberg-Schulz omtaler også dette poenget som et tegn på at Fehn ikke er forstått av samfunnet han tilhører.

inspirasjon i, med flere klare referanser til Fehns verker i bl.a. prosjektet for Fiskerimuseet på Karmøy.

Likheten med Fehns arbeider er til tider slående også i *04321*, som ligger i grenselandet mellom arkitektur og landskap. Flere særegenheter ved *04321* gjenkjennes i trekk som går igjen i Fehns arbeider. Foruten nærheten til naturen og det lavmælte uttrykket viser *04321* denne likheten på et mer konkret plan i forflytningen opp til husets tak, og en aktiv bruk av taket. Dette trekket finner vi i Fehns bremuseum, der trapper fører opp til et utsiktspunkt på museets tak. Juryen berømmer i sin bedømming av utkastet bruken av stedets *genius loci*. Dette er mest sannsynlig begrunnet ut ifra den bruken utkastet gjør seg av referansene til den norske naturen, der bygningen fremstår som et isfjell. Dette er et trekk som er særlig gjenkjennelig i Fehns arbeider, og også i flere av Snøhettas bygninger. Likevel ligger mye av Snøhettas uttrykk mer i utfordringsaspektet, og i *04321* kommer dette kanskje tydeligst til uttrykk idet bygningen ikke utfordrer et eksisterende landskap, men heller lager et naturlandskap ut fra den urbane sammenhengen. Her kommer kontrasten med Fehn tydeligst til uttrykk. Snøhetta, som i likhet med Fehn ikke hadde fått oppført urbane bygninger før konkurransen om operahuset i Bjørvika i 1999, overfører det naturbundne til den urbane arkitekturen. Når det kommer til selve stedets, Bjørvikas, *genius loci* er det vanskelig å finne noen klar referanse til dette i *04321*. Det Snøhetta heller gjør er å tilføye et element av norsk natur til Bjørvika, som et på en måte fremmed element. Juryens omtale av utkastet i forbindelse med stedets *genius loci* er dermed i beste fall upresis. At *04321* gjennom sin form skaper et landskap gir imidlertid et spennende og uventet uttrykk, der havnelandskapet berikes av naturelementer som isfjellet, som vokser opp av fjorden.

Skapingen av landskapet er en kontrast til Fehn, som i større grad forholder seg direkte til naturen i sin konfrontasjon, og også benytter seg av rommet under jorden. Dette blir ytterligere forsterket av at alle Fehns bygninger i Norge er oppført utenfor det urbane miljø, og at landskapet derfor naturlig blir en viktig bestanddel i byggverket. Snøhettas produksjon viser også denne tendensen. Likevel har Snøhetta i større grad fått utfolde seg på dette området, med flere førsteplasser i arkitektkonkurranser om urban arkitektur. Nettopp denne omdannelsen av det urbane miljøet kan også være et av resultatene av Snøhettas kombinasjon av landskapsarkitekter og arkitekter.

Det kan også synes som om juryen påpeker assosiasjonen til det Norberg-Schulz kaller Fehns ”poetiske modernisme” i sin bedømmelse av vinnerutkastet, der de omtaler *04321* som et ”poetisk svar på en krevende oppgave”.²⁴⁸ Denne nærheten og tilbakevendingen til naturen er også sentral i andre arkitekters arbeider, som Tadao Andos *Chikatsu-Asuka Historical Museum* i Minami-Kawachi, Japan (1990-94), der en viss likhet med *04321*s formspråk kommer til uttrykk (fig. 48) Her ser vi den skrånende flaten som et hovedelement som knytter bygningen til naturen og landskapet den er del av, men Andos museum har et mye klarere preg av å være en bygning i landskapet enn et gjennomtrengende element. Den grunnleggende ideen er imidlertid svært lik Snøhettas:

“Through architecture nature is reduced to its elements and then drawn into unity. Thus nature is architecturalized, and man’s confrontation with nature is refined”²⁴⁹

Snøhetta trekker imidlertid denne enheten med naturen enda et skritt lenger, med isfjellets flate som både presser bygningen opp av vannet og dekker bygningskroppen. I motsetning til Andos museumsbygg, der det skrånende taket er klart definert som tak, med trappetrinn, har *04321*s takflate et skulpturelt preg, og fremstår i seg selv som en del av naturen som huser operaen. Det er likevel en forbindelse mellom *04321* og den naturbundne tradisjonen som både Fehn og Ando står for, hver på sin måte. Ando står også som en sterk representant for den minimalistiske eller nyminimalistiske arkitekturtrenden, som også *04321* og Snøhetta delvis må kunne sies å være en del av.²⁵⁰ Likevel synes det som Fehn er den største inspirasjonskilden.

Med tanke på bygningens arkitektoniske uttrykk i sammenligning med de samtidige operahusene omtalt i denne oppgaven virker det som *04321* er mest beslektet med sin eldste, men nyligst oppførte slektning i Finland. Her er det modernistiske formspråket og enkelheten mest fremtredende, og dette er også den eneste av de tre bygningene som deler *04321*s bruk av landskapet. Likevel er det store forskjeller mellom dem, og deres eneste klare fellestrekk er at de ikke uttrykker eksplisitt at de er operahus. *04321* retter seg mer mot naturen og det norske, gjennom sin referanse til isfjellet (og arkitektenes uttalte tanke om at hele Norge skal kunne representeres i bygget), og til naturen gjennom den direkte forbindelsen med

²⁴⁸ Statsbygg: 2000, s. 27

²⁴⁹ Gjengitt i Curtis: 2001, s. 670.

²⁵⁰ Johnsen, Espen: ”Minimalisme: Minner om modernismen?” i *Arkitektur i Norge. Årbok, 2003*, s. 108.

landskapet.²⁵¹ Operahuset i Helsinki er skulpturert inn i landskapet hovedsakelig for ikke å virke alt for dominerende i Hesperiaparken, men også for å få en forbindelse med stranden langs Tölöviken. *04321* spiller mer på en bredere anlagt metafor som også henspeler på det norske, som juryen fremhevet som et av få heldige løsninger på en slik tilnærming i konkurransen.

Det synes ikke primært å være andre operahus som har stått som forbilde for *04321* med tanke på det arkitektoniske uttrykket. I en sammenligning med disse skiller utkastet seg ut som særegent. Det er selvstendig, og markerer seg snarere som en bygning av sin tid, med inspirasjonskilder fra sin samtid og nære fortid. Snøhetta finner også inspirasjon i egne verk, uavhengig av bygningstype, og resultatet er på mange måter noe helt nytt. Snøhetta fornyer sitt eget formspråk, gjennom en mer dynamisk formgivning av det horisontale, og går kanskje enda lenger i å forbinde landskap og arkitektur enn i sine tidligere bygninger. I tillegg tar *04321* mål av seg til å forbinde dette nye med den gamle strukturen i Oslo. Snøhetta viser en vilje til markant fornyelse av Oslo by, noe som, foruten i *04321*, vises gjennom deres prosjekt for Tjuvholmen og bydelsutviklingen i Bjørvika (fig. 49).²⁵² *04321* vil også bli et bidrag til endring, eller supplement til Oslos fjordlinje.

²⁵¹ Skjævesland, Odd Inge: "Lav, men dominerende opera" i *Aftenposten*, 24.6.2000, s. 10

²⁵² Ingen av dem realisert.

6. 04321 - Folkets operahus?

Debatten i forkant av arkitektkonkurransen om nytt operahus var preget av spørsmålene om man i det hele tatt skulle bygge en ny opera, og om hvor denne eventuelt skulle ligge. Disse to problemstillingene var nært knyttet til hverandre, og representerer en stor del av det kulturpolitiske aspektet ved operaprojektet i Oslo. Dette gir Sigrid Røyseng en presentasjon av i sin rapport *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet* (2000). Her presenteres tre grunnholdninger som kom til å prege debatten; det Røyseng har kalt de ”tradisjonalistiske”, ”populistiske” og ”modernistiske” holdningene.²⁵³ Disse representerer ulike syn i spørsmålet om i hvor stor grad det ville være legitimt å bygge et nytt operahus i Oslo. Av disse var det nok populistene som gjorde seg tydeligst bemerket, med en holdning imot et statlig finansiert operahus, grunnlagt i forhold til sosiale spørsmål, som eldreomsorg, og argumenter som at ”de menneskene i Norge som har dårligst råd, må betale skatt for at de som har best råd skal få dyrke sine spesielle musikkinteresser”.²⁵⁴ Den tradisjonalistiske holdningen var at oppfatningen at ting burde bevares slik de er. ”Tradisjonalistene” var også Vestbanetomtens sterkeste forkjempere. Det synet som til slutt vant frem med operavedtaket 15. juni 2000 var det ”modernistiske”, som frontet de sosiale effektene som kunne komme i kjølvannet av et nytt operahus.²⁵⁵

Det ”modernistiske” synet berører flere aspekter ved operahuset; i hvor stor grad operahuset kan regnes som en kunstart for alle deler av befolkningen, hvordan man kan finne en løsning på dette problemet, og i hvor stor grad operahuset, da særlig med vekt på dets lokalisering, kan utgjøre en endring på dette planet. Tilhengerne av dette synet viste en stor tro på denne tilnærmingen, og den synes også i noen grad å ha hatt en innvirkning på arkitektkonkurransen om nytt operahus i Bjørvika. Dette kapittelet går nærmere inn på hvordan 04321 forholder seg til en slik problemstilling.

6.1. Konkurransprogrammet

Den kulturpolitiske ambisjonen kommer tydeligst frem i konkurransprogrammets omtale av operatomten og dens omgivelser, der det heter at ”lokaliseringen til Bjørvika er en viktig del av bestrebelsene på å revitalisere de østre delene av Oslo sentrum”.²⁵⁶ Dette henger også tett

²⁵³ Røyseng: 2000, s. 114-120.

²⁵⁴ Leserbreve fra Christian Vennerød, redaktør i Dine Penger, i Aftenposten, gjengitt i Røyseng: 2000, s. 64

²⁵⁵ Røyseng: 2000, s. 117.

²⁵⁶ Statsbygg: 1999, s. 25.

sammen med bydelsutviklingsprosjektet som er planlagt i Bjørvika. Målsettingen med bydelsutviklingen er å skape en helt ny bydel, i stor grad bestående av nærings- og boligbygg, men også en satsning på kultur.²⁵⁷ Løsrivelsen fra den øvrige bydelsutbyggingen ble gjort med særlig tanke på at operabyggets ferdigstillelse ville kunne bli ytterligere forsinket dersom det forble del av et større prosjekt.²⁵⁸ Likevel spiller operahuset en viktig rolle som del av den kommende bydelen. I begrepet ”revitalisering” ligger et ønske om å gjøre om Bjørvika fra havneområde til levende bydel. I tillegg kommer nok også et ønske om at denne nye bydelen skal gjøre ”østkanten” mer attraktiv enn før, og om å introdusere denne delen av Oslo for innbyggere som normalt ikke ferdes her. Operahusets rolle i bydelsutviklingen er, til tross for at dette er løsrevet fra de øvrige byggeprosjektene i området, ganske sentral. Operaen er bydelens største byggeprosjekt, og er av en slik karakter at den naturlig nok vil bli fremtredende. I konkurranseprogrammet påpekes det derfor at operahuset skal være et hovedelement i Bjørvika, og at dets tilstedeværelse her vil være medvirkende til å forme bydelens identitet.²⁵⁹

I en forlengelse av denne tanken kommer en vektlegging av utendørsarealene, og at disse skal være attraktive til bruk for befolkningen i nærmiljøet.²⁶⁰ Dette innebærer at operahuset skal legges opp til bruk ikke bare av operapublikummet, men også som en del av bydelens rekreasjonsområder. Slik skal operahuset bli en naturlig del av omgivelsene i den nye bydelen

Som del av de arkitektoniske mål for operahuset trekkes det frem at bygningen skal ”kjennetegnes av åpenhet mot byen og samfunnet og uttrykke inviterende tilgjengelighet”²⁶¹ Denne oppfordringen er relativt vid, men uttrykker samtidig et mål om at den tradisjonelle oppfatningen om operahuset som en lukket verden utilgjengelig for andre enn de ”innvidde” ikke skal gjelde for Norges første operahus. Man ønsker å invitere nye grupper inn i huset, og arkitektens oppgave blir dermed å utforme bygningen slik at dette vil kunne falle seg naturlig for byen og områdets brukere.

²⁵⁷ Statsbygg: 1999, s. 28.

²⁵⁸ Statsbygg: 1999, s. 18.

²⁵⁹ Statsbygg: 1999, s. 21.

²⁶⁰ Statsbygg: 1999, s. 22.

²⁶¹ Statsbygg: 1999, s. 21.

Videre understrekes det i konkurranseprogrammet at et av målene for virksomheten i det nye operahuset er å få formidlet opera og ballett til et bredt publikum.²⁶² En slik ambisjon om å øke operaens bredde i publikumsappell er også rådende i DNO i dag, men utsagnet i konkurranseprogrammet peker på et ønske om at mye kan tilrettelegges for dette gjennom bygningens utforming. Dette er også nært knyttet opp mot de ovennevnte aspektene ved det kulturpolitiske; man ønsker ikke bare å revitalisere omgivelsene, men også noe av tradisjonen rundt det å gå i operaen. Også med tanke på selve driften setter konkurranseprogrammet visse mål som kan sees som delvis kulturpolitiske. Under konkurransens mål nevnes det at operahuset skal kunne fungere som ”et ”utstillingsvindu” for musikk- og danseteatermiljøet i Norge”.²⁶³ Det kommer slik frem at de krav som stilles til lokalene er store, og at det foreligger en plan for satsning på disse kunststartene i Norge. Dette er også uttalt gjennom vedtaket i Innst. St.213 som fastslår at det skal ”utvikles en plan for opera- og ballettformidling i Norge”²⁶⁴

Konkurranseprogrammet bærer også preg av et ønske om at operabygget skal sende sterke signaler til omverdenen. Dette kommer til uttrykk allerede i innledningen:

”Den nye bygningen[...]skal[...]markere institusjonens og kunstarnenes betydning i nasjonens kultur- og samfunnsliv”²⁶⁵

Dette er en svært høy ambisjon, som også er en svært åpen utfordring for arkitektene. Som nevnt tidligere er meningene delte om hvilken betydning opera og ballett har i Norge. Det ser derfor ut til at en del av arkitektens oppgave vil ligge i å legge grunnlaget for at operahuset skal markere seg som sentralt i kultur- og samfunnslivet. Med en tilgjengeliggjøring av operaen for de store massene har man muligheten til å få løftet operaen frem. Når dette videre følges av uttalelser om at operahuset skal bli Norges viktigste og største kulturbygning, og at operahuset skal fremstå som et nasjonalt symbol kommer den generelle ambisjonen for prosjektet også tydelig frem: Operaen skal ta mål av seg til å bli et signalbygg for Norge, og vinnerutkastet skal representere dette målet.²⁶⁶

²⁶² Statsbygg: 1999, s. 20.

²⁶³ Statsbygg: 1999, s. 21.

²⁶⁴ Statsbygg: 1999, s. 18.

²⁶⁵ Statsbygg: 1999, s. 16.

²⁶⁶ Statsbygg: 1999, s. 14 og 15.

6.2. Juryens vurderinger

I konkurranseprogrammet nevnes det at operahuset skal kunne nå et bredt publikum, men i juryens omtale av vinnerutkastet *04321* blir dette ikke nevnt direkte. Det nevnes imidlertid at konkurranseprogrammets mål om et bygg som uttrykker ”åpenhet mot byen og samfunnet” og ”inviterende tilgjengelighet” er vektlagt i vurderingene.²⁶⁷ At utkastet representerer et tilgjengelig operahus kommer tydelig til uttrykk gjennom måten juryen presenterer det på.

Operahuset forbindes med det folkelige gjennom sin plassering på østkanten i Oslo og gjennom målet om å revitalisere denne delen av byen. Dette kommer frem som viktig i juryens vurderinger, og det synes som hovedvekten av bedømmingen er lagt her. Juryen omtaler ganske generelt at *04321* er ”et godt og spennende bidrag til den forventede byutviklingen i Bjørvika/ Bispevika”.²⁶⁸ Forbindelsen med de østre deler av byen trekkes også frem, men det understrekes at *04321* ikke helt oppfyller ønsket om kontakt her, da fasaden mot øst beskrives som for lukket, og for lite henvendt til Akerselva i øst.²⁶⁹ Dette er også knyttet til at det antas at Akerselva vil bli sentral for den nye bydelen. Operahuset er altså ikke det eneste toneangivende i Bjørvikautbyggingen.

Revitaliseringstanken spiller ikke bare på identitetsskapingen i den nye bydelen, men også på at bygningen skal kunne passe inn i den allerede eksisterende bystrukturen. Juryen fremhever *04321* som et svært vellykket utkast i så måte, og trekker frem dets videreføring av linjene fra Tollbugata og Karl Johans gate som en god løsning.²⁷⁰ De trekker også frem, i den aller første presentasjonen av utkastet, at det ”makter å forholde seg enkelt og klart både til et komplekst romprogram og til en komplisert bysammenheng”. I dette ligger det en henspeiling på at operahuset på samme tid skal være del av det helt nye i Bjørvika og det etablerte sentrum i Oslo, og fungere som et slags bindeledd mellom de to.

Det kanskje mest direkte svaret på konkurranseprogrammets kulturpolitiske ambisjon i *04321* finner vi i behandlingen av utendørsarealene. Disse ble også tillagt vekt i konkurranseprogrammet. Arkitektene viser dette, både gjennom utformingen av grøntområder på Bjørvikstikkeren, og i den nedsunkne hagen som er tegnet inn på bysiden av tomten.

²⁶⁷ Statsbygg: 2000, s. 9.

²⁶⁸ Statsbygg: 2000, s. 29.

²⁶⁹ Statsbygg: 2000, s. 28.

²⁷⁰ Statsbygg: 2000, s. 27.

Foran operahuset er det også anlagt en operaplass. Dette peker på at arkitektene har vært opptatt av å gjøre arealene utenfor selve bygningen attraktive som del av nærmiljøet i Bjørvika. Denne hensyntagen til utendørsarealene er naturlig nok vektlagt i de fleste av konkurransens utkast, da dette ble nevnt spesifikt i konkurranseprogrammet. *04321* har likevel i særlig stor grad lagt til rette for at hele operahuset skal kunne benyttes av Oslos befolkning, uavhengig om de er operapublikum eller tilfeldig forbipasserende. Her har arkitektene utformet taket som del av utendørsarealet, og illustrasjoner viser at det er meningen at også operataket, med sine mange skrånende flater, skal være i aktiv bruk som offentlig ferdselsområde:

”Fra plassen foran hovedinngangen kan en bevege seg oppover og nedover det skrånende takplanet på slake trapper eller i ramper. Her vil et finnes rikelig med avskjermede sitteplasser for pauser, samtaler eller ettertanke.”²⁷¹

Dette punktet synes også å ha vært viktig i den generelle bedømmelsen av utkastene, og det synes som om juryen har funnet utkast som fungerer som en utvidelse av byens offentlige rom mest interessante.²⁷²

Dette åpner for en tilgjengeliggjøring av operahuset som er helt annerledes enn hva som kommer til uttrykk i konkurransens øvrige utkast. Dette fremstår også som særlig naturlig gjennom at utkastet ligger på grensen mellom arkitektur og landskapsarkitektur. Fra taket får også publikum muligheten for innsyn blant annet ned i atriet som er forbeholdt operahusets ansatte, gjennom den sirkulære åpningen i taket. Dette legger grunnlag for en åpenhet mellom operaens verden og verden på utsiden.

Det monumentale er et aspekt som i særlig grad blir sentralt for bygninger av operahusets karakter og størrelse. Bygningens betydning som monument kommer frem, både i juryens vurderinger og konkurranseprogrammet. Juryen fremhever i denne sammenheng særlig *04321s* horisontale preg som godt i forhold til at det forventes at den øvrige bebyggelsen i området vil bli relativt høy. Juryen mener den kontrasten som skapes mellom den høyreiste bygningsmassen i bydelen for øvrig og det lave, horisontale operahuset vil bidra til å ”oppretholde en verdig og monumental situasjon”.²⁷³ At dette er av betydning kommer frem gjennom en mer utførlig beskrivelse: ”De diagonale linjene sammen med den vertikale

²⁷¹ Fra arkitektenes beskrivelse av utkastet (del av innlevert materiale), gjengitt i Carlsen: 2000, s. 5

²⁷² Statsbygg: 2000, s. 10

²⁷³ Statsbygg: 2000, s. 29.

bevegelsen skaper en overbevisende arkitektonisk komposisjon som på samme tid er ydmyk, tilpasset byens skala, markant og unik i bylandskapet”.²⁷⁴ Det synes å ha vært lagt stor vekt på at operahuset ikke skal være en dominerende koloss, slik Bastilleoperaen har blitt beskyldt for å være. Bygningen har altså et sterkt preg til tross for at den ikke markerer seg i høyden. Arkitektene selv fremhever også dette i sitt innleverte materiale: ”Landmark quality is obtained through a memorable yet discreet silhouette”.²⁷⁵ Det som synes å ha vært det viktigste er likevel at operahuset skal bli et monumentalt merkebygg i Oslo og Norge.²⁷⁶ Dette vises også gjennom juryens antakelse om at *04321* vil gi hovedstaden et monument av vår tid²⁷⁷

Det ble uttalt direkte i konkurranseprogrammet at man ønsket en monumentalbygning som ville fremstå som et nasjonalt symbol.²⁷⁸ At juryen ser for seg at vinnerutkastet vil gi et bygg av stor betydning kommer imidlertid frem gjennom følgende beskrivelse av vinneren:

”Utkastet tar fra byen og gir tilbake, det iscenesetter, men underordner seg likevel, og setter mennesket og operahusets egen magi og kraft i sentrum. Det skaper en uventet dynamikk både utvendig og innvendig til gagn for opera- og ballettelskere, Oslo by og det internasjonale samfunn.”²⁷⁹

6.3. Diskusjon

Det som særlig synes å kjennetegne operahusene som ble oppført på 1980- og 90-tallet er et stadig større fokus på bredde og tilgjengelighet for publikum. Dette er tydelig i hvert fall i to av Bjørvika-operaens samtidige. Breddefokuset var, som kap. 6.1. viser, også et viktig poeng for konkurransen om operahuset i Bjørvika. Opera har fått rykte på seg for å være elitekultur, noe kunstarten også var fra starten av. På 1900-tallet endret imidlertid denne holdningen seg, og som nevnt i kap. 2 var et ønske om en bredere appell uttrykt allerede i planleggingen av operahuset i Sydney. Det ser imidlertid ut til at det er Bastilleoperaen som for alvor setter fokus på dette aspektet ved operahuset, og da kunngjøringen av byggingen av et nytt operahus i Paris kom i 1982, ble dette lansert som et ”folkelig operahus”.²⁸⁰ Denne beskrivelsen gir rom for mange tolkninger, men det som synes klart er at operahuset var ment å skulle være

²⁷⁴ Statsbygg: 2000, s. 27.

²⁷⁵ Statsbygg: 2000, s. 27.

²⁷⁶ Statsbygg: 2000, s. 18

²⁷⁷ Statsbygg: 2000, s. 27.

²⁷⁸ Statsbygg: 1999, s. 14.

²⁷⁹ Statsbygg: 2000, s. 14.

²⁸⁰ Ukjent forfatter: ”Les décisions de l’Elysée” i *Le Monde*, 10.3.1982, s. 1.

tilgjengelig for alle, og å kunne huse et stort publikum. Bastilleoperaens forgjenger, *Opéra Garnier*, var for lengst blitt et symbolbygg i Paris, men var samtidig selve bildet på det klassiske overdådige og elitiske operahuset. Dens plassering vest i byen bidro også til å øke inntrykket av operaen som en ”finkulturell” institusjon. Oppfatningen av denne bygningen som reservert for en begrenset ”elite” stammer også fra en helt konkret kilde, da kapasiteten for dette operahuset ved utlysningen av konkurransen i 1860 ble satt til ikke mer enn 2000, nettopp for å unngå at de store massene inntok operahuset.²⁸¹ Utover 1970-tallet hadde man imidlertid sett en tendens til ”folkeliggjøring” av operaen som kunstform i Frankrike, med tanke på at opera og ballett ble mer ettertraktet enn det tidligere hadde vært.²⁸² Bastilleoperaen ble derfor et forsøk på å imøtekomme denne nye etterspørselen.

Denne ”folkeligheten” synes siden å ha blitt en del av de nye operahusene, og flere ulike vinklinger er diskutert i sammenheng med dette vide begrepet. For operahuset i Oslos del var dette også sentralt, om enn ikke så tydelig uttalt som for Bastilleoperaen. Norge er ikke en gammel operanasjon, og har ikke det samme behovet for å løsne opp i en stivnet operatradisjon som Frankrike, men mytene rundt operaen som kunstform lever også her. Det sterke ønsket om en fornyelse av operatradisjonen i Frankrike sprang ut fra et reelt behov, men også mindre etablerte kulturnasjoner kom til på senere tidspunkt. Før vedtaket om bygging av nytt operahus i Oslo hadde Göteborgsoperaen allerede tatt opp denne tankegangen, med en ambisjon om å være en kulturinstitusjon som går ut over de tradisjonelle rammene opera gjerne plasseres innenfor; man ønsket et folkelig operahus med ”lave terskler”. I dette lå et ønske om at operahuset skulle være for alle. Arkitektene uttaler at de i dette la at operahuset skulle være en motvekt til de allerede eksisterende kulturbygningene som allerede eksisterte i byen, deriblant operaens gamle tilholdssted Stora Teatern.²⁸³

Ambisjonen om å folkeliggjøre operahuset er forsøkt realisert ved ulike fremgangsmåter, men det er særlig tanken om revitalisering av den urbane strukturen som preger prosjektene som er behandlet i denne oppgaven. Denne tanken har røtter i oppfatningen av operahuset som en finkulturell og elitisk institusjon, tradisjonelt forbundet med vestkanten. Bastilleoperaen ble plassert på Bastilleplassen, en tomt den nye sosialistiske regjeringen ivret etter å få bebygget, med tanke på den symbolske verdi denne plassen har. Bastilleplassen ligger øst i byen, i

²⁸¹ Saint-Pulgent, Maryvonne: Graubard (red.): 1986, s. 169.

²⁸² Garcias: 1983, s. 34.

²⁸³ Karlberg, Bo og Jan Izikowitz: ”Göteborgsoperan” i *Arkitektur*, nr 7, 1994, s. 38.

overgangen mellom bymiljø og boligstrøk, og er del av en typisk arbeiderklassebydel i Paris. Plassens beliggenhet i en fortsettelse av øst-vest-aksen som går gjennom punkter som Louvre-museet og triumfbuen, var også sentral, da Mitterrand ønsket å forlenge denne, og slik utvide sentrumsbegrepet til også å gjelde byens østre deler.

Denne målsettingen har i seg et ønske om å ”revitalisere” de østre delene av byen, gi dem nytt liv, og muligens også endre oppfatningen om at vestkanten er operaens og andre kulturbygningers gitte plassering. Revitaliseringstanken gikk ut på å gjøre tradisjonelle østkantområder mer attraktive, og muligens også forsøke å fjerne øst-vest-skillet som preger mange byer. Her spiller nok ikke operaen i Bjørvika en like stor rolle som Bastilleoperaen. Skillet mellom østkant og vestkant er større i Paris enn i Oslo, og Bjørvika kan, til tross for sin plassering øst i Oslo, ikke plasseres i samme kategori som Bastilleplassen. Bjørvika ligger svært sentralt til, bare noen meter fra Oslo sentralstasjon. Og før byutviklingen starter er den heller ikke bebodd. Det handler altså like mye om skapingen av en bydel som en ”revitalisering”. Tomtens beliggenhet i et gammelt havneområde gjør likevel at dette ikke normalt anses som et attraktivt område å ferdes i, og det er nok denne tanken som har preget målet om å revitalisere de østre delene av Oslo. Lokaliseringen av operatomten er dermed noe av det som i størst grad stiller *04321* i lys av denne revitaliseringstanken. Arkitektene har også tatt dette til følge, og har, blant annet gjennom gangbroene og tilretteleggingen av en aktiv bruk bygningen, særlig gjennom takflaten, lagt videre opp til dette. At juryen ønsker en åpnere fasade mot Akerselva tyder også på at ønsket om åpenhet mot byen står høyt hos oppdragsgiver.

Denne bakenforliggende ambisjonen ved plasseringen av operahuset har både i Bastilleoperaens og *04321*s tilfeller vært en forutbestemt faktor, da lokaliseringen av operaen var vedtatt av oppdragsgiver forut for konkurransen. Konkurransen om Göteborgsoperaen representerer imidlertid et noe spesielt eksempel, i og med at konkurrentene selv i et team bestående av både entreprenører og arkitekter, bestemte lokaliseringen, som del av arbeidet med konkurransen. Her ble også målet å skape et operahus for folket, med en ambisjon om at dette skulle trekke folk til den da lite attraktive havnen, slik diktert av teamet selv.²⁸⁴ Arkitektenes ambisjon om å gjenopprette kontakten med vannet og å revitalisere havneområdet må derfor heller sees som en interessesak enn arkitektenes tilpasning til de

²⁸⁴ Böös: 1993, s. 7.

”folkelige” tomtene på Bastilleplassen og i Bjørvika. Det kan være verdt å merke seg i forhold til operaprojektet i Bjørvika at to av arkitektene bak *04321* også var med på å utrede Bjørvika som mulig operatomt i 1998.²⁸⁵ De var dermed ikke ukjente for tomten og de muligheter som lå i den da de selv begynte å tegne bygningen.

Som nevnt i kap. 5 skiller *04321* seg fra sine samtidige i en mindre åpenhet i forbindelsen mellom operahuset og verden utenfor. Bastilleoperaen skaper et minimalt skille mellom dagliglivet rundt Bastilleplassen og verden inne i operaens foajé gjennom en glassvegg og direkte inngang fra gaten. Også operahuset i Helsinki og Göteborgsoperaen viser en slik kommunikasjon med verden utenfor, men her er de store glassfasadene vendt bort fra byen. Begge har kombinert utsikt til vannet, henholdsvis Tölövikens og Göta Älv, med den åpne glassveggen som åpning ut mot omverdenen. I Helsinki er innsyn i operahuset mulig fra gangveiene langs viken i Hesperiaparken, mens det i Göteborgsoperaen er anlagt en egen elvepromenade som følger fasadens krumning. *04321* har en mindre direkte henvendelse til byen, men der arkitektene skaper et landskap i byen viskes overgangen mellom bymiljø og operahus, mellom ute- og innerom, ut og inviterer til videre utforskning. Bruken av taket som del av uterommet gir utsikt over byen og innsikt i livet inne i operaen et trekk som kan være inspirert av Hadids utkast til operahuset i Cardiff, med en særlig stor grad av innsyn i operahusets aktiviteter. Tanken synes å være at publikum får mulighet til å bli kjent med bygningen utenfra før de ledes inn i operahuset. Som nevnt i kap. 6.2. har *04321* et sterkt forhold til sine omgivelser, og forbindes med bystrukturen østover og vestover via gangbroer over kanalen som skiller operatomten fra resten av byen. Men også selve utformingen av bygningen uttrykker dette forholdet, og arkitektene selv har uttalt at de særlig la vekt på forholdet mellom tomtens plassering og de linjer som fører mot Ekebergåsen. Det er også her linjen fra takflatens skråning oppover ender. Det sterkt horisontale preget som kjennetegner *04321*, og som også kjennetegnet det i forhold til sine konkurrenter, beskrives av arkitektene som et slags sosialt grep; en vertikal, høy bygning ville kunne fungere som et visuelt og fysisk skille mellom øst og vest.²⁸⁶

Bastilleoperaen kan synes å ha fungert som et forbilde ikke bare for operaprojektet i Bjørvika, men også for andre operahus, i en videre forståelse av operaens folkeligjøring

²⁸⁵ Snøhetta: *Tomtealternativer for en opera i Bjørvika og momenter vedr. operalokalisering på Vestbanen og i Folketeaterkvartalet*. Oslo, 1998.

²⁸⁶ Carlsen: 2000, s. 4.

gjennom en revitalisering av tradisjonelt sett mindre attraktive bydeler. Denne tankegangen ble tatt opp også i andre bygg, først av Göteborgsoperaen, der man bevisst forsøkte å skape et sosialt skille, i østkantens favør, gjennom en revitalisering av det gamle havneområdet i Göteborg, og gjennom å skape en arkitektonisk kontrast mellom det tradisjonelle i sentrum, og det nye, spennende ved havnen i en ny bydel. I motsetning til andre havneutbyggingsprosjekter var det her ikke snakk om å innlemme operahuset i en finansbydel, men å skape et mer folkelig alternativ.

Oslo fulgte også denne tendensen, men i DNOs tilfelle er ikke det folkelige aspektet ved revitaliseringen like tydelig, og planene for bydelen i Bjørvika indikerer ikke et direkte fokus på det folkelige. Dette poenget er, til tross for at det ikke kommer klart frem gjennom konkurranseprogrammet for konkurransen, et av aspektene som ble mye diskutert i løpet av operadebatten. Hvordan bydelen utvikler seg vil ha stor innflytelse på hvilken rolle operahuset vil spille, og som man ser av Bastilleoperaen, der operahuset i realiteten har hatt liten eller ingen innflytelse på utviklingen av livet rundt Bastilleplassen, gjenstår det å se om 04321 vil klare dette bedre. Kanskje nettopp av den grunn ble det også i konkurransen om Bjørvikaoperaen lagt såpass stor vekt på at vinnerutkastet skulle ha en klar og god forbindelse både med den eksisterende bystrukturen og med den kommende bydelen.

Operahuset i Bjørvika står på et vis i en mellomposisjon mellom tradisjonen fra Bastilleoperaen, med revitalisering og folkeligjøring som mål, og ideene som ligger til grunn for Göteborgsoperaen; å skape nytt liv ved havnen. I Oslo er dette allerede gjennomført på Aker Brygge, der resultatet ble en ikke spesielt ”folkelig” bydel. Ambisjonen bak byutviklingsprosjektet i Bjørvika synes å være noe av det samme, og det er vanskelig å forutsi hvor ”folkelig” denne bydelen vil bli på sikt, og om plasseringen av operahuset i Bjørvika vil gjøre operahuset mer folkelig, eller om dette bare vil bli en forflytning av ”vestkanten” østover. I så måte har 04321 tatt et grep som uttrykker et ønske om tilhørighet også til den eksisterende bystrukturen på et direkte plan gjennom gangbroene, og gjennom å orientere scenetårnet slik at det fungerer som peilepunkt fra byens eksisterende gater, både i øst og vest.

Holdningen til scenekunst som elitisk kunstform kom etter hvert til å prege operaen i større grad enn teateret, og kinoen ble en sterk konkurrent, et mer folkelig alternativ. Bastilleoperaen fant en inspirasjon i cinematekene, som hadde fått opp publikumstallene drastisk gjennom å

presentere et stort utvalg filmer med hyppig utskiftning.²⁸⁷ På 1970- og 80-tallet virket det som om operaen fikk et mer akutt behov for fornyelse, særlig i og med at ”elitekulturell” virksomhet på langt nær er like innbringende som ”folkelig” underholdning. I Frankrike hadde det i tillegg vært satt opp operaforestillinger på sportsstadion, med stor oppslutning, samtidig som ”De tre tenorer” gjorde suksess på TV og utradisjonelle arenaer. Dette vitner om en fornyet interesse for kunstformen, dog i en mer ”folkelig” drakt. Dette gjorde at man for det nye operahuset la planer om drift etter mål av cinematekene, med et stort antall ulike oppsetninger i hyppig veksling, det som gjerne kalles ”repertoarteater”. For operahuset i Oslo er det ikke lagt like mye vekt på dette. Denne driftsmåten er også svært krevende, og medfører enorme krav til blant annet scenemaskineri.²⁸⁸ Folkeliggjøringen for vårt nye operahus’ vedkommende synes heller å ligge i å tilgjengeliggjøre operahuset i forhold til resten av byen, og i en åpenhet og brukervennlighet, noe som *04321* med den aktive direkte bruken av bygningen i stor grad legger opp til. Der Göteborgsoperaen med omlegging til ”repertoarteater” og fokus på scenemaskineri har funnet inspirasjon i Bastilleoperaen, synes det som DNO i større grad har tatt utgangspunkt i sin eksisterende driftsmodell, og i å tilrettelegge det nye operahuset for denne. Det folkelige aspektet som henger ved operaen i Bjørvika er imidlertid utvilsomt en arv operaprojektet har videreført fra Bastilleoperaen.

Med musicalens store popularitet på 1980-tallet ble også denne musikkteaterformen del av operahusenes drift. Bastilleoperaen hadde fokus kun på opera og ballett, med mulighet for å tilrettelegge for mer eksperimentelle opera- og ballettformer, mens Göteborgsoperaen rettet et klart fokus mot musikkteateret.²⁸⁹ Musicalen stod imidlertid også sterkt andre steder, og under planleggingen av operahuset i Cardiff var tanken at femti prosent av produksjonene skulle være musicals, og bare rundt tyve prosent opera.²⁹⁰ Det er også generelt antatt at musicals er en mer ”folkelig” variant av musikkteateret, som også opera representerer. I Oslo dreier det seg ikke like mye om musicals, noe som må skyldes at musicaltradisjonen i Oslo i større grad ivaretas av teatrene.²⁹¹ Operaen i Oslo har altså ikke det ”folkelige alibiet” musicals som en sentral del av produksjonen. Dette kommer også frem i konkurranseprogrammets vedlegg 4,

²⁸⁷ Garcias: 1983, s. 35.

²⁸⁸ Se kap. 4.

²⁸⁹ Göteborgsoperan het også *Göteborgs musikteater* helt frem til 1980-tallet, noe som forklarer et slikt fokus på musicalene akkurat her.

²⁹⁰ Crickhowell, Nicholas: *Opera House Lottery. Zaha Hadid and the Cardiff Bay Project 1997*, s. 9.

²⁹¹ Dette gjelder i særlig grad *Det norske teatret*, *Oslo Nye teater*, og *Thalia teater* (Chateau Neuf).

der det uttales at man ønsker å bruke enkle virkemidler for å tilrettelegge salen for musicals mht. akustikk, men at operasalen primært skal tilpasses *grand opera*.²⁹²

Ved å plassere operahuset i Bjørvika ønsket man å endre holdningene til opera som elitekultur. I tillegg skal bygget fungere som identitetsskapende element i en helt ny bydel. Begge disse målene er vanskelige å forutsi, men i 04321 får Oslo en bygning som vil legge til rette for dette på en særegen måte. Kjartan Fløgstad betegner i tittelen til sin bok om Snøhetta deres arkitektur som ”umerkeleg monumental”. Dette er også merkbart i 04321; byggets overraskende lavmæltet gir det en særegenhet som vil kunne bidra til å gi bydelen identitet. Den aktive bruken av huset som del av utearealene er også et sterkt bidrag til å tilgjengeliggjøre operahuset for folket og til å bryte ned barrieren mellom operaen og ”folket”. Om dette lykkes vil tiden vise.

²⁹² Statsbygg: 1999, vedlegg 4, s. 5. Musicals krever en annen akustisk tilrettelegging enn opera (jf. kap. 4).

7. Avslutning

Å prøve å gi et svar på hva som kjennetegner det ”moderne” operahuset er svært ambisiøst. Denne oppgaven har heller ikke forsøkt å gi et entydig svar på denne problemstillingen, men må snarere anses som et forsøk på å rette et fokus mot enkeltaspekter som kan være relevante for bygningstypen rundt årtusenskiftet og i samtidens arkitektoniske landskap. Disse formuleres i oppgavens tre problemstillinger; hvilken rolle det funksjonelle spiller i det nye operahuset, hvordan operahuset fremstår som arkitektonisk verk, og hvordan kulturpolitiske anliggender preger operahuset. Når oppgaven tar for seg å diskutere hvordan operaprojektet i Bjørvika fremstår som et ”moderne” operahus er det viktig at man anser dette for nettopp en diskusjon av tre av flere mulige problemstillinger, og hvordan disse imøtekommes i det konkrete prosjektet. Likevel gir vinnerutkastet fra denne konkurransen, Snøhettas *04321*, et godt bilde av både den utvikling som har foregått innen bygningstypen de siste 20 år, og av de særtrekk som kjennetegner bygningstypen i dag.

Problemstillingene som ble presentert i innledningskapittelet tok for seg konkurransen om nytt operahus i Oslo ut fra en hypotese om at disse ville kunne si oss noe om hvilke krav som stilles til det nye operahuset. I tillegg var målet å se hvorvidt vinnerutkastet fra arkitektkonkurransen om nytt operahus i Oslo kan sees som en representant for det moderne operahuset. Avslutningsvis er det sentralt å undersøke på hvilken måte disse problemstillingene er blitt besvart i denne oppgaven. Det var i denne sammenheng også interessant å se på hvor sentrale problemstillingene kan sies å ha vært for forståelsen av det moderne operahuset slik det fremstår gjennom Snøhettas vinnerutkast *04321*

I kapittel 4 ble det funksjonelle aspektet ved dagens operahus slik det fremstår i *04321* diskutert. Ikke uventet viser denne diskusjonen at operahusets funksjonelle sider får en viktigere og viktigere plass etter hvert som bygningstypen utvikles, og at dette i stor grad henger sammen med akustikkforskningens fremvekst og spesialisering de siste tiårene. Dette gir et mer stabilt grunnlag for å kunne skape et velfungerende operahus enn det man hadde tidligere, da arkitektene mer eller mindre måtte prøve og feile seg frem på egenhånd. I tillegg er det tydelig at de tidligere århundres syn på operahuset som et sted å se og bli sett for overklassen, er erstattet med et fokus på de opera- og ballettfremførelser bygningen skal huse. I tillegg rettes et stadig sterkere fokus mot de ansattes arbeidsforhold i bygningen som del av tilretteleggelsen med tanke på det funksjonelle. Det synes å være en voksende tendens til

vektlegging av det funksjonelle, særlig fra 1980 frem til i dag, og i prosjektet om nytt operahus i Oslo kommer slike hensyn frem som særlig sentrale. For *04321*s del kan dette sees som et resultat av en gradvis utvikling, der både Bastilleoperaens scenetekniske fokus, operahuset i Helsinkis grundige tester av salsutforming og Göteborgsoperaens løsning med en teatergate som forbinder bakscenearealene alle har vært viktige forgjengere. Konkurransen om nytt operahus i Oslo viser en sterk satsning på det funksjonelle, både i konkurranseprogrammet og i valget av *04321*.

Særlig i dagspressen forsvant imidlertid det funksjonelle aspektet ved operaprojektet i Oslo noe i det fokus som ble rettet mot det kulturpolitiske. Motstanden mot elitekultur er sterk i store deler av samfunnet. Dette preget, som nevnt i kapittel 6, deler av debatten om det nye operahuset i Oslo. Mye av forarbeidet til et nytt operahus lå i å gi legitimitet til beslutningen om å bygge et nytt operahus, og ble også hengende igjen senere. Fokuset som ble rettet mot at det nye operahuset skulle være tilgjengelig og åpent gjenspeiles også i dokumentene fra konkurransen. Det er ikke uten grunn at et særtrekk ved vinnerutkastet, *04321*, er den tenkte bruken av hele bygningen som del av byen og byrommet, til bruk for alle.

Hvilket fokus som i størst grad preger operaprojektet i Oslo er altså i noen grad avhengig av betrakterens ståsted. I den allmenne oppfatningen står det kulturpolitiske aspektet sterkt, mens prosjektet ved en nærmere betraktning fremstår som en blanding og en balansegang mellom ulike faktorer som i sammensetning utgjør det operahuset som skal reises i Bjørvika, deriblant det kulturpolitiske og det funksjonelle. Denne kombinasjonen er, som funnene i kapittel 6 viser, ikke unik for operaprojektet i Oslo, men henter forbilder i forgjengerne fra 1980- og 90-tallet. Her har særlig Göteborgsoperaen vært en viktig innflytelse. En kulturpolitisk ambisjon for operahuset kommer imidlertid sterkest til uttrykk i Bastilleoperaen. Dette operahuset må kunne anses for å være toneangivende for de etterfølgende ”folkelige” operahusene, som det nye operahuset i Oslo også tilhører.

Problemstillingen som ble diskutert i kapittel 5 hadde som mål å se på hvordan et operahus som *04231* gjør et inntrykk på sine omgivelser, og hvordan det sender ut signaler som arkitektonisk verk. Her er operahusets selvstendighet som byggverk et sentralt punkt. Som omtalt i kapittel 2 ble operabygget revolusjonert allerede på slutten av 1700-tallet ved at det ble løsrevet fra byens øvrige bygningsmasse og plassert i kategori med monumentalbygg, som templer og palasser. Denne endringen var av avgjørende betydning for operabygget, og er

fortsatt et svært sentralt aspekt i det moderne operahuset. Operaprojektet i Oslo viser også et fokus på dette, noe som kommer til uttrykk allerede gjennom lokaliseringen av tomten; frittstående, delvis på Oslofjorden, med en ikke ubetydelig likhet med plasseringen av operahuset i Sydney. Operahuset er ”av-elitisert” og ”folkelig”, og man markerer et fokus på driften i operaen fremfor operaen som sosial arena, men bygningen skal fremdeles skille seg ut i byen og fremstå som intet mindre enn et nasjonalt monument. Det rent arkitektoniske aspektet fletter seg dermed også inn som et svært sentralt element i konstruksjonen av et nytt operahus.

Som nevnt i kapittel 2 og 3 har særlig operahuset i Sydney og Guggenheimmuseet vært viktige monumenter med tanke på de forbilder de har fungert som for kulturbygninger på slutten av 1900-tallet, og man snakket om en Sydney- og Bilbao-effekt, som mulige påvirkningsfaktorer for både utformingen og valget av vinnerutkast for operahuset i Oslo. *04321* viser seg imidlertid å ha få fellestrekk med disse bygningene, særlig på grunn av dets lavmæltethet, som Kjartan Fløgstad benevner ”det umerkeleg monumentale”, et særtrekk som i *04321*s tilfelle har oppstått delvis gjennom arkitektenes ønske om ikke å gjøre bygget monumentalt.²⁹³ En innvirkning det er mulig å spore fra disse store signalbyggene er imidlertid deres rolle som identitetsskapende element i byen. På dette punktet er det svært sannsynlig at *04321* føyer seg inn i tradisjonen fra Sydney og Bilbao, men samtidig også i en eldre tradisjon, der *Opéra Garnier* er et av de fremste eksemplene. Operahuset er fortsatt et monument, noe det også ble lagt vekt på i konkurransen om nytt operahus i Oslo. *04321* skal i stor grad fungere som et monument for Norge, for Oslo og for den nye bydelen i Bjørvika, og ikke minst skal den spille en rolle som identitetsskaper i sistnevnte.

Det kan slik konkluderes med at de tre problemstillingene som er drøftet i denne oppgaven er av klar betydning for de nyere operahus som reises i dag, og også for operaprojektet i Oslo. Drøftingen har imidlertid vist at ikke alle aspekter ved disse problemstillingene er resultater av nytenkning innen bygningstypologien, men er faktorer som har vært til stede, i større og mindre grad, de siste 200 år. Dette gjelder særlig fokuset på operahuset som monumentalbygg, som har stått sentralt siden slutten av 1700-tallet. Som drøftingen viser er det imidlertid en annen monumentalitet som kommer til uttrykk i dagens operahus, noe *04321* er et særegent eksempel på. *04321* viser seg i større grad enn sine forgjengere som et

²⁹³ Mik, E.: ” Interview with Snøhetta [Kjetil Thorsen & Craig Dykers]”, i serie *Archidea*, nr. XXVII, vår, 2003, s. 4.

selvstendig arkitektonisk verk, uavhengig av sin funksjon, noe man også så i opera- og teaterarkitekturen før 1800-tallet. Likevel vitner dette ikke om en tilbakevending til tidlige tiders idealer. Det er snarere et resultat av det uttrykk monumentalbygget har fått etter modernismen, særlig etter operahuset i Sydney, og er slik en videreføring av de siste tiårs tendenser. Det som likevel synes å være det sentrale er at operabygget skal sees som et monument av sin samtid, et ideal som har fulgt operahuset til alle tider.

Vektleggingen av det funksjonelle har også vært viktig for operahuset i århundrer, men karakteristisk for dagens operahus er at man de siste 50 år har fått et mer stabilt grunnlag å bygge dette på, og at det i større grad enn før forventes at det akustiske og øvrige scenetekniske holder en høy standard. Dette fører til at disse faktorene vektlegges i mye større grad i nyere operaprojekter. Dette var også tilfelle for operaprojektet i Oslo, der sterke føringer ble lagt for det akustiske, og en av forutsetningene for at vinnerutkastet *04321* skulle kunne realiseres var at betraktelige forbedringer ble gjort på det akustiske planet. De akustiske hensyn tas ikke lenger av arkitekten alene, men er i dag hovedsakelig ansvarsområde for ingeniører.

Bare én av oppgavens problemstillinger representerer en helt ny tilnærming til operahuset; den kulturpolitiske vinklingen. Foregangseksempelet for en slik tilnærming synes å være Bastilleoperaen, som ble profilert som et "folkelig" operahus, og som ble innlemmet i den sosialistiske regjeringens planer om å utvide Paris sentrum og innlemme østkanten mer i den tradisjonelle bykjernen. Fullt så sterke kulturpolitiske ambisjoner forelå ikke for operahuset i Oslo, men man kan ane en klar innflytelse fra forgjengeren både i operadebatten og konkurransen.

Konkurransen om nytt operahus i Oslo har gitt et operabygg som i større grad enn sine forgjengere er et generelt monumentalbygg utad, mens byggets funksjon først kommer fullt til uttrykk på innsiden, der opera og ballett og opplevelsen av og rammen rundt disse står i fokus. *04321* lar seg lett identifisere som betydningsfullt byggverk, men bare nær kontakt med bygningen vil avsløre det romprogram og innhold som ligger innenfor.

Appendiks

04321 i dag

Arkitektkonkurransens avslutning i juni 2000 var bare begynnelsen på et krevende og langvarig arbeid frem mot ferdigstillingen av operahuset i september 2008. Den neste oppgaven ble å utarbeide forprosjektet, der konkurranseutkastet ble bearbejdet mer detaljert. Her ble det nødvendig å foreta de justeringer juryen hadde pålagt arkitektene, deriblant endring av deler av store sal og en mer åpnere fasade ut mot Akerselva i øst. Det var også på dette stadiet at illustrasjonene av store sals interiør for første gang ble tegnet ut av arkitektene. I tillegg medførte arbeidet på dette stadiet mer detaljerte og delvis endrede illustrasjoner av operahusets foajé. Disse illustrasjonene var klare i 2001, og danner grunnlaget for bygningen som reises i Bjørvika.

Det er altså særlig tilkomsten av illustrasjoner av store sal som utmerker seg med forprosjektets ferdigstilling. Tegningene av store sals interiør gir ytterligere dybde til romprogrammet fra vinnerutkastet: Fra det hvite, strenge eksteriøret går man gjennom foajeen, der bølgeveggen i eik markerer en overgang mellom det hardere ytre og det mykere indre, og til en varmere fargebruk. Store sal markerer en avslutning av denne forflytningen, med et interiør preget av avrundede former og svungne linjer, særlig i balkongene og lysekronen, og med en utførelse i mørkt ammoniakkebehandlet eiketre og seter i rød fløyel (fig. i). I sterk kontrast med operahusets skarpe, kjølige ytre fremsår store sal som et mykt og varmt rom, og en fullendt overgang fra det helt lyse til det helt mørke. Det organiske uttrykket har også fått et mykere preg her enn i eksteriøret.

De øvrige illustrasjonene viser også enkelte endringer i forhold til konkurranseutkastet, selv om bygningens hovedform og -idéer er beholdt. Foruten store sal kommer dette best til uttrykk i foajeen, som nå er mer detaljert utformet enn skissen fra konkurransen. Dette fremstilte foajeen som et svært enkelt, lyst rom uten særlige andre elementer, bortsett fra det søyleformede billettkontoret. I det ferdige utkastet er det et langt mer levende og organisk formspråk som kommer til uttrykk. Båndene som markerte galleriene på den bølgende veggen står i motsetning til det strenge, rettlinjede uttrykket foajeen hadde i vinnerutkastet (fig.ii), med bølgende bevegelser også i skillet mellom galleriene. Treverket som utgjør disse båndene er også gitt større plass i foajeen enn i det opprinnelige forslaget, og hele foajeens østre del er

preget av dette. I tillegg har foajeen fått sin ”grand escalier” i en trapp som går over fra gallerienes særpregede form ned i hovedfoajeen (fig. ii b)). Det samme formspråket som preger galleriene preger også trappen.

I vrimlearealet er de planlagte garderobe- og toalettfasilitetene, som i vinnerutkastet ble skissert beliggende langs ytterveggen, delt opp i mindre irregulære volumer (fig. iii). Disse er plassert i foajeen som skulpturelle elementer som opptar deler av det store foajérommet. I foajeens søndre del er det anlagt en café, i tillegg til den planlagte restauranten i nord. Billettkontoret som speilet den sirkulære åpningen over den ene av atriene i bygningens østre del, er tatt bort. Foajeen fremstår altså på de ferdige tegningene som et mer møblert rom enn i det opprinnelige. Taket støttes opp av tynne, skråstilte stolper som preger hele foajéområdet (fig. iv).

Romprogrammet er også endret en del, noe som medfører at lille og store sal ikke lenger ligger parallelt. Lille sal er i de nye tegningene vendt 90° mot nord, med salen vendende inn mot byggets kjerne. Likevel vil inngangen til denne fortsatt være gjennom den bølgende veggen i foajeen. Orkesterets øvesal er flyttet fra byggets søndre del til den nordre, ved siden av lille sal, og prøvesalene er mer spesifisert, med to operaprøvesaler, prøvesal for koret og øvesal for balletten plassert på østsiden.

I den grad eksteriøret er endret er dette mest synlig i byggets østre del. Vinnerutkastet viste to rektangulære atrier som skulle fungere som rekreasjonsområde for de ansatte. Disse er slått sammen til ett større, kvadratisk atrium, og taket er innskrenket slik at det ikke lenger dekker den østre delen. Dermed er også den sirkulære åpningen borte. Mot Akerselva er det, i tråd med anbefalingene fra juryens vurderinger, åpnet opp mer, med tre skråstilte og lett utspringende panoramavinduer i en fjerde etasje, der ballettdansernes øvesal er plassert.

Grunnsteinen til operahuset i Bjørvika ble lagt ned 3. september 2004, og bygget forventes ferdigstilt i desember 2007. I skrivende stund er råbygget ferdigstilt på tomten i Bjørvika, og bygningen begynner å få en form som er lett gjenkjennelig med konkurranseutkastet i minne, og også gjenkjennelige detaljer fra interiøret begynner å bli synlige. Byggeprosessen har forløpt lettere enn antatt, og åpningsdatoen for det nye operahuset er derfor flyttet fra september 2008 til 12. april samme år.

I området rundt operatomten er det siden konkurranseavviklingen oppført to nybygg; Hotell Opera og et kontorbygg. Disse gjør at det ikke lenger er en direkte forbindelse mellom operahuset og Oslo Sentralstasjon, slik det var i 2000. I tillegg legges det planer for utbyggingen av en tomt (A9) mellom disse byggene og operaen. Dette er en noe omstridt utbygging, da dette bygget vil gi ytterligere begrenset sikt fra Oslo S til operatomten. I etterkant av avslutningen av konkurransen om nytt operahus i 2000 ble det påpekt, særlig fra arkitekthold, at det var av stor betydning at det ble gitt nok rom rundt det ferdige 04321, noe denne utbyggingen ikke gir.

Veiutbyggingen i Bjørvika er under arbeid parallelt med byggingen av operahuset, og trafikken forbi operatomten regnes å legges i en senketunnel i løpet av 2010. Utbyggingen av den nye bydelen er i skrivende stund igangsatt, med ferdigstillelse av det første bygget i 2007. Ferdigstillelsen av hele prosjektet er planlagt til 2012. Bydelen vil, som antatt, bli bestående av et antall høyere bygninger som både skal romme butikker, kontorer og boliger. I tillegg legges det planer for offentlig bruk av arealene i området til blant annet et sjøbad og en planlagt gondolbane opp til Ekebergåsen. Det ser foreløpig ut til at operaen den første tiden vil bli stående alene, men det gjenstår å se hvilken rolle bygget vil spille etter ferdigstillelsen av denne omfattende utbyggingen. Det er tydelig at Bjørvika-området vil gjennomgå store endringer, først med ferdigstillelsen av operaen, deretter med fjerningen av trafikken fra området, og til slutt tilføyelsen av den nye bebyggelsen i bydelen. Operaen som første ferdigstilte bygg vil være det første som vil kunne trekke publikum til bydelen, men dens videre rolle er det vanskelig å fastslå før både operabygg og bydelsutbygging står klare.

Litteraturliste

Litteratur:

- Appleton, Ian: *Buildings for the Performing Arts: a design and development guide*
Butterworth Architecture, Oxford, 1996
- Barron, Michael: *Auditorium Acoustics and Architectural Design*, E. & F. N. Spon, London, 1993
- Beauvert, Thierry: *Opera Houses of the World* i engelsk oversettelse av Daniel Wheeler, Thames and Hudson, London, 1996.
- Beranek, Leo L.: *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics and Architecture* (2. utg), Springer, New York, 2004 (1996).
- Bjerg, Theo: *Arkitekturkonkurrencen som fænomen*, i serien "Nytårspublikationer", Kunstakademiets Arkitektskole, København, 2002.
- Brunvoll, Gunnar: *Den Norske Opera og Den Norske Ballett slik Gunnar Brunvoll så det* Eide forlag, Bergen, 1999.
- Böös, Bertil, Jan Izikowitz og Magnus Knutsson: *Göteborgsoperan. Arkitektens skisser*, Elovisa Förlag, Göteborg 1993.
- Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1989.
- Charlet, Gérard: *L'Opéra Bastille*, Éditions du Moniteur, Paris, 1990
- Charlet, Gérard: *L'Opéra de la Bastille: Genèse et réalisation*, Electa Moniteur, Milano / Paris, 1989
- Chaslin, François : *Les Paris de François Mitterrand – Histoire des grands projets*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.
- Crickhowell, Nicholas: *Opera House Lottery. Zaha Hadid and the Cardiff Bay Project*, University of Wales Press, Cardiff, 1997.
- Curtis, William J.R: *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Ltd. London, 2001 (1996. 3. utgave)
- Drew, Philip: *Sydney Opera House. Jørn Utzon*, Phaidon, London, 1995
- Eskola, Tapani: *Oopperatalo, The Opera House, Das Opernhaus Helsinki*, Kustannus Oy Projektilehti, Helsinki, 1998.
- Findal, Wenche: *Kvinner i norsk arkitekturhistorie*, Abstrakt forlag, Oslo, 2004.
- Fløgstad, Kjartan: *Hus som vil meg hysa. Snøhetta og det umerkeleg monumentale*, Det Norske Samlaget, Oslo, 2004.
- Forsyth, Michael: *Buildings for Music – The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge University Press, Melbourne,

- 1985.
- Graubard, Stephen (red.): *The Future of opera*, The Daedalus Library, Lanham, MD, 1986.
- Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie*, Norsk Musikk-forlag, Oslo, 1993.
- Gunnarsjaa, Arne: *Arkitekturleksikon*, Abstrakt forlag, Oslo, 1999
- de Haan, Hilde og Ids Haagsma, med essays av Dennis Sharp og Kenneth Frampton:
Architects in competition. International Architectural Competitions of the last 200 years, Thames and Hudson, London, 1988.
- Helle, Egil: *En høyborg for kultur og politikk. Folketeaterbygningen 60 år*, Tiden Norsk Forlag, Oslo, 1994.
- IN'BY: *Opera på Vestbanen. En vurdering av muligheter og rammer*, IN'BY, Oslo, 1990.
- Innst. S 213 (Stortingsproposisjon nr. 48 (1998-99): Om nytt operahus II*, 1998.
- Jeanson, Gunnar og Julius Rabe: *Musiken genom tiderna. Del 1, Grekisk till högbarock*,
Almquist & Wiksell förlag, 3. opplag, Stockholm, 1970 (1966).
- Jourdaa, Frédérique: *A l'opéra aujourd'hui. De Garnier à Bastille*, Hachette Littérature,
Paris, 2004.
- Kortner, Olaf, Preben Munthe og Egil Tveterås (red.): *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, bind. 10 Mv-Parg, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1998.
- Kruft, Hanno-Walter: *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*,
Zwemmer / Princeton Architectural Press, New York, NY, 1994.
- Loew, Sebastian: *Modern Architecture in Historic cities*, Routledge London, 1998.
- Lucan, Jacques: *France – Architecture 1965-1988*, Electa Moniteur, Paris, 1989.
- Lund, Nils-Ole: *Nordisk arkitektur*, Arkitektens forlag, København, 1993.
- Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*, Arkitektens forlag, København, 2001.
- Mackintosh, Iain: *Architecture, Actor & Audience*, Routledge, London, 2002.
- McClure, Bert (overs.): *Paris 1979-1989: Les Grands projets de l'Etat*, Electa Moniteur,
Paris, 1989.
- Mead, Christopher Curtis: *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural empathy and the Renaissance of French Classicism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/
London, England, 1991.
- Mik, E.: "Interview with Snøhetta [Kjetil Thorsen & Craig Dykers]", i serien *Archidea*, nr. XXVII, vår 2003.
- Murray, Peter: *The saga of Sydney Opera House. The dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*, Spon press, London/New York, 2004.

- Nesbitt, Kate (red.): *Theorizing a new agenda for architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.
- Norberg-Schulz, Christian og Gennaro Postiglione: *Sverre Fehn. Samlede verker*, N.W. Damm & Sønn, Oslo, 2003 (1997).
- Pevsner, Nikolaus: *A History of Building Types*, Thames and Hudson, London, 1976.
- Pickard, Quentin: *The Architects' Handbook*, Blackwell Science, Oxford, 2002.
- Røyseng, Sigrid: *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*, Norsk Kulturråd, rapportserien, Oslo, 2000.
- Sinding-Larsen, Staale: *Arkitekturteori og bygningsanalyse*, Tapir Forlag, Trondheim, 1994.
- Snøhetta: *Tomtealternativer for en opera i Bjørvika og momenter vedr. operalokalisering på Vestbanen og i Folketeaterkvartalet*. Oslo, 1998.
- Sommer, Anne-Louise: *Operaen på Dokøen*, Gyldendal, København, 2005.
- Statsbygg: *Nytt operahus i Oslo*, Oslo, 1994.
- Statsbygg: *Nytt operahus i Oslo / Åpen internasjonal konkurranse for arkitekter. Program*, Statsbygg / Norske Arkitekters Landsforbund, Oslo 1999.
- Statsbygg: *Nytt operahus i Oslo / Åpen internasjonal konkurransen for arkitekter*, vedlegg 4, Akustiske målsetninger og krav, Oslo, 1999.
- Statsbygg: *Nytt operahus i Oslo / Åpen internasjonal konkurransen for arkitekter*, vedlegg 1, Oslo, 1999.
- Statsbygg: *Nytt Operahus i Oslo – Åpen internasjonal prosjektkonkurranse for arkitekter. Juryens vurderinger og konklusjoner*, i serien ”Norske arkitekturkonkurranser”; 356, Norsk arkitekturforlag, Oslo, 2000.
- Statsbygg: *Nytt operahus*, informasjonsbrosjyre, Statsbygg, Oslo, 2005 (2003).
- Stortingsproposisjon nr 37 (1997-98): Om nytt operahus*, Oslo, 1998.
- Stortingsproposisjon nr. 48 (1998-99): Om nytt operahus II*, Oslo, 1999.
- Tidworth, Simon: *Theatres. An Illustrated History*, Pall Mall Press, London, 1973.
- Tinniswood, Adrian: *Visions of Power- Ambition and Architecture from Ancient Rome to Modern Paris*, Mitchell Beazley / Reed Consumer Books Limited, London, 1998.
- Ukjent forfatter: *Nytt operabygg i Oslo (Hagautvalgets rapport)*, Oslo, 1991.
- Werne, Finn: *Arkitekturens ismer*, ARKUS, Stockholm, 1998.

Artikler

A+U

Grønvold, Ulf: "Norwegian contemporary architecture: Fehn and His Legacies" i *A+U*, nr. 12, 2004, s. 7-10

Ukjent forfatter: "Interview with Sverre Fehn" i *A+U*, januar 1999, s. 15-19.

L'architecture d'aujourd'hui

Goulet, Patrice: "Concours International pour l'Opéra de la Bastille – Où êtes-vous passé Monsieur Picasso?" i *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr 231, februar, 1984, s. XIX XXII, XXIV, XXVI, XXIX-XXX, XXXII og XXXIV.

The Architectural Review

Davey, Peter: "Opéra" i *The Architectural Review*, nr.8, 1989.

Garcias, Claude: "People's Opera – Stitching up Paris?" i *The Architectural Review*: nr. 12, 1983, s. 21-35.

Arkitektnytt

Asplund, Hans: "Opera? En skandal i Norden", i *Arkitektnytt* nr. 9, 1969, s. 190-193.

Carlsen, Jan: "Et møte mellom by og fjord" i *Arkitektnytt* nr. 12, 2000, s. 4-6.

Carlsen, Jan: "Folkets hus, statsapparat og opera" Samtale med Tarald Lundevall i *Arkitektnytt* nr. 19, 2000, s. 6-7.

Irgens, Paul: "Operaen og arkitekturen" i *Arkitektnytt* nr. 19, 1999, s. 6.

Ukjent forfatter: "International architectural competition for the construction of a new opera house in Paris" i *Arkitektnytt* nr 1, 1983, s. 18.

Ukjent forfatter: "Competition for the construction of a new opera house in Paris" i *Arkitektnytt*: nr 4, 1983, s.77.

Arkitekten (København)

Indrio, Anna Maria: "Nordmændenes opera" i *Arkitekten*, nr. 24, 2000, s. 13-27.

Thiis-Evensen, Thomas: "En postmoderne cliché" i *Arkitekten*, nr. 23, 1989, s.587-589.

Arkitektur (København)

Lind, Olaf: "Nørrevangskirken i Slagelse" i *Arkitektur*, nr. 6, 1990, s. 269- 276.

Arkitektur (Stockholm)

Caldenby, Claes: "Ny musikteater i Göteborg" i *Arkitektur*, nr.7, 1986, s. 34-39.

Caldenby, Claes: "Tillbaka till framtiden?" i *Arkitektur*, nr. 4, 1993, s. 3-15.

Dyrssen, Catharina: "Obeslutsamt uppbrott" i *Arkitektur*, nr. 7, 1994, s. 46-47.

Ellefsen, Karl Otto: "Tendenser i norsk arkitektur 1986. Sprekker i den norske enigheten", i *Arkitektur*, nr. 10, 1986, s. N1-N22.

Karlberg, Bo og Jan Izikowitz: "Göteborgsoperan. Lund & Valentin Arkitekter" i *Arkitektur* nr. 7, 1994, s. 47.

Pallasmaa, Juhani: "Finnish architecture. After the Paris spring", i *Arkitektur*, nr. 10, 1986, s.F1-F16.

Vasilis, Voldemars: "Göteborgsoperan igen", i *Arkitektur* nr. 7, 1974, s. 14-17.

Arkitektur i Norge

Johnsen, Espen: "Minimalisme: Minner om modernismen?" i *Arkitektur i Norge*.

Årbok 2003, Norsk Arkitekturmuseum, Oslo, 2003, s 102-111.

Arkkitehti

Aalto, Alvar: "Helsingfors stads nya centrum" i *Arkkitehti*, nr 3, 1961, s. 37-44.

Aalto, Alvar: "Helsingfors Centrumsplan" i *Arkkitehti*, nr. 3, 1965, s. 32-33.

Hyvämäki, Eero: "The New Opera House" i *Arkkitehti*, nr. 6, 1993, s. 58-69.

Ilonen, Juha: "Monument of the 80s" i *Arkkitehti*, nr. 6, 1993, s. 70-71.

Art in America

Lipstadt, Hélène: "A Paris for the 21st Century?" i *Art in America*, nr.10, november 1984, s.104-113.

Byggekunst

Grønvold, Ulf: "Vaktskifte på åttitallet" i *Byggekunst*, nr 5, 1988, s. 324.

Form Function, Finland

Hassi, Ville: "The New national Opera House" i *Form Function Finland*, nr. 4, 1993, s. 72-76.

Landskab

Rosengren, Camilla: "Operan i Helsingfors" i *Landskab*, nr. 1995, s. 109-113.

Monuments historiques – la monumentalité d'aujourd'hui

Dupavillion, Christian: "Le lustre en moins, la Bastille en plus" i *Monuments historiques – la monumentalité d'aujourd'hui*, nr.132, April – Mai 1994, s. 63.

Parent, Claude: "Du monumental..." i *Monuments historiques – la monumentalité d'aujourd'hui*, nr.132, April – Mai 1994, s. 64.

Sompairac, Arnaud: "Le mythe, l'architect et le président" i *Monuments historiques – la Monumentalité d'aujourd'hui*, nr.132, April – Mai 1994, s.59-62.

Theory and Society

Larson, Magali Sarfatti: "Architectural competitions as discursive elements" i *Theory and Society*, nr. 4, 1994, s. 469-504

World Architecture

Turner, Nicola: "Women and children first" i *World Architecture*, nr. 38, 1995, s. 84-87.

Ukjent forfatter: "Sound of the North" i *World Architecture*, nr. 30, 1994, s. 74-79.

Aviser:

Aftenposten

Baalsrud, Gaute: "Opera på Vestbanen – Hvordan kommer den dit?" i *Aftenposten*, 4.2.1998, s. 19.

Hansen, Jan E.: "Byens nye landskap" i *Aftenposten*, 24.6.2000, s. 10.

Hansen, Jan E.: "Men er det en opera?" i *Aftenposten*, 24.6.2000, s. 10.

Harbo, John: "Seieren populær blant arkitektene" i *Aftenposten*, 24.6.2000, s. 11.

Hegna, Liv: "Aften spør for deg" i *Aftenposten*, 24.7.2000, s. 36.

Levin, Mona: "Arier på Vestbanen" i *Aftenposten*, 11.10.1991, s.4.

Levin, Mona: "Bygg kulturhus i Bjørvika!" i *Aftenposten*, 12.3.1998, s. 24.

Lundgaard Hilde: "Bjørvika-arkitekten synger ut" i *Aftenposten*, 27.4.1998, s. 14

Marcussen, Tor: "Tenk stort og dristig" i *Aftenposten*, 5. 8.1999, s. 28.

Sandberg, Lotte: "OL for enhver tid" i *Aftenposten*, 3.11.1999, s. 18

Skjævesland, Odd Inge: " – Lav, men dominerende opera" i *Aftenposten*, 24.6.2000, s. 10.

Thiis-Evensen, Thomas: "Operaen, arkitektene og helheten" i *Aftenposten*, 5.11.1991, s. 40

Thiis-Evensen, Thomas: "Operaen skal ligge på vestbanen" i *Aftenposten*, 15.1.1998, s. 40.

Vance, Bibi Plahte: "Vil ha utenlandske arkitekter i opera-juryen" i *Aftenposten*, 14.7.1999, s.8.

Vance, Bibi Plahte: "Strid om opera-juryen" i *Aftenposten*, 30.8.1999, s. 11.

Dagbladet

Carlsen, Jan: "Ny bragd", 23.6.2000, i *Dagbladet*, s. 33.

Hansteen, Hans Jacob: "En bombe under loven", i *Dagbladet*, 20.4.1998, s. 44.

Hvoslef-Eide, Didrik: "Det lykkelige valg", i *Dagbladet*, 17.3.1995, s. 34.

Kiran, Ketil: "Riving er også kultur", i *Dagbladet*, 20.4.1998, s. 45.

Kullerud, Dag: "Operabråk i Stortinget", i *Dagbladet*, 26.2.1998, s. 4.

Dagens Næringsliv

Bulie, Kåre: "Stjernearkitekter søkes til operaen", i *Dagens Næringsliv*, 28.2.1998, s. 53.

Kiran, Ketil: "Opera på Vestbanen", i *Dagens Næringsliv*, 13.1.1998, s. 47.

Kiran, Ketil: "Like vilkår for alle", i *Dagens Næringsliv*, 17.8.1999, s. 51.

Lie, Øystein og Lena Lindgren: "Richard Rogers får ingen invitt", 29.7, 1999, s. 30

Lindgren, Lena: "Profeter i sitt eget land" i *Dagens næringsliv*, 29.6.1999, s. 44.

Lindgren, Lena: "Vil ha invitasjon", 6.8.1999, i *Dagens Næringsliv*, s. 35.

Lindgren, Lena: "Berømt arkitekt vil tegne operaen", i *Dagens Næringsliv*, 28.7 1999, s. 30

Lindgren, Lena: "NAL truer likevel med boikott", i *Dagens Næringsliv*, 29. 7, 1999, s. 30

Lindgren, Lena "Lahnstein bøyer av for arkitektene" i *Dagens Næringsliv*, 3 .8.1999, s. 35

Lindgren, Lena: "Foss vil invitere krem-arkitektene", i *Dagens Næringsliv*, 11. 8, 1999, s. 36

Lindgren, Lena: "Foster vil tegne opera" i *Dagens Næringsliv*, 11. 8, 1999, s. 36.

Lindgren, Lena og Asle Skredderberget: "Vil ha stjernene" i *Dagens Næringsliv*, 12. 8 1999, s. 41

Lindgren, Lena: "Ikke Bilbao i Oslo", 28. 8, 1999, i *Dagens Næringsliv*, s. 61

Lindgren, Lena: "Lahnstein bøyer av" i *Dagens Næringsliv*, 23. 8, 1999, s. 34.

Lindgren, Lena: "Fehn trakk seg fra operajuryen", i *Dagens Næringsliv*, 21.9.1999, s. 48.

Lindgren, Lena: "Kritikk mot nordisk operajury" i *Dagens Næringsliv*, 22.9.1999, s. 44.

Lindgren, Lena og Bjørgulv Braanen: "Snøhetta til topps" i *Dagens Næringsliv*, 23.6.2000, s. 42.

Dagsavisen

Ertzaas, Pål: "Her fikk de opera" i *Dagsavisen*, 23.6.1999 s. 19.

Torsen, Ingvild: "Arkitekter uenige om konkurranse" i *Dagsavisen*, 5.8.1999, s. 24.

Østby, Hilde: "Deilige dagen derpå" i *Dagsavisen*, 24.6.2000, s. 18-19

Le Monde

Champenois, Michèle: "Un programme abondant et ambitieux" i *Le Monde* 10. mars 1982, s.1

Champenois, Michèle: "La Bastille sans génie" i *Le Monde*, 3.september 1983, s. 1 og 13.

Edelmann, Frédéric: "Le Fantôme et le génie" i *Le Monde*, dato ukjent, 1983, sidetall ukjent.

Jacob, Andrée: "Pourquoi donc un opéra à la Bastille?" i *Le Monde*, 3. august 1983, s. 10.

Lointier, Jean-Claude: "Défense du nouvel opéra" i *Le Monde*, 16.august 1983, sidetall ukjent.

Le Monde Diplomatique

Haraldsen, Ingunn: "Norsk proteksjonisme?" i *Le Monde Diplomatique*, oktober, 2005, s. 1 og 3.

Elektroniske kilder:

Jansson, Mathias: *Samtida nordisk operaarkitektur. En exteriøranalys av Helsingforsoperan (1993) og Göteborgsoperan (1994)*, D-oppsett ved Konstvetenskapliga institutet, Umeå Universitet, 1997. Tilgjengelig fra <http://www.janssonswebb.se/opera/duppsats> , 12.4.2006.

NALs Konkurranseregler for arkitektkonkurranser. Tilgjengelig fra http://www.arkitektur.no/page/Konkurranseside/Konkurranser_om_meny/7654/18589 , 15.1.2006

NALs konkurranseveileder. Tilgjengelig fra http://www.arkitektur.no/files/konkurranseveileder_pdf.pdf, 15.1.2006.

Snøhettas hjemmeside, operasider. Tilgjengelig fra http://snoarc.no/default.asp?V_DOC_ID=941 28.8.2006.

Statsbyggs operasider. Tilgjengelig fra <http://www.statsbygg.no/opera>, 28.8.2006

Andre kilder:

Baalsrud, Gaute: ”Arkitektkonkurranser – og ny operabygning” Innsendt kronikk (ikke trykt) til *Aftenposten*, 31.juli 1999.

NALs arkiv for konkurransen om nytt operahus i Oslo (diverse artikler, korrespondanse etc.), mars 2006.

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg vinnerutkastet fra arkitektkonkurransen om nytt operahus i Oslo; Snøhettas *04321*. Tidsrommet for konkurransens avvikling, november 1999 til juni 2000, er også fokus for oppgaven. Arkitektkonkurransen kom som følge av den nasjonale operadebatten som nådde sitt høydepunkt på 1990-tallet. Operahuset vil bli Norges første operahus og ambisjonene for prosjektet er høye. Et hovedmål er at bygningen skal fungere som et nasjonalt monument. Snøhettas vinnerutkast presenterer et bygg som vil utmerke seg i Oslos arkitektoniske landskap, og som har fått særlig oppmerksomhet på grunn av sitt horisontale preg, og referansen til den norske naturen.

Hovedoppgavens mål har vært å se på hvordan Snøhettas *04321* fremstår som et ”moderne” operahus, med utgangspunkt i at det har foregått en merkbar utvikling innen bygningstypen de siste 20 år. Det blir diskutert i hvor stor grad det funksjonelle er av betydning for operahuset, hvor stor betydning operahuset har som selvstendig arkitektonisk verk, og hvilke kulturpolitiske faktorer som påvirker et slikt byggeprosjekt. Disse problemstillingene er behandlet med hovedfokus på Snøhettas *04321*. I drøftingen belyses imidlertid operaprojektet i Oslo ved tre operahus fra dets nære fortid: Bastilleoperaen i Paris (1983-1989), Operahuset i Helsinki (1975-1993) og Göteborgsoperaen (1986-1994). Disse gir et bredere perspektiv på operaprojektet i Oslo, og det grunnlag det nye operahuset er bygget på. De forteller oss også noe om hva som karakteriserer den nyere generasjonen operahus, og bidrar til å sette det nye operahuset i Bjørvika inn i en tradisjon. Et sterkt fokus rettes i dagens operahus på tilgjengeliggjøring og moderne teknologiske løsninger, men det klassiske operahuset er likevel ikke uten innvirkning på de nyere operahusene.