

**Athen-2004:
Olympisk arkitektur som
postmoderne visuell kulturindustri**



av Even Smith Wergeland

Masteroppgåve i Kunsthistorie

Universitetet i Bergen

Seksjon for kunsthistorie

Mai 2007

Forord

I forbindelse med dette prosjektet drog eg i mai 2006 på studietur til Hellas. Under opphaldet der var eg tilknytt det Norske Instituttet i Athen, som baud på fine fasilitetar og eit forum for å treffa andre studentar og forskarar, og som dessutan framsynte stor hjelp med å kontakta administrasjonen på det olympiske anlegget i Maroussi. I tillegg til feltarbeid på OL-anlegget omfatta studieturen eit større program i Athen.

I Bergen har eg delteke på seminara til forskargruppa ”Visualitet og erindring”, som er basert ved Seksjon for kunsthistorie ved UiB, noko som gav eit inspirerende innblikk i aktuell forskning med stor relevans for mitt eige arbeid.

Eg vil gjerne retta ein stor takk til min vegleiar, Jørgen Bakke, som har vore ein uvurderleg ressurs for oppgåva. I tillegg til å koma med gode råd og innsiktsfulle kommentarar gjennom heile skriveprosessen har han lagt forholda til rette for ein jamn progresjon i arbeidet, både med vera fleksibel med omsyn til vegleing, og ikkje minst ved å førebu og samarbeida om eit innhaldsrikt program for studieturen til Hellas.

Elles vil eg takka biblioteket ved Bergeland videregående skole i Stavanger, som har lånt inn bøker på mine vegne ved fleire høve, og mine medstudentar ved UiB, som har sørgja for eit positivt og inkluderande fagmiljø i den grå kvardagen.

Til slutt vil eg takka familien min på det varmaste. Utan oppmuntrande meldingar og trufast stønad frå dykk ville ikkje dette prosjektet ha vore gjennomførtbart. Ein særskild takk til min bror, Nils Henrik, som las teksten og kom med nyttige innspel om språklege aspekt.

Even Smith Wergeland,

Bergen, 29. mai 2007.

Innhald

- s. 4 - Innleiing**

- s. 8 - Kapittel 1: Arkitektur og publikum: OL-anlegget i Athen**
 - s. 10 - Maroussi
 - s. 12 - OAKA – Det Athenske Olympiske Idrettssenter
 - s. 17 - *Nasjonsmuren*
 - s. 20 - *Olympiastadion i Athen*
 - s. 25 - OAKA i bruk
 - s. 27 - Athen-2004 – Opningsseremoni
 - s. 31 - Athen-2004 – Avslutningsseremoni
 - s. 33 - Fotballkamp på *Olympiastadion*

- s. 37 - Kapittel 2: Sportsarkitektur – OAKA og framveksten av det moderne stadion**
 - s. 37 - Stadion som bygningstype og verk
 - s. 39 - OAKA og det føremoderne stadion
 - s. 46 - Utviklinga av ein moderne arkitektur for idrett
 - s. 48 - To moderne stadionmodellar
 - s. 53 - Det postmoderne stadion

- s. 59 - Kapittel 3: Storskalatenking og monumentalitet**
 - s. 59 - Monumentale strategiar og dimensjonar for massemonstring
 - s. 65 - Visuelle strategiar for Athen-2004
 - s. 70 - Modernistiske tendensar på OAKA
 - s. 73 - Olympisk utstilling
 - s. 76 - *Olympiastadion i Athen* – intime rom kontra det sublime
 - s. 79 - Populærkulturens audiovisuelle estetikk

- s. 83 - Kapittel 4: OAKA som multimedial scene for nasjonal og olympisk identitet**
 - s. 84 - Athen-OL: ei scene for kulturelle symbol
 - s. 86 - OAKA: Bysantinske og mediterane impulsar møter Calatravas estetikk
 - s. 89 - Eksponering av eit nasjonalt prosjekt
 - s. 98 - OAKA som levande stad
 - s. 101 - Merkevarer Athen-2004
 - s. 105 - OL og moderne underhaldningskultur

- s. 113- Avslutning**

- s. 116 - Litteraturliste**

- s. 121 - Illustrasjonar**

Innleiing

Denne oppgåva omhandlar olympisk arkitektur i ein kulturkritisk kontekst. Det olympiske komplekset i Athen (heretter referert til som OAKA¹) er det konkrete materialet for undersøkinga. Eg har anlagt dette perspektivet for å kunna drøfta sportsarkitektur som kulturelt fenomen, sjølv om eg også vil sjå på utvalde døme som arkitektoniske verk i meir tradisjonell forstand. Oppgåva kjem til å røra ved klassisk kritikk av populærkultur, mellom anna med utdrag frå arbeidet til den tyske filosofen Theodor Adorno, som var ein av dei første til å stilla nokre av dei spørsmåla som vil bli drøfta i denne samanhengen. Eg vil like eins ta opp ulike medieperspektiv, relatert til TV-formidling av OL og OL-arkitektur særleg. Her vil eg dra vekslar på tankegodset til den amerikanske mediekritikaren Neil Postman, som kom med sine viktigaste akademiske avhandlingar to generasjonar etter Adorno. Postman står til ein viss grad i arv til Adorno sin kritikk av kulturindustrien, og saman grip dei to inn i hovudproblematikken for heile prosjektet; som er drøftinga av sportsarkitektur i ein posisjon mellom arkitekturkritikk, mediekritikk og studiet av idrett som kultur, særskild som ein visuell og auditiv kultur. Føremålet er å framsyna ei tosidig interesse for sportsarkitektur, som arkitektur og som ein del av ein kulturindustri; OL representerer, ved sida av fotballstadia, på ein måte den viktigaste typen monument innføre denne visuelle kulturindustrien.

Det kunsthistoriske materialet som tener som utgangspunkt for diskusjonen i oppgåva er eit utval av arkitektoniske hovudverk frå Athen-2004. OAKA er den sentrale samlingsplassen for desse. Den spanske arkitekten Santiago Calatrava var ansvarleg for den olympiske utgåva av anlegget, og vil såleis vera den mest sentrale arkitekten i oppgåva, men diskusjonen vil ikkje vera avgrensa til Calatrava sitt arkitektoniske verk. OAKA var ein naudsynt ressurs for Hellas som vertsnasjon under OL, som åstad for fleire av dei viktigaste idrettsarrangementa, men anlegget var ikkje minst viktig som ein arena for iscenesetjing av identitet gjennom arkitektur og seremoniar. I så måte var den greske koreografen Dimitris Papaioannou viktig på linje med Calatrava, ettersom han skreiv, visualiserte og regisserte OLs opnings- og avslutningsseremoniar.

Blant anlegga på OAKA vil olympiadens hovudmonument, *Olympiastadion i Athen*, bli særskild framheva. Diskusjonen vil både vera relatert til den rolla som verket hadde under

¹ Basert på den greske forkortinga av namnet: *Ολυμπιακό Αθλητικό Κέντρο Αθηνών* (norsk: *Det Athenske Olympiske Idrettssenter*) på <http://www.oaka.com.gr/>.

olympiaden, og kva som har skjedd med stadion og omgjevnadene i etterkant av Athen-2004. I forsøket på å fanga inn den fulle arkitektoniske rekkevidda av *Olympiastadion i Athen* vil eg óg undersøke korleis anlegget står seg i høve til andre kontemporære idrettsstadia, og kva slags relevans den antikke idrettsarkitekturen har for slike bygningar. Studiet av *Olympiastadion i Athen* vil ikkje minst råka anlegget i bruk, innretta mot ulike typar aktivitet som stadion er åstad for. For å få fram eit nyansert bilete av dette vil oppgåva både innehalda skildringar av aktivitet på anlegget i samband med OL, dei olympiske seremoniane, og skildring med døme frå postolympisk kvardagsbruk.

Undervegs i oppgåva vil det blir referert til forskjellige forskingstradisjonar, kor av nokre har direkte relevans i høve til avgrensa tema som sportsarkitektur og OL, medan andre inngår i eit vidare repertoar av kunsthistoriske og samfunnsvitskaplege tekstar. Med haldepunkt i teksten ”Theodor Adorno on Sport – The Jeu D’Esprit of Despair”, skrive av den britiske sosiologen David Inglis, vil eg ta tak i dei kulturkritiske merknadene til Adorno og spela desse ut mot den rekkevidda av kommersielle føretak og konsumbaserte element som kjenneteiknar samtidas OL.² Inglis peikar også på Adorno som ein kritikar av den innskrenkinga av individuell handlefridom som finn stad i den moderne sportskulturen, med stadion som ein slags kontrollmekanisme.³

Når det gjeld Postman er boka *Vi morer oss til døde* det sentrale verket.⁴ Dette kjem eg til å ta inn i diskusjonen kring audiovisuelle fenomen, samstundes som det vil gripa an til dei store linjene i oppgåva. I sin mediekritikk kjem Postman med ei rekke klare påstandar, mellom anna at TV er eit lite eigna forum for diskusjon av seriøse og intellektuelle tema. Han viser til korleis vendepunkt i kommunikasjonshistoria har påverka tidsaspektet i kommunikasjonssituasjonen, fordi nye medium har korta ned på refleksjonstida hos informasjonsmottakarar. I enden av argumentasjonsrekka til Postman står TV-mediet, hvis form er basert på det snøgge og umiddelbare, og som difor er eit ueigna medium for uttrykksformer med lang ustrekning i tid.⁵ Han meinte imidlertid ikkje at TV var noko negativt per se, men at alvorlege problem oppstår i det TV blir det viktigaste mediet i den offentlege samtalen. Kritikken blei samanfatta i uttrykket ”mediet er metaforen”, der

² Inglis, 2004.

³ Ibid, s. 86.

⁴ Dette er den norske utgåva: Postman, 2004. Original utgjeving: Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death*, New York: Viking, 1985.

⁵ Postman, 2004, s. 11-12.

hovudmeininga er at moderne medium er meiningsskapande metaforar, det bestemmande nivået i vårt språklege apparat.⁶

Påstandane til Postman blir eit springbrett mot å ta stilling til kor vidt det er mogleg å uttrykka djuptpløyande og velfunderte meiningar innan den tidsavgrensinga som OL representerer, og om dette formatet er tilstrekkeleg for å handsama noko så djuptgripande som nasjonal og olympisk identitet. I lys av postmanske tankar blir det også naudsynt å vurdere om alle dei populærkulturelle elementa som var verksame overstyrte olympiadens strategi, og, dersom så er tilfelle, ganske enkelt gjorde dei kulturelle innslaga under Athen-2004 til reindyrka underhaldning.

Ein annan person som bør trekkast fram er den britiske stadionforskaren John Bale. Han kan plasserast innføre det sosialvitskaplege forskingsfeltet som var først ute med å bygga opp ein akademisk korpus rundt tematikken for denne oppgåva, og tekstane hans har sånn sett vore nyttige i alle ledd av drøftinga som er direkte retta mot stadionarkitektur. I tillegg til å vera ei viktig kjelde til fleire omgrep og kategoriar, som eg særskild kjem tilbake til i andre halvleik av kapittel tre, har også arbeidet til Bale fungert som ei lenke mellom stadionarkitekturen som kunsthistorisk verk og det meir utvida kulturkritiske perspektivet.

Av den meir verksorienterte arkitekturhistoriske litteraturen eg har nyttegjort meg av er det ei utgjeving som utmerkar seg, *Modern Architecture since 1900*, skrive av den britiske arkitekturhistorikaren William J.R. Curtis.⁷ Dette er ei bok som kombinerer historisk oversikt med analysar av enkeltverk, ein framgangsmåte som står i stil med den metodologiske tilnærminga i mitt eige arbeid. Curtis tilfører viktige teoretiske omgrep, mest av alt i kapittel 3, og den tidsmessige avgrensinga hans er ideell i høve til denne oppgåva, som mellom anna undersøker framveksten av stadionarkitektur på 1900-talet.

Omfanget av akademisk spesiallitteratur om stadionarkitektur er ikkje så stort, og det som er referert i denne oppgåva utgjer ein betydeleg del av den totale summen avhandlingar om temaet. *Stadia – a design and development guide*, utgjeven av dei britiske arkitektane Geraint John, Rod Sheard og Ben Vickery, byr på ein detaljert analyse av moderne stadia, med fokus på stadion som bygningstype.⁸ Boka greiar ut om tekniske løysingar, ulike typar materiale og ymse konstruksjonsprinsipp, og har særskild vore nyttig i samband med skildringa av *Olympiastadion i Athen* i kapittel 1. Boka er, ulikt alle dei andre på litteraturlista, skriven av

⁶ Ibid, s. 21.

⁷ Curtis, 1996.

⁸ Geraint, Sheard & Vickery, 2007.

personar med utøvande erfaring som stadionarkitektar, og tilbyr på denne måten ei bru mellom teori og praksis.

Elles har den amerikanske arkitekturhistorikaren Alexander Tzonis publisert to verk med direkte relevans for Athen-2004 og OL-anlegget: *Santiago Calatrava – the Complete Works* og *Santiago Calatrava - The Athens Olympics*.⁹ Desse inneheld skildringar av OAKA og innsiktsfulle utgreiingar om Santiago Calatrava, og gav ein grunnleggjande introduksjon til prosjektet på eit tidleg tidspunkt i prosessen. Verka til Tzonis er blant dei førebels få publikasjonane som omtalar Athen-OL i bokform. Eit anna verk i denne smale kategorien er *Olympic Homecoming – Greece`s legacy and the 2004 Athens Games*, skriva av den britiske forfattaren John F.L. Ross, som har bakgrunn både som økonom og kulturanalytikar.¹⁰ Boka til Ross er, nett som *Architecture Since 1900*, ein gjengangar i teksten. Til sist nemnar eg den norske arkitekturprofessoren Bjørn Røe, hvis arbeid har vore ein ressurs for meg i høve til å forstå byen Athen og situasjonen like i førekant av OL, byggeprosessen fram mot det ferdige OL-anlegget og effekten av OL som eit vidtfamnande kulturfenomen.

Opgåva er delt inn i fire kapittel, kor av det første er ein nærare presentasjon og analyse av OAKA. Skildringa av materialet vil retta fokuset mot dei aspekta ved anlegget som er av særskild interesse for den vidare diskusjonen. I kapittel 2 drøftar eg OAKA i ein større arkitekturhistorisk kontekst, og ser mellom anna på relasjonane mellom antikke og moderne idrettsanlegg, og korleis *Olympiastadion i Athen* framstår samanlikna med heilt nye, postmoderne stadia. Kapittelet undersøker også framveksten av OL som populær kulturindustri, med sportsarkitektur som ein viktig generator. Kapittel 3 har olympisk monumentalitet som tema, der Berlin-OL i 1936 kjem inn som eit komparativt døme. Eg vil koma inn på korleis det store formatet kan handsamast ved hjelp av ulike strategiar, i ein diskusjon som spennar mellom arkitektoniske verk og populærkulturelle døme, og som vil avdekka nokre av dei mest framtrekande estetiske sidene ved OAKA. Kapittel 4 er ei saumfaring av dei ulike identitetane som kom til uttrykk under Athen-2004 gjennom nasjonal eksponering, merkevarebygging, olympisk kommersialisme og populærkulturelle verkemiddel, og ei undersøking av den rolla som iscenesettinga av OL-anlegget spelte i denne populærkulturelle identitetsbygginga.

⁹ Tzonis, 2004 og Tzonis, 2005.

¹⁰ Ross, 2004.

Kapittel 1: Arkitektur og publikum: OL-anlegget i Athen



Fig. 1: Lufffoto av OAKA, Maroussi.

Dette kapittelet har som føremål å introdusere og skildre det utvalgte av verk, monument og geografiske stader som er sentrale i denne oppgåva. Eit viktig element i skildringa er det multimediale aspektet som kjem til uttrykk gjennom bruk av OL-anlegget. Det vil først følgje ein presentasjon av den athenske forstaden Maroussi, der OAKA høyrer heime. OAKA utgjorde det største området med sportsfasilitetar under Athen-OL, og det vil bli skildra inngående. Sjølve anlegget har eksistert på sin noverande plass sidan 1982, men fram mot Athen-2004 blei det bygd om av Santiago Calatrava. Det er først og fremst den nye designen til Calatrava som blir skildra i dette kapittelet. OAKA framsto som eit sentralt ledd i Hellas si førebuing til sommar-OL i 2004, og difor er det på mange måtar representativt både for den kulturelle og kommersielle strategien til dei greske OL-vertane. Fleire ledd i vertskapet si førebuing gjekk på overtid, så det å ferdigstillast OAKA på ein overtydande måte var heilt avgjerande for at Athen-2004 skulle kunne bli rekna som ein vellukka olympiade.

Det blei aldri utlyst nokon formell konkurranse om OAKA-oppgdraget.¹¹ Heimlege arkitektur frå Hellas fekk dermed aldri høve til å involvera seg, trass i at dette anlegget skulle vera eit kjennemerke på Hellas som moderne OL-arrangør, og eit prov på landets kapasitet med omsyn til store byggeprosjekt. Hellas blei tildelt oppgåva som vertsland i september 1997, men planane for OL-anlegget kom ikkje skikkeleg i gong før i 2001, då Calatrava mottok oppdraget. Prosessen med å skipa til anlegget starta med andre ord i seinaste laget, og først etter at Hellas hadde fått ei klar melding frå IOC (Den Internasjonale Olympiske Komité) eit år i førevegen om å auka tempoet på førebuingane.¹² Det medførte eit betydeleg tidspress for alle involverte partar, men dei klarte å få anlegget ferdigstilt, med knappast mogleg margin. Etter presentasjonen av den heilskaplege planen for OL-området vil det deretter følgja meir detaljerte innblikk i fleire av anleggets enkeltkomponentar; meir presist *Agora*, *Nasjonsmuren*, *Nasjonsplassen* og *Olympiastadion*.¹³ Skildringa vil gå frå eit stort format (OAKA/Maroussi) og ned til detaljnivå i OL-designen. Ikkje alle komponentane på OAKA vil bli analysert i detalj, og nokre element er heilt uteletne frå oppgåva.

Med omsyn til *Olympiastadion* vil fokus bli lagt på arkitekturen, dvs. bygningens konstruksjon, meisterplan og estetiske sætrekk, og bruken av anlegget, slik det framstår under forskjellige typar arrangement. Dette metodiske grepet gjev stønad til ambisjonen om å kunna fanga inn flest mogleg av dei aspekta som karakteriserer verket, også dei som berre opptre i relasjon til arkitekturen som tidsavgrensa hendingar. Det viktigaste argumentet for å omtala anlegget i bruk er at fleire sider ved verket nærast kan tendera mot meiningsløyse utan aktivitet. *Olympiastadion* kan fungera som rammearkitektur for ei brei populærkulturell førestilling, og under OL var det nettopp dette som utspelte seg. Aktivitetane på anlegget og dei arkitektoniske føresetnadene glei saman i ein tilstand som stod i skjeringpunktet mellom verk og hending, og den metodiske tilnærminga i denne oppgåva har som føremål å undersøka denne tilstanden nærare.

Med omsyn til den språklege sida av skildringa er dei fleste namna på monument og bygningar i denne samanhengen omsett til nynorsk. Anlegga har i utgangspunktet greske namn, eller er omtala på engelsk i mykje av litteraturen, så grunnen til oversetjinga er eit ynskje om å skapa språkleg flyt i teksten, og for å styrka sambandet mellom namn på verk og omgrep nytta til å skildra dei. Dei fleste komparative døme vil óg bli omsett.

¹¹ Røe, 2004, s. 3.

¹² Ross, 2004, s. 147.

¹³ Omsett frå engelsk, *The Nations Wall*, *The Plaza of Nations* og *Olympic Stadium* i Tzonis, 2004, s. 336. *Agora* får stå i sin offisielle versjon, og fordi namnet har ein særskild funksjon som vil bli kommentert seinare i teksten.

Namneomsetjingane vil bli kommentert via fotnotar (sjå oppføre) for å visa til opphavet for omsetjinga.

Gjennomføring av eit så stort arrangement som dei olympiske leikane krev mykje av vertsbyen, ikkje minst med tanke på transport og infrastruktur. I samband med OL nytta Hellas høvet til å bygga ut ei forlenging av metrosystemet i og omkring Athen, slik at byen lettare skulle kunna ta i mot alle dei tilreisande. Dette førte mellom anna til ei forkorting av reisetida frå flyplassen, *Elefthérios Venizélo*, og inn til sentrum av Athen. Metroforlenginga var dessutan, som den britiske samfunnsvitaren John F.L. Ross skriv, ein del av ei omfattande urban reorganisering av Athen;¹⁴ eit prosjekt som mellom anna innebar ei stor utbetring av byens vegnett og motorvegane kring byen, omlegging av biltrafikk vekk frå området rundt *Akropolis*, og ei generell opprusting innan offentleg transport. Utbetringa av Athen og Attikaregionen førte med seg til dels store endringar, og prosjektet fekk også litt å seie for utforminga av OAKA. Tilgangen på midlar til utbygging og nyprosjektering var ein nøkkelårsak til at OL-anlegget i Maroussi blei såpass sentralt.

Maroussi

Denne bydelen ligg omlag 10 kilometer i nordaustleg retning for Athen sentrum, og kan pr. i dag reknast som eit typisk suburbant bustadområde. På grunn av rimeleg tilgang til land og eigedom har Maroussi vore eit populært område å slå seg ned i for athenske familiar dei siste 25 åra, og bydelen er blant dei mest folketette i Athenområdet. Vegnettet er prega av smale gater og tette strukturar, bortsett i frå den breie hovudgata Kifissias Aveny. I moderne tid var Maroussi lenge eit område som nærast utelukkande bestod av bustadhus, men på 1980- og 90-talet fekk området eit større nummer av næringslivsbygg og andre typar fasilitetar.¹⁵ Trass i den nye utbygginga kan det likevel seiast at OAKA utgjer det mest profilerte anlegget i området. Med eit stadiontak som svevar 72 meter over bakkenivå utgjer særleg *Olympiastadion* ein høg profil i eit elles lågt og flatt landskap (Fig. 25). *Olympiastadion* ruvar over andre bygningar i Maroussi sjølv om delar av arenaen er senka under bakkenivå, og stadion gjev OAKA ein lett synleg og dominerande profil i det suburbane bylandskapet.

¹⁴ ” The Athens Games were destined to include ambitious beautification projects. Of recent hosts, only Barcelona in 1992 and Tokyo in 1964 incorporated urban renewal plans to any like degree” Ross, s. 156.

¹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Maroussi> - “Modern Maroussi”, s. 1.

Under den arkeologiske verksemda som føregjekk i Maroussi samstundes med utbygginga til OL i 2001-2004 blei det slått fast nokre karakteristiske trekk ved området historie. Arkeologane gjorde særskild mange funn som indikerte at Maroussi hadde hatt ei stor mengd konstruksjonar relatert til vasstransport.¹⁶ Særleg blei det lagt vekt på materiale datert til det 2. århundre e./Kr., som synleggjorde spor av romerske akvedukt og underjordiske kanalar. I ei utgraving gjort i perioden mars-mai 2004 kom det også til syne eit romersk bad.¹⁷ Det romerske badet blei oppdaga like i nærleiken av det sørlege hjørnet på *Olympiastadion*, og funnet forsterkar inntrykket av at den sletta som OAKA faldar seg ut på har vore viktig i eldre tider óg. Spora etter romerske akvedukt og bad vitnar om at vatn har vore ein viktig landsskapsmessig føresetnad i lokalområdet, og historia kan dermed stå som eit frampeik på den omfattande bruken av vatn i OL-designen. Sjølv om det er usikkert kor vidt dette var intendert frå arkitekten si side kan ein sjå dette som ei vidareføring av enkelte element i det kulturhistoriske landskapet i Maroussi.

Gjennom det arkeologiske arbeidet blei det også konstatert at Maroussi hadde busetnader i den bysantinske perioden. Arkeologane registrerte ein relativt låg funnfrekvens på objekt frå antikken, medan materialet frå bysantinsk tid synte seg å vera meir framtrudande. Ein konkluderte med at Maroussi, trass i at dei arkeologiske funna stadfesta ein kontinuerleg bruk av området heilt tilbake til geometrisk tid, først fekk etablert ein stor bystruktur i den bysantinske perioden.¹⁸ Den bysantinske fortida er på ein måte lenka saman med dagens moderne Maroussi, sidan det først og fremst var eit bustadområde også i bysantinsk tid.

Det eksisterer óg ei lenke som bind Maroussi saman med dei moderne olympiske leikane. Under det første moderne OL i 1896, også den gongen med Athen som vertsbys, var Maroussi eit område med få innbyggjarar, men bydelen klarte likevel å gjera seg bemerkta i leikane. Spyros Louis, som var fødd og oppvaksen i Maroussi, vann det prestisjetunge maratonløpet. Han var ein av fleire atletar frå denne bydelen som lukkast bra under olympiaden på heimebane, og han var på den måten viktig både for Hellas og sitt lokale miljø. Louis blei både folkehelt og legende i si eiga samtid, og han forsterka dette ved å stilla i gresk folkedrakt under medaljeseremonien på OLs siste dag. I kraft av sin rurale arbeidarbakgrunn blei Louis også gjort til føregrunnsfigur for IOC's amatørideal, som nærast blei dimensjonert ned til *ein*

¹⁶ Schilardi, 2004, s. 1.

¹⁷ Ibid, s. 2.

¹⁸ Ibid, s. 1.

person gjennom Spyros Louis.¹⁹ Slik gjev namnet hans mange assosiasjonar, både frå gresk historie og moderne OL-historie. Desse er no knytt direkte til OAKA, hvis fulle offisielle namn er OAKA "Spyros Louis", som ei særskild markering av området der anlegget høyrer heime.

OAKA

På den vidstrekke sletta på Maroussi finn ein OAKA (Fig. 1), som ligg plassert på ei naturleg flate i den lokale topografien. I tillegg til dei anlegga som blei nemnd spesifikt i innleiinga inneheld OAKA ei rad andre bygningar, slik som *Velodromen* for banesykling, symjeanlegg, sports- og administrasjonssenter, og tennisanlegget *Den Olympiske Gryta*.²⁰ Dei ulike bygningane utgjer kvart sitt distinkte punkt i OAKA-planen dersom ein ser området frå lufta. Takflater og basisstrukturar er tydelege i fugleperspektiv, og ein kan sjå at planleggjarane har freista å få til eit samspel mellom formene. Dette har vore eit gjennomtenkt element i OL-planen på grunn av omsynet til reproduksjon av anlegget, som ved TV-overføringar blir filma ved hjelp av helikopter. Dette gjeld særskild for *Olympiastadion* og *Velodromen*, som begge fekk nye taktilbygg i samband med Athen-2004.

Hovudintrykket i Santiago Calatravas OL-plan er at området er prega av aksialitet og symmetri. Når ein les dei store trekka i planen kan ein sjå korleis heil- og halvsirkulære former gir området tydelege avgrensingar på bakkenivå. Dei ytre delane av planen er utført på eit meir asymmetrisk og irregulært vis på grunn av ujamn påverknad frå eksterne faktorar, slik som parkeringsplassar og på førehand eksisterande bilveggar. Frå inngangen i sør går det ein lang sentralakse som skjær gjennom området i eigenskap av å vera ei brei gjennomfartsåre for fotgjengarar. Denne transportaksen deler planen i to og legg til rette for effektiv rørsle frå midten av planen og ut til kvar side. Dette skjer i form av mindre avstikkarar, arrangert i eit diagonalt viftemønster ut frå sentralaksen. Desse avstikkarane fører gjestar og publikum i retning av kvart enkelt anlegg på området. Passasjane for fotgjengarar har eit ryddig preg, slik at det er tilhøvesvis enkelt for tilreisande publikum å orientera seg på området. Tilkomst, transport og infrastruktur var alle nøkkelord i utforminga av anlegget, slik det ofte er for OL-

¹⁹ Ross, 2004, s. 128.

²⁰ Omsett frå engelsk: *The Velodrome* og *The Olympic Cauldron*, i Tzonis, 2004, s. 336 & 339.

parkar.²¹ Arkitekten la stor vekt på at OAKA skulle kunna handtera store folkemengder, noko som blir reflektert av dei mange opne områda i planen, samt dei tilrettelagte rutene for publikum.

Av dei mange urbane reorganiseringsprosjekta som blei starta i Athen i førekant av OL var det først og fremst metroutvidinga som fekk direkte konsekvensar for OAKA. OL-anlegget blei tildelt eit eige stopp på ruta, og den nye stoppestaden, *Irini*, blei deretter integrert i Calatravas plan for området. På denne måten kunne publikum på praktisk vis strøyma ut av metroen og direkte inn på OL-området. Metrostasjonen er plassert i den sørvestlege delen av området, og han aksentuerer dermed ei naturleg hovudretning på publikumstilstrøyminga til anlegget frå denne sida. Calatrava har framheva den sørvestlege delen av området ytterlegare ved å leggja ein av dei viktigaste komponentane på området her, *Agora* (Fig. 2).



Fig. 2: Agora på OAKA.

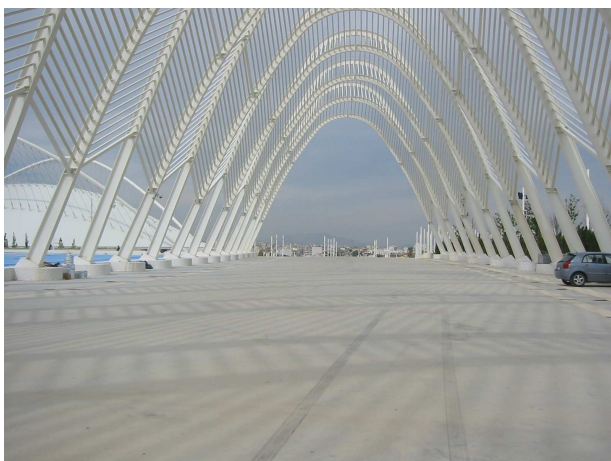


Fig. 3: Interiøret i bogegangen, Agora.

Namnet er henta frå den greske historia, og det refererer til den opne plassen på torget som antikke busetnader vanlegvis hadde som eit fast element i byplanen, til dømes *Agora i Athen*.²² På OAKA har ein lagt vekt på dei historiske konnotasjonane som ligg i dette namnet ved å skapa eit stort rom og ein samlingsplass i planen. *Agora* inkluderer ei kurvande promenadegate, innekapsla av 99 bogeforma stålelement, som er anlagt saman med lokal vegetasjon, fontener og vassbasseng. Forma på den høgreiste ståltuberekkja gir fotgjengaren ei klart definert gjennomfartsåre, som er lagt ut i ei halvsirkulær form og som har ei lengd på 480 meter. *Agora* innbyr til ei kombinert oppleving av open gate og tunnel i same monument (Fig. 3). Mellomrommet mellom dei enkeltstående ståltubane lar lys og luft

²¹ Bachman, 2003, s. 256.

²² Camp, 1986, s. 51.

sleppa til, medan dei høgreiste bogane skapar ei kjensle for tilskodaren av å vera til stades i eit meir lukka interiør. Saman med dei øvrige elementa, dvs. vasselement og vegetasjon, framstår *Agora* som ei estetisk sett dynamisk side ved OAKA, i kontrast til dei mange geometrisk strenge og symmetriske løysingane. Formspråket som Calatrava har nytta i denne delen av OAKA er kjenneteikna av forskjellige rørslemotiv, og desse utspeler seg for tilskodaren som går omkring på området. Særleg den repeterte vekslinga mellom oppe og lukka rom fører til at verket legg til rette for ei mangfaldig oppleving av romlege dimensjonar. På stønadsfundamenta til den kvelvande bogearkaden finn ein ein asymmetriske mønster i kledningen, som består av multigeometriske fliser. Alle detaljar som bryt med den statiske heilskapen på OAKA står fram som tydelege kontrastar.

Kjensla av at det oppstår ulike dimensjonar i *Agora* kjem også fram gjennom den utstrekte bruken av vatn. Langs verket er det lagt ut ei lang bassengrekkje som følgjer den kurvande løypa frå den eine til den andre enden. På den sida av bassengrekkja som vender inn mot ståltubearkaden har ein laga eit dekke beståande av den same typen asymmetriske fliser som nemnd over. Dette bind dei to designdelane saman. Vatnet i bassenget er fordelt på tre jamstore felt og eit mindre felt i ytterkanten. Bassengrekkja tilfører fukt til eit elles nokså tørt område, og kan fungera som eit avkjølande element for fotgjengarane inne i ståltubepromenaden. Bassenget skapar også ein speglende effekt i det bogane blir reflektert i vassoverflata. Calatrava har plassert ut basseng fleire stader på OAKA, og dei bidreg til å utvida rommet og spegla formspråket i ulike ledd av planen. Bassenga er utforma forskjellig alt etter kvar dei ligg, slik at eit mangfald av linjer, formasjonar og løyper i terrenget blir understøtta av vatn.



Fig. 4: *Nasjonsplassen med Nasjonsmuren i bakgrunnen.*

I forlenginga av *Agora* ligg eit stort parkområde, *Nasjonsplassen* (Fig 4). Denne plassen ligg midt på OAKA og er dominert av den nord/sørgående transportaksen. I kvar ende av denne aksen finn ein hovudportalane på OAKA, oppført som stoaliknande inngangsparti. Portalane er utført i ulike variantar av stål,

og kvar av dei strekk seg i ein boge frå fire punkt på bakken. Bogen er konstruert ved hjelp av to stykk berande stålrør, som faldar ut eit tynt nett av stål mellom seg. Saman med *Agora* utgjer *Nasjonsplassen* ein samlande, open plass i anlegget, tilrettelagt for at menneske kan møtast til store kulturelle hendingar, eller til rekreasjon før eller etter deltaking på sportsanlegga. Slik var i alle fall intensjonen med plassen under OL. Då fanst det ei heil rad av servicefunksjonar her, kor av fleire var tilgjengelege i små hus og bodar på plassen. Husa har ei enkel kledning i mur, betong, tre og keramiske fliser. I flisene er det inkorporert olympiske symbol som dover og olivengreiner. Bodane er oppført som enkle boksar i tre og mur. Mesteparten av den strukturen som blei oppført i samband med OL står framleis på området.

I motsett himmelretning av hovudaksen for fotgjengarar har arkitekten definert fire mindre aksar. Desse oppstår i nokre linjer som ligg mellom ein monumentalskulptur, *Nasjonsmuren* (Fig. 4 & 7), på den eine sida av plassen og *Agora* på den andre. Samspelet mellom den halvsirkulære løypa på den eine sida og skulpturen på motsett side indikerer ei form for moderne teater. I dei store, flate areala mellom desse monumenta kunne ein under OL stella i stand multimediale kulturarrangement, ettersom plassen er dimensjonert for å kunna ta i mot 300.000 gjestar om gongen.

Tomrommet på plassen blir redusert og dempa litt gjennom utplanting av trær og annan form for vegetasjon, for det meste beståande av lokale tre- og plantesortar. Utplantinga er kjenneteikna av ei stram organisering, kor tre og plantar opptre i rette linjer og faste mønster. I den sørlege enden av OAKA, i området der *Velodromen* og den sørlege inngangsportalen ligg, er det anlagt ei lita kvadratisk stripe med grønne plantar og tre. I bakkant av denne vesle vegetasjonsstripa er det reist opp fleire rader med kvite stolpar, og saman tilfører desse innslaga eit hint av variasjon i OAKA-planen.

Men trass i slike innslag av grønt landskap kjem den anlagte vegetasjonen totalt sett i eit klart undertal mot dei øvrige elementa på området. Store komponentar utført i materiale som mur eller betong, somme stader kledd med keramiske fliser, etterlet eit visuelt sett sterilt inntrykk hos tilskodaren. Den hardpakka jorda som ligg mellom kvart flisekledd gangområde bidreg til å forsterka dette preget. Langs gangvegane er det rett nok fleire rader med firkanta lyskassar, og desse motverkar til ein viss grad den sterile effekten. Lyskassane er kledd med blå fliser og dei sørgjer for lys til fotgjengarar om kvelden. Dette gjev plassen eit meir intimt og neddempa preg når mørkret trer inn, fordi lyset framhevar enkeltdelar av området i staden for heilskapen og dei store anlegga.



Fig. 5: Fargar på OAKA.

mange soldagar pr. år er dette problematisk, fordi solrefleksjonen i det lyse materialet kan bli veldig skarp for auga.²³ Dette er særskild merkbart i dei opne delane av området, der store flater er prega av krasse lystilhøve.²⁴ Saman med alt det kvite er det tre andre fargar som merkar seg ut, nærare bestemt ulike tonar av blått, grønt og oker (Fig. 5).



Fig. 6: Servicebodar med dovemotiv.

mellom fotgjengarrutene også har ein farge i same spekter. Grønfargen på OAKA kjem frå dei mange oliventrea som blei planta ut før OL. Andelen av oker, grønt og blått gjev ein viktig kontrast til alt det lyse materialet, og fargane er eit kjærkome element av kvile for auga.

Eit anna karakteristisk trekk ved OAKA kjem fram gjennom fargebruken. Heile anlegget har eit gjennomgåande preg av lyse materiale og dertil følgjande lyse fargar. Dette gjeld for dei fleste idrettsanlegga, *Nasjonsplassen* og dei talrike servicebodane omkring på området. Alt frå dei kvite bogane i *Agora*-promenaden til strukturelle element i taket på *Olympiastadion* finn seg i den skarpe enden av lysskalaen. I eit geografisk område med

I bassenga som går langs *Agora* og andre stader på *OAKA* finn ein middelhavsblå tonar, og eit vidt spekter av blåfargar trer fram i olympiske plakatar, skilt og logoar på heile området. Oker ser ein med hyppig frekvens i detaljar på bygningar, særskild er dette tydeleg i treverk og kledning på alle toalett- og servicebodar (Fig. 6). Ein kan også sjå oker som det dominerande fargeelementet i jorda der vegetasjon frå lokalområdet er planta ut, samt at grusen

²³ OL føregjekk i august, som saman med juli normalt sett utgjer den varmaste og mest solrike tida i Hellas.

²⁴ Forfattern merka seg dette under feltarbeid i mai 2006.

Avslutningsvis bør det nemnast at OAKA har gått gjennom ein rask metamorfose i tida etter olympiaden i 2004. Vegetasjonen på *Nasjonsplassen* har delvis blitt ståande ustelt og vanskjøtta, slik at ugras og villvekst er i ferd med å underminera det veltrimma preget som råda under OL. I varmen frå sola har tremateriale teke til å sprekkja opp, og marmorfliser, søyler og andre strukturelle element står utan reingjering. Eit brunleg belegg har danna seg forskjellige stader på området (Fig. 27), noko som er problematisk for eit anlegg der substansielle delar er laga i lyse materiale, og tomme basseng frårøvar anlegget ein viktig estetisk effekt. Sjølv med vedlikehald på ein regulær basis er det ei utfordring å oppretthalda standarden.

Nasjonsmuren



Fig. 7: Nasjonsmuren.

Bruken av lyse fargar og materiale, som altså har blitt påverka av ver og vind etter OL, trer fram på det aller klaraste i eit av dei største enkeltstående verka i OL-designen. Det er vanskeleg å ignorera *Nasjonsmuren* (Fig. 4 & 7), som har ei utstrekning på heile 261m i lengd og 28m i høgd. Tilskodarar som vitjar OAKA vil leggja merke til dette verket umiddelbart i det dei trer inn på plassen, berre på grunn av storleiken. Verket er plassert like

ved sida av hovudaksen på OAKA, og fronten er vendt ut mot publikum. Alle tilskodarar som er på veg over plassen vil oppleve det både på avstand og på nært hald. Storleiken på skulpturen blir understreka av at det ligg eit bygg like bakom, *OAKA Sportskompleks*, som blir overskugga av skulpturen trass i at det i utstrekning er det største på heile OAKA.

Nasjonsmuren er oppført i stål og betong, kor av alle ledd er laga i lyse fargar. Han er konstruert ved hjelp av eit stort antal avlange, kvadratiske stålblad, som alle er festa på baksida til elleve forskjellige modular. Kvar av desse modulane har ein mekanisk motor, og dei blir haldne oppe av elleve kraftige stønadspilarar i betong. Mekanikken gjer at skulpturen kan setjast i rørsle, noko som gjer verket til eit av dei meir høgteknologiske innslaga på OAKA.

Til dei vertikale stønadspilarane er det også festa eit band som går horisontalt langs baksida av verket. Dette medfører ei todeling, slik at stålblada kan faldast ut i eit nedre og eit øvre mønster. Denne konstruksjonen, der ein har plassert tekniske element på baksida og estetiske element på framsida, gjer verket til ein utprega frontalskulptur. Det frontale preget blir understreka av at skulpturen skrånar inn og ned mot *Nasjonsplassen*, slik at framsida i stor grad blir retta direkte mot publikum. I utflata tilstand fungerer skulpturen som ei gigantisk projeksjonsflate, som kan nyttast som storskjerm under publikumsarrangement på *Nasjonsplassen*. Dette blei gjort under OL, der skulpturen og plassen inngjekk i eit koreografisk samspel med lys og fyrverkeri. Når mekanikken slås på vil stålblada falda seg ut og skapa eit rytmisk bølgeomønster. Dei 20 meter lange vertikale stålelementa utgjer på denne måten eit visuelt fokuspunkt på *Nasjonsplassen* medan dei er i aksjon.

Saman med effekten frå lys- og skuggespel i flata lagar dei bølgjande stålblada eit element av rørsle, noko ein elles ser lite av på OAKA. Gjennom emna til å konstruere rørsle, både gjennom optisk leik og reelle utsving i lufta, siterer *Nasjonsmuren* eit anna Calatrava-verk, *Bølgje*, ein skulptur som står utstilt ved Meadows Museum i Dallas, Texas.²⁵ *Bølgje* innehar mange av dei same eigenskapane som *Nasjonsmuren*, det er laga i stål og simulerar ei bølgjande rørsle, men er utført i eit betrakteleg mindre format (8m x 21m). Eit blikk på Calatravas mangeårige arbeid som skulptør syner at rørslemotiv av ulike slag er representative for arbeida hans, men verket i Athen er det første som er realisert i ein så stor dimensjon.

²⁵ Omsett frå det engelske namnet, *Wave*, i Tzonis, 2004, s. 276.



Fig. 8: *Olympiastadion i Athen, eksteriør og vestleg langside. Postolympisk modus.*



Fig. 9: *Olympiastadion i Athen. Olympisk modus, her frå avslutningsseremonien.*

Olympiastadion i Athen

Olympiastadion (Fig. 8 & 9) ligg plassert på ei oval tomt i det nordaustlege hjørnet av OAKA. Den ovale grunnforma forplantar seg innover i anlegget, med tribune og indre sone i to ovalar med ulik omkrinslengde. Næraste nabobygg er *OAKA Sportskompleks*, som ligg omlag 75 meter i sørleg retning for stadion. Rundt det ovale området finn ein elles den nordlege inngangsportalen, ein stor parkeringsplass og eit eige område med små servicebygg. Utstrekninga av basisstrukturen gjer stadion til det største enkeltanlegget på OAKA, sjølv om *OAKA Sportskompleks*, som består av fem enkeltbygg, samla sett er større. På grunn av det nye taket og dei høgreste takbogane er stadion, med sitt toppunkt 72 meter over bakken, også det klart høgaste bygget på plassen.

Eit nærare blick på *Olympiastadion* fortel oss at dette er eit anlegg som i første omgang er laga for friidrett og fotball. Dette kan lesast ut frå meisterplanen (Fig. 10), dvs. den oversiktlege planen for dei store komponentane i anlegget og organiseringa av desse. Hovudelementa i planen er ei rektangelforma grasmatta i sentrum, den einaste firkanta forma i



Fig. 10: Innvendig plan, *Olympiastadion*.

det elles ovale skjemaet, og ein løpebane med 8 felt som omkransar matta. Matta består av naturleg gras, og på grunn av at stadion ikkje er overbygd med heildekkjande tak får graset tilstrekkeleg med sollys til å gro. Grasmatta er 105m x 68m i storleik, noko som gjer det til ein gjennomsnittleg stor idrettsarena. Dagens

idrettsmatter har ingen standardstorleik, slik ein gjerne skulle tru. Variasjon i storleik er det tradisjon for i olympisk samanheng heilt tilbake til det antikke OL, der løpebanane i utgangspunkt blei laga etter ei fast lengde, 600 fot. Men, i og med at det var nyanseforskjellar på athenske og olympiske fot fekk det sine utslag, til dømes så hadde anlegget i *Olympia* ei lengd på 192,28 meter medan bana i Athen var på 185 meter.²⁶

Løpebanen er laga i eit standard banedekke, og på grunn av god skjerming frå vind blir det rekna som ein rask bane.²⁷ Området med løpebane og grasmatta inkluderar også eit standardutval av fasilitetar for friidrett, slik som to banar for spydkast, to sirkelområde for

²⁶ Ross, 2004, s. 29.

²⁷ Den noverande verdsrekorden på 100m sprint for menn blei sett her under eit Golden League-stemne den 14. juni 2005, då jamaicanaren Asafa Powell løp inn på tida 9,77 sekund.

kulestøyt og sleggekast, åtte banar for lengde og tresteg, to madrassar for høgdehopp og stavsprang, samt tre sirkelområde for diskoskast. Rundt dei to sonene for fotball og friidrett ligg tribunen, som går i ei oval kurve rundt heile aktivitetssona. På grunn av det vide området som friidrettsfasilitetane tek opp ligg tribunen nokså langt borte frå grasmatta, og avstanden blir forsterka ved at seksjonane lener seg langt bakover i ei slak linje. Dette gjer at stadion ikkje er så godt eigna som arena for fotball, fordi publikum ikkje får høve til å oppleva spelet på grasmatta på særleg nært hald. Ein brattare og meir høgrest tribunestruktur, noko ein ofte ser i reindyrka fotballanlegg, ville ha løfta publikum nærare aktivitetfeltet. Planen legg i dette tilfellet større vekt på fleirbruk enn på spesialisering.

Tribunen er delt inn i to nivå, øvre og nedre, kor av det nedre heng saman i eit kontinuerleg band rundt løpebanen. På grunn av at aktivitetssona ligg under bakkenivå så kvilar det nedre nivået av tribunen direkte på eit naturleg fundament. Slik har ein spart ein del ressursar, som elles måtte gått med til å laga ein høgare betongstruktur. Det øvre nivået er bygd opp med stønad frå nivået under, slik at forma på det øvre laget av konstruksjonen følgjer det som ligg under. Det øvre nivået går som ein vegg rundt den naturlege opninga til det nedre nivået, samstundes med at ytterkanten på den øvre tribunen heng litt ut i lufta og overlappar nivået under. Seksjonane i den øvre delen av tribunen er brotne av i kvar kortside av stadion, der det opne rommet gjev plass til storskjermar. I dei to kortsidene er det inngangar på bakkenivå, tilrettelagt for at atletar og andre akkrediterte enkelt skal kunna ta seg inn på anlegget. I den sørlege kortsida av anlegget finn ein også den olympiske fakkelen, der OL-elden brann under leikane i 2004.

Den totale tilskodarkapasiteten på tribunen er 72.000, og denne fordeler seg på 35 avskilte område med sitjeplassar. Seta er laga i plast og er kremfarga, bortsett frå to seksjonar i nedre nivå på den austre langsida som har blå sete. Desse to seksjonane er vanlegvis reservert for særskild inviterte gjestar. Strukturen under og omkring plastseta er laga i betong som er pussa på overflata, noko som gjev sitjetribunen eit gjennomgripande glatt og polert preg. Utanom den ordinære sitjetribunen tilbyr stadion 16 VIP-suiter og 3000 reserverte plassar for media. Media har også eigne plassar ute på tribunen, og desse er merka av med ein skarp gulfarge. Over den austlege tribunelangsida heng tre kommentatorboksar, som alle er av ein slik storleik at internasjonale TV-produksjonar kan finna stad.

Over tribunen heng Calatrava sitt nye taktilbygg (Fig. 10), som kan seiast å ha ei todelt form trass i at det er føydd saman i kvar ende. Det bogeforma taket dekkjer kvar av langsidene på tribunen, medan det smalnar inn i ein spiss på kvar kortside. For tilskodarar i dei nedre seksjonane på kortsidene er det difor ikkje noko ly for regn, men i eit geografisk område med

relativt små nedbørsmengder pr. år er ikkje dette eit vesentleg problem.²⁸ Arkitekten har i staden lagt vekt på å skapa ein luftig atmosfære på tribunen ved hjelp av eit tak som let vinden pusta gjennom strukturen. Taket er vinkla slik at det skal gje mest mogleg skugge for sola. Sett frå lufta består takforma av to utstrekke, rektangulære flater, som til saman har eit areal på ca. 23.500 m². Flatene er føydd saman av løvforma modular utført i ein kombinasjon av laminert glas og polykarbon. Polykarbon er eit stoff som kombinerer styrke, elastikk og transparens. Desse kvalitetane gjev arkitekten høve til å skapa ein berekraftig struktur som likevel kan formast nokså fritt. Slik tilfellet er her, så gjev materialet skugge for publikum samstundes med at naturleg lys blir filtrert gjennom.

Det smidige materialet mogleggjer ein vekselverknad av kurving og vriding frå sidene og inn mot midten av takflatene, noko som gjer at den strengt geometriske grunnforma avtek til fordel for eit meir dynamisk formspråk. Inne på anlegget kan dette opplevast av publikum, som, alt etter kvar dei sit, vil erfara at takforma varierer i samspel med omgjevnadane. Ved kveldsarrangement på stadion utfører dessutan taket ein viktig tilleggsfunksjon, i og med at mykje av lyssetjinga inne på anlegget er installert her. Taket tilfører dermed scenelys til arenaen og aukar den dramatiske effekten.

Lyd er ein annan effekt som kan relaterast til taket, som fungerer som ein resonanskasse på *Olympiastadion*. Det står i ein ideell vinkel for å samla lyden frå publikum og halda denne innføre rammeverket. Medan lyden i den preolympiske stadionversjonen forsvann opp og ut av anlegget sørgjer dei kurvande takflatene for å ivareta anleggets akustiske potensiale. Under OL i 2004 var det fleire utøvarar som registrerte eit særskild høgt lydnivå under konkurransane, og lyden frå publikum fekk tilnamnet "the wall of sound."²⁹ *Olympiastadion i Athen* har for det meste harde og glatte materiale, noko som tradisjonelt gjer det vanskeleg å handsama elektronisk lyd. Betongen som tribunen er laga av vil reflektera lydbølgjene og senda lyden rundt på stadion i uryddige ekko. Dette kan lett skapa støy og ulyd. Det nye taket har betra stadion med omsyn til dette, fordi overbygget held lyden innføre ein viss radius, slik at den elektroniske lyden enklare kan balanserast ut mot den akustiske lyden.

På taket finn ein også to komponentar som er dominerande for det heilskaplege inntrykket av OAKA, og det er dei nye takbogane. Frå lufta kan ein sjå dei to ståltubane som parallelle bøylar, som eit lett gjenkjenneleg merke på stadion. Høgda på dei to bogane gjer at anlegget kan sjåast på lang avstand, og dette bidreg til å løfta stadion opp i landskapet.

²⁸ Athen har i gjennomsnitt 103 dagar i året med meir enn 1mm nedbør, men det regner sjeldan mykje, og den totale nedbørsmengda er liten, i Polunin, 1980, s. 14.

²⁹ Lawrence, 2004, s. 1.



Fig. 11: Velodromen.

ekstra lag over taket, både som ei forlenging av det og som ein del av det. På utsida er dei strukturelle elementa i bogekonstruksjonen lett synlege, fordi dei er forankra i bakken ved hjelp av store stål- og kabelfeste.



Fig. 12: Olympiastadion i München.

at sjølve takdekket er separert frå stønadsstrukturen, noko som gjev taket eit teltaktig, svevande preg. På *Olympiastadion i Athen* får kvar løvforma modul i taket stønad frå ein røyrforma stålboge, som i sin tur er festa til ein sekundær stønadspilar via kablar. Under denne strukturen blir konstruksjonen halden oppe ved hjelp av tverrsgåande ståltubar. Eit system av sekundærkablar overfører vekt frå enden av kvart stønadspunkt, noko som stabiliserer takbogene. I takbogar som utgjer eit spenn på 304 meter og som når ei høgd på 72 meter over bakken er eit slikt sofistikert avlastingssystem naudsynt.

Eit grundigare blick på innsida av stadion kan fortelje om langt fleire rom og fasilitetar enn det som gjev seg til kjenne dersom ein vitjar anlegget som ordinær tilskodar på tribunen. *Olympiastadion* tilbyr tradisjonelle fasilitetar som garderober (tre i talet) for utøvarar, dusjrom, massasjerom, sauna og eit lite symjebasseng for restitusjon. Vidare inneheld bygningen eigne område for dommarar, eit presserom, TV-studio og eit kontrollrom for

Bogane inngår dessutan i ein visuell duett med taket på *Velodromen* (Fig. 11). Dette er også teikna av Calatrava og det er utforma etter dei same prinsippa som den noko meir dominerande tvillingkonstruksjonen på *Olympiastadion* eksemplifiserer. Trass i at stadiontaket heng høgt er takbogene også eit ledd i den nedre delen av stadionanlegget. Sit ein som tilskodar på innsida

kan ein studera korleis bogane fungerer som eit

For å nytta meir tekniske termar kan ein seie at bogane, saman med taket, inngår i ein typisk stong- og kabelstruktur, som kan jamførast med *Olympiastadion i München* (Fig. 12). Anlegget blei teikna til OL i 1972 av dei tyske arkitektane

Günter Behnisch og Otto Frei. Kjernen i denne typen arkitektur er feste- og berelement som held kvarandre i sjakk gjennom likevekt, kraft og balanse gjennom eit tredimensjonalt nettverk av kablar. Den særeigne effekten dette gjev er

medieproduksjonar. Tryggings- og vaktpersonell har eigne lokale, og det same har dopingkontrollørar og førstehjelpspersonell. I tillegg husar stadion fleire lager for vedlikehalds- og sportsutstyr. Dei innvendige romma er kjenneteikna av ein nøktern og rasjonell stil, med klare omsyn til funksjonalitet og maksimal utnytting av arealet.

Eksteriøret på *Olympiastadion* har langt færre irrgangar og skjulte element enn interiøret. Den utvendige fasaden kan ved første blick framstå som nokså statisk og rigid, ettersom han er dominert av betongblokker og firkanta stønadspilarar. Dette er først og fremst karakteristisk for dei to langsidede av stadion, der det ikkje er gjort så mykje for å skapa ein meir imøtekomande profil for tilskodarane. Den forsterka betongen er mura opp på staden og han er korkje tilført overflatepolering eller måling. Tilgangen til fasaden er i tillegg avgrensa ved hjelp av eit metallgjerde. Ein rundtur rundt anlegget avslører eit repeterande mønster av bjelkar, pilarar og betongmodular, avbrote med jamne mellomrom av inngangsportalar. Basisstrukturen har ein tredelt elevasjon, og i overkant av denne går eit band av gjerdestolpar. Dei midtre og øvre trinna i fasadeelevasjonen framsyner tribunekonstruksjonens baksida. På nedre trinn har ein lagt til diverse eksterne funksjonar, slik som kioskar, servicebodar og billettluke. Desse bidreg til å mjukna opp i det strenge preget, særleg fordi dei tilfører dekorative element i form av fargemønster. Det rutete fargemønsteret har også ein funksjon utover det reint dekorative, fordi det indikerer kva sone tilskodarane finn seg i. Slik blir det lettare å finna rett inngangsportal i trengselen som ofte oppstår når store folkemassar skal inn på stadion.

Totalinntrykket av stadioneksteriøret blir i stor grad endra av taket, som får tilskodaren til å løfta blikket vekk frå den noko statiske fasaden i basisstrukturen og opp i høgda. Dermed kan ein få litt av den same effekten som ein merker på innsida av anlegget, nemleg kjensla av variasjon og rørsle i formspråket. Eit blick inn på undersida av taket skapar dessutan ei lenke mellom interiør og eksteriør, i den forstand at tilskodaren på utsida får eit inntrykk av korleis taket heng over sitjeplassane inne på tribunen. Utan denne transparente verknaden ville ikkje bygningen ha avslørt noko av sin indre utsjånad frå utsida. Opplevinga av korleis taket påverkar den utvendige heilskapen er tydelegast dersom ein går langs anlegget med tribunen på ein viss avstand, slik at ein kan fanga inn heile strukturen frå botn til topp. Då kan ein også observera det komplekse kabelnettet som strekk seg i eit vev av kombinasjonar mellom taket og takbogane. Eit byggverk i ein slik skala som dette vil i kraft av sitt format etablere ein synsvinkel der tilskodaren vil finna det naturleg å ta anlegget i betraktning frå ein viss avstand. Ein kan omtala måten som taket her opptrer på som dominant, noko som vil seie at taket spelar ei overordna rolle i høve til fasaden.

John, Sheard og Vickery ser litt annleis på dette, og meiner at det mest påfallande ved *Olympiastadions* arkitektoniske form er strukturen. Etter deira syn utgjer dei synbare elementa i taket, stønadspilarar og kabelnett, eit meir dominerande visuelt kjenneteikn enn sjølve taket.³⁰ Det er eit relevant poeng dersom takboganane ikkje medreknast som ein del av taket, eller dersom tilskodaren betraktar anlegget på bakkenivå. I fugleperspektiv, ein aktuell synsvinkel å ta med på grunn av all filminga under OL, og i posisjonar inne på anlegget kjem strukturen i skuggen av takflatene. Difor er det etter mitt syn mest høveleg å slå saman dei to kategoriane, og seia at *Olympiastadion* har ein dominant takstruktur.

Fasadane på kortsidene av stadion er på mange måtar annleis enn dei på langsidene. Dei bryt ned den repetitive elevasjonen ved å erstatta alle trinna frå langsidene med eit relativt ope rom, som inkluderer alternative inngangar og innsyn i interiøret. Innsynet blir delvis blokkert av baksida på storskjermene, samt at den olympiske fakkelen står plassert midt framføre det opne rommet på sørsida. Kortsida i sør blir gjennom fakkelen aksentuert som hovudinngang, noko som blir forsterka av at hovudaksen over *Nasjonsplassen* fører publikum direkte hit. Denne delen av eksteriøret er det første som møter tilskodaren som kjem til stadion, og slik sett var det kanskje eit visuelt poeng å plassera fakkelen, som representerer eit element av særskild åtgaum, akkurat på denne sida. Den nordlege inngangen blir som regel nytta til forskjellige praktiske føremål i samband med store arrangement på stadion. Nærleiken til parkeringsplass og bilveg på utsida av OAKA gjer denne sida av stadion til eit opplagt val for praktiske funksjonar.

OAKA i bruk

OL-anlegget som del av den audiovisuelle populærkulturen kjem tydelegast til uttrykk når det er i bruk. I denne samanhengen vil OLs opnings- og avslutningsseremoniar bli via ekstra merksemd, fordi mykje av førebuinga fram mot Athen-OL dreia seg om å gjera OAKA i stand til å handtera desse. Fleire ledd i designen ville ha stått urealisert hadde det ikkje vore for desse to seremoniane, som til dags dato er dei to største arrangementa som har blitt administrert på staden. Den fulle rekkevidda og kapasiteten til *Olympiastadion* kjem også klarare fram gjennom ei skildring av anlegget i bruk.

Konsertar og ulike andre kulturelle arrangement kan også bli arrangert på delar av anlegget som ikkje er gjenstand for detaljert skildring i denne oppgåva. Dei fleste musikalske

³⁰ Geraint, Sheard & Vickery, 2000, s. 51 og 53.

arrangement finn stad innandørs, i *OAKA Sportskompleks*, som i tillegg til å husa ulike idrettsstemne er ein scene for større populærmusikalske hendingar. *Olympiastadion* blir også nytta til slike føremål.³¹ Felles for alle enkeltarenaane på OAKA er at dei husar nasjonale og internasjonale konkurransar med hyppig frekvens.

Dette gjeld i særleg stor grad for *Olympiastadion*, fordi denne fungerer som heimearena for to av dei største fotballklubbane i Hellas.³² Dette medfører aktivitet på stadion kvar einaste helg i fotballsesongen i perioden august til mai, så lenge den greske serien varer. I tillegg blir anlegget ofte nytta som friidrettsarena, og stadion har fleire gonger vore vert for Golden League-stemner, noko som gjer det til ein viktig arena for internasjonal friidrett. Den 23. mai 2007 blei finalen i Champions League, den største fotballturneringa i Europa for klubblag, spelt her. At UEFA (Det Europeiske Fotballforbundet) valde å leggja Champions League-finalen hit er eit signal om at *Olympiastadion* har kvalitetar på internasjonalt nivå som fotballarena, trass i at det er eit fleirbruksanlegg. Det har også føregått andre idrettslege aktivitetar på stadion, slik som eit eige ledd i Rally Akropolis våren 2006, og sprintkonkurransar i skiskyting.

Under feltarbeid i Athen, gjennomført i første halvleik av mai 2006, blei det høve til å vitja *Olympiastadion* i samband med avviklinga av den siste runden i den greske fotballserien for menn. Oppgjeret mellom heimelaget AEK Athen og bortelaget Skoda Xanthi utgjer grunnlaget for mange av observasjonane i teksten under. Saman med ein presentasjon av dei olympiske seremoniane gjev rapporten frå fotballkampen ein utvida oversikt over kva moglegheiter som finst på stadion.

OL-seremoniane er óg viktige å ta med fordi opplevinga av verket under OL er nært knytt til desse. Studia av dei to seremoniane er basert på den offisielle greske TV-produksjonen, og analysen av denne seier både noko om sjølve seremoniane, men også om korleis media konstruerte sitt bilete av anlegget.³³ OL-produksjonen kan såleis betraktast som ei form for rekonstruksjon av det som gjekk føre seg på *Olympiastadion* i 2004. Feltarbeidet på fotballkampen er viktig av to grunnar. Først og fremst fordi det gav høve til å studera OAKA

³¹ I mai 2006 husa *OAKA Sportskompleks* den internasjonale finalen i Melodi Grand Prix (Eurovision Song Contest), og hausten 2006 opptredte internasjonale popartistar som Pearl Jam og Shakira. Den 26. juli 2007 skal den amerikanske popsongaren George Michael ha konsert på *Olympiastadion*.

³² Panathinaikos og AEK (Athletiki Enosis Konstantinoupolis) Athen . Desse to klubbane delar *Olympiastadion* i påvente av at egne anlegg skal bli ferdige, og det er på det noverande tidspunkt ikkje avklart når dette blir. Det er heller ikkje klarlagt om *Olympiastadion* kjem til å husa gresk seriefotball i framtida.

³³ Victory Media SA, *Athens 2004 Olympic Games – DVD*, Athen, 2004.

på eiga hand, men også fordi besøket på anlegget fortalde mykje om tilstanden etter OL. Etterbruken og den kvardagslege situasjonen kom fram på ein måte som elles ville ha vore utilgjengeleg.

Athen 2004 - Opningsseremoni

Denne første OL-seremonien til Dimitris Papaioannou blei avvikla den 13. august 2004. Eit fullsett *Olympiastadion* fekk sjå ein introduksjon til seremonien via dei to TV-skjermene på anlegget. På desse kunne publikum ta del i ei reise gjennom gresk geografi og kultur, og såleis førebu seg til det føreståande programmet på stadion. TV-skjermene retta også merksemda på neste del av introen, som bestod i 28 sekund med nedteljing til seremonien.³⁴ Nedteljinga kom i form av pulsslag som publikum fekk sjå som lysblink og tal på skjermene, samstundes med at lyd og lys i arenaen komplimenterte denne visuelle informasjonen. I dét nedteljinga var over blei stadion bada i lys og lyd, og eit omfattande mønster av fyrverkeri blei fyrt av frå stadiontaket og rundt omkring på heile OAKA. Dermed var scena sett for eit multimedialt show i grandios skala.



Fig. 13: Trommeduett via TV-skjermar mellom Olympia og *Olympiastadion*.

TV-skjermene var mykje i bruk under seremonien. Tidleg i programmet kunne ein sjå eit opptak frå det antikke OL-stadion i Olympia, der ein trommeslagar starta eit rytmisk mønster. Dette blei plukka opp av ein perkusjonist inne på *Olympiastadion*, som dermed tok til å respondera på trommerytmane frå opptaket på skjermen (Fig. 13). Ein slik kombinasjon av opptak og liveframføring stiller store krav til synkronisering av lyd og bilete. Dette hadde

arrangørane takla på ein overtydande måte. Samstundes illustrerar det spennet i OL-stadion som multimedialt verk; arkitektur, film, lyd og lys er sett saman for å samvirka i eit større konsept. Her inngår også visuell bruk av vatn, som vibrerande refleksjon, noko det følgjer meir om under. Trommeduetten er representativ for den grunnleggjande strategien til Papaioannou, som bestod i å sjonglera med heile det multiteknologiske spekteret på stadion.

³⁴ For å indikera at dette var den 28. sommarolympiaden i moderne tid.

Det kulturelle programmet hadde sjø og vatn som gjennomgangstema, og heile den midtre sona av arenaen var laga til som ei speglblank vassflate. Denne ovale dammen stod sentralt i scenografien frå første del av programmet. Saman med tribunen og taket var aktivitetssona lyssett i blått og kvitt, noko som vedvarte i store delar av seremonien. Dei greske nasjonalfargane la på denne måten ned ei visuell ramme for sceneinnslaga, og trakk med publikum som deltakarar i showet ved at tribune og scene overlappa kvarandre gjennom lysdesign. Takbogane var framheva i sin naturlege kvitfarge, og med ein mørk kveldshimmel som bakgrunn fekk denne delen av arkitekturen særskild høve til å bli lagt merke til. Undervegs skifta heile stadion farge i nokså brå vendingar, slik som då ei eldkule kom dalande ned i arenaen og gav fyr til dei olympiske ringane ganske tidleg i koreografien. Kvar gong eld eller fyrverkeri blei nytta endra stadion farge frå blått/kvitt til raudt. Desse overgangane var med på å markera anten scenskifte eller høgdepunkt i det seremonielle narrativet. Stadiontaket stod heile tida sentralt, som utskytingsrampe for mesteparten av fyrverkeriet. Dei organiske linjene i takdesignen blei aksentuert kvar gong ei ny salve med fyrverkeri gjekk av. Fyrverkeriet skapte ei eksplosjonsarta bølge av fargar som forplanta seg i hurtige rørsler langs takkanten. Over halvparten av lyskjeldene var dessutan plassert inn på ulike stader i takstrukturen, slik at viktige ledd i regien blei forma ved hjelp av denne.

Likevel var det midtsirkelen og den indre sona av stadion som var hovudarena for programmet. Mykje var sentrert rundt vatnet. Det tente som ein viktig reiskap i form av sine konkrete fysiske kvalitetar, som mogleggjorde vassbaserte aktivitetar. I abstrakt forstand fungerte det meir som eit estetisk verkemiddel, eigna til å reflektere lys og bilete i produksjonen, og til å bygga opp under den symbolske valøren i mange av scenene. Ei av dei meir neddempa scenene i programmet var eit døme på det. Scenen starta med at ein liten båt, forma som ein papirhatt i forstørtra versjon, sigla over vatnet i roleg tempo. Om bord på båten stod ein liten gut som vifta taktfast med det greske flaget til tonane av eit lyrisk verk, ”Nocturnal serenade”, skriva av den greske komponisten Manos Hatzidakis. Denne scena var representativ for den dvelande koreografien som særmerka fleire ledd i seremonien, og også på den store satsinga på gresk musikk som låg i botn for mykje av det som blei framsynt. Regissøren hadde sett av tid i programmet til la lengre narrativ utspela seg og han let desse bli understøtta med musikk av greske komponistar.³⁵

³⁵ I alt innehaltt opningsseremonien musikk frå 20 greske komponistar. Dette stod side om side med verk av store komponistar som Brahms, Verdi og Shostakovitsj, samt den spesielskrivne komposisjonen ”Oceania” av den islandske musikaren Bjørk.



Fig. 14: Opningsseremoni, kykladisk skulptur som svevar over vatnet.

Greske musikarar gjorde seg gjeldande gjennom heile opningsseremonien, som starta med at 400 personar entra arenaen utstyrt med trommer og bouzoukiar. Dette signaliserte eit kulturprogram som frå første sekund av la opp til ein omfattande presentasjon av Hellas. Høgdepunktet kom i form av ein kronologisk kavalkade med gresk kunst- og kulturhistorie. Utgangspunktet for denne var midten av arenaen, der ein stor skulptur kom veksande opp frå bakken og tok til å sveva i lufta. Skulpturen var forma i kykladisk stil (Fig. 14), og den kvite overflata i verket blei ei kort stund nytta som bakgrunn for ein 3D-projeksjon. Deretter blei verket opna opp, og ein ny skulptur kom til syne, forma som ein kourous frå arkaisk tid. Denne opna seg også opp, og inne i denne kom det fram ein skulptur med trekk frå den klassiske greske kunsten. Slik sett kan ein seia at verket fungerte

som ein kunsthistoriografisk skulptur, og også som eit leiemotiv til den følgjande kunsthistoriske kavalkaden. Skulpturane blei vidare delt inn i forskjellige fragment som tok til å sveva omkring som framstående element i ein mekanisk driven, men på same tid grasiøs luftballett. Eit fleksibelt kabelfsystem festa i stadiontaket mogleggjorde denne svevinga. Dette blei også nytta i neste ledd av programmet, då ein figur frå gresk mytologi, Eros, sveva over aktørane nede på bakken.

Her blei på ein måte det kunsthistoriske tema frå fragmentskulpturen teke opp igjen, men i ei anna form: Sjølve den kronologisk ordna kunsthistoria utspelte seg i ein bevegeleg ringformasjon inne i arenaen, ordna som eit langt tog med små tematisk organiserte scenevogner. Paraden var eit panorama av kultur, formidla for å kunna nå ut til både stadion- og TV-publikum. Narrativet var sentrert kring kjende element innan kunst, arkitektur, klesdesign, litteratur og mytologi, og mange store namn hadde fått plass i paraden.

Opptoget starta med scener henta heilt tilbake til minoisk tid, og slutta av med 1900-talet og det greske samfunnet i ei meir moderne innpakning. Kvar av dei historiske periodane fekk høveleg med eksponeringstid, og bortsett i frå éin stad kunne tilskodarane fylgje ei uavbroten historisk utfolding. Den eine staden der det blei gjort eit brått sprang var sceneskiftet mellom

den bysantinske kulturen og det neste innslaget, som ikkje bestod av ottomansk kultur, men derimot av gresk fridomskamp på 1800-talet. Her valde ein å hoppa over ein periode på fleire hundre år, og dermed blei eit vanskeleg kapittel i gresk historie utelete frå kavalkaden. Det blei berre indirekte kommentert av vogna med greske heltar frå frigjeringskampen, som synte feiringa av at det ottomanske herredømmet var avslutta.

I tillegg til hovudtematikken var det overhengande narrativet fullt av subplot og underordna tema, med bolkar om filosofi, idrett, religiøse kultar, kjende byggverk og viktige historiske hendingar. Idretten fekk særleg mykje rom i toget, som venteleg var ut frå konteksten, og ved å bli sidestilt med område som filosofi og kunst blei han definert som eit viktig felt i den greske kulturarven. Dersom ein ser bort frå dei to bysantinske vognene var idrett eit gjennomgangstema i alle periodane.

Ein opningsseremoni kjem aldri utanom visse faste, uforanderlege element, og Athen-OL var ikkje noko unntak frå dette. Velkomsthelsingar frå IOC-presidenten, Jacques Rogge, og frå leiaren av den greske OL-komitéen, Gianna Angelopoulos-Daskalaki, tok opp ein eigen seksjon på ca. 20. min. Innbering og heising av det olympiske flaget var eit anna fast innslag. Det absolutt lengste av dei standardiserte rituala var innmarsjen for atletar og andre deltakar, som pågjekk i underkant av to timar. 11.000 menneske frå 202 nasjonar skulle inn på anlegget for å møta verda og bli introdusert for publikum på stadion. Troppane med nasjonar entra stadion ein etter ein frå den eine hovudinngangen, og gjekk deretter i langsam sirkulasjon inn mot midten av arenaen. Der stod dei etterkvart samla i eit stort ovalt folkehav, rikt på fargevariasjonar. Frå lufta kunne dette minna om eit kart utforma av menneskeskikkelsar, litt som eit pointilistisk måleri. Innmarsjen var for øvrig ordna etter det greske alfabetet, slik at det blei ei anna rekkefølge på nasjonane enn det som har vore vanleg ved føregåande OL. Nybrottsmannen innføre 1990-talets elektroniske musikkscene, nederlandaren DJ Tiesto, snurra plater under innmarsjen. Dette gav ein merkbar kontrast til den orkestrale musikken frå første halvleik av seremonien.

I dei avsluttande sekvensane av opningsseremonien var det først plass til ein ny del med gresk kulturprogram. Merksemda mot havet var stor også i denne seksjonen, som mellom anna innehaldt ei scene kor eit stort draperi blei falda utover arenaen. Den islandske artisten Bjørk opptrådte midt i det flagrande bølgeomaterialet, og stadion var med dette iscenesett som eit hav i storm, der lysa frå stadiontaket medverka som lynglimt på himmelen. I etterkant av dette fekk ein sjå eit større fokus på internasjonale og globale relasjonar, særleg då to astronautar heldt ei velkomsthelsing frå den internasjonale romfartsstasjonen. TV-skjermene blei nok ein gong nytta intensivt, denne gongen til å skapa ei kontekstualisering av Athen-OL jamført med

tidlegare olympiadar. Gjennom videocollage og musikk kunne publikum oppleve ein hyllest til OL-stadia frå gamle dagar, og dei ulike vertsbyane fekk sine namn oppropt i ein sekvens der ein atlet løp langs indre bane og brøyt 28 ulike mållinjer, ei for kvar olympiade.

Til sist kom førebuingane til å tenna den olympiske elden. To greske utøvarar avla den olympiske eiden, eit anna fast ritual i opningsseremonien, og stadion blei deretter lagt i mørke. Ei ny pulsnedteljing, på dette tidspunktet eit velkjent dramaturgisk grep for publikum, leia merksemda mot dei siste fakkelerarane som tok ei runde på stadion. Den siste av løparane førte fakkelen opp på ein paradeveg midt i arenaen, og dernest opp ei trapp i retning av tenningspunktet og Calatrava sin spesialdesigna stadionfakkell. Den store stadionfakkelen var designa som ein oppskalert utgåve av den handborne fakkelen som hadde ført OL-elden omkring i stafetten, og den overdimensjonerte designen gjev assosiasjonar til popart. Fakkelen blei bøygd ned mot eldberaren, og TV-skjermen på denne kortsida blei vippt bakover for å gje rom til dette. Elden blei så tent, vippt opp igjen, og eit massivt lyshow og fyrverkeri braut ut for å markera fullbyrdinga av ritualet. Heile OAKA stod no i full belysning, og OL i Athen hadde starta.

Athen 2004 – Avslutningsseremoni

Den 29. august 2004 skulle enden på OL markerast, og *Olympiastadion* hadde ein fullsett tribune også denne gongen. Anlegget hadde ein annleis utgangsscenografi ved dette høvet, med eit raudleg lys som peika ned på eit stort spiralmønster i arenaen. Eit nærare blikk på kulissane kunne stadfesta at det abstrakte mønsteret blei laga av kunstige kornplanter, slik at den første scena fekk eit preg av gresk agrikultur over seg. Saman med den kunstige åkeren var det anlagt ein lang molo ut i den ovale arenaen. Moloen strakk seg frå OL-elden og ut til midten av plassen, og blei nytta som hovudscene for greske musistar og songarar gjennom heile seremonien. Eit stort antal av profilerte artistar frå Hellas gav sine bidrag til avslutningsseremonien, songarar så vel som dansarar, og Statsorkesteret for Gresk Musikk var også til stades. Regissør Papaioannou hadde denne gongen planlagt eit fleirfaldig gresk festspel som tema for mykje av det kulturelle programmet. Landsbyfestar, folkedans og tradisjonsmusikk frå ei rad ulike stader i landet skapte eit meir livleg og energisk preg samanlikna med opningsseremonien.

Lyssetjinga utgjorde ein ufråvikeleg del av programmet. Tilskodarane fekk sjå store fargevariasjonar nærast i kvart innslag, og stadion blei nytta som scenografisk bakteppe med stor vekt på dynamikk i lyssettinga. Spotlights og mindre lyskjelder var mykje i bruk denne

gongen, medan dei monokrome fargesekvensane var mindre dominerande. Det sceniske rammeverket blei utvida gjennom fyrverkeri og laserstråling, som også ved dette høvet hadde sitt utspring i stadiontaket og anleggsstrukturen. Tribunen blei nytta som eit stort vevteppe av mønster og fargar, og publikum blei involvert i seremonien på bestemte stader. Arrangørane hadde på førehand delt ut lommelykter til alle gjestane, og desse lyktene blei nytta til å danna ein kunstig stjernehimme i eit av songnumra. Artistane og utøvarane i arenaen vende seg også meir mot publikum denne gongen, og folk blei oppfordra til å klappa og delta i feiringa. Dramaturgien hadde laga plass til improvisasjon og spontanitet, symbolisert ved at atletar og deltakarar denne gongen kom springande inn på anlegget i uorganisert flokk. Dette hende midtvegs i programmet, på same tid som eit folkerikt perkusjonsensemble skaffa til vege eit rytmisk ostinat. Perkusjonistane spelte på metallkonstruksjonar som etterlikna forskjellige idrettsapparat, slik som turnstativ, sykklar og vekter. Ankomsten til deltakarane løfta den audiovisuelle atmosfæren opp til eit høgdepunkt.

Til liks med opningsseremonien inneheldt også avslutninga visse faste ritual. IOC-presidenten og den greske OL-sjefen haldt sine takketalar, og 4 nye IOC-medlemmar blei presentert for verda. Tida var også klar for å levere over det olympiske flaget til neste vertshby, Beijing, og då dette var gjort fekk Kina eit høve til å presentera ein forsmak på det kulturelle programmet for 2008. TV-bilete sveipa over Kina og Beijing, litt på same måte som Hellas blei framstilt i samband med opningsseremonien. Den kinesiske seksjonen la elles stor vekt på kombinasjonar av dans, turn, akrobatikk og kampsport, framført med høg presisjon og samhandling frå dei unge utøvarane si side. *Olympiastadion* var dekkja av raudt lys under heile det kinesiske innslaget, og stadionakustikken bar fram lyden av kinesiske trommerytmar, tradisjonelle strengeinstrument og vokale nummer.

Eit uvant innslag til olympisk avslutningsseremoni å vera var utdelinga av medaljane i ei sportsgrein, maraton for menn. Alle medaljar har normalt blitt utdelt før avslutninga, men Hellas ynskja å gjera eit unntak for den mest typisk greske av alle idrettsøvingar. For å bygga opp under denne hendinga spelte ein velkjend musikk, ”Zorba-temaet” av den greske komponisten Mikis Theodorakis, og brotet på den olympiske rutinen blei med dette understreka ytterlegare. Stadion kom i fokus under dette innslaget, fordi namnet Spyros Louis dukka opp på TV-skjermene. Plutseleg var lokalidentitet frå Maroussi kopla saman med dei store linjene i OL-historia. Utdelarane av maratonmedaljane var iført greske folkedraktar av same type som Louis var ikledt då han mottok gullmedaljen i maraton i 1896, eit bidrag som understreka lokal identitet og Maroussi som åstad for denne.

Programmet, som for øvrig var merkbart kortare enn opningsseremonien, gjekk inn i den konkluderande fasa med fokus på OL-elden.³⁶ To atletar og ei lita jente klatra opp på podiet i underkant av elden, og denne blei senka ned på same måte som sist. Den vesle jenta overførte flammar frå elden til ei lita lykt, og denne gav deretter lys til andre born med same typen lykter. Under avspelinga av eit melankolsk musikktema vandra jenta så utover moloen til midten av arenaen. Der dvela både aktøren, musikken og det avdempa lyset ei kort stund, før jenta gjorde ein blåsegest mot lykta si. Dermed sløkka både den og hovudfakkelen på stadion. Dette etterlet *Olympiastadion* i eit midlertidig mørke, som etter kort tids dveling blei avløyst ved at musikarar, songarar og dansarar starta den greske folkefesten igjen.

Nytt fyrverkeri og meir song og spel guida programmet mot slutten gjennom ei storstilt feiring. Lys og fyrverkeri var til tider så kraftig over heile OAKA at himmelen over området såg ut til å flamma opp (Fig. 9). Eit utval av berømte artistar frå Hellas veksla på å opptre på eit roterande podium ute på moloen. Ei skinnande diskokule blei sveiva ned over artistane, og kvelden blei runda av med eit utval av songar frå den populærkulturelle arven i Hellas. Denne delen av seremonien blei den endelege testen for kapasiteten på stadion med omsyn til lys og pyroteknikk. Arrangørane fekk demonstrert den fulle rekkevidda av all teknologien på anlegget, og den naturlege akustikken inne på stadion kunne utnyttast til det maksimale gjennom publikumslyd og eksplosjonar frå fyrverkeri. Avslutninga medførte eit visuelt virvar av lys, farge og rørsle, toppa med eit langvarig dryss av konfetti og utslepping av store ballongar omkring på anlegget. Saman med lyden frå eksplosjonane hadde det tekniske personellet på stadion mykje å handsama. Likevel klarte ein å få til eit balansetilhøve mellom lydane frå fyrverkeriet og musikken frå scena. Underhaldninga haldt fram til tribunen tok til å tømast, og med dette var Athen-2004 over.

Fotballkamp på *Olympiastadion*.

Skildringa av kampen er først og fremst teken med i oppgåva som døme på etterbruk, og som ei kontrasterande hending jamført med OL-seremoniane, som berre finn stad ei gong, medan kampen er eit vedvarande tema på stadion. Føremålet med å skildra kampen er å få illustrert ein del allmenne audiovisuelle trekk ved anlegget. Dette er viktig, fordi det dreier seg om å

³⁶ Opningsseremonien varte i drygt 3 og ½ time medan avslutningsseremonien berre varte litt over 2 timar. Hovudskilnaden i tid blei utgjort av innmarsjen til atletane, som tok opp omtrent halve tida av programmet under opninga.

fanga inn det autentiske ved stadionopplevinga, som noko anna enn den reproduserte TV-versjonen.

Oppgjeret som er skildra her gjekk av stabelen søndag den 14. mai 2006. Starttidspunkt for arrangementet var kl. 20.00 og dei fleste av tilskodarane fant vegen til OAKA omkring ein time før avspark. Mesteparten av dei tilreisande ankom området via metro, slik at metrostasjonen *Irini* mottok ei relativt stor folkemasse på kort tid. Bygningen synte seg stor nok til denne oppgåva, og menneskestraumen kunne enkelt ta seg ut av stasjonen og bevega seg i retning av den sør/vestlege inngangen til OAKA. Portalen her var heilt open, slik at overgangen frå metrotransport til forflytting som fotgjengar var effektiv.

Inne på *Nasjonsplassen* fordelte straumen av menneske seg utover heile området, sjølv om mesteparten fylgde hovudaksen i direkte retning mot stadion. Fleire personar nytta høvet til å stansa ved bodane som var plassert ut i området kring *Agora*. Dette fungerte som ein mellombels eksisterande marknad, der seljarane kunne tilby supportarutstyr, kampprogram og andre produkt. Det fargesprakande utvalet av drakter, skjerf, flag og andre effektar tilførte òg plassen eit visuelt levande element, som saman med påskrutte lysboksar endra opplevinga av staden samanlikna med tomheita frå tidlegare observasjon.³⁷ Dette tok publikum med seg vidare i straumen mot stadion, og mykje av føresetnadene for atmosfæren i det vidare arrangementet blei etablert allereie her. Scena med marknaden gav eit mikroinnblikk i korleis det heile ville utarta seg inne på sjølve *Olympiastadion*.

Arkitekten sin omhug når det gjeld tilskodartilgang og sirkulasjon er viktig i ein stadiondesign. Ved dette høvet fordelte flyten av publikum seg både på innsida og utsida av anlegget i fleire soner. I desse sonene gjeld det å ha gode passasjar og sluser for å handsama store folkemassar på effektivt vis. *Olympiastadion* har ein layout som går i fire soner, noko som er vanleg for eit moderne stadion.³⁸ Saman utgjer dei det ein kan kalla dei elementære føresetnadene for sirkulasjonsplanen. Åtgangen til kvart av områda på tribunen er tilgjengeleg via ein portal frå utsida av anlegget, dvs. den eksterne sirkulasjonssona som går langs den ytre fasaden av stadion innføre det omkrinsande tryggingsgjerdet. Før fotballkampen mellom AEK og Xanthi var det ein tendens til opphopping av folk i denne sona, fordi ein måtte gjennom ein billett- og tryggingsspost før ein kunne entra den indre strukturen. Inne på tribunen fekk tilskodarane så tilgang til plassane gjennom eit enkelt trappesystem på kvar side av dei ulike områda.

³⁷ Den første økta med feltarbeid blei gjort unna torsdag den 11. mai 2006, på eit tidspunkt då OAKA var bortimot heilt folketomt.

³⁸ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 155.



Fig. 15: Fotballpublikum tek opp den eine landsida inne på Olympiastadion.

I høve sesongens siste og avgjerande seriekamp hadde 25.000 menneske teke turen til *Olympiastadion*. Dette publikums-talet er over gjennomsnittet for gresk seriefotball, men det framsto likevel som nokså ubetydeleg på eit stadion som tek 72.000 menneske. Arrangørane hadde openbart tenkt på dette potensielle problemet, og for å unngå at heile tribunen skulle sjå glissen ut freista dei å samla tilskodarane mest mogleg i dei same tribunesonene (Fig. 15). Dei mest dedikerte medlemmane blant heimefansen

var plassert i to eigne soner, som begge var å finna på det nedre tribunenivået, isolert av gjerde og med eit stort oppbod av vaktpersonell omkring. Totalt sett fekk ein sjå den store kontrasten mellom ei heilt folketom langside i austleg retning, og ei tettpakka langside i vest. Denne typen handsaming av publikum medførte ei god utnytting av stadionakustikken, som kom til sin rett gjennom at taket fanga inn publikumslyden.

Den auditive konteksten som blei konstruert på stadion i dette tilfellet hadde ikkje vore så merkbar utan Calatravas arkitektoniske utbetringar i 2004. Frå kl. 19.30 og fram mot kampstart kunne ein observera eit aukande lydnivå, som fortsette med vedvarande intensitet under heile den sportslege aktiviteten. Den lydlege atmosfæren var til tider dominerande på kostnad av det visuelle; ein kunne sansa det som føregjekk nede på arenaen berre gjennom å lytta til publikum. I følgje den danske kulturvitaren Niels Kayser Nielsen er slike auditive tilhøve noko som særmerkar stadion samanlikna med andre arkitektoniske verk som tek i mot store publikum; klangen av mange menneske samla på ein stad kjem berre til uttrykk i dette kraftige volumet på eit stadion.³⁹

Andre sider som bør trekkast fram ved sjølve arrangementet er dei multimediale innslaga, sjølv om dei ikkje var så mange i denne samanhengen. Dei to store TV-skjermene var sentrale i så måte, fordi dei fungerte som informasjonsformidlarar både før, under og etter fotballkampen. Kombinasjonen av bilete, film og musikk smelta til dels saman med det ein kunne identifisera som faste ritual blant AEK-fansen, som responderte på TV-koreografien

³⁹ Kayser Nielsen, 1995, s. 35.

med tilrop, song og innøvde gestar. Under avspelinga av klubbsongen, med dertil høyrande video, reiste alle menneska på tribunen seg opp og bidrog med samrøysta allsong og innøvd klapping på visse rytmiske høgdepunkt i musikken. TV-skjermene framsynte også eit mangfald av reklame, lokal klubbpropaganda og klipp frå tidlegare kampar på *Olympiastadion*. Mykje av rammeverket for utfoldinga på tribunen blei lagt ned på denne måten. Seinare på kvelden, då 2. omgang av kampen starta, blei stadionlysa slått på for fullt. Lysdesignen langs taket auka fokuset på den indre sona av stadion, slik at synsfeltet i større grad blei retta ned mot dei idrettslege aktørane. Då oppgjeret var over utvida ein det opplyste området, slik at publikum enklare kunne finna vegen ut frå tribunen.

Trass i den gode tilgangen på lys tok det ei viss tid å koma seg ut av stadion. På grunn av dei nokså tronge portalane mellom den indre tribunesona og den indre avgrensinga mellom stadion og *Nasjonsplassen* oppstod det tilløp til kø. Slikt kan fort resultera i ein utålmodig folkemasse ved fullsett anlegg, men denne gongen føregjekk ventinga i ordna former. Når ein først hadde forsert portalane var det ingen sak å skaffa seg plass, og det synt seg å vera god tilgang til toalett og andre naudsynte fasilitetar. Spaserturen over *Nasjonsplassen* glei fint framover takka vere presist opplyste ferdslårer, og ein kunne ta eit blick bakover for å sjå korleis stadion tok seg ut i kveldsmørket. Det mest slåande denne særskilde gongen var samanslåinga av lys og fyrverkeri, eit visuelt grep som også inviterte til å studera takstrukturen nærare på grunn av refleksjonen av lys og farge som synt seg i denne.⁴⁰

Då folkemassen rørte seg i retning av metrostasjonen var det merkbart at bogeavenyen på *Agora* trakk til seg mange fotgjengarar, og denne folkevandringa fekk fram nokre av dei praktiske og estetiske sidene ved verket. Dimensjonen var godt berekna, slik at folk fekk vandra i sitt eige tempo bortover avenyen. Når det var menneske til stades kunne *Agora* dessutan tre ut av rolla som eit isolert utstillingsverk, og inngå i eit meir intimt spel med omgjevnadene. Det store rommet under bogane kunne ved dette høvet, mykje på grunn av den balanserte og nyttige lyssettinga, opplevast som ein lun tunnel på vegen mot den mørke metrostasjonen som venta på dei heimreisande tilskodarane.

⁴⁰ Fyrverkeri er ikkje eit vanleg innslag i kvardagsbruken av *Olympiastadion*. Det blei nytta ved dette høvet fordi AEK Athen, etter å ha spelt 0-0 mot Skoda Xanthi, hadde blitt nr. 2 i den greske serien, og med det sikra seg kvalifiseringsplass til neste sesongs Champions League.

Kapittel 2: Sportsarkitektur – OAKA og framveksten av det moderne stadion

I dette kapitlet vil eg gripa fatt i ulike drøftingar av stadionanlegget som bygningstype og komponent i større idrettskompleks. Hovudomsynet med analysen er å setje OAKA inn i ein arkitekturhistorisk samanheng, ved å knytte anlegget til ulike tradisjonar. Eg vil sjå nærare på kva slags betyding idrettsanlegg har hatt i forskjellige historiske periodar, og vise til den interessa det har vore for sportsarkitektur i kunsthistorieskrivinga, med OL som det sentrale referansepunkt. Kapitlet har slik sett eit historiografisk element, som dreiar seg om kva plass idrettsstadionet har i kunsthistorieskrivinga. Siktemålet er å finna nokre vesentlege grunnar til kvifor sportsarkitektur er så utbreitt i dag, kva som har føregått på vegen fram mot samtidas idrettsstadion, og korleis dette har hatt innverknad på *Olympiastadion i Athen*.

Stadion som bygningstype og verk

OL-anlegget i Athen strekk seg vidt utover i Maroussi via tre dimensjonar fordelt på ei tomt med stor utstrekning. Anleggets rekkevidde og høgd særmerkar det framfor den øvrige arkitekturen i landskapet, og dette peikar på eit karakteristisk trekk ved mange moderne stadia. Det er nemleg nokså vanleg for fotball- og friidrettsanlegg å skilja seg ut frå andre typar byarkitektur. Storleiken og utstrekninga er noko av grunnen til dette, men dei skil seg også ut fordi sportsfasilitetane inneheld funksjonar som er særmerka utelukkande for denne typen anlegg. Desse aspekta tvingar ofte fram ein lett gjenkjenneleg arkitektur, samstundes med at den heilskapelege opplevinga av slike anlegg blir komplisert av den svake graden av integrering og samspel med andre bygg.⁴¹ Eit stadion står ofte som brotet på planen i eit byområde, snarare enn eit bidrag til å gje området eit heilskapleg preg ved fungera saman med resten av reguleringsplanen. Byggverk som øver stor påverknad på den visuelle identiteten i eit område, enten i form av eit brot eller ved å oppta ein sentral posisjon i heilskapen, vil alltid vera av ei viss interesse, no som før.

Kunsthistorikarar har lenge vore opptekne av arkitektur som er dominerande i sitt lokale habitat, enten det har vore greske tempel, franske katedralar frå 1200-talet, eller italienske renessansekyrkjer. Byggverk som opptek sentrale posisjonar i eit samfunn, og som ei følge av dette er med på å definera kulturen på den aktuelle staden, vil som regel vera av større

⁴¹,"The idea of integration" i Bachman, 2003, s. 3-17.

interesse for ein kunsthistorikar enn byggverk av meir nøytral karakter. I tradisjonell kunsthistorieskriving har det blitt bygd opp eit stort apparat til å handsama slik betydingsfull arkitektur. Oppfattinga om kva som er betydingsfull arkitektur vil alltid variera frå periode til periode, noko ein også ser i kunsthistorieskrivinga, der ulike bygningstypar blir vektlagt alt etter kva periode som er aktuell. Eit døme på dette er det store kunsthistoriske oppslagsverket *Gardner's Art through the ages*, der innhaldet er sentrert rundt høgdepunkt i den kunsthistoriske kanon. Her kan ein sjå skiftande perspektiv på kva slags byggverk som er vesentlege monument i arkitekturen til ulike tider.⁴²

Eit skiftande perspektiv finst også i overgangen mellom 1800- og 1900-talet, då det arkitekturfaglege området ekspanderte i kjølvatnet av nye interesser i tida. Teknologisk framgang og tilgang på mange nye materiale, kombinert med at fleire arkitektar fatta interesse for storindustri og masseproduksjon, medførte eit utvida nedslagsfelt for arkitektur og for arkitekturteori. Somme kunsthistorikarar og arkitektar reflekterte over den nye arkitekturen og dei førebileta og inspirasjonskjeldene som låg bakom.⁴³ Europeiske arkitektsamskipnader som Deutsche Werkbund og Bauhaus refererte til skipsdesign, flyhangarar, kornsiloar, bilindustri og varehus då dei formulerte sine eigne grunnleggjande arkitektoniske prinsipp. Hos den sveitsiske arkitekten og teoretikaren Le Corbusier finn ein dette heilt eksplisitt uttrykt når han i boka *Towards a New Architecture*, eit skuledannande manifest for modernistisk arkitektur, vier eit heilt kapittel til industriarkitektur.⁴⁴ For Le Corbusier var produkt av moderne industri like viktige å studera som inflytelsesrike verk frå den arkitekturhistoriske kanon.

Mange av føresetnadene for seinare tids stadionarkitektur kan sporast attende til denne perioden. Referansane går til ulike typar materiale og teknologi som blei sameint i arkitektonisk storskalaproduksjon, men også til den typen utstillingsarkitektur som blei skapt, særleg i tida mellom 1900 og 1930. Mykje arkitektur frå det tidlege 1900-tal oppstod i spenningsfeltet mellom kultur og industri. Her kan også stadionarkitekturen plasserast inn, gjeve at ein oppfattar stadion som ein bygningstype med simultane referansar til både kulturhus og fabrikkar. Det er det grunn til å gjera, fordi industrielle og kommersielle aspekt blir fusjonert med det kulturelle i idrettsarkitekturen, noko som ikkje minst er aktuelt i samband med olympiske anlegg, eit tema eg vil drøfta nærare i kapittel 4. Det er likevel viktig å påpeika her at når det er snakk om idrett som industri så er det i tydinga moderne og

⁴² Gardner, Kleiner & Mamiya, 2005.

⁴³ Curtis, 1996, s. 23.

⁴⁴ Le Corbusier, 1986, s. 25-43. Original utgåve : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Les éditions G. Crès et Cie, 1922.

postmoderne kulturindustri, og ikkje om industri i klassisk moderne forstand, av typen som vaks fram på 17- og 1800-talet.

Realiseringa av OL-anlegget i Athen og *Olympiastadion* representerer enden på ei lang ferd. Denne ferda omfattar ikkje berre dei førebuingane som blei gjort i dei sju åra som Hellas hadde før OAKA måtte stå ferdig, men også ei reise gjennom dei arkitektur- og kulturhistoriske føresetnadene som utspelte seg lenge før dette. Framveksten av det moderne stadion er ein grunnleggjande faktor i heile den olympiske ideen. Behovet for å ha ein sentral arena der leikane kunne finna stad var avgjerande for at OL kunne oppstå på ny, i moderne drakt. OL-stadion var løysinga på eit arkitektonisk problem, som dreia seg om korleis ein skulle organisera eit idrettskulturelt spel for store folkemassar. Idretten, og dei olympiske leikane som heilskapleg arrangement, var avhengig av ein særskild tilpassa arena. Den behovsdrivne faktoren som låg i botn for den olympiske arkitekturen var ein tydeleg parallell til måten andre typar arkitektur vaks fram på slutten av 1800-talet og inn på 1900-talet. Nye funksjonar i samfunnet trong høvelege bygningsmessige løysingar, anten det var til jernbanedrift, storindustri, eller andre spesialiserte føretak. Menneske i Europa fekk meir fritid, og idretten var ein viktig faktor i den aktiviseringa av folket som no blei naudsynt. I denne prosessen vaks idrettsstadionet fram som den viktigaste arkitektoniske medhjelparen, som eit avgrensa forum for sportsleg aktivitet.⁴⁵

OAKA og det føremoderne stadion

I den kunsthistoriske tidsrekninga er det framfor alt éin epoke kor stadionarkitektur var eit aktuelt studiefelt, og denne har sitt nedslagsfelt i den greske og romerske antikken. På eit generelt grunnlag er det difor stor grunn til å referere til akkurat denne delen av kunsthistoria. Ut frå min eigen analyse er det også relevant å trekka inn antikken på eit meir spesifikt grunnlag i denne oppgåva, fordi ein finn så mange lenker til Hellas og Athen ved å gjera dette. Hellas som åstad for dei antikke olympiske leikane er ein openbar faktor; ein faktor som arrangørane av Athen-2004 i stor grad spelte på i det kulturelle programmet. Gjennom *Det Panathenske Stadion* (Fig.16), eit rekonstruert antikt stadion som ligg plassert i sentrum av Athen og som var hovudarena for OL i 1896, finst det ei tydeleg kopling mellom antikkens idrett og oppstoda av det moderne OL. Det restaurerte anlegget blei dessutan nytta under Athen-OL i 2004, noko som gjer denne samankoplinga enno klarare. Antikken er sentral,

⁴⁵ Bale, 1993, s. 16.

både som kunsthistorisk referansefelt for stadionarkitektur, som olympisk føregjengar, og ikkje minst som kulturhistorisk inspirasjon for Athen-2004.

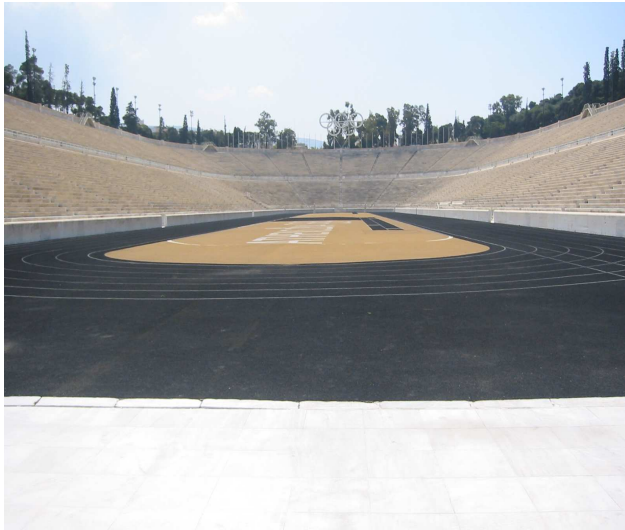


Fig. 16: Det Panathenske Stadion, Athen.

Oppstoda av stadionarkitektur hadde samband med idretten sin viktige funksjon i den antikke verda. Framveksten av stadionanlegg står i eit nært tilhøve med den gradvise institusjonaliseringa av idretten som fann stad i det greske samfunnet frå 700-talet f./Kr. og framover, då idrett blei ein profesjonisert heiltidsaktivitet for utøvarane og fekk eit organisatorisk preg.⁴⁶ Det antikke OL, som føregjekk i Olympia på Peloponnes, var ein sentral generator i denne utviklinga.

Dei olympiske leikane hadde ein særskild status samanlikna med andre idrettskonkurransar i antikken, sjølv om turneringar på stader som Delphi også tiltrakk seg mykje merksemd. Leikane i Olympia blei hovudattraksjonen innan gresk idrett, trass i at det som me i dag kjenner som Hellas var eit politisk nokså fragmentert område på den aktuelle tida.⁴⁷

Gjennom dei ulike lokale kulturane fekk OL eit hint av det internasjonale tilsnittet som er typisk for dei moderne olympiske leikane, og etterkvart som turneringa ekspanderte og trakk til seg utøvarar og publikum frå greske provinsar i Lille-Asia, Midt-Austen og Egypt blei internasjonaliseringa meir merkbar, rett nok med periodevise variasjonar som følgje av skiftande politiske tilhøve.⁴⁸ Dei panathenske leikane, som gjekk av stabelen i Athen, hadde på si side eit klart meir nasjonalt preg knytt til bystaten Athen. I Olympia greidde ein å gje det greske området ein naturleg arena for sameining, sjølv om konkurranseaspektet var sterkt dominerande under det antikke OL. Det viktigaste landemerket i Olympia var eit tempel, og ikkje eit idrettsanlegg, men den arkitektoniske utviklinga av staden medførte også sportslege

⁴⁶ Tangen, 1997, s. 163.

⁴⁷ Osborne, 1996, s. 204.

⁴⁸ Tangen, 1997, s.183.

innslag i strukturen.⁴⁹ Heilagdommen i Olympia fungerte som det primære, pangreske samlingspunkt, og dei idrettslege leikane blei omfamna av denne identiteten.



Fig. 17: Stadion i Olympia.

I den olympiske barndommen på 700- og 600-talet f./Kr. kan ein eigentleg ikkje snakka om stadionarkitektur, fordi det fanst få konstruerte element i tilknytning til fasilitetane. Tevlingane føregjekk på heilt opne idrettsplassar, anlagt på ei mark i nærleiken av heilagdomane ved Olympia (Fig. 17). Frå den tidlege olympiske perioden finn ein likevel to viktige omgrep, *stadion* og *gymnos*. *Gymnos* betyr naken, og refererer til at antikkens

atletar ikkje hadde klede på ved idrettskappleik. Ordet heng saman med bygningstypen gymnasium, som var ein stad der dei olympiske atletane kunne trekka seg tilbake og trenast.⁵⁰ *Stadion* var ei måleining: ein stadion utgjorde 600 fot og gav lengda til den første olympiske løpsdistansen.⁵¹ Omgrepet styrte dermed mykje av rammene for idrettsplassen, sidan denne blei forma etter lengda på løpskonkurransen. Gymnasium og stadion har blitt tekne opp igjen i moderne tid, både omgrepa og institusjonane.

Greske stadia bestod av to langsider og ei kortsida som ofte var skipa til i u-form. Det fanst også løysingar der kortsida var heilt rett vinkla, slik som i Olympia, men u-form var mest utbreitt.⁵² *Det Panathenske Stadion* er eit godt døme på denne basisforma for antikke stadia.⁵³ Basisforma er blitt ivareteken i den restaurerte versjonen av anlegget, som består av ein slakt skrånande marmortribune inndelt i to nivå (Fig. 16). Denne omkransar ein arena med løpebane. Arenaen består av ei rektangelbasert grunnform som er skåren rett av på den eine kortsida, medan den andre kortsida svingar rundt i ein u-forma boge. Tribunen følgjer arenaen

⁴⁹ Ross, 2004, s. 18.

⁵⁰ Spivey, 2004, s. 40.

⁵¹ Ross, 2004, s. 29.

⁵² Dinsmoor, 1975, s. 250.

⁵³ Omsett frå engelsk, *The Panathenaic Stadium*. Dette stadionet eksisterte på sin noverande plass i Athen sentrum allereie på 300-talet f./Kr., men det blei ikkje bygt ut med skikkeleg tribune før i romersk tid, då Herodes Atticus renoverte anlegget i tida mellom år 140 og 143 e./Kr. i Ross, 2004, s. 67.

langs begge langsiden, blir lenka saman i kortsida med u-form, men er ikkje samanføydd på den avskorne, rette kortsida. Denne er heilt open og vendar ut mot ein stor plass som ligg i forlenginga av stadion. Ein finn altså ikkje den heilt lukka forma som er avgjerande for utsjånaden til det moderne stadion.

Termen stadion vedvarte å eksistera i det olympiske vokabularet, og etterkvart som det vaks fram faste strukturar rundt idrettsplassane blei namnet verande som eit samleomgrep for idrettsarena med tribune ikring. Olympia blei ein åstad for arkitektonisk vekst, særskild frå det 4. århundre f./Kr og framover.⁵⁴ I løpet av eit par århundre vaks det fram ein stor overnattingsstad, *Leonidaion*, ein *Palaestra* for boksing og bryting, *Gymnasion* for generell



trening og sosialt samvere for atletane, og eigne badefasilitetar. I år 200 f. Kr. blei det skipa til ei overkvelva gate (Fig. 18) mellom stadion og heilagdommen, som ein slags forløpar for den moderne spelartunnelen.⁵⁵ Forma på stadion haldt seg i same skjema som før, sjølv om anlegget stadig fekk små justeringar i takt med dei andre endringane i Olympia.⁵⁶ Denne utgåva

Fig. 18: Overkvelva gate, Olympia.

av stadion blei, saman med dei resterande sports-

elementa i Olympia, ståande som ein viktig føregangar for seinare tids sportsanlegg. OAKA og Olympia har absolutt slektskap med kvarandre i det at dei begge er døme på rikhaldige samlingar av olympiske idrettsfasilitetar.

I den antikke verda blei det ikkje berre anlagt sportsanlegg berekna på menneskelege utøvarar; hippodromar for hestevaddeløp førekom vel så ofte som ordinære stadia. I Olympia fanst det ein hippodrom blant dei olympiske fasilitetane. Dei greske hippodromane var jamt over større i utstrekning samanlikna med idrettsstadia, men dei hadde den same u-forma grunnplanen.⁵⁷ Romarane utvikla sine amfiteater og sirkus med bakgrunn i den greske prototypen for hippodromar, og fleire av desse nådde nye rekordar med omsyn til storleik og utstrekning.⁵⁸

⁵⁴ Tangen, 1997, s. 168.

⁵⁵ Dinsmoor, 1975, s. 319.

⁵⁶ Christopoulos, 2003, s. 98-99.

⁵⁷ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 4.

⁵⁸ Ibid, s. 5.



Fig. 19: Colosseum i Roma.

eit rammeverk beståande av fire etasjar. Meisterplanen for *Colosseum* ligg nære den standardforma ein assosierer med eit moderne stadion frå 1900-talet. Den nøysame utforminga av den utvendige fasaden på *Colosseum* fortel dessutan at stadionarkitektur også i eldre tider handla om noko meir enn å ganske enkelt skapa eit rammeverk for idrett og underhalding. Det romerske amfiteater kan sjåast på som ein kombinasjon av arkitektoniske element frå både stadion- og teaterarkitektur, og i denne formfusjonen kjem ein nokså tett opptil å ha eit konkret førebilete for prototypen til det moderne stadion.

Det er verdt å notera seg nokre av dei ulikskapane ein oppdagar ved samanlikning av greske teater og romerske amfiteater, fordi desse skilnadene har stor relevans for *Olympiastadion i Athen*. Det greske teateret var ofte plassert inn i sitt lokale landskap, gjerne ved at ei naturleg helling i terrenget blei nytta som basis for tribunen. Publikumplassane kunne dermed leggjast direkte i den naturlege bakkeprofilen, slik ein til dømes kan sjå det i *Dionysosteateret* i Athen. Fordelen med dette var at ein unngjekk å måtta bygga i høgda, noko som ville ha vore ei utfordring for den greske byggeteknikken. I staden for å bli plassert inn i landskapet som sine greske føregjengarar blei romerske amfiteater skipa til som frittstående strukturar. Av den grunn trong dei ikkje å passa inn i eit særskild terreng. Den romerske modellen var betre eigna for å laga byggverk i urbane settingar, der ein ikkje kunne rekna med å finna høvelege stader i den aktuelle topografien. Sofistikert arkitektur kunne i staden erstatta eit naturleg landskap ved hjelp av menneskelege konstruksjonsgrep. Romarane klarte å samanfatta ein del stiltrekk frå gresk arkitektur, for så å utarbeida desse stiltrekka vidare i bygningar med mange etasjar.⁶⁰ *Colosseum* framsto i følge enkelte ekspertar som ein meisterleg kombinasjon av klassisk

⁵⁹ Ibid, s. 4.

⁶⁰ Summerson, 1980, s. 19.

formspråk og ingeniørfagleg dugleik.⁶¹ Med ein tilskodarkapasitet på omkring 45.000 gav bygningen i tillegg eit vist frampeik på den storleiken som skulle koma til å prega idrettsanlegg nesten 2000 år seinare.

For å realisera høge, frittståande strukturar måtte romarane ty til komplekse konstruksjonsskjema. *Colosseum* blei laga ved hjelp av ei gjennomtenkt fordeling av berekraft, både i den utvendige og den innvendige delen av strukturen. Etasjane låg lagvis på kvarandre med stønad frå bogegangar, som gradvis fordelte spenning og tyngde nedover mot innsida av arenaen. I fasaden blei berekraft sikra gjennom søyler og pilarar. Den lagvise strukturen på innsida skapte også tilgangsrom for publikum, og *Colosseum* fekk dermed eit flettverk av romlege variasjonar i interiøret. Med bogar som det sentrale bereprinsippet laga romarane eit anlegg med djup struktur og eit innfløkt balansesystem mellom spenning og statikk. Strukturen til høgreste byggverk som *Colosseum* blir av John, Sheard og Vickery omtala som ei form for kunstig fjellside.⁶² Ein slik omtale plasserer den romerske varianten i klar retning av det moderne stadion, som ut frå denne analysen kan seiast å vera derivert frå det romerske amfiteater.

Greske og romerske anlegg hadde med andre ord divergerande strategiar med omsyn til bygningskonstruksjon og plassering i landskapet. Eit anna aspekt som er grunnleggjande forskjellig for greske stadia og romerske amfiteater dreiar seg om form. Ved å ha ein grunnplan der endane ikkje var samanføyde oppnådde greske stadia ein statisk verknad ved idrettsleg utfolding, fordi atletane måtte snu ved kvar ende av løpebanen og ta den same løypa tilbake igjen. Rørsla på stadion var heile tida eit repeterande mønster av fram og tilbake. Utgangspunktet for dette, den standardiserte måleininga *stadion*, understrekte det statiske. På grunn av dei fastsette måla kunne ein ikkje fritt endra på forma. Det romerske amfiteater var derimot ordna som ein komplett omkrins, der tribunen omslutta ein sirkulær arena. Omkrinsen gjorde det mogleg for alle tilskodarane på tribunen å ha god sikt ned til den midtre arenaen, og nettopp dette kan ha vore hovudgrunnlaget for å velja denne forma. På greske stadia var det omvendt. Her styrte aktivitetssona føresetnadene for tribuneforma.

Olympiastadion i Athen har trekk frå romersk så vel som gresk bygningstradisjon. Det faktum at arenaen på *Olympiastadion* er senka ned i eit naturleg landskap er ein klar referanse til det klassiske greske teater, og referansen blir understøtta nærare ved at tribunefundamentet på

⁶¹ Wheeler, 1985, s. 118.

⁶² "First, it formed the artificial hillside required from the theatrical point of view" i John, Sheard & Vickery, 2007, s. 5.

nedre nivå kvilar på kurvinga i landskapet. Samstundes har ein fylgt opp den romerske strategien ved å reisa strukturen opp frå bakken, slik at det øvste nivået av tribunen har blitt ein oppreist fasade, ei forlenging av fundamentet. Dagens idrettsanlegg har ivareteke lærdommen frå romersk masseunderhaldning ved å la tribunen omkrinsa arenaen, og dermed kan ein seia at *Olympiastadion i Athen* i stor grad formidlar det romerske i sitt formspråk.

Oppsummert kan ein ta med at antikken medførte ei viss endring av omgrepet *stadion*. Det utvikla seg frå å vera ei flat slette tilrettelagt for idrett til å gradvis inkludera fastare strukturar som komplimenterte den flate arenaen. Etter at utviklinga hadde føregått i om lag 1000 år førekom det eit merkbart brot i stadionarkitekturens historie. Ved innføringa av kristendommen som romersk statsreligion på 300-talet e./Kr fekk idretten, og i særskild stor grad OL, trongare kår. Det nære sambandet mellom ikkje-kristne religiøse ritual og olympisk kappleik let seg ikkje sameina med den pågåande samfunnsendringa i det romerske riket. OL var dessutan forbunde med nakne menneskekroppar, og nakenheit blei assosiert med synd og umoral i den kristne læra. OL-anlegget i Olympia blei etterkvart råka av både jordskjelv og invasjon, og sidan ingen nye anlegg blei skipa til gjekk den olympiske idretten, saman med tradisjonell romersk idrett, inn i kvilemodus.⁶³

Ventetida på nye anlegg skulle syna seg å bli lang. Både i mellomalderen og renessansen fanst det idrettslege festivalar og sportslege folkemønstringar, til dømes riddarturneringar, men i denne perioden blei det ikkje anlagt nye og banebrytande amfiteater eller stadionanlegg. Idrettsleg utfalding i mellomalderen var, samanlikna med den organiserte forma som kjenneteikna antikkens idrett, spontan og improvisert, og turneringane gjekk føre seg på mellombels oppretta strukturar.⁶⁴ Det eksistererte ikkje ein retningsgjevande instans med nokolunde fast tidssyklus, slik som det antikke OL i Olympia, og difor var det ikkje eit påtrengande behov for faste anlegg.

Forutan riddarturneringar baud mellomalderen også på meir konvensjonelle former for idrett, i alle fall sett med våre moderne auge, slik som ballspel.⁶⁵ I Storbritannia kan ein finna spor av den moderne fotballen heilt tilbake til 900-talet. Det er ei interessant opplysning å ta med seg i denne konteksten, fordi fotball har vore den enkeltidretten som har hatt mest å seia for utviklinga av det moderne stadion. I byrjinga laga imidlertid ikkje britane spesifikke anlegg

⁶³ Tangen, 1997, s. 196.

⁶⁴ Ibid, s. 243.

⁶⁵ ”Det som etterhvert kom til å bli de mest dominerende øvelsene i middelalderen var ballspillene.” i Ibid, s. 211.

for aktiviteten, det skulle ikkje bli ein realitet før på 1800-talet. Før dette blei fotball utøvd når store samlingar av menneske møttest på markane mellom to landsbyar eller på ein open plass i ein urban kontekst, i det som går under omgrepet ”folk-game football” hos John Bale.⁶⁶

Idrett kunne altså finna stad inne i etablerte bystrukturar. Frå seinrenessansens Italia har ein det florentinske ballspelet *giuoco del calcio fiorentino*, som direkte omsett betyr “det florentinske sparkespelet”. Dette oppstod på 1500-talet og var ein forløpar for moderne fotball. Kampane blei spelt på store plassar i Firenze, slik som Piazza Santa Croce, der det blei oppretta ein midlertidig arena med sand som underlag. Rundt denne aktivitetssona var det byarkitekturen som supplerte rammeverket, og ikkje ein sjølvstendig struktur rundt arenaen. Her kunne to lag beståande av opptil 27 spelarar møta kvarandre, slik ein kvart år kan sjå rekonstruksjonar av i det moderne Firenze.⁶⁷ Sjølv om det fanst slike idrettslege aktivitetar må ein like fram til det 19. århundre for verkeleg å plukka opp tråden frå antikken. Dette var tida då det industrielle samfunnet tok til å finna si form, og behovet for organiserte massehendingar vaks i takt med folkeauka i Europa.⁶⁸ På slutten av 1800-talet hadde idrett av ulike typar teke til å få fofeste i mange europeiske land, og då den olympiske ideen blei gjenoppliva i 1880-åra gjekk starten for ei bølge med stadionutbygging. Den moderne masseidretten er, tilfeldigvis, historisk samanfallande med den modernistiske arkitekturen, og dette var ein viktig føresetnad for framveksten av moderne sportsarkitektur.

Utviklinga av ein moderne arkitektur for idrett

Med OL som ein viktig generator fann stadionarkitekturen ein plass i det moderne samfunnet. Moderne idrett som masseunderhaldning ville nok ha vekse fram uavhengig av OL, men dei olympiske leikane sørgja for at mange brikker fall på plass på same tid. Kvar enkelt olympiade frå 1896 og framover utfordra både IOC og dei aktuelle vertsbyane til å koma opp med eit velfungerande turneringskonsept, og til raskt å gjera justeringar undervegs. Syklusen på 4 år gjorde at nye anlegg heile tida måtte planleggast, og dermed fekk stadionarkitekturen regelmessige evalueringar. Gjennom denne utviklingslogiske prosessen blei stadion gjort til ein meir komplett anleggstype.

⁶⁶ Bale, 1993, s. 11.

⁶⁷ Ibid, s.14.

⁶⁸ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 6.

Den jamne takten på OLs frammarsj bana vegen for det moderne stadion, og leikane gjekk langt i retning av å fungera som ei verdsutstilling for idrettsarkitektur. Ettersom det olympiske programmet stadig ekspanderte med omsyn til idrettsgreiner og tal på deltakarar måtte arkitekturen oppdaterast i ein kontinuerleg prosess. I denne prosessen blei OL-stadionet eit uttrykk for siste nytt innan idrettsarkitektur og ein arena for arkitektoniske nyhende. Dette er framleis eit viktig aspekt ved olympiske anlegg; dei har som føremål å liggja i forgrunnen for utviklinga. Santiago Calatrava hadde dette innbakt i oppdraget då han teikna planane for Athen-2004, noko som er ei stadfesting av den utviklingslogikken som var representativ for framveksten av dei første moderne OL-stadia. Her ligg det eit historiografisk poeng: fleire arkitekturhistorikarar, til dømes Sigfried Giedion frå Sveits, som skreiv om modernistisk arkitektur tok nettopp tak i utviklingslogiske tendensar.⁶⁹

Det må rett nok påpeikast at det første anlegget som blei bygd særskild til ein olympiade ikkje kom før i 1908, då den britiske arkitekten James Fulton teikna *Stadion for den Kvite Byen* til olympiaden i London.⁷⁰ Korkje Paris-1900, St.Louis-1904 eller Athen-1896, turneringa som sette det heile i gong igjen, hadde nye stadia. Likevel var desse tre viktige, fordi IOC fekk gjort seg opp nokre meiningar om korleis eit olympisk stadion burde vera, og kva som kunne utbetrast til neste OL. Det verker på ein måte som om den modernistiske utviklingslogiske estetikken er bygd inn i stadionideologien til IOC.

I 1896 nytta arrangørane den rekonstruerte versjonen av *Det Panathenske Stadion*, noko som må seiast å vera eit konservativt grep frå IOC og vertslandet si side. Den britiske gartnar & ingeniør Joseph Paxton presenterte avansert stål- og glasarkitektur i stor skala så tidleg som i 1851, då *Crystal Palace* stod ferdig til verdsutstillinga i London, og mot slutten av 1800-talet kunne ingen hevda at slik teknologi ikkje var kjent. Dei ansvarlege for den 1. moderne olympiade valde å sjå vekk frå dette. I staden blei ruinformene frå det marmoranlegget som den greske velgjerar og byggherre Herodes Atticus gjenreiste på 100-talet e. Kr. nøysamt bygd opp igjen, og gjennom denne operasjonen fekk olympiaden ein antikk aura.

Sånn sett gav *Det Panathenske Stadion* byen Athen tilbake noko av fortidas glans på det olympiske området. Dersom ein hadde mått laga eit nytt stadion ville gjenopplevinga av OL vore ein ganske annleis operasjon, utan dei historiske konnotasjonane til *Det Panathenske Stadion* å stø seg på. Då anlegget nok ei gong blei gjenbrukt i samband med Athen-2004 blei det ei gong for alle innprenta i OL-historia, som eit symbolverk for OL i alle historiske

⁶⁹ Tournikiotis, 1999, s. 41.

⁷⁰ Omsett frå engelsk: *White City Stadium*. i John, Sheard & Vickery, 2007, s. 7.

periodar. At Hellas nok ein gong valde rekonstruksjon framføre nybygging til 2004 seier nok meir om økonomiske ressursar enn om renovasjon som ein typisk gresk OL-strategi. Det stadfestar i alle fall eit interessant avvik: Hellas har arrangert to moderne olympiske leikar, og begge har vore unntak frå regelen om at eit nytt OL er synonymt med eit nytt stadion.

Frå 1934 og framover blei fotball-VM ei turnering av høg internasjonal relevans, og i dag er dette arrangementet ein seriøs utfordrar for OL i tevlinga om å skapa dei mest namngjetne stadia.⁷¹ Men på første halvleik av 1900-talet var det utan tvil dei olympiske leikane som førte an, og turneringa stod som eit døme til etterfølging for andre idrettsarrangement.⁷² Det er lite sannsynleg at det moderne stadion hadde funne si form like hurtig dersom OL ikkje hadde vore slik ei velorganisert drivkraft og eit effektivt føregangsdøme.

To moderne stadionmodellar

Etter å ha fastslått dette er det på sin plass å seia noko meir om kva det moderne stadion *er*. Det finst ikkje noko heilt eintydig svar på det spørsmålet, men det går an å retta blikket mot nokre sentrale trekk. I løpet av dei drygt hundre åra som har gått sidan Athen-OL i 1896 har det etablert seg to nokså forskjellige stadionskjema. Desse to kan definerast som a.) fleirbruksanlegg, eller b.) spesialstadia, som er berekna på ein meir einsretta bruk. I samband med OL er det som oftast type a.) som er aktuell, på grunn av naudsynet av å kunna arrangera fleire typar idrett og kulturell aktivitet på same anlegg. Frå oppstarten av det moderne OL og fram til våre dagar har utviklinga innan olympisk arkitektur vore stor, og ein grunn til dette ligg i dei stadig meir tilspissa forventningane til idrettslege funksjonar. Alt må vera effektivt, smidig og vel tilrettelagt for at stadionet skal kunna tilby best moglege tilhøve for dei olympiske atletane. Den viktigaste grunnen til endring og utvikling ligg nok likevel i det området som angår den utvida bruken av OL-stadionet, slik som seremoniar og andre kulturelle innslag. På dette feltet har ein vore vitne til ei intensivering med omsyn til visuelle strategiar i sjølve stadionarkitekturen. Mange oppdragsgjevarar har satsa sterkt på å skapa eit spektakulært hovudanlegg for olympiaden, med dertil høyrande ambisjonar om å trekka til seg arkitektar av eit visst ry. Då Athen-2004 skaffa seg Santiago Calatrava til å teikna hovudarenaen var mykje gjort for å sikra anlegget ein viss status allereie på førehand av

⁷¹ Til Fotball-VM i 2002, som føregjekk i Japan og Sør-Korea, blei det konstruert 19 heilt nye stadia. Denne kvantitative opplysinga fortel det meste om omfanget på satsinga. Fotball-VM i Tyskland 2006 synte også fram ei intensivering av økonomiske middel anvendt på anlegg, anten i form av restaurering eller nybygging.

⁷² Tangen, 1997, s. 320.

olympiaden, fordi Calatrava på dette tidspunktet var i ferd med å bli ein namngjeten person på den internasjonale arkitekturscena.⁷³

På motsatt side av debatten går det an å argumentera for at stadionet, på trass av den utviklinga som OL har medført, ikkje har vore ein bygningstype av særskild innovativ karakter. Eit tradisjonelt stadion frå det 20. århundre kan ved første augneblink gjerne framstå som ein rigid og lite fleksibel konstruksjon. Det treng ikkje å bety at slike stadia er blotta for arkitektoniske kvalitetar, men snarare at praktiske og økonomiske omsyn har blitt prioritert framfor nyskaping på det arkitektoniske planet. Tradisjonell stadionform er ofte karakterisert av eit lukka og avstengt preg, med ein utvendig fasade som konfronterar publikum i massivt veggformat. Eit slikt trekk forsterkar inntrykket av at det berre er innsida, og dermed det strengt funksjonelle, som er det einaste viktige ved eit stadion. Som tilskodar får ein ikkje kjensla av å koma til eit ope eller transparent anlegg, slik tilfellet er med mange andre store arkitektoniske verk i urbane settingar. Stadion oppmodar publikum om å halda seg vekke inntil portane blir opna i samband med aktuelle arrangement og hendingar. Sjølv om mange store stadia blir eigd av det offentlege er det uvanleg at publikum får høve til å nytta fasilitetane utanom fastsette tidspunkt. Stadionarkitekturen, i denne konteksten forstått som ei moderne borg eller festningsverk, er med på å bygga opp under denne reguleringa.

Enkelte samfunnsvitarar har vore opptekne av dette i ein større diskusjon om kva rolle stadionarkitekturen spelar i den moderne byen. John Bale problematiserer utviklinga av seinare tids sportsarkitektur og han finn teikn på ei omstrukturering av det moderne stadion, som har gått over frå å ha eit demokratisk preg til å bli eit klassesdelt system kjenneteikna av motsetnader og høg grad av sosial inndeling.⁷⁴ I eit forsøk på å definera det moderne stadion anvendar Bale ein form- og funksjonsanalyse og kjem fram til ei utvikling i fire trinn, som alle blir gjeve namn etter sine essensielle kjennetrek. Det moderne stadion har i følge Bale gått frå eit nivå av gjennomtrengelige grenser (**a**) til lukking (**b**), og vidare mot oppdeling (**c**) og, i yttarste konsekvens, overvaking (**d**).⁷⁵ Stadion består ikkje lenger av eit sams operom for interaksjon mellom publikum og utøvar, men har fått faste strukturar, segregering av publikum i soner, nummererte sitjeplassar i staden for frie ståplassar, TV-skjermar og overvaking. Denne utviklinga, som hos Bale er eit uttrykk for overgangen frå fotball som

⁷³ Kina har fylgt opp i same spor ved å henta inn to store namn, sveitsiske Jacques Herzog og franske Pierre de Meuron, til å teikna Olympiastadion i Beijing til neste års OL.

⁷⁴ Bale, 1993, s 38.

⁷⁵ Ibid, s. 12.

folkespel til fotball som spesialisert sportsindustri, fann stad i løpet av snautt hundre år.⁷⁶ Analysen til Bale er representativ både for fleirbruksanlegg og spesialstadia, og han fangar inn den evolusjonen som OL-stadion har vore ein viktig generator for, altså den trinnvise framveksten av stadion som moderne bygningstype.

Dei systematiserte observasjonane til Bale får konsekvensar for oppfattinga av moderne stadia, særleg for dei delane av diskusjonen som angår den sterke tilsynekomsten av regulering og restriksjon. Dette var også noko Adorno var oppteken av i sine merknader om sport som ein del av den moderne kulturindustrien.⁷⁷ *Olympiastadion i Athen* kan trekkast inn i denne diskusjonen, med sin nøysame soneinndeling på tribunen, VIP-losjer og billetter i ulike prisklassar. Sosial posisjon og økonomiske ressursar er avgjerande for den som vil ha tilgang til alle delar av anlegget, slik tilfellet er også på andre moderne stadia. Under olympiaden i 2004 kom dette ettertrykkeleg til syne, både på grunn av arrangementets status som global ekstravaganza med dertil høyrande skyhøge billettprisar, men også fordi OL var ei offentleg hending med mange særskild inviterte gjestar.

Omsynet til tryggleik var eit anna regulerande element. Eit kvart offentleg arrangement i verda etter 11. september 2001 blei råka av frykta for terrorisme, og i høve til Athen-2004, som hadde verdas blick retta mot seg, blei terror vurdert som eit plausibelt scenario frå arrangørhald.⁷⁸ Her hadde ein også særskilde lokale tilhøve som verka inn; fleire aksjoner og demonstrasjonar i førekant av OL var særleg retta mot USA. Situasjonen medførte eit samarbeid mellom FBI og gresk politi, og *Olympiastadion* blei strengt regulert og tett bemanna med vaktpersonale under OL.⁷⁹ Stadion tok spranget inn på nivå (d) i Bales analytiske skjema på grunn av den skjerpa overvakinga som pågjekk så lenge OL varte. Dette må reknast med i skildringa av stadion, og slike merknader legg ikkje nokon dempar på relevansen av dei oppføre nemnde festnings- og borgmetaforane.

Slike metaforar var aktuelle under OL, då *Olympiastadion* var eit festningsverk mot internasjonal terrorisme. Men dei har også aktualitet på eit anna plan, dersom ein freistar å skildra og fanga inn den sosiale signifikansen av eit moderne idrettsanlegg i urbane omgjevnader, slik som Athen. Ein annan metafor som ofte blir applisert er ”stadion som hage”, eit språkleg bilete som siktar til at anlegget står som eit grønt eller parkaktig innslag i

⁷⁶ Ibid, s. 11.

⁷⁷ Inglis, 2004, s. 84.

⁷⁸ Ross, 2004, s. 203.

⁷⁹ Orkin, 2000, s. 1.

den urbane jungelen av betong og asfalt. Det høver brukbart på *Olympiastadion i Athen* som del av ein større struktur, OAKA, som per definisjon var eit parkområde under OL. Etter olympiaden gjev hagemetaforen ei anna mening. All den tomme plassen og dei ubrukte fasilitetane gjev inntrykk i retning av ein utstelt hage, og det signaliserer korleis ein positiv metafor raskt kan endra mening til det motsette. I denne tolkinga blir stadion ståande som ein sporadisk aktiv oase i ein elles livlaus ørken. Poenget er at desse språklege bileta får fram korleis *Olympiastadion* antek, nett som andre fleirbruksstadia, ulike meningar.

Sjølv om mange stadia kan samlast under dei negative forteikna som blei referert over, så finst det også ein del unntak frå dette. Eit stadionprosjekt kan i visse samanhengar, og då er OL rekna med til desse, gje rom for arkitektonisk eksperimentering.⁸⁰ Då den japanske arkitekten Kenzo Tange stod bak hovudanlegget til Tokyo-OL i 1964 fekk verda sjå eit døme på dette. Tange nytta Tokyo-OL til å framsyna ei sofistikert handsaming av moderne materiale, og i bygningar som *Takamatsuhallen* skein det gjennom korleis særleg betong kunne utnyttast til å oppnå eit fleksibelt uttrykk i stor skala. Sportsbygningane til Tange var ikkje berre arkitektonisk innovative i olympisk samanheng, men også cutting edge i arkitekturen for øvrig.⁸¹ Det gjorde Tokyo-OL til ein arena for nyskapande arkitektur, og i forlenginga skapte det eit oppdatert bilete av Japan som nasjon. Olympiaden var den første i historia der arkitekturen verkeleg var i takt med samtidsarkitekturen, nærast i førekant, og Tange opna sånn sett opp for meir dristige idrettsanlegg i ettertida.

Graden av nyhende og arkitektonisk eksperimentering i eit stadionprosjekt blir i stor grad bestemt av tilhøvet mellom arkitekt og oppdragsgjevar. På grunn av artikkel 38 i IOCs OL-charter, som postulerar at det skal skapast ein heilskapeleg kulturell profil i samband med OL, vil som regel arrangøren leggja ein del føringar for arbeidet til arkitekten.⁸² I planlegginga av Athen-2004 hadde den greske OL-komiteen lagt inn ein visjon for det arkitektoniske arbeidet. Oppdraget til Calatrava var å "improve and harmonize the existing Athens Olympic Sports Complex, its surrounding area, and its access routes."⁸³ Arkitekten var her nokså bunden til den førehandsbestemte visjonen, men han fekk relativt fritt spelarom til å definera si eiga tolking med utgangspunkt i den offisielle retorikken.

⁸⁰ "World's Fairs, Grand Expositions, Olympic Games, and trade pavillions are acknowledged as proving grounds for experimental architecture" i Bachman, 2003, s. 245.

⁸¹ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 67.

⁸² Klausen, 1996, s. 105.

⁸³ Tzonis, 2004, s. 336.

Utforminga av eit stadionprosjekt blir ofte til ved at ein arkitekt blir hyra inn av ein oppdragsgjevar, slik tilfellet var under Athen-OL. Men, sjølv om oppdragsgjevaren gjerne kan ha ei fleksibel innstilling til arkitekten og hans kreative disposisjonar kan det liggja mange hinder i vegen for å realisera desse. I planlegginga av eit stadionprosjekt blir arkitekten styrt av det ein kan kalla materiale bestemmelsar, slik som faste funksjonar, strukturar og bygningsmasse.⁸⁴ På dette området er konvensjonane sterke og veletablerte, og kjernefunksjonane let seg ikkje endra så lett. Det dreier seg i all hovudsak å leggja til rette for idrettsleg og/eller kulturell utfolding nede på arenaen, og på best mogleg måte skaffa publikum god sikt og tilgang til denne. Slike omsyn står som fastlagte primæromsyn ved dei fleste stadionprosjekt.

I løpet av 1990-talet kunne ein ikkje desto mindre sjå at desse primæromsyna blei nedtona i designen til fordel for eit mykje friare spelerom for estetiske idear. Dei primære omsyna var framleis like viktige, men arkitekturen blei tilført nye aspekt. Dette er ikkje eit forsøk frå mi side på å skapa ein dikotomi mellom funksjonalitet og estetikk, men snarare ei understreking av at slike parameter er nøye integrert i eit moderne stadion. Eit olympisk stadionprosjekt blir til gjennom ein balansegang mellom ei rad av ulike omsyn. Arkitekten må oppfylla alle dei naudsynte krava til funksjonalitet og logistikk, og samstundes skapa ein viss estetisk profil. Mitt poeng er at sistnemnde aspekt har blitt eit viktigare element i nyare tids stadionarkitektur, og at det er særskild framtrekande i olympiske anlegg. I tillegg, slik det blei gjort greie for i kapittel 1, gjev nye stadia rom for å setja i scene særskilde estetiske effektar som berre er synlege når stadionet er i bruk.

Stadionarkitekturen har blitt tilført langt fleire komponentar i strukturen i nyare tid, og tendensen har gått mot ein aukande grad av monumentalisering. Nye komponentar og bruksområde har i følgje den norske samfunnsvitaren Jan Ove Tangen gjort det moderne idrettsanlegget til ” en polykulturell arkitektonisk form hvor sosiale evenementer kan finne sted.”⁸⁵ Anlegga har ikkje berre vekse i storleik, og difor fått monumentale dimensjonar, men dei har også blitt meir kompliserte å lesa. Det vil følgje ein diskusjon av stadion som monumentalarkitektur i neste kapittel, men så langt er det tilstrekkeleg å konkludera med at standardversjonen for 1900-talsstadia har blitt skifta ut med heilt nye anleggstypar. Dette kjem enno meir tydeleg fram når ein analyserer stadionarkitektur i vår nære samtid.

⁸⁴ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 50.

⁸⁵ Tangen, 1997, s. 325.



Fig. 20: Stadion Australia, Sydney.

Gjennom 1900-talet forandra stadionet seg frå å vera ein reinskåren, todelt struktur, kjenneteikna av ein heilt open tribune og eit nøkternt arenaområde, til å bli eit arkitektonisk verk med mangfaldige element i designen. OL-stadionet blei, som ein følgje av eit dramatisk utvida bruksområde for bygningstypen, multifunksjonelt. Denne merkelappen står i til med den fleksibiliteten

som har vore karakteristisk for nye verk, slik som hovudarenaen under Sommar-OL i Sydney i 2000, *Stadion Australia* (Fig. 20).⁸⁶ Ei stor utfordring i dette prosjektet var å produsera eit stadion med stor kapasitet til OL, med plass til 110.000 tilskodarar, men også å sikra ein fornuftig etterbruk av anlegget. Løysinga på problemet blei å designa ein tribune der to store element kunne fjernast etter at olympiaden var over. Fleire andre komponentar i anlegget er også laga slik at det er enkelt å rekonfigurera etterkvart som bruksområdet for stadion endrar seg. Omsyn til miljøet gjorde at naturlege energikjelder blei utnytta til det maksimale i drifta av all elektronisk teknologi. *Stadion Australia* var på mange måtar ein manifestasjon av det multifunksjonelle OL-stadion.

Det postmoderne stadion

Det har blitt påstått tidlegare i dette kapittelet at eit olympisk anlegg har som arkitektonisk føresetnad å liggja i front av utviklinga – det skal vera det nyaste på sitt felt. Og dersom ein skal diskutera denne påstanden bør det definerast litt klarare kva meining som er inkorporert i dette ”nye”. Innan modernistisk estetikkteori stod denne diskusjonen i sentrum. For mange av dei tidlege modernistiske teoretikarane låg det i sakens natur at noko måtte vera nytt for å bli medrekna under omgrepet.⁸⁷ Det nye var noko fundamentalt annleis enn det som hadde eksistert før, og ein kan langt på veg seia at ein eigen estetisk kategori blei utarbeida med utgangspunktet i tanken om det nye. I modernistisk arkitekturteori nyttar ein gjerne termen ”ny tradisjon”, og siktar då til at arkitekturen som oppstod tidleg på 1900-talet framleis

⁸⁶ Omsett frå engelsk: *Stadium Australia*, i Geraint, Sheard & Vickery, 2007, s. 22. Teikna av arkitektkontoret HOB.

⁸⁷ Tournikiotis, 1999, s. 225.

tilhørte eit eksisterande kunsthistorisk felt - arkitektur - samstundes som denne skapte rom for andre tema, former og motiv enn det ein hadde sett før.⁸⁸

Slike spenningar mellom eit tradisjonelt nedslagsfelt og tydelege overgangar til noko anna kan relaterast til diskusjonen om stadionutvikling. Først vaks det moderne stadion fram i eit formspråk som hadde klare band til antikke stadia. I løpet av 1900-talet etablerte dette seg som det tradisjonelle idrettsanlegget, og mot slutten av decenniet blei utrangerte anlegg av denne sorten skifta ut med nye. Når ein kjem tett opp mot 2000-talet tvingar endringane i stadionarkitekturen fram eit nytt omgrep. Det moderne stadion var ikkje lenger dekkande, korkje som omgrep eller som anlegg, fordi bruksområde av ikkje-sportsleg karakter tok til å bli vel så viktige i prosjektering av nye stadia. Ikkje minst gjeld dette for olympiske anlegg, noko den varierte bruken av *Olympiastadion i Athen* er eit døme på. Denne pluralistiske vendinga med omsyn til bruk er viktig å ta tak i for å kunna utdjupe den estetiske og kulturkritiske definisjonen av OAKA.

Etter eit 1980-tal som inneheldt fleire merkbare hendingar med negative forteikn, slik som tribunevald og tragiske dødsulykker, var ein vitne til ny satsing på anleggsfronten det neste tiåret.⁸⁹ På 1990-talet skifta mange utbyggarar strategi, mykje på grunn av krav frå styringsmakter som ville forhindra ulykker som følgje av dårleg trygging og middelmåtig standard på anlegga.⁹⁰ I staden for å renovera gamle og utrangerte stadia valde mange utbyggarar å konstruere nye stadia heilt frå grunnen av. Dei store kostnadene med å føra opp nye byggverk medførte ei aukande satsing på modellar med potensiale til å husa eit større spekter med aktivitetar, slik at omkostingar ved bygging kunne dekkast inn av inntekter frå underhaldningstilbod utanom idrett.

I tillegg kunne ein initiera til meir jamn utnytting av anlegga, med arrangement også på vekedagar utan sportslege hendingar. Ideen for mange slike prosjekt var at dersom ein først skulle bygga dyrt, så burde stadionet bli ståande lenge, og det burde ha eigenskapar utover det å vera eit avgrensa anlegg for idrett. Slik filosofi låg som ein føresetnad for realiseringa av det nye stadion, eller det postmoderne stadion, for å nytta Bale sitt omgrep.⁹¹

⁸⁸ Curtis, 1996, s. 13.

⁸⁹ Fotballverda opplevde to store tragediar på 80-talet:

a. *Heysel Stadion*, Brüssel, 1985: 39 menneske omkom etter ein kombinasjon av publikumsopptøyer og svak tribunekonstruksjon då Liverpool FC frå England møtte Juventus frå Italia i finalen i den europeiske serievinnarcupen, og b. *Hillsborough Stadium*, Sheffield, 1989: 96 menneske mista livet under semifinalen i den engelske FA-cupen mellom Liverpool FC og Nottingham Forrest. i Williams, 1995, s. 219-220.

⁹⁰ Ibid, s. 224.

⁹¹ Bale, 1993, s. 36.



Fig. 21: Arena auf Schalke, Gelsenkirchen. Framskyvbart tak er aktivert.

Multifunksjonalitet og teknologi er to nøkkelord i definisjonen av det postmoderne stadion. *Arena auf Schalke* (Fig. 21) i den tyske byen Gelsenkirchen kan tena som døme på dette. Dette stadionet stod ferdig i 2001, og det er eit fleirbruksanlegg som mellom anna inkluderer kinotilbod og fleire restaurantar i ulike kategoriar.⁹² *Arena auf Schalke* er eit stadion som tek konseptet ”moderne underhaldning” på alvor. Anlegget har føremål

om å dekkja alle sider ved den menneskelege hugnaden etter rekreasjon, fritid og underhaldning. Difor er *Arena auf Schalke* eit stadion av heilkommersielt format. Det betyr at anlegget er laga for å kunna driva seg sjølv, ved at hovudtyngda av utgifter kan tenast inn av næringsverksemd internt i bygningen. Utanom den sjølvbalanserende næringsdrifta mottek *Arena auf Schalke* middel frå ulike sponsorar, noko som også er vanleg for postmoderne stadia. Ei aukande mengd nye anlegg har ein hovudsponsor som tek seg av store utgiftspostar under bygging og i den tidlege driftsfasa. Til gjengjeld krev dei gjerne einerett på reklame, monopol på ein del av næringsdrifta, eller i somme tilfelle å ha firmaet som namn på stadion.⁹³ *Arena auf Schalke* er også kjend under namnet *Veltins Arena* etter sin hovudsponsor, bryggeriet Veltins.

Det multifunksjonelle konseptet hadde ikkje vore realiserbart utan ein nær allianse med oppdaterte arkitektoniske løysingar. Høgteknologiske grep i designen får heimearenaen til den tyske fotballklubben Schalke 04 til å framstå som ein tett samskipnad av arkitektur- og ingeniørfagleg kompetanse. Innbakt i planen sørgjer eit elektronisk system for ei velfungerande audiovisuell ramme rundt alle arrangement. Stadion har framskyvbart tak, noko som gjer det mogleg å kombinera tak med naturleg grasmatte. Framskyvbare tak har blitt eit symbol på djervskap og innovasjon innan stadionarkitektur, fordi slike tak representerer ei sofistikert løysing på eit funksjonelt område – korleis skjerma publikum mot sol og vind - samstundes som dei tillet større variasjon i utforminga av det enkelte anlegg. Det finst ei rad forskjellige variantar både med omsyn til teknologi og utsjånad, og nye idear latar

⁹² *Arena auf Schalke* er teikna av det tyske arkitektkontoret Hentrich, Petschnigg und Partners.

⁹³ I London fekk den tradisjonsrike fotballklubben Arsenal ny heimearena i 2005. Anlegget heiter *Emirates Stadium* etter det arabiske flyselskapet Fly Emirates, og har i utgangspunktet ingenting å gjera med Arsenal sin lokale identitet.

til å vera under konstant utvikling. Denne pluralismen kom synleg til uttrykk under fotball-VM i Tyskland 2006, der nye så vel som gamle stadia hadde tak av ein slik kaliber at anlegga nærast fekk nye individuelle identitetar berre på grunn av denne eine komponenten. *Olympiastadion i Athen* samsvarar med denne tendensen, fordi Calatravas nye tak på sett og vis er anleggets signaturrekk.

Framskyvbare tak er eit arkitektonisk omgrep som står plassert nært til sjølve ideen om kva eit postmoderne stadion er, men det finst historiske forløparar også her. Publikum på *Colosseum* kunne få ly under eit sekundærelement kalla *velarium*, som var eit utfaldbart lerret festa øvst på tribunen.⁹⁴ Det framskyvbare taket kan såleis seiast å vera ein gammalt konsept som har blitt realisert med full slagkraft i postmoderne stadia. Her finn det sin plass gjennom å dekkja funksjonelle behov på ein ekspressiv og estetisk utfordrande måte.



Fig. 22: Allianz Arena i München.

av tribune og indre sone, som saman med eit stort apparat av lys, lyd og TV-bilete raskt sørgjer for andre visuelle tilhøve. I Tyskland er det berre éit anna anlegg som kan måla seg med *Arena auf Schalke* kva omskiftbare tilhøve for lys og endringar i fargesetting angår. Den nye storstova for fotball i München, *Allianz Arena* frå 2005, som er teikna av arkitektkontoret Herzog & de Meuron, har lys og teknologi tett inkorporert i eit transparent rammeverk. Stadion kan føreta eit komplett hamskifte (Fig. 22) alt etter kva lag som spelar kampar der,

På *Arena auf Schalke* er det for så vidt ikkje naudsynt med framskyvbart tak, fordi sjølve grasmatta kan trekkast ut av stadion. Dette blir gjort når aktivitetssona på innsida skal nyttast til andre ting enn fotball, og dersom graset treng meir vedlikehald i form av sol og luft. Når graset er på innsida av stadion kan det utvendige arealet fungera som parkeringsplass, noko som lettar det infrastrukturelle presset for arrangørane. Stadion er også tilskipa for å vera ein sterk heimearena for Schalke 04, så dei mørkeblå klubbargane er eit dominerande fargeelement på tribunen. Likevel kan stadion skapa identitetar utover det lokale ved å setja i gong enkelt gjennomførbare omstruktureringar

⁹⁴ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 6.

anten det er klubbane Bayern München (raudt) og 1860 München (lyseblått), eller det tyske landslaget (kvitt). På anlegg som *Allianz Arena* og *Arena auf Schalke* ligg alt til rette for ein multifunksjonell bruk, og dei er begge sentrale i definisjonen av kva det postmoderne stadion er.

Eit stadion kan berre vera multifunksjonelt dersom det innehar teknologiske løysingar som skapar fleksibilitet. I følgje Bale er det akkurat denne fleksibiliteten som er hovudårsaka til at stadionet skiftar over frå å vera eit moderne anlegg til å bli eit postmoderne stadion.⁹⁵ Stadia som *Arena auf Schalke* og *Allianz Arena* lar seg ikkje heilt fanga inn av den typen avgrensa kategoriar som er viktige i modernistisk teori. Desse anlegga har teke to skritt i ulike retningar; dei har ført stadionarkitekturen over i ei ny fase, der det postmoderne stadion tek over for det moderne stadion. Samstundes refererer dei bakover, til perioden mellom 1400 og 1800, då idrett for det meste fann stad i ein større kontekst, gjerne midt blant den kommersielle aktiviteten i byane.⁹⁶ Det moderne stadion lausreiv idretten frå denne konteksten og blei til eit isolert anlegg for særmerka funksjonar; ein modernistisk manøver med slektskap til Le Corbusiers urbane skjema frå 1920-talet, som delte byen inn i soner ordna etter førehandsdefinert bruk.⁹⁷ Idretten flytta seg frå byen til stadionet. Det postmoderne stadion reverserer dette ved å ta byen, representert ved handel og kommersielle interesser, inn igjen i idrettsverda. Den utvida bruken av stadionet medfører ein pluralisme som, trass i at anlegga framleis primært blir bygd for idrett, gjer det passande å snakka om postmodernisme. Sett i lys av dette kan ein seia at *Olympiastadion i Athen* plasserer seg inn på eit vippepunkt i forteljinga om stadionarkitektur frå modernisme til postmodernisme. På grunn av at anlegget er laga i to vendingar inneheld det trekk frå ulike utviklingstrinn. Basisstrukturen som eksisterte før Calatrava teikna om anlegget er av den eldre skulen, det som i denne teksten har blitt omtalt som eit moderne stadion. I og med at basisstrukturen framleis er ein fundamental del av anlegget slepp ikkje fortida heilt tak i *Olympiastadion*. På grunn av alle endringane i samband med OL blir det totale inntrykket likevel komplisert. Calatrava utbetra *Olympiastadion* i tråd med notida sine aktuelle forventningar til eit postmoderne stadion, med vekt på multifunksjonalitet, teknologi og visuelle utbetringar. *Olympiastadion* fekk demonstrert dette under opnings- og avslutningsseremoniane, då dei multimediale hendingane tøyte kapasiteten til langt over gjennomsnittet for det ein kan finna på eit eldre anlegg.

⁹⁵ Bale, 1993, s. 36.

⁹⁶ Tangen, 1997, s. 268.

⁹⁷ Curtis, 1996, s. 247.

Det nye taket på stadion bidreg i høgaste grad til å elevera *Olympiastadion* opp blant dei mest innovative stadia i det 21. århundre. Dei fleste anlegg som stammar frå dei siste 15 åra har tak integrert i planane, anten det er heildekkande strukturar, framskyvbare tak eller delvis dekkande løysingar. Tilføring av tak er også eit viktig grep innan renovasjon og oppussing av eldre stadia, for på den måten å skapa ny giv rundt desse. Nøyaktig slik var strategien i førekant av Athen-OL. Stadiontak av den kompleksiteten ein finn på *Olympiastadion* har ikkje vore vanlege lenge, og det er eit arkitektonisk trekk som vitnar om nyhende og tidsriktig satsing. For Bale representerar slike teknisk krevjande overbygg eit tungtvegande argument for å vurdera eit stadion som postmoderne og kontemporært.⁹⁸ Calatravas tak gjer at *Olympiastadion* kan samanliknast med andre heilt nye anlegg. Ein kan faktisk argumentera for at arkitekten i dette tilfellet har overgått mange samtidige konkurrentar, fordi han klarte å tilføra eit element som både stikk seg ut som eit symbol for anlegget, og som også er godt tilpassa den førehandsgjevne forma.

Stadion Australia, Arena auf Schalke, Allianz Arena, og til ein viss grad *Olympiastadion i Athen*, er alle døme på korleis nye idrettsanlegg har posisjonert seg i samtidsarkitekturen som eksponentar for særskilde postmoderne trekk. I følge Bale kjem dette tydelegast fram i bruken av anlegga, og han meiner at eit stadion kan vera postmoderne sjølv utan å vera kjenneteikna av eit typisk postmoderne arkitektonisk formspråk.⁹⁹ Det avgjerande er at postmoderne stadia på sett og vis dekonstruerar den tradisjonelle meininga med sportsanlegg, som handla om å vera eit funksjonelt rammeverk for idrettsleg aktivitet, ved å la andre bruksområde få like høg prioritet som idrett. Poenget er at postmoderne stadionarkitektur ikkje berre dreiar seg om å leggja til retta for sportsleg monokultur.¹⁰⁰ Tilnærminga som Calatrava hadde då han utforma OAKA var tilpassa den olympiske kulturindustriens kontekst; dei sportslege elementa var allereie på plass, arkitektens oppgåve var å framheva alle dei andre aspekta ved anlegget. Skal det derimot tolkast som eit arkitekturhistorisk verk i meir tradisjonell forstand er det lettare å finna modernistiske tendensar, både ved *Olympiastadion* og OAKA, noko eg kjem tilbake til i neste kapittel. Men i det større perspektivet som er anlagt i denne oppgåva er det godt mogleg å ta dei inn i den postmoderne neksus som Bale ser konturane av.

⁹⁸ Bale, 1993, s. 33.

⁹⁹ Ibid, s. 37.

¹⁰⁰ Ibid, s. 183.

Kapittel 3: Storskalatenking og monumentalitet

Ut frå diskusjonen i det føregåande kapittelet kan ein konkludera med at idrettsstadionet har mange trekk som gjer det til ein særmerka bygningstype. Samstundes kan ein sjå at postmoderne stadia har ein tendens til å motverka typiske stadiontrekk, fordi slike stadia har så mange fleksible komponentar at dei enkelt kan gjera store hamskifte, og fordi dei har eit utvida sett av funksjonar som ikkje handlar om sport. Dette gjer at det postmoderne stadion har visse fellesnemnarar med andre typar arkitektur, til dømes kommersielle bygningar som kjøpesenter og varehus, og ikkje minst populærkulturelle konserthus.

Svære idrettskompleks som OAKA kan også minna om andre arkitektoniske anlegg, slik som flyplassar, fabrikkar, jernbanestasjonar og liknande. Eit sams trekk for desse er at dei tek opp store areal i dei områda dei ligg. Dei utgjer ein stor bygningsmasse, og dei spelar ei avgjerande rolle i den infrastrukturelle flyten i sine nærområde, på grunn av stor pågang av menneske som skal fraktast frå og til kompleksa. I urbane område vil slike bygningskompleks normalt vera dominerande i kraft av storleik, høgde og utstrekning i topografien, slik tilfellet er med OAKA. Den ruvande posisjonen gjer at dei er merkbare langt utover arkitektorens fysiske grenser.

Samstundes påverkar den store skalaen opplevinga av dei interne romlege tilhøva på anlegget, noko som også vil bli undersøkt nærare i dette kapittelet. Herunder følgjer det ei interesse for å avdekka nokre av dei estetiske effektane som kjem til syne i slike storskalaprojekt, med forskjellige tema frå OL som bindeledd. Eg vil óg føreta ei drøfting av kor vidt visse monumentale strategiar kan styra tolkinga av olympiske anlegg i bestemte retningar, ved å skapa tydelege signal og meiningsindikatorar gjennom arkitektur, audiovisuelle effektar og særskilde bruksområde.

Monumentale anlegg dimensjonert for massemonstring

Under idrettsleikar som OL er det, av praktiske og funksjonelle årsaker, naudsynt å tenke stort på anleggsfronten. På grunn av høge tilskodartal, stor mediepågang og idrettskappleik som treng mykje plass vil eit olympisk stadion alltid vera blant dei største i sitt slag. Det medfører gjerne ei estetisk tilnærming til anlegget som er tufta på monumentale strategiar. Omgrepet ”monumental strategi” kan i denne konteksten forståast som ein kategori av estetiske idear med relevans for arkitektur som er oppført i stor skala. Det er i denne tydinga at omgrepet kan appliserast på OAKA, der det store formatet var ein ufråvikeleg faktor i omgjeringa av

anlegget til OL. Komplekset har ein plan som spenner over store dimensjonar, og det inneheld fleire byggverk i stor skala. Det olympiske mottoet "citius, altius, fortius" gjev både monumentalarkitektur generelt, og OAKA særleg, ein plass i den olympiske ideologien.¹⁰¹ I dette ligg det to klare føresetnader: Det ikkje nok at det olympiske anlegget er stort, det må også vera storarta. Desse påstandane kan drøftast meir inngåande ved å vurdere kva slags meining den monumentale strategien konstruerer i OL-anlegget frå Athen-2004.

I innleiinga samanlikna eg idrettsarkitektur med store transportanlegg, men det er óg viktig å få fram ein grunnleggjande skilnad mellom desse. Denne skilnaden dreiar seg om tid. Ein travel storbyflyplass må dagleg organisera store folkemassar, og ein kan sjå liknande tilstander på eit olympisk kompleks under OL. Men medan OL føregjeng i eit avgrensa tidsrom, er ein flyplass åstad for jamn aktivitet. Den tomheita som er typisk for det postolympiske OAKA særmerkar staden, og gjer det til ein heilt annan plass for tilskodaren jamført med OL. Ein finn også store tomrom på ein flyplass, men desse er laga slik med ein særskild funksjonell intensjon – flytrafikken treng rullebanar. På OAKA er tomrommet meir av eit paradoks. Det oppstår fordi det ikkje lenger er nokon grunn for menneske å oppsøka plassen på dagleg basis, sjølv om formspråk og plan gir uttrykk for at det er ein samlingsplass for folket.



Fig. 23: Olympiastadion i Berlin, med Maifeld i forgrunnen, under OL i 1936.

Eit blick på OL-historia gjev betre innsyn i den tradisjonen som finst med omsyn til monumentalestetikk. Difor det er relevant å dra linjene tilbake i tid, til den olympiaden som framfor alle var tydeleg i bruken av arkitektur av det monumentale slaget og som etablerte dette som eit konvensjonelt format for olympisk arkitektur.¹⁰² Berlin-OL i 1936 omfatta ei systematisering av det olympiske designprogrammet som ingen tidlegare vertsbyar hadde vore i nærleiken av.

I førebuinga til olympiaden var den tyske arkitekten Albert Speer ein viktig person. Formspråket som Speer var hovudansvarleg for skapte eit grunnlag for å utvikla ein statleg arkitektur, og denne var nøye basert på den estetiske modusen som var i aksjon i Tyskland

¹⁰¹ På norsk: Raskare, høgare, sterkare.

¹⁰² "Den monumentale veksten kan sies å ha startet med Berlin-lekene i 1936." i Tangen, 1997, s. 325.

under naziregimet. Rolla til Speer som hovudstrateg for Nazi-Tysklands oppføring av ny arkitektur blir skildra av William J.R. Curtis på følgjande måte:

Speer became the stage designer, as it were, for Nazi pageantry, by providing an instant monumentality for quick effect and mainly rhetorical emphasis. He drew on whatever sources seemed most suitable for evoking an overwhelming scale – Egyptian, Babylonian, classical, neo-classical – and pared down inherited forms into a vocabulary of stripped surfaces, stone veneers, and regimental repetition. His design for the "Zeppelinfeld" arena at Nuremberg of 1934 is a good example of this species of monumentality.¹⁰³

Curtis hevdar altså at Speer var ansvarleg for ein eigen art av monumentalitet, og at det estetiske systemet han formulerte og realiserte lente seg på historiske stilartar for inspirasjon og retorisk verdi. Det som Curtis her seier om monumentalitet handlar om storleikens estetiske effekt, og det er viktig å understreka at omgrepet ikkje opptre i si klassiske meining, der det er knytt til monument som i "minnesmerke"; eit arkitektonisk verk eller ein statue som minnar om ei særskild historisk hending eller om ein bestemt person. I sitatet oppføre blir den egyptiske, babylonske, klassiske, og nyklassisistiske vokalbularen nemnd særskild, men Curtis påpeiker andre stader at nazistane hadde fleire idear til vurdering under prosessen med å utforma den arkitektoniske strategien. Desse ideane inkluderte mellom anna gotisk arkitektur og modernistisk arkitektur, trass i at sistnemnde hadde møtt motbør frå nazistisk hald.¹⁰⁴ I høve til OL-anlegget i Berlin er dette mindre aktuelt, fordi det er den nedstrippa varianten av klassisk og nyklassisistisk arkitektur som er mest framtrédande her. Difor eignar Curtis sine utsegn i sitatet over godt i ei tilnærming til Speers estetikk i denne samanhengen.¹⁰⁵

Det olympiske hovudanlegget i Berlin blei i sin heilskap laga til OL, og det var ikledt ei arkitektonisk drakt som hang nøye saman med styresmaktenes totalitære politiske ideologi. Symmetrisk organisering og kontrollert handsaming av form skapte eit OL-anlegg, *Reichsportfeld*, som bestod av to individuelle hovudkomponentar: *Olympiastadion i Berlin* og *Maifeld* (Fig. 23). Stadion i Berlin blei oppført i eit formspråk mynta på historiske referansar.

¹⁰³ Curtis, 1996, s. 355.

¹⁰⁴ Ibid, s. 354.

¹⁰⁵ I utgangspunktet var det arkitekt Werner March som arbeida med OL-anlegget, men etter misnøye frå styresmaktenes side blei han i 1935 avløyst av Speer, som uansett hadde det overordna ansvaret – Van Winkel, 2000, s. 25.

Bygningen er oppført i naturstein, og den ovale tribuneforma opptrer i symmetrisk balanse med resten av OL-planen. Mytologien som arrangørlandet freista å iscenesetja kom til uttrykk i symbolske detaljar som stod i direkte ledtog med anleggets konstruksjon. Tribunen på *Olympiastadion* har, dersom ein slår alle sitjeplassane saman, ei total lengd på 42, 195 km.¹⁰⁶ Dette er den eksakte lengda på maratonløpet; ei moderne idrettsgrein som viser til ei historisk hending.¹⁰⁷

Maifeld var det store samlingsfeltet i OL-planen, og det hadde same funksjon som *Nasjonsplassen* hadde medan Athen-OL pågjekk, nemleg å samla store folkemassar og dirigera deira vidare ferd på anlegget. På denne plassen fekk tilskodarane oppleva den fulle effekten av eit stort operom med kneisande og tung monumentalarkitektur på fleire sider. Under Berlin-OL blei folkemassen på *Maifeld* gjort til eit objekt av strukturane rundt seg, og dette etterlet små sjansar for kvart einskild individ til å stikka seg ut i folkehavet. Det var ein arena for "Massenspiele" og "Festspiele," nærare bestemt ein plass for massemønstring i alle sine avgreiningar.¹⁰⁸

I den eine enden av *Maifeld* var plassen lenka saman med ein ny boulevard, *Via Triumphalis*, som strakk seg frå hjarta av Berlin og ut til OL-anlegget. *Via Triumphalis* blei nytta til paradar, kolonnekøyring med bilar, og til langsam inntogsmarsj for medlemmane av Nazipartiet.¹⁰⁹ Hangen til å nytta lange linjer og ubroten aksialitet kjenner ein att i OAKA-planen, som er organisert på ein liknande måte. Den totalitære politiske implikasjonen er viska ut, men formspråket har overlevd. Sett under eitt var planen for det olympiske komplekset ein avgjerande faktor i Berlin-OLs bidrag til å ritualisera dei olympiske leikane, noko eg kjem nærare innpå i neste kapittel.

Når estetikken til Speer fekk veksa opp i eit heilskapeleg konstruert anlegg fekk regimet demonstrert rekkevidda av den strategien det fylgde allereie i optrappinga fram mot olympiaden; ein visuell strategi som stod i stil med den stadig meir aggressive politikken som regimet førte, som medførte at mange intellektuelle, deriblant Adorno, flykta frå Tyskland. Nazismens totalitære grep over individet var med på å forma Adornos vidare filosofiske arbeid, i det han gjenkjende ein liknande tendens i amerikansk populærkultur.¹¹⁰

¹⁰⁶ Valestrand, 2006, s. 7.

¹⁰⁷ Spivey, 2004, s. 114.

¹⁰⁸ Van Winkel, 2000, s. 25.

¹⁰⁹ Kort for DNS: Det Nasjonalsosialistiske Tyske Arbeidarparti.

¹¹⁰ Inglis, 2004, s. 83.

Speer lukkast i stor grad i å skapa den arkitektoniske ekvivalenten til totalitær politisk makt. Med planane for Berlin-OL fekk arkitekten gjenbrukt ideane frå folkemønstringsarenaen *Zeppelinfeld* i Nürnberg, som var ei oppvisning i avkledt klassisisme, polerte flater, rette linjer og strenge konturar. Dette blei sett saman med eit OL-stadion som var inspirert av antikkens formspråk. *Olympiastadion i Berlin* lånte frå historiske prototypar i Hellas og Italia, men var samstundes eit aktuelt monument i den samtidige stadionarkitekturen. Taktikken til Speer minnar sånn sett om bruken av *Det Panathenske Stadion* i 1896, der eit konservativt formspråk var rammeverk for ei moderne hending.

Dei store dimensjonane i Berlin drar oss direkte mot Athen-OL i 2004. Den symmetriske organiseringa av OAKA-planen gjer at denne kan seiast å inngå i eit visst olympisk slektskap med planen for Berlin-OL. Storleiken i utstrekning er også noko dei to OL-parkane har sams, men kanskje kan ein seia at det monumentale ikkje er fullt så dominerande i Athen. Der har symmetrisk planløyning og høge idrettsanlegg også sine motsatsar, skapt av irregulære vendingar i planen og mindre bygningar. I planen for den berlinske olympiaden er alle element tilpassa den monumentale heilskapen. I Athen sørgjer utplanting av vegetasjon og fleire mjuke linjer i arkitekturen for at effekten av dei monumentale sidene ved OAKA blir noko redusert. Den estetiske dynamikken i fleire av verka på OAKA, dette gjeld særleg for *Agora* og taket på *Olympiastadion*, gjer at rørsle kjem inn i designen, slik at den estetiske opplevinga samla sett blir meir variert. Dette legg til rette for fleirtydige lesingar av arkitekturen. I Berlin byggjar ein statisk estetikk opp myten om OL-anlegget og nasjonen Tyskland som noko solid og vedvarande. Tydeleg symbolikk blir understøtta av ein estetikk som ikkje er til å misforstå, uttrykt gjennom bygningar av ein slik skala at den individuelle tilskodaren på sett og vis mistar argumentasjonskrafta i møte med dei klare, repetitive signala som arkitekturen sendar ut.

Det monumentale heng som eit varemerke over heile OL-anlegget i Berlin. I Athen finn ein liknande tendensar, men her er det større innbyrdes skilnad alt etter kvar ein er på anlegget. Den staden der monumentaliteten er mest merkbar på OAKA er faktisk ikkje ved det høgaste enkeltverket, *Olympiastadion*, men ved ein skulptur. *Nasjonsmuren* innehar dei fleste trekk som kjenneteiknar ein monumentalskulptur. Verket er stort både i høgd og breidde, og det tek opp eit betydeleg areal på området det er plassert. Det er konstruert for å ruva over menneskelege proporsjonar og trekka til seg merksemd, og det er nettopp dei monumentale trekka ved skulpturen som gjev han denne rolla. Det fortel mykje om dimensjonane på dette verket når ein observerer at det er meir monumentalt enn arkitekturen som omgjev det, og at det faktisk overskuggar ein av dei største bygningane på OAKA. I eigenskap av storleiken blir

skulpturen synleg frå nærast alle vinklar og krokar på OAKA. Når verkets mekanikk blir sett i gong skapar *Nasjonsmuren* eit mektig vengespenn på *Nasjonsplassen*. Vengeslaga gjev verket eit lettare og mindre monumentalt preg, og blafringa frå dei mekanisk drivne metallblada tilfører eit svakt vindpust på *Nasjonsplassen*. Når motoren sluttar å gå glir verket inn igjen som ein del av den monumentale tausheita som ligg over OAKA. I utflata tilstand er rekkevidda mindre, men den kvite flatveggen på framsida av skulpturen medfører eit monokromt preg som understrekar den monumentale karakteren. Eit nedstrippa formspråk gjer det analytisk sett fåfengt å leita etter detaljar i designen, men fører snarare til ei vektlegging av den heilskaplege utsjånaden, som i neste omgang medfører ei aksentuering av storleiken. På grunn av det einsfarga og glatte preget er dette verket i slekt med den reinskorne retorikken som Albert Speer sette i scene under Berlin-OL.

Det er likevel nokre betydelege skilnadar mellom Calatrava-skulpturen og Speers Berlin-arkitektur. *Nasjonsmuren* peikar på moderne medium som TV og film, og kan dermed omfamnast av analyse frå andre akademiske tradisjonar enn den kunsthistoriske, til dømes frå Postman og andre mediekritikarar. Verket er ein skulptur, men det kan også lesast på andre måtar. Tittelen gjev indikasjon i retning av arkitektur, og lesinga av verket kan med andre ord trekkast mot fleire medium. Speer, på si side, freista å skapa estetiske allegoriar i sine verk, og han gjorde dette med ei medviten forståing av arkitekturhistoria. Verka hans refererte til andre verk av same type gjennom ei form for arkitektonisk intertekstualitet.

Zeppelifeld og *Reichsportfeld* var begge døme på korleis Speer henta frå antikkens doriske søyleorden, reindyrka linjer og flater, og dernest bles opp proporsjonane betrakteleg. Når han blir lesen som ein TV i gigantproporsjonar, ei rolle som verket hadde med hyppig frekvens under OL i 2004, er dei same estetiske verknadene på spel i *Nasjonsmuren*. Verket står i samsvar med Speers hang til å forstørre dimensjonar, ettersom *Nasjonsmuren*, som det blei påpeikt i kapittel 1, kan seiast å vera ein storskalaversjon av det eldre Calatrava-verket *Bølgje*. Dette gjev verket, nett som Calatrava-fakkelen, eit trekk av popart. Som kvardagsobjekt i eskalert versjon står det heilt klart i slekt med verk som *Giant Burger* (1962), laga av den amerikanske popkunstnaren Claes Oldenburg.¹¹¹

Begge arkitektane er ute etter å skapa relasjonar mellom dei respektive OL-prosjekta og bestemte verk frå fortida, men Speer gjer det meir tydeleg enn Calatrava. Trass i slike sams strategiar må det seiast at Calatrava har fått til eit olympisk kompleks som innbyr til langt fleire variasjonar i tolkinga samanlikna med Speers Berlin-kompleks. Dei mange subtile

¹¹¹ *Giant Burger* er laga av lerret, skumgummi og papir, og er forma som ein forstørre hamburger. i Lynton, 2001, s. 294.

innslaga i OAKA-designen etterlet mange ulike spor når første omgang av analysen er unnagjort. Dette krev at lesaren av anlegget går i gong med ny rundar som ledd i ein lengre tolkingsprosess. Olympiaden i Berlin hadde i større grad ein ferdiglesen arkitektur på programmet, fordi omsynet til å senda tydelege signal stod så sentralt i strategien.

I tendensen til å nyttegjera seg av det monumentale format, slik det kjem til syne i dei respektive olympiske massemonstringsprosjekta deira, kan Speer og Calatrava likevel samlast under eit sams tema. Dette temaet kom også til syne i den komparative analysen av OAKA med flyplassarkitektur, sjølv om flyplassar og idrettsanlegg utnyttar dei store tomromma på ulike måtar på grunn av skilnaden mellom flyplassens kontinuerlege aktivitet og OAKAs mellombelse og kortvarige hendingar. Både flyplassanalogien og likskapen med Speers Berlin-planar stadfestar at OAKA i stor grad handlar om ein estetikk som kjem til uttrykk gjennom storskalatenking og monumentalitet.

Visuelle strategiar for Athen-2004

Albert Speer satsa altså sterkt på det monumentale formatet då han planla OL-arkitekturen i Berlin, og han kunne samla alle bygningane under ein heilskapleg ide fordi anlegget blei laga heilt frå botnen av. Den arkitekturen som fekk namnet *Reichsportfeld* kunne med andre ord ha blitt heilt annleis dersom andre prioriteringar hadde råda og andre estetiske prinsipp hadde vore aktuelle. For Santiago Calatrava sin del låg det heilt andre føresetnader i botn då han fekk ansvaret for arkitekturen til Athen-OL. Her var grunnformene etablert på førehand, og utsjånaden til OAKA var til ein viss grad bestemt av dette. Før den olympiske opprustinga tok til var området meir fragmentert, med dei ulike elementa ståande kvar for seg som monumentale enkeltverk. Calatrava greip fatt i nettopp dette, og sameininga av dei store formene på OAKA i den nye designen gjer at fleire av dei enkeltstående bygningane står betre til kvarandre no samanlikna med kva dei gjorde før. Den visuelle reorganiseringa var eit estetisk grep som tilførte området eit meir opplevingsrikt miljø for dei tilreisande. Sams trekk som lyse fargar og samanfallande konstruksjonsprinsipp samla arkitekturen og gav komplekset ei meining utover det å vera ein samlingsstad for idrettsbygningar.

Santiago Calatrava fekk rydda opp i den interne reorganiseringa av OAKA, men det er også naudsynt å sjå utover denne i drøftinga av den visuelle strategien hans. Eit særleg interessant undertema å ta tak i her er spørsmålet om lokal integrering. Denne vil utan tvil endra seg når ein fører opp arkitektur med klare trekk av monumentalitet i eit område som ikkje er tilpassa dette. I Maroussi, der den øvrige arkitekturen ikkje kan seiast å samsvara i storleik med

OAKA, medfører dette komplikasjonar, eller i alle fall ei omvelting på den lokale profilen, ettersom OAKA tilfører heilt nye former og funksjonar. OL-anlegget ser ut til å ha blitt oppført med relativt lite omsyn til arkitektonisk integrering, Hovudomsynet har vore å skipa til eit anlegg som fungerer bra innføre sine eigne topografiske premissar. Konsekvensen av slik strategi er at OAKA utgjør eit sjølvstendig og lausrive merke i landskapet, i utakt med verda rundt. Det harmonerer i liten grad med resten av Maroussi, og det er få ting i planen som er mynta på å skapa relasjonar ut mot lokalområdet.

Brotet med den omliggjande strukturen får fram to motpolar i tolkinga av anlegget. På den eine sida skapar brotet ei klar aksentuering av OAKA som den visuelle dominanten i området, og for eit OL-anlegg kan det vera nokså fordelaktig. Arrangørane trong ikkje å ty til ekstraordinære visuelle verkmiddel for å etablera dette som det viktigaste anlegget i området, fordi arkitekturen omkring ikkje baud på noko utfordring. Maroussi spelte i beste fall med som eit bakteppe under Athen-2004, synleg som det var i kortvarige glimt frå lys og fyrverkeri. Trass i fordelaktige trekk ved den låge graden av arkitektonisk samhandling mellom OAKA og Maroussi under OL, så ser ein på motsett side at negative aspekt har kome til syne i etterkant. Ingen innslag i den lokale aktiviteten i Maroussi er tilknytt OAKA, og livet til dei lokale ibuarane går sin gong utan å vera i kontakt med OL-området. Slik sett er OAKA eit tungdrive anlegg i det daglege, frårøva som det er frå gratisimpulsar gjennom interaksjon med nabolaget.

På grunn av dette kjem OAKA, og i neste omgang *Olympiastadion*, under same type kritikk som har blitt mange andre idrettskompleks til del. Eit vanleg kritisk utrop mot stadionarkitektur er at konstruksjonen er innadvendt i si form og at anlegget har lite å by på når det gjeld utvendig fasade og samspel med omliggjande miljø.¹¹² Drøftinga frå kritiskarhald dreiar seg difor ofte om korleis ein kan integrera denne typen bygningar slik at dei ikkje bryt fullstendig med omgjevnadene. Den amerikanske arkitekturhistorikaren Leonard R. Bachman tek opp akkurat dette i høve til *Olympiastadion i München*.¹¹³ Bachman argumenterar for at dette stadionet med omliggjande park har meistra integreringsproblematikken på ein måte som få andre stadia kan visa til, og at det difor er eit døme til etterfølging. Anlegget i München kombinerar ein stor stadionstruktur, *Olympiastadion* har ein tilskodarkapasitet på heile 80.000, med eit neddempa formspråk.

¹¹² "Stadia naturally look inward towards the action, turning their backs on their surroundings." John, Sheard & Vickery, 2007, s. 48.

¹¹³ Bachman, 2003, s. 250-260.



Dei doble kurvene i takmembranane gjev ein ornamenterande effekt, noko som legg ein dempar på den store betongmassen som utgjer ramma for stadion. Denne er i tillegg avgrensa på ein skulpturell måte, og OL-området som heilskap har få rette linjer. Parken, omgjevnadene og stadion er vevd saman av ein sams visuell ide basert på naturleg kurving i terrenget (Fig. 24).

Fig. 24: Olympiaparken i München.

Med bakgrunn i dette kan ein dernest diskutera kor vidt eit stadion kan stå som ein autonom bygningstype, eller om det først og fremst får si meining gjennom eit variert vekselspel med omgjevnadene. Stadion i München gjev høve til å argumentera i begge retningar. Den visuelle profilen er appropriert frå landskapet omkring, men samstundes har stadion sin eigen identitet som idrettsanlegg og, ikkje minst, som åstad for olympisk historie. *Olympiastadion i Athen* skapar si eiga meining innføre eit fysisk og visuelt avgrensa område. Anlegget har ein dominerande innverknad på lokalområdet, men opptre på same tid nokså distansert og innelukka i sitt eige domene. Formalt sett er det få konkrete lenkar mellom *Olympiastadion* og den omliggjande arkitekturen, og det er ikkje gjort nokre vesentlege vendingar i planen for å opna opp komplekset mot omverda. Den tydelege utgangen mot metroen er einaste unntak, men denne opninga er i all hovudsak skapt for å føra folk vekk frå Maroussi.

Sjølv om *Olympiastadion i Athen* mest av alt peikar innover mot seg sjølv blir det for enkelt å seia at dette eine dømet skal vera representativt for all stadionarkitektur. *Olympiastadion i München* er eit tvitydig monument i så måte, og ein finn fleire liknande tilfelle. Då ein på 1990-talet var vitne til ei storstilt utbygging av nye stadionanlegg i Vest-Europa kom det fram ein del anlegg som tok omgjevnadane sine på alvor. To døme som kan underbygga denne påstanden er *Stade de la Licorne* (1999) i Amiens, Frankrike, og *Estadio Nuevo La Victoria* (2001) i Jaen, Spania.

Førstnemnde, som er teikna av dei franske arkitektane Philippe Chaix og Jean-Paul Morell, representerer eit reelt forsøk på å la det omliggjande miljøet bli ein del av stadionet, med sin transparente og gjennomlyste tribune. *Stade de la Licorne* er dessutan utplassert i landskapet på ein måte som skapar eit triangel mellom stadionet og to andre viktige bygningar i Amiens; Den gotiske katedralen frå 1200-talet og rådhuset. Det nye fotballanlegget i Jaen, oppført av det spanske arkitektkontoret Rubiño, García Márquez & Rubiño, omfattar andre

integreringsstrategiar. Her har arkitektane nytta den lokale topografien til å finna ei naturleg nedsenking i landskapet, som stadion dermed blir ein del av. Tribunen er laga utelukkande av materiale frå lokalområdet, slik at farge og tekstur frå landskapet blir vidareført i sjølve stadion. Grensa mellom naturleg og konstruert landskap blir på denne måten viska ut. Stadia som *Licorne* og *La Victoria* har fordelen av å vera små, kapasiteten er på henholdsvis 11.900 og 12.600, og det er klart at det er meir komplisert å få til vekselverknader med omliggande miljø når skalaen er så stor som i tilfellet *Olympiastadion i Athen*. Denne dominerer sitt lokale miljø heller enn å reflektera det.

Den høgreiste profilen som *Olympiastadion* utgjer i landskapet (Fig. 25) relaterer seg i nokså liten grad til resten av omgjevnadane, og i og med at stadion er lukka inne i eit eige miljø blir integreringseffekten mot Maroussi altså liten. Manglande emne til å samspele med element

rundt seg er eit typisk problem som kan appliserast på dei fleste stadia med høge landskapsprofilar. I si gamle drakt ville nok *Olympiastadion* vore ein kandidat for denne typen kritikk, men ein kan til ein viss grad seia at situasjonen endra seg då Calatrava gav anlegget ny profil. Taket har gjort stadion høgare, men det har også fått anlegget til å gripa utover mot andre bygningar på



Fig. 25: Olympiastadion har ein høg profil.

OL-anlegget. I den nye planen for OAKA kan ein sjå at taket på *Velodromen* og *Olympiastadion* reflekterer kvarandre, slik at dei to bygningane visuelt sett kommuniserer. Dette er aller mest tydeleg ved TV-overføring av helikopterbilete, som på sett og vis er den visuelle populærkulturens instrumentaliserte fugleperspektiv. Effekten av dette kan også merkast i froskeperspektiv, for tilskodaren som ser anlegga på bakkenivå. Saman med den generelle reorganisering av OAKA sørgjer dei nye taka for at inntrykket av monumentalitet blir dempa. Plassen har også blitt tilført ei meir merkbar integrering av arkitekturen innad på området. Dei nye estetiske vendingane grip imidlertid ikkje utover OAKA sine grenser anna enn som visuelle dominantar i lokalmiljøet, men er interessante på andre måtar.

Ser ein meir spesifikt på *Olympiastadion* som enkeltkomponent, kan ein sjå at taktilføyinga har gjort at meisterplanen for anlegget har endra karakter. Den relativt konvensjonelle ovalforma frå tidlegare (Fig. 26), som framleis er tilstades i strukturen under taket, har fått ei visuell utfordring frå det nye tillegget, på same tid



Fig. 26: OAKA slik det såg ut før Calatrava utbetra det.

som dei to plandelane heng nøye saman. Dette er ofte eit viktig problem å løysa for ein arkitekt, det å både kunna tilføra og integrera i same grep. Det komplekse tillegget av tak og bogar gjorde sitt til at ferdigstillinga av *Olympiastadion* tok lengre tid enn berekna, slik at mange kritikarar tok til å uttrykka bekymring for om anlegget overhovudet ville bli klart til OL. Dei tunge og vanskelege løfta, utført ved hjelp av ein sofistikert, hydraulisk mekanikk, for å få på plass dei prefabrikerte bogane gav dei tilnamnet "Den Kvite Elefanten" på folkemunne.¹¹⁴ Ironiske tilnamn som dette førekom med langt lågare frekvens då det synte seg at arrangørane, trass i alle dei tekniske problema, klarte få taket ferdig til OLS opningsseremoni. Eit særskilt viktig estetisk fundament for vertsbyen var dermed lagt.

Takstrukturen på *Olympiastadion*, saman med den på *Velodromen*, trer fram som dei aller mest tydelege av dei visuelle grepa som blei gjort på OAKA i samband med OL. Særleg bogespennet på stadion utgjer eit spektakulært element i planen, og det kan stå som døme på den typen estetiske effektar som arkitekten har sett i scene fleire stader i OAKA-designen. Takbogane på stadion kombinerer eit organisk formspråk med eit strengt kontrollert konstruksjonssystem. Calatrava har laga to abstrakte, futuristiske kurver, og desse blir haldne i sjakk av eit matematisk gjennomkalkulert kabelsystem. Dei to takkonstruksjonane fortel ein heil del om den estetikken som har gjort Calatrava til eit namn i den internasjonale samtidsarkitekturen; ein estetikk som har oppstått gjennom relasjonar mellom handteikning, ingeniørfaglege studium, bruk av organiske modellar og matematisk kompetanse.

¹¹⁴ Ross, 2004, s. 158.

Modernistiske tendensar på OAKA

Ideen om arkitekten som opptrer i ei forhandlingsrolle mellom kunst og ingeniørfagleg vitenskap er på ingen måte ny i den moderne arkitekturens historie. Calatrava har minst ein fot innføre det teoretiske territorium som Sigfried Giedion var oppteken av i første halvleik av 1900-talet. Han gav i 1941 ut boka *Space, Time and Architecture*, eit verk som umiddelbart gjekk inn i kanonlitteraturen for modernistisk arkitekturteori. Giedion undersøkte den sameininga han meinte å finna i modernistisk arkitektur mellom kunstnar og ingeniør, og han argumenterte for at denne kombinasjonen var til det beste for både samfunnet og arkitekten i seg sjølv. Dette var ei av hovudtesane i den tidlege teorien om modernistisk arkitektur. Giedion og læresveinane hans blei seinare råka hardt på fleire frontar av postmoderne arkitekturteori, til dømes gjennom kritikken til Manfredo Tafuri frå Italia og Peter Collins frå England.¹¹⁵ I OL-anlegget i Athen kan ein ikkje desto mindre sjå korleis nokre av læresetningane til dei tidlege modernistane framleis er aktuelle for fleire ledd i den estetiske utforminga.

For det første har sjølv OAKA-konseptet ein modernistisk klang. Tanken om å rydda opp i urbane strukturar og setja av spesifikke område til særskilde funksjonar var heilt essensiell i modernistisk byplanlegging, jamfør referansen til Le Corbusiers urbane skjema i kapittel 2. OAKA er akkurat ei slik samling av særskilde funksjonar. Komplekset er ordna på ein måte som effektivt samordna mykje av den sportslege og kulturelle delen av Athen-2004-programmet, og gjennom denne reindyrkinga blei det konstruert heilt klare føresetnader for brukarane av komplekset. Måten OAKA blei pussa opp og harmonisert på i førekant av OL kan også minna om modernistisk tankegods, sjølv om prosjektet ikkje hadde dei same sosialfilosofiske dimensjonane som mange av 1920-talets byskjema hadde.¹¹⁶ OAKA blei ikkje skipa til for å løysa samfunnsproblem som arbeidsløyse og fattigdom, men for å fungera best mogleg som ein plass for masseunderhaldning og reklame for Hellas.

Ein kan også underbygga påstanden om modernistiske tendensar på OAKA ved å trekka inn Giedions førestilling om ”arkitekturens 4. dimensjon.”¹¹⁷ For Giedion aktualiserte dette omgrepet seg den i europeiske arkitekturen på 1920-talet. Han viste til korleis romlege tilhøve i den modernistiske arkitekturen utfordra blikket til tilskodaren, fordi utstrekkt bruk av

¹¹⁵ Tournikiotis, 1999, s. 15.

¹¹⁶ Curtis, 1996, s. 241.

¹¹⁷ Giedion, 1999, s. 256.

transparente materiale, overlappende element i bygningskonstruksjonen og frie planløysingar gjorde at modernistiske bygningar ikkje kunne fangast inn berre frå ein ståstad. Dette, meinte Giedion, måtte få konsekvensar for dei tre dimensjonane i arkitekturen som konvensjonelle teoriar om arkitektur baserte si lære på, og han konkluderte med at ”følgelig lægges der nu en fjerde dimensjon til renæssancens tre, der gjaldt som grundlæggende elementer i så mange århundreder – tiden.”¹¹⁸ Han introduserte rørsle i tid som den 4. dimensjonen, og påstod at dette var eit fenomen som oppstod med særskild klårleik i modernistisk arkitektur.

På OAKA kan Giedion sine idear rettast mot *Agora*, som på fleire vis svarer til sentrale ledd i teorien hans. Den lange promenadegata som er innekapla av stålbogar eksemplifiserar korleis den spaserande gjest kontinuerleg vil oppleve nye rom i designen, skapt gjennom verkets transparente kvalitetar. Vekselspelet mellom eit klart definert rammeverk og operommet mellom bogane gjer at synsvinkelen hos tilskodaren heile tida blir endra under vandringa; verket er ein tilsynekomst av det Giedion definerte som ”en flydende overgang mellem ydre og indre rom.”¹¹⁹ *Agora* er også eit døme på korleis vatn og lys forsterkar inntrykket av at rørsle er eit estetisk gjennomgangstema i OL-designen. Vatn som medium for refleksjon, eit varemerke for store delar av Santiago Calatravas verkskatalog, tilfører dessutan ein ekstra dimensjon i seg sjølv, som ei statisk utviding av dei fysiske komponentane i *Agora*. Dei fire visuelle dimensjonane i verket oppstår dermed både gjennom eit mellombels forløp av estetisk rørsledynamikk og gjennom den vedvarande refleksjonen i bassenget.

Det monumentale tema er ikkje fullt så treffande når ein tek blikket ned på kvar enkelt av dei mindre komponentane på OAKA, sjølv om dei kan vekka til live idear henta frå eit modernistisk formspråk med klare assosiasjonar til storskalatenking og dryge dimensjonar. Dei visuelle strategiane på OAKA trekk i to retningar på same tid, både mot det monumentale format og mot ei diminuering av dette.

I analysen av OAKA kjem det stadig fram korleis Santiago Calatrava posisjonerer seg i høve til arven frå modernismen. Denne tendensen kan følgjast vidare med stønad frå eit anna hovudverk i den modernistiske teorien, *Storia dell'architettura moderna*.¹²⁰ Denne boka kom ut i 1960 og han er skriven av ein teoretikar frå generasjonen etter Giedion, italienaren Leonardo Benevolo. Han var oppteken av korleis nokre av kronjuvelane i den modernistiske arkitekturen, slik som *Villa Savoye* av Le Corbusier, hadde blitt bearbeida av tidas tann.

¹¹⁸ Ibid, s. 264.

¹¹⁹ Ibid, s. 264.

¹²⁰ Omsett til engelsk: Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture*, London: Routledge, 1971.

Illustrasjonane i *Storia dell'architettura moderna* synte korleis ein kombinasjon av slett vedlikehald og naturkreftar hadde fått meisterverka til å falma og forfalla, noko som får konsekvensar for arkitekturen på eit eksistensielt plan, for å nytta den greske arkitekturteoretikaren Panayotis Tournikiotis si vurdering av Benevolo.¹²¹

Når modernistiske byggverk blir tappa for estetiske dimensjonar, som følgje av forfall eller andre endringar i arkitekturen, skjer det ei meningsending, og Tournikiotis fastslår at "one could go as far as to say that the Bauhaus building *no longer exists*, since its true *life* has vanished."¹²² Det Tournikiotis får fram ved drøftinga av Benevolo er at modernistisk arkitektur er yttarst sårbar under påverknad frå eksterne faktorar, fordi luksuriøse materiale, kvite flater og glatte overflater kan mista mykje av sin glans i løpet av kort tid. Dette blir tydeleggjort av illustrasjonane til Benevolo, som er kontemporære fotografi; bygningane er ikkje framstilt som tidlause objekt, og dei kan ikkje skjula seg i sin opprinnelege kontekst.

Denne typen anskueleggjering kan òg anvendast på den noverande situasjonen ved OL-anlegget i Athen, med bakgrunn i det forfallet som blei skildra i kapittel 1. Det kan verka som om administrasjonen ved OAKA ikkje klarer, eller har tilstrekkelege ressursar til, å handsame eit så stort anlegg (Fig. 27).



Fig. 27: Detalj på OAKA – brunleg belegg.

Før OL etterlyste gresk media fleire gonger skikkelege og langsiktige planar frå arrangørane si side, og det har seinare blitt

stadfesta at det ikkje fanst noko slikt, fordi all konsentrasjonen gjekk med til å få alt til å fungera dei 16 dagane OL varte.¹²³ No er situasjonen slik at dei fleste av enkeltarenaane jamleg er åstadar for aktivitetar av ulike slag, medan fleire av dei administrative bygga er ute av drift. Området som heilskap fungerte i følgje rapportane utmerka under Athen-OL, men den postolympiske tilstanden er totalt sett prega av ei manglande satsing på etterbruk. Erttertida har vist seg krevjande for anlegget. Benevolo sine observasjonar om modernistisk arkitektur og korleis denne endrar karakter ved forfall blir dermed aktualisert med full tyngde her.

¹²¹ Tournikiotis, 1996, s. 105.

¹²² Ibid, s. 105.

¹²³ Grohman, 2005, s. 1.

Olympisk utstilling

Konsekvensane av den halvhjarta oppfølginga av OAKA er temmeleg avgjerande for den postolympiske tolkinga av anlegget. Fleire av dei mest vesentlege estetiske trekk står i fare for å bli viska ut, og dersom dette får halda fram vil det ikkje gå mange år før OAKA står igjen som ein olympisk spøkelsesby. OL-arkitekturen vil mest sannsynleg bli ståande i mange år framover, og det er lite truleg at Hellas kjem til å prioritera ei tett oppfølging av OAKA framfor å ivareta alle dei andre monumenta som treng middel framover. På lengre sikt risikerer ein dermed at OAKA blir eit nokså ordinært varemerke i Maroussi, den olympiske konteksten vil bli eit fjernt minne. Dermed er ein tilbake til det Tournikiotis beit seg merke i ved Benevolos analyse av modernistisk arkitektur i forfall.

Det korte tidsaspektet som eit OL-anlegg gjer seg til tenar for, ein 16 dagars olympiade, gjer det naturleg å trekka diskusjonen i retning av eit omgrep frå arkitekturhistoria - utstillingsarkitektur. Her kan me referere til Bachman igjen, som i boka *Integrated Buildings* frå 2003 har via eit eige kapittel til drøfting av dette temaet. Kapittelet har tittelen "Pavilions" og det er i denne konteksten Bachman plasserer *Olympiastadion i München*.¹²⁴ Anlegget blir betrakta som ein paviljong fordi det svarar på forfattern sine krav til ei arkitektonisk utstilling: Stadion blei skipa til for å framsynast i samband med ei særskild hending, OL i 1972, og det har visse innovative trekk som gjer det til eit døme på arkitektoniske nyhende. Her viser Bachman særskild til den måten stadiontaket har blitt realisert ved hjelp av eksperimentell teknologi, noko som gav rom for ein type spenningsstruktur og eit opalisert takdekke som var revolusjonerande både på eit teknologisk og eit visuelt plan.¹²⁵ *Olympiastadion i Athen* har også eit tak av innovativ karakter, og blir av denne grunn blanda inn i diskusjonen som Bachman inviterar til. Denne kan førast vidare på OAKA som ein heilskapleg olympisk utstilling.

Utstillingsarkitektur var eit viktig fenomen i den modernistiske arkitekturen, og omgrepet vidarefører sånn sett diskusjonen frå det føregåande underkapittelet. Då den internasjonale stilen bana seg fram på arkitekturscena i Europa på 1920-talet trakk gjerne fleire arkitektur saman i organiseringa av store mønstringar. Eit slikt framstøyt gjekk under namnet *Weissenhofsiedlung*, og fann stad i den tyske byen Stuttgart i 1927. Trass i at mønstringa bestod i faktiske bygningar, og ikkje berre urealiserte modellar, hadde prosjektet eit klart

¹²⁴ Bachman, 2003, s. 245-298.

¹²⁵ Ibid, s. 250.

utstillingspreg. *Weissenhofsiedlung* var eit taktisk ledd i sjølvrealiseringa av den modernistiske arkitekturen, ein taktikk som var representativ for tida.¹²⁶

Medan *Weissenhofsiedlung* var meint som eit internasjonalt startskot for ein ny type arkitektur, og altså starten på noko langsiktig, hadde utstillinga Athen-2004 tilsynelatande meir kortsiktige mål. Anlegget i Athen var ein suksess under OL, men har sidan mista litt av glansen fordi den aktiviteten som anlegget blei laga for no er overstått. Her går det an å samanlikna med Lillehammer-OL i 1994, der den vesle vertsbyen sat igjen etter OL med ei rad overdimensjonerte anlegg utan klare bruksstrategiar. Også her måtte ein føra opp ny arkitektur spesifikt for olympiaden, og dei olympiske anlegga blei ståande å ruva over Lillehammer sentrum som ei nedlagt olympisk utstilling, i eit tilhøve som kan minna om OAKA sin posisjon i Maroussi.¹²⁷

Det avgrensa tidsaspektet som kjenneteiknar strategien for OAKA gjev assosiasjonar til den typen internasjonale paviljongar som var sentrale i marknadsføringa av den modernistiske arkitekturen i tida mellom 1910 og 1930. Desse paviljongane var presentert i eit enno meir reindyrka utstillingsformat enn det *Weissenhofsiedlung* var eit døme på, fordi dei var meint å vera temporære strukturar.¹²⁸ Til verdsutstillinga i Barcelona i 1928/29 bidrog den tyske arkitekten Mies van der Rohe med ein slik mellombels struktur, *Barcelona-paviljongen*. Den fremste funksjonen til dette verket var nettopp at det ikkje hadde ein direkte arkitektonisk funksjon – det kunne ikkje nyttast korkje som bustad eller til andre menneskelege føremål – det var ei framsyning av arkitektoniske prinsipp. Alle element i verket, frå komposisjon til materialbruk, var ordna på strategisk vis for å seia noko om dei estetiske ideane til Mies van der Rohe.¹²⁹ For å framheva den høge kvaliteten på verkets materiale let arkitekten desse bli spegla i vatn. Denne strategien står i samband med Athen-OL, der Santiago Calatrava óg nyttegjorde seg av vatn som estetisk verkemiddel i stor grad. Bassenga på OAKA fekk imidlertid ikkje påfyll av vatn etter at OL var over, og dei tomme vassfasilitetane markerar sånn sett både ei symbolsk og ei konkret avslutning på den olympiske utstillinga.

¹²⁶ "In retrospect, 1927 appears to have been a crucial year of self-realization on an international front for the new architecture." i Curtis, 1996, s. 199.

¹²⁷ "Og endå om det bur bra med folk rundt Mjøsa elles og, er det for lite til å fylla dei store hallane som OL etterlet seg. Dei står - med eit fåtal unntak - som litt trasige og tomme minnesmerke over OL94." i Kobbeltveit, 2007, s. 2.

¹²⁸ Curtis, 1996, s. 270.

¹²⁹ Ibid, s. 271.

Vatn var eit mykje brukt verkemiddel på OAKA under Athen-2004, men det var særleg karakteristisk for *Agora*, eit verk som har fleire parallellar med *Barcelona-paviljongen* og som er representativt for utstillingsstrategien som ligg til grunn for Calatravas OAKA-design. *Agora* har til dømes blitt namngjeve med eige skilt, akkurat slik det ville ha blitt gjort ved ei utstilling på ein kunstinstitusjon. For store delar av publikum vil *Agora* vera det første store verket dei møter på OAKA, og det er difor sjølv introduksjonen til det olympiske komplekset som heilskapleg utstilling. *Barcelona-paviljongen* var også ein introduksjon til noko større, til den arkitekturen som kom til å følgje etter verdsutstillinga. Calatrava har, på same måte som Mies van der Rohe, teke fram sine sterkaste designkort frå ermet og mønstra dei saman til eit estetisk samandrag. Han har i all hovudsak henta trekk frå sin eigen verkskatalog, slik som bruken av vatn (*Byen for Kunst og Vitskap*,¹³⁰ Valencia, 1991-96) og transparente skjellettbogar (*Oriente Togstasjon*,¹³¹ Lisboa, 1993-98). Desse har så blitt skipa til i ein ny kontekst, den olympiske. Dette er ein kontekst kor arkitekten på det næraste er garantert ei global eksponering, og Calatrava har definitivt hatt teft for dette slik det framkjem av *Agora*. Verket kan forklarast ut frå konseptuelle idear i OAKA-planen, der det trekk opp ei linje i landskapet og fungerer som ein uunnverleg transportakse, men det som stikk seg klarast fram er likevel den calatravianske estetikken. Poenget her er at *Agora* er minst like mykje ei framsyning av estetiske prinsipp som det er løysinga på plan- og transportrelaterte spørsmål. Sjølv om verket har fleire openbart funksjonelle sider, og slik sett er annleis enn *Barcelona-paviljongen*, har det eit formspråk som refererer til den utstillingsbaserte greina av den modernistiske arkitekturen.

Den olympiske arkitekturen i Athen er ikkje, ulikt verk som *Barcelona-paviljongen*, ein temporær struktur. Men OAKA er på ein måte resultat av ei temporær satsing. Vertsbyen og den greske stat satsa store pengesummar for at OL-anlegget skulle vekka positiv merksemd, og hovudprioriteten var at denne merksemda skulle vera framtreddande så lenge olympiaden varte. Forfallet i etterkant står ikkje i stil med den økonomiske påkjenninga Hellas hadde med å arrangera OL. Ein kan raskt setje opp ein kontrast til denne strategien ved å visa til Berlin-OL igjen. Då Tyskland inviterte verda til Berlin i 1936 tenkte arrangørane ikkje særleg kortsiktig. Det betyr ikkje at Tyskland satsa lite på sjølv olympiaden, men at turneringa blei sett på som eit høve til å skapa verdiar innsikta mot eit lengre tidsaspekt. Hovudanlegget for leikane blei oppført som eit potensielt framtidsmonument, som ein projeksjon av den

¹³⁰ Omsett frå engelsk: *City of Arts and Sciences*, i Tzonis, 2004, s. 216.

¹³¹ Omsett frå engelsk: *Oriente Station*, i Tzonis, 2004, s. 284.

stormakta som Nazi-Tyskland hadde ambisjonar om å bli. Tidlegare i dette kapitlet blei det poengtert at Curtis sine utsegn om monumentalitet ikkje hadde noko med monument som minnesmerke å gjera, men her heng dei to meiningane faktisk saman. Berlin-OL har ein slags dobbel monumentalitet festa ved seg, der to ulike, men samstundes slektande, omgrep inngår i ein sams strategi. For å sikra *Olympiastadion i Berlin* eit potensiale som framtidsmonument nytta ein difor varige materiale, slik at arkitekturen skulle halda stand sjølv ved nedgangstider og forfall. Stadion kunne i så fall finnast av framtidige generasjonar, nett slik delar av Roma og Athen er tilgjengelege for folk i dag som ruinar.¹³² Nazistane la vekt på ruinverdi og eit byggverk som skulle vara. OL-anlegget i Athen frå 2004 er ei antitese til dette, og kan i større grad definerast som ei form for utstillingsarkitektur, eller i alle fall som eit medium for kortvarig aktualitet og augneblinkens entusiasme.

***Olympiastadion i Athen* – intime rom kontra det sublime**

Ingen anlegg på OAKA gav større uttrykk for denne augneblinkens entusiasme enn *Olympiastadion*, gjennom sin skreddarsydde kombinasjon av iaugefallande arkitektur og multimediale festspel. Ein utfordrande faktor i bruken av anlegget er nettopp den store skalaen og det monumentale rammeverket som er utgangspunkt for aktiviteten der. Under arrangement på *Olympiastadion* handlar det mykje om å ta tak i det store formatet og minska effekten av dette, slik at settingen kan transformerast til noko meir intimt.

Når publikum er samla, anten det er til olympiske seremoniar eller til fotballkamp, vil dei arrangementsansvarlege i mange tilfelle freista å dempa ned det monumentale preget. Ein kan tillata folk å kjenna på den suggererande kjensla som av og til oppstår når så mange menneske er samla på ein stad – ei kjensle som strekk seg mot det sublime. Oppstoda av slike kjensler kan summerast opp i eit sitat som den norske idehistorikaren Tore Eriksen kjem med i ei drøfting av den britiske filosofen Edvard Brukes syn på estetikk, der Eriksen skriv at "I det sublime synes mennesket å være underlagt noe fremmed. Dessuten lar ikke det sublime seg "bedømme", fordi det er overmåte stort, overmåte mektig og voldsomt, kort sagt noe som sprenger det humane sanseapparatets målestokker."¹³³ På eit stadion kan det store formatet medføra framandgjering, akkurat på grunn av den overskridande storleiken som arkitekturen representerer. Byggverkets romlege tilhøve er uvanleg omfangsrike, og i slike dimensjonar

¹³² Valestrand, 2006, s. 2.

¹³³ Eriksen, 1994, s. 117.

kan ein som tilskodar både bli overvelda og fasinert på same tid. Opplevinga av det sublime på eit stadion handlar óg om dialektikken mellom samvere og avstand, fellesskap og fiendskap; kort sagt ein type ambivalens som er kjenneteiknande for det moderne samfunnet på eit større nivå.

Dersom ”den overveldende *romlighet*”, som i følgje Eriksen er typisk for det romantisk sublime,¹³⁴ vinn fram på kostnad av intimiteten på stadion står arrangørane ovanfor eit problem. Sjansen er då ganske stor for at publikum mistar interessa for det programmet som pågår, som trass alt utspelar seg nokså langt vekk frå dei fleste på tribunen. Særleg er dette eit problem for anlegg som *Olympiastadion i Athen*, der løpebanen skapar ekstra avstand. No skal ein ikkje undervurdera det faktum at publikums distansering til eit arrangement ofte er årsaka av sjølve aktiviteten som føregjeng, særleg i tilfelle der arrangementet ikkje held den forventa kvaliteten. Rammeverk og fasilitetar er likevel vesentlege faktorar i denne problematikken, som utgangspunkt og tilhaldsstad for publikum.

I betraktningane oppføre finn ein mykje av grunnen til at ein del nye stadia er mindre enn sine føregjengarar. Dei er ikkje naudsynsvis mindre dersom ein tek den totale bygningskroppen i augesyn – i den kategorien er multifunksjonelle, postmoderne stadia for det meste større – men saka er at mange fotballklubbar som i seinare år har skifta ut sine gamle stadia med nye har satsa på anlegg med mindre tilskodarkapasitet. Dette heng saman med generelle endringar med omsyn til tribunekonfigurasjon, fordi mange stadia har blitt pålagt ved nasjonal eller internasjonal idrettslov å gjera om frå ståplassar til sitjeplassar.¹³⁵ På ein ståtribune kan publikum samlast tettare enn på ein sitjetribune, og det er ei forklaring på nedgangen i tilskodarkapasitet. Samstundes har fleire klubbar nokså medvite vald modellar som fjernar seg frå eldre tiders monumentalformat, så overgangen frå stå- til sitjetribune er berre ei delvis forklaring på kvifor tilskodarkapasiteten i fleire tilfelle har blitt redusert.

Den athenske fotballklubben Olympiakos, som høyrer heime i hamneområdet Pireus, rekonstruerte sin heimebane heilt frå grunnen av i 2004.¹³⁶ Før ombygginga kunne stadion ta i mot 45.000 tilskodarar, men då gjekk tribunen i ei vid kurve langt vekk frå grasmatta.¹³⁷ No kan *Karaïskakis Stadion* (Fig. 28) ta imot 33.334 tilskodarar, og det er eit anlegg som det

¹³⁴ Ibid, s. 124.

¹³⁵ John, Sheard & Vickery, 2007, s. 126.

¹³⁶ Den komplette ombygginga av *Karaïskakis Stadion* skjedde i samband med OL. Stadion var tidlegare ein *podilatodromio* – velodrom – og var i bruk under OL i 1896. i Inglis, 1990, s. 131.

¹³⁷ Ibid, s. 131.



Fig. 28: Karaiskakis Stadion, Pireus.

spelar også det greske landslaget på *Karaiskakis*, der laget trekk fulle hus, heller enn å spela på den greske nasjonalarenaen, *Olympiastadion*. Før ombygginga av *Karaiskakis* var det omvendt, då spelte både landslaget og Olympiakos på *Olympiastadion*.¹³⁸ Men ingen av dei ynskja å utfordra det store formatet på OL-stadion når eit passe dimensjonert, reindyrka anlegg for fotball stod klart i Pireus.

På *Olympiastadion* er skalaen stor, fordi eit olympisk stadion må ha plass til mange menneske og rom for å arrangera ulike typar idrett. Difor følgjer det av konseptet at det oppstår ein betydeleg avstand mellom publikum og aktørar. Når det er aktivitet nede i den indre sona av *Olympiastadion* kan det difor vera vanskeleg å få publikum involvert, ein har ikkje fordelan av den tettleiken som finst på stadia som *Karaiskakis*. Når konteksten er masseunderholdning, og OL blir vurdert i lys av denne, er eit levande og entusiastisk publikum sjølvdefinisjon på eit vellukka stadionarrangement.

Problemet er igjen det faktum at anlegget har ei levetid etter olympiaden. Det skal mykje til å oppretthalda eit tilhøve av likevekt mellom dei arkitektoniske proporsjonane og publikum på tribunen når 2/3 av denne er tom, slik situasjonen var då eg gjorde feltarbeid der. *Olympiastadion* kan ikkje, slik tilfellet var med *Stadion Australia*, endra grunnstrukturen, med mindre ein ny totalrenovasjon finn stad. På *Olympiastadion* er det audiovisuelle variasjonspotensialet sjølv nøkkelen til å overvinna det monumentale formatet, og det var også hovudgrunnen til at anlegget gjekk gjennom ei stor opprusting på det teknologiske planet før OL. Saman med det nye taket og kabelnettet som strekk seg til midten av arenaen bidreg dei nye installasjonane til å dempa verknaden frå det overveldande tomrommet også i den postolympiske bruken av stadion. Men å kalla det eit intimt rom blir likevel feil.

¹³⁸ Ibid, s. 131.

Populærkulturens audiovisuelle estetikk

Med ambisjonar om å gjera det store formatet overkomeleg under OL, og for å kunna tilby gode tilhøve for lyd- og lysproduksjon, blei det på førehand installert element som høgtalarar, lyskastarar og eit oppdatert kontrollpanel. Mange av dei tekniske funksjonane blei plassert inn i det nye taket, som eg nemnde i kapittel 1. Dei gamle, utvendig plasserte flaumlysmastene blei fjerna frå *Olympiastadion* då Calatrava redesigna anlegget. Oppgraderinga var utslagsgjevande for korleis stadion kunne nyttast under olympiaden. Dei olympiske seremoniane var åleine god nok grunn for at *Olympiastadion* måtte fungera bra på det audiovisuelle området, og dermed vera kapabel til å følgje opp den standarden som ei særskild grein av samtidskulturen har sett på dette området, nemleg populærmusikken.

Då den britiske popgruppa The Beatles gjennomførte tidenes første stadionkonsert i 1965, på *Shea Stadium* i Flushing, New York, la dei grunnlaget for eit eige fenomen i populærkulturen– stadionrock. På 1970- og 80-talet etablerte dette seg som det ultimate forumet for verkeleg populære artistar, som kunne nå ut til store folkemassar ved å trekka ut frå ordinære klubbar og spelelokal og i staden halda konsertar på idrettsstadia. Dermed måtte ein ta i bruk nye verkemiddel, fordi ein overtydande meistring av det store formatet fordra at stadionaktørane var i stand til å skapa ein illusjon av nærheit og samvere for publikum på stadion.



Fig. 29: U2s *Popmart*-konsept. Audiovisuelle strategiar for å overvinna det store formatet.

For å oppnå denne effekten fraktar dei største popartistane gjerne med seg mykje ekstraustyr og spesialdesigna scenekonsept. Det irske popbandet U2 føretok ein eigen vri på dette då dei i 1997 drog på ein verdsomspennande stadionturné, *Popmart* (Fig. 29). Namnet på turnéen var ei tredelt referanse, som sidestilte ordet popmusikk med eit omgrep frå kunsten, popart, og med amerikanske supermarknader som K-Mart og Wall-Mart.

Turnékonseptet var ei endelaus reise i populærkulturell intertekstualitet, og scenografien bestod mellom anna av ein kolossal TV-skjerm, ein sitronforma romfartskapsel og ein neonfarga kjøpesenterlogo.¹³⁹ U2 slo tilbake mot stadionarkitekturens tomrom ved å plassera overdimensjonerte objekt på scena. Sjølv for dei aller bakarste tilskodarane var det visuelle punkt å festa auga på som kunne opplevast i nær proporsjon. OL-fakkelen til Calatrava hadde akkurat den same verknaden under Athen-2004.

Publikum lenger framme mot scena kunne oppleve den faktiske nærleiken til bandet ved at ein molo, nett ein slik som blei nytta under avslutningsseremonien under Athen-2004, strakk seg utover i folkehavet. TVen til U2 sende ut bilete og film i collage- og fragmentformat, der ein til tider ulogisk oppbygd informasjonsstraum gav publikum ei kjensle av sanseleg overlast. Sjølv med maksimal konsentrasjon var det ikkje mogleg å halda tritt med dei snøgge endringane på skjermen, som sånn sett svarte til den mistanken Postman hadde i 1985 om at moderne medium berre ville auka TV-mediets raske tempo.¹⁴⁰ Trass i denne fragmenterte framstillingsmåten greip likevel formidlinga tak i tilskodaren, som hang med vidare i ei kontinuerleg avkoding av nye meldingar. Det monumentale stadionrommet kom i bakgrunnen for eit audiovisuelt spel som overtalte publikum til å bli involvert i ei mellombels kontekstuell omgjerung av det arkitektoniske rammeverket.

For popartistar på stadionturné er føremålet med ein velfungerande scenedesign, i tillegg til å overvinna sjølve formatet, å skapa kontinuitet på turnéen gjennom eit skreddarsydd audiovisuelt og scenografisk konsept. På eit stadion kan ein ikkje gjera det slik, her må ein heller satsa på ei fleksibel standardløyning. Moglegleiken til meistring ligg i dei fasilitetane som finst på det enkelte stadion, og kva som kan setjast i sving ved hjelp av desse.

Stadion var imidlertid ikkje den einaste åstaden for audiovisuell strategi under Athen-OL. På OAKA skulle opptil 300.000 menneske samlast om gongen, og i slike tilfelle kom *Nasjonsmuren* til sin rett som projeksjonsmedium for TV og video. Skulpturen blei nyttegjort i omgjerunga av *Nasjonsplassen* frå moderne tomrom til moderne teater, som eit retorisk ledd i forsøket på å dreia publikums oppfatning av plassen i ein slik retning. Som multimedial reiskap velta *Nasjonsmuren* om på meiningskonteksten for denne delen av det olympiske anlegget. Effekten minnar om den U2 oppnådde med sin TV-skjerm, og det er fullt mogleg å lesa Calatrava-skulpturen som ei direkte referanse til denne.

¹³⁹ Ein kuriositet: Den bogeforma kjøpesenterlogoen til U2 var til forveksling lik eit kjennemerke for vinter-OL i Oslo i 1952 – *Olympiabogen*, som på det aktuelle tidspunkt blei oppfatta ”som en spektakulær trekonstruksjon”, i Klausen, 1996, s. 61.

¹⁴⁰ Postman, 2004, s. 113.

Sjølv om *Nasjonsmuren* var eit audiovisuelt varemerke under OL var størsteparten av fokuset i storskalaproblematikken retta mot *Olympiastadion*. Dei olympiske seremoniane var dei endelege sveineprøvane på dette feltet, og ein løyste utfordringa ved å syna fram eit visuelt vekselspel med projisering frå ulike vinklar. Visualiseringa av stadion, som vil bli drøfta meir i detalj i neste kapittel, var tilpassa den store skalaen, noko som sørgja for å halda publikumsengasjementet ved like. Det meste som føregjekk i seremoniane var strategisk plassert slik at tilskodarane lett kunne følgje med, og den fysiske avstanden mellom tribune og arena var mindre merkbar på grunn av dei visuelle grepa.

Men det er ikkje berre den synlege delen av OL-seremoniane som var viktig. Den auditive estetikken var kanskje vel så framtrudande. Auditiv estetikk omfattar i denne samanhengen alt som er relatert til lyd, elektronisk så vel som akustisk. Den elektroniske lyden er den mest kontrollerbare av dei to, ettersom høgtalarar, mikrofonar og TV-lyd kan handsamast av profesjonelle lydteknikarar. Isolert sett kan denne jobben vera nokså lik frå anlegg til anlegg, fordi fleire stadia kan ha identisk lydutstyr. Det ukontrollerbare aspektet ved lydproduksjon er det som følgjer av kvart enkelt stadions akustiske tilhøve, og på dette området kan forskjellane vera høgst merkbare.

I artikkelen "TV Sport and Aesthetics" gjer den danske medievitaren Preben Raunsbjerg eit skilje mellom tre ulike typar lyd som normalt er involvert ved TV-produsert idrett. Raunsbjerg nyttar kategoriane tale, musikk og "wild sound."¹⁴¹ Desse tre er overførbare på tolkinga av den auditive estetikken ved seremoniane under Athen-OL. Tale vil i denne konteksten inkludera alle munnlege innslag i seremoniane, dvs. dei offisielle talane utført i arenaen og informasjon gjeve av stadionspeakeren. Musikk gjeld både for livemusikk og soundtrack frå høgtalarane. Den siste kategorien er den minst konkrete av desse. Den "ville lyden" er all den akustiske klangen på stadion, kor av mesteparten kjem frå publikum. Denne lydkjelda vil difor vera den minst føreutseibare av dei tre, alt etter kor streng publikumskontroll arrangørane tyr til. Det er ganske typisk for ein olympisk seremoni at dei ansvarlege ynskjer seg eit jublande, men ikkje alt for dominerande publikum.

Ein lukkast bra med lydbalansen under dei olympiske seremoniane. Alle talar og munnlege meldingar fekk rom i programmet til å bli tydelege og klare. Dei musikalske innslaga hadde nok kraft og volum til å fylla stadion med eit mektig brus, utan at lyden blei for ekkobasert og høg. Teknikarane hadde klart å synkronisera lyden på TV-skjermen med song og dans nede i arenaen, noko som normalt er ei krevjande oppgåve å løysa. Innslaget der dei to

¹⁴¹ Raunsbjerg, 2001, s. 215.

trommeslagarane spelte mot kvarandre frå Olympia og *Olympiastadion* var eit auditivt stunt som understreka kor godt lydproduksjonen var planlagt. Lyden frå publikum blei heller aldri for krass jamført med scenene i det kulturelle programmet, og den greske folkefesten i avslutningsseremonien var eit godt døme på auditiv samkommunikasjon mellom aktørar og publikum.

Eit aspekt ved den auditive stadionestetikken som ikkje kom så godt fram under seremoniane var anleggets naturlege akustikk. I den kvardagslege bruken av stadion er situasjonen heilt annleis, slik skildringa av fotballkampen mellom AEK Athen og Skoda Xanthi var eit døme på. Dei 25.000 tilskodarane som hadde teke turen til *Olympiastadion* for å oppleva gresk seriefotball blei ikkje møtt av eit gjennomkomponert audiovisuelt program, sjølv om det var enkelte rutinemessige grep på denne fronten også ved dette høvet. I den postolympiske modusen, og med berre ein tredjedel av tribunen fylt opp, var det monumentale ved stadion framtrekande. Storparten av publikum var samla på den eine langsida, og dei hadde dermed god utsikt til tomme betongseksjonar på motsatt side. Ser ein dette opp mot OL kan ein seia at den audiovisuelle situasjonen på *Olympiastadion* er karakterisert av ein dikotomi mellom olympisk mengd og daglegdags minimalisme.

Når ein har eit stort stadion med glissen tribune kan stemninga fort bli styrt av det. I slike situasjonar dreiar det seg ikkje om å balansera ut ein mektig straum av lyd, men om å la den akustiske lyden koma til sin rett og vona at dette gjev ein tilstrekkeleg effekt. Dei 25.000 AEK-supportarane let sjeldan stemmebanda få kvile under kampen, og lyden av publikums stadige emosjonelle utbrot gav kraftig gjenlyd. Som eg påpeikte i kapittel 1 var stadiontaket hovudfaktoren i mogleggjinga av dette. Calatrava har tidlegare ført opp fleire omfattande konserthusprosjekt, slik som *Konserthuset på Tenerife* (1991-2003) og *Operaen i Valencia* (1996-2004),¹⁴² og det er grunn til å tru at arkitekten har teke med seg erfaringa med å skapa lydlege tilhøve for klassisk musikk og opera inn i planane for stadiontaket.

Under fotballkampen var det påfallande korleis den auditive sida ved arrangementet på mange måtar var meir markant enn den visuelle. Lyden blei til tider ein retningsgjevande instans for tilskodarblikket, som las spelet på arenaen etter auditive hint frå omgjevnadene. Auditive hint kan her stå som ein subkategori til Raunsbjergs "wild sound", som særskilde markeringar i det elles jamne lydteppet. Dei olympiske seremoniane konstruerte eit mykje meir førehandsregissert tilhøve for auditive effektar i det nøysamt iscenesette programmet.

¹⁴² Omsett frå engelsk: *Tenerife Concert Hall* og *Valencia Opera House*, i Tzonis, 2004, s. 418 & 425.

Kapittel 4: OAKA som multimedial scene for nasjonal og olympisk identitet

Ein olympiade vil som oftast ha eit vidt nedslagsfelt med omsyn til identitet, kjenneteikn og symbol. På sitt mest forenkla plan kan olympiaden delast mellom ein nasjonal og ein internasjonal agenda, fordi det er ei turnering av globale proporsjonar men på same tid ei stor hending for den nasjonen som er vert. Kvar enkelt olympiade tek utgangspunkt i desse føresetnadene, og kjem deretter opp med eit kulturelt konsept som både kan ivareta nasjonale og internasjonale aspekt. Det olympiske konseptet vil mest sannsynleg framsyna eit kulturelt spekter beståande av ei rad forskjellige identitetsmarkørar og varemerke.

Vinter-OL på Lillehammer i 1994 var eit døme på dette. Noreg hadde førebudd eit omfattande kunstnarisk og kulturelt program som fekk sitt utløp under sjølve olympiaden, men det var også ein del av oppladinga fram mot OL. I Lillehammer-programmet skulle norsk kunst, design og arkitektur presenterast for verda, både som ein integrert del av vinterleikane og som sjølvstendige innslag utanom den idrettslege delen av OL.¹⁴³

Fram mot Athen-2004 stod det også ei stor kulturell opprulling på agendaen. Hellas iverksette to individuelt eksisterande kulturprogram, "Athen-2004 Kultur" og "Den Kulturelle Olympiaden", som begge hadde intensjonar om å gje olympiaden ein kulturell dimensjon utover det som angjekk sport.¹⁴⁴ Dei kulturelle programma understøtta posisjonen til OAKA som hovudarena for gresk kultur under Athen-2004, fordi dei, nett slik tilfellet var med førebuinga til Lillehammer-94, gav tydelege signal om at kulturen var eit seriøst satsingsområde for olympiaden.

OAKA skulle vera den endelege manifestasjonen av gresk kulturidentitet. Gjennom denne framskotne posisjonen blei anlegget iscenesett på ulike vis, som eit flagskip for den identiteten som arrangørane av Athen-OL ynskja å syna fram for verda. OAKA og *Olympiastadion* vil i dette kapittelet fungera som bindeledd i ein diskusjon om kva slags identitetar som blei iscenesett under Athen-2004, og kva slags verkemiddel som var sentrale i realiseringa av dette.

¹⁴³ Klausen, 1996, s. 105.

¹⁴⁴ Ross, 2004, s. 148.

Athen-OL: ei scene for kulturelle symbol

Olympiastadion i Athen stod i første rad blant identitetsmerka under Athen-2004, fordi stadion blei nytta til mange av dei mest synlege hendingane under arrangementet. Stadion skreiv seg inn i ein olympisk tradisjon som tilseier at hovudarenaen i eit OL ikkje berre skal vera den viktigaste komponenten i den idrettslege pakken, han bør mest av alt framstå som sjølv symbol på den aktuelle olympiaden. Minstekravet til *Olympiastadion* var difor, som Ross skriv, at anlegget skulle stå som "The intended signature look for the Games."¹⁴⁵ Bjørn Røe framhever den høge statusen til *Olympiastadion* samanlikna med OL-arkitekturen for øvrig når han seier at "Dette er et av de få anlegg der arkitektonisk kvalitet og synlighet som en slags logo skal være et varemerke og en forutsetning. Mange av de andre anleggene er i stor grad styrt av entreprenører og politiske komiteer."¹⁴⁶ Påstandar som dette presiserer det dilemmaet som olympisk arkitektur står ovanfor. I høve til Athen-OL kom dette dilemmaet til uttrykk på ein utfordrande måte, som ei følgje av den arkitektoniske rikdommen som finst i den greske kulturhistoria. OAKA måtte helst oppnå positiv merksemd under olympiaden utan å hamna i skuggen av greske monument frå fortida. Det var ingen lett sak å invitera til arkitektonisk duell med monument som har bortimot global status som kunsthistoriske milepælar. Arkitekturen på OAKA måtte finna ein måte å tre fram som likeverdig partner med til dømes *Akropolis* for å lukkast som olympisk symbol. Samstundes låg det i sakens natur at anlegget ikkje måtte bli for sjølvstendig, for dermed å lausriva seg heilt frå gresk kultur og identitet.

Under utformingsprosessen av det olympiske komplekset kom Santiago Calatrava med ein kommentar som opnar opp for ein høveleg inngang til tolkinga av planen, i det han ytra at "The plan is classical, the elevations are Byzantine, and the spirit is Mediterranean."¹⁴⁷ Her refererte arkitekten til tre kategoriar som alle vedrører Hellas, og som alle kan medverka til å gje mening i OL-designen. Dersom ein les dei store linjene på OAKA er det mogleg å finna eit element som samsvarar med den første delen av sitatet. I kapittel 3 blei det gjort eit poeng av at *Nasjonsplassen* fungerte som møteplass for publikum under OL, og at den audiovisuelle tilførselen frå *Nasjonsmuren* gjorde plassen til eit teater av multimedial karakter. Aksen som går mellom *Nasjonsmuren* og *Agora* definerer eit rom som kan minna om forma på eit

¹⁴⁵ Ibid s. 158.

¹⁴⁶ Røe, 2004, s. 2.

¹⁴⁷ Libby, 2004, s. 1.

klassisk gresk teater. Dersom ein tolkar *Nasjonsplassen* på denne måten vil i så fall *Agora* markera tribuna i teateret og *Nasjonsmuren* vil vera scena. Ein klassisk plan i abstrahert versjon kjem til syne, der arkitekten har ivareteke symmetri og omriss frå det greske teateret til å anlegga ei stor flate. Denne delen av OAKA framstår dermed som ein appropriasjon av antikke planløyningar, der gresk tradisjon er i dialog med moderne formspråk. Det faktum at teaterscena er bytta ut med ein TV-skjerm gjer at også funksjonen frå antikken blir halden i live, berre at levande skodespelarar har blitt bytta ut med audiovisuell digitalteknikk. Scena har blitt omgjort frå tre til to dimensjonar i Calatrava sin abstraheringsprosess, men resultatet er likevel klart nok til at ein forstår kva opphavsmannen kan tenkast å ha meint då han sa at planen var klassisk.

Det finst også andre element som er derivert frå antikken. Inngangsportalane på OAKA er tilskipa med påverknad frå den greske stoa, altså den strukturen som omgav inngangspartiet til greske bygningar, og som er ein type arkitektur ein ofte finn i antikke idrettsanlegg, til dømes i Olympia.¹⁴⁸ Portalane til Calatrava refererer både til form og funksjon hos det greske opphavet. Den klassiske stoaen var eit arkitektonisk element som ofte indikerte at publikum blei invitert inn i ein offentleg bygning. Portalane på OAKA skulle peika ut retninga for OL-publikumet og trekka gjestar inn på den offentlege delen av OL-området. Søyler og tak utgjorde grunnstrukturen for den klassiske stoa, og dette har Calatrava spelt vidare på i det enkle formspråket som kjenneteiknar hans versjon. Han har gjort taket til ein visuelt sett meir dominerande del av strukturen, slik at bereelementa er mindre synlege i den moderne utgåva. I det antikke førebiletet var dette annleis, illustrert ved *Attalos Stoa* i Athen, der søylene var det openbare blikkfanget.¹⁴⁹

Inngangsportalane rettar også fokus på eit aspekt ved OL-anlegget som på ein måte står som ei framsyning av nokre romlege former i det moderne Hellas, eller i alle fall tilsynekomsten av ein høgst levande gresk tradisjon; den greske folkemarknaden. I antikken kunne ein stoa fungera som avgrensing av handelsmarknader i greske byar, slik dei til dømes er nytta på *Agora* i Athen.¹⁵⁰ Kvar gong OAKA er i bruk ser ein liknande verksemd, slik som den kommersielle aktiviteten i førekant av fotballkampen mellom AEK Athen og Skoda Xanthi var eit døme på. Publikum strøymar inn portalane og fordeler seg utover ein mellombels eksisterande marknads plass, posisjonert like ved *Agora*. Det dette symboliserer er ei

¹⁴⁸ Christopoulos, 2003, s. 103.

¹⁴⁹ Camp, 1986, s. 172.

¹⁵⁰ Ibid, s. 122.

levandegjering av den antikke marknaden, men også ei naturleg forlenging av samtidas greske marknad. Her blir tradisjonell og moderne gresk identitet fletta saman. Linja går frå den antikke agora, via eit mellombels opphav i den ottomanske basaren og fram til den greske folkemarknaden, *laiki agora*.¹⁵¹ Det er føresetnadene som ligg i OAKA-designen, og måten denne blir brukt på, som gjer det mogleg å framsetje ei slik tolking. Samhandlinga mellom arkitektur og menneskeleg aktivitet skapar eit tilhøve av meining som ikkje kan realiserast utan at begge desse faktorane er medrekna.

OAKA: Bysantinske og mediterane impulsar møter Calatravas estetikk

Diskusjonen over syner at det er mogleg å avdekka klassisk inspirasjon på OAKA. Det neste blir å finna ut av arkitekten sine påstandar om bysantinske og mediterane impulsar. Med tanke på sistnemnde, så skin dette fram i bruken av lys og farge. Den gjennomførte bruken av blå og kvite fargekomponentar gjev idear i retning av den type arkitektur som er assosiert med Middelhavet, og då i særskild stor grad med busetnader på dei greske øyene. Fargane kan også forbindast med den antikke marmorarkitekturen. Kvittfargen går igjen i alle bygningane og skulpturane på OAKA, og i dei talrike bassenga finn ein den karakteristiske blåfargen som nærast har blitt synonym med Middelhavet. I flisemosaikken på hus og veggjar har ein dessutan kombinert dei to fargane, ved å setje opp blå motiv på kvit bakgrunn. I tillegg til bruken av farge gjev også materialutvalet på OAKA fråsegn om mediteran påverknad. Den repeterte bruken av keramisk tegl, både på bakkenivå og på bygningar, kan stå som døme på dette. Blåfargen på OAKA er eit merke på gresk tradisjon, og saman med referansane til kvitkalka hus og terrakotta gjev dette ein symboleffekt der gresk tradisjon og impulsar frå Middelhavet inngår i eit sams rammeverk der gresk kulturell identitet blir reflektert.

Det bysantinske er også knytt til gresk identitet, men har i likskap med kultur frå Middelhavet ikkje blitt elevert opp på same nivå av universal anerkjenning som den klassiske greske kulturen. I alle fall ikkje i det tradisjonelle vestlege perspektivet, der det har vore relativt vanleg å tenkje på den klassiske perioden som ein slags gullalder i gresk historie.¹⁵² I det moderne Hellas si kulturhistorie har den bysantinske kulturen alltid hatt høg status på grunn av relasjonane til den greskortodokse kyrkja, som ein majoritet av den moderne greske befolkning høyrer til i.

¹⁵¹ Goodwin, 1971, s. 86.

¹⁵² Camp, 1986, s. 61.

Elevasjon er eit nøkkelord i denne samanhengen, fordi det er i dei høgreste bygningsselementa i OL-planen at den bysantinske påverknaden kjem sterkast fram. Først og fremst ser ein dei bysantinske impulsane i alle ledd av anlegget som inneber bogar, kvelvingar, pediment og søyler. Slike element finn ein i dei fleste bygningar og anlegg. I dei nye taktilbygga på *Velodromen* og *Olympiastadion* er det visuelle hovudintrykket retta mot bogane, slik at dei står og refererer til kvarandre frå kvar si side av OAKA. Den formale likskapen mellom dei to er sentrert rundt stålbogane som sams visuelle referansepunkt. I og med at desse anlegga begge er sentrale i den nye meisterplanen for anlegget, så er det liten tvil om at satsinga på bysantinske element har fått ein sentral posisjon.

Ein analyse av OAKA på detaljnivå syner at Calatrava generelt sett har synt stor vilje til å bruka motiv henta frå gresk kulturhistorie. Mange av desse motiva er også knytt til olympisk tradisjon, slik som dove- og olivenkransmotiva som er lagt inn i dei fliseklede veggane på service- og administrasjonsbygg. Dovene konnoterer "fred" og "siger", velkjende omgrep frå det moderne OL. Olivenmotivet refererer også til eit fenomen frå det antikke OL, der dei vinnande atletane blei krona med ein *kotinos*, ein krans laga av friske olivengreiner.¹⁵³ Dette motivet blei også inkorporert i medaljane som utøvarane mottok i 2004.

Ein kanskje meir subtil og forkledd referanse, til gresk antikk så vel som olympisk fortid, er bruken av vatn i anlegget. Oppdelinga av bassenget langs *Agora* i ulike felt kan tolkast som ein referanse til olympisk idrett, nærare bestemt symjing. Dette gir meining fordi OAKA husar to symjeanlegg, og vatnet ved *Agora* gjer dei til eit motiv i designen. I det antikke OL var tilgang til vatn óg heilt avgjerande, fordi utøvarane og publikum trong vassforsyningar medan dei deltok i olympiaden. Vassforsyninga ved Olympia blei effektuert i eit velfungerande system mellom det 4. og det 2. århundre f. Kr., i den same perioden som det blei bygd ut eit større nettverk av olympiske fasilitetar der. Den estetiske bruken av vatn blei ikkje minst framheva i romersk tid i Olympia, då Herodes Atticus førte opp eit nymfeum i år 150 e.Kr.¹⁵⁴ Bygningen var ein heilagdom for nymfene, som er mytologiske skikkelsar knytt til vasskjelder, men det var også eit funksjonelt anlegg i Olympia. Nymfeum var oppsamlingspunktet i eit sinnrikt system for vasstilførsel til Olympia, og det er eit ekko av Herodes Atticus nymfeum i Calatravas bruk av vatn. Calatravas design tek også opp den estetiske sida ved Nymfeon ved å gje nokre av bassenga på OAKA runde former, noko som styrkar tilsynekomsten av tradisjonell identitet i anlegget.

¹⁵³ Ross, 2004, s. 37.

¹⁵⁴ Ibid, s. 74.

Eit avgjerande moment er Calatrava sin lånehandel med gresk tradisjon, og kor vidt denne verkeleg kan seiast å koma til sin rett på den måten som arkitekten sjølv refererte i sin kommentar. Dei bysantinske bogeappropriasjonane kan nyttast til å utdjupa dette. Før han blei engasjert i dette olympiske prosjektet hadde Santiago Calatrava eit internasjonalt ry for sine mange brukonstruksjonar og storskalabygg. Eit varemerke for verkskatalogen hans er nettopp ein forseggjort bruk av bogar, betongkvelvingar og berekraftige søyler.

Impulsar frå Middelhavet har også vore integrert i Calatrava sin eigen stil gjennom heile karrieren. I sine arkitektoniske studie tidleg på 1970-talet fordjupa han seg i mediteran byggetradisjon. Han tileigna seg ei grunnleggjande forståing for denne arkitektoniske diskursen og han kom opp med eit uttrykk, ”kvit tid”, som umiddelbart fekk ein plass i hans eigen filosofi.¹⁵⁵ Essensen i uttrykket er at kvitfargen representerer noko evigvarande og universelt, og for arkitekten blei dette eit fleksibelt visuelt teikn som kunne flyttast inn i mange ulike landskap. Han hadde notert seg kombinasjonen av den kvite fargen som eit brot i landskapet og den mediterane arkitekturen som likevel var godt tilpassa sitt lokalmiljø.¹⁵⁶ Den fortrulege kunnskapen om mediteran arkitektur formulert som ”kvit tid” skaffa Calatrava eit tydeleg arkitektonisk spor kvar enn han måtte få oppført bygningar, og han kunne samstundes harmonera desse med omgjevnadane. Denne tankegangen ligg også uttrykt på OAKA, men mest som eit døme på det mediterane som universalteikn. Det refererer til Middelhavet på eit generelt plan, og mindre til greske særtrekk, og kanskje mest av alt til den innforståtte appropriasjonen av mediteran byggetradisjon som finst i mange Calatrava-prosjekt.

Difor kan ein nok seia at mange av dei karakteristiske elementa i designen av OAKA peikar vel så mykje mot verkskatalogen til Calatrava som gresk tradisjon. Dette kan jamførast med diskusjonen i kapittel 3 om utstillingsarkitektur. Sett i lys av denne framstår OAKA kanskje vel så mykje som ei framsyning av Calatrava sin varemerkearkitektur enn som eit forsøk på å konstruera eit moderne OL-anlegg som konnoterer gresk identitet.

Hyringa av Calatrava er symptomatisk for Athen-2004. I staden for å satsa på nasjonale prosjekt valde ein å trekka inn ein utanlandsk arkitekt, som både kunne tilføra internasjonal prestisje gjennom sitt kunstnariske renome, og som også hadde erfaring frå andre olympiske prosjekt.¹⁵⁷ Valet av hovudarkitekt kan sjåast på som ei viss undergraving frå arrangørane si

¹⁵⁵ ”Kvit tid” er omsett frå engelsk: ”White time”, i Tzonis, 2004, s. 374.

¹⁵⁶ Ibid, s. 378.

¹⁵⁷ Calatrava teikna *Kommunikasjonstårnet i Montjuic* i samband med sommar-OL i Barcelona`92, og han har fullført skjema for fleire andre stadionprosjekt, både relatert til OL og til andre oppdrag. Sjå Tzonis, 2004, s. 158 og 236.

side av tiltrua på heimleg arkitekturfagleg dugleik, ettersom greske arkitektar blei uteletne frå å setje preg på OL-arkitekturen.

Valet av Calatrava som arkitekt fortel også noko om den situasjonen Hellas har vore i historisk sett med omsyn til sin eigen identitet. Dette har med Calatrava si rolle som tolkar av gresk identitet å gjera. Han står i godt selskap med ei rad andre framstående personar frå Vest-Europa som har skapt sine bilete av Hellas og av det greske. Dette går tilbake til Vest-Europas historiske gjenoppdagingar av Hellas og det klassiske, og særskild til 1800-talet, ein periode då mange vestlege forskarar føretok utgravingar, slik som dei tyske utgravingane i Olympia, og fann restar av greske monument og kunstverk.¹⁵⁸ Gjennom dette arbeidet fekk klassisk gresk kultur ei dobbel meining, ved å både bli bunde til gresk tradisjon og til europeisk kultur. Hellas blei så å seie gjort til eit utstillingsvindaug for europeisk identitet, samstundes med at den greske identiteten blei definert av personar med ståstader utføre den greske kulturen. Den vesteuropeiske tolkinga av gresk identitet blei på nytt aktualisert av Calatrava sitt bidrag til Athen-2004.

Eksponering av eit nasjonalt prosjekt

Om den moderne greske identiteten var underrepresentert på OAKA som ei følgje av låge prioriteringar av gresk samtidsarkitektur hadde arrangørane i så fall meir konkrete planar for denne i samband med OL-seremoniane. Som lesaren kunne observera i kapittel 1 var det her rydda god plass til gresk nasjonalidentitet, frå fortid så vel som samtid. Dette gjaldt i stor grad for innhaldet i seremoniane, men også med tanke på form. Sjefskoreograf Papaioannou fastslo at seremoniane representerte eit forsøk på å "make Greece cast a modern gaze on it's past."¹⁵⁹ Her kan han ha sikta til dei mange multimediale grepa som la viktige føresetnader for begge seremoniane, slik som då TV-skjermene blei nytta til å framsyna trommeduetten mellom utøvaren på *Olympiastadion* og utøvaren i Olympia. TV-bilete og 3D-grafikk gjekk som raude trådar i det seremonielle narrative, slik at tilskodarane fekk sjå relasjonar mellom notid og historie uspela seg kontinuerleg gjennom dei to programma. Athen-2004 blei lenka saman med både det antikke OL og første moderne OL i 1896 via denne strategien. Gresk tradisjonsmusikk blei framstilt som ei høgst levande uttrykksform, men samstundes i pakt

¹⁵⁸ Ross, 2004, s. 89.

¹⁵⁹ Ibid, s. 157.

med arven frå fortidas store meistarar. Slik presenterte Hellas seg for verda, gjennom eit multimedialt program der stadionarkitektur og kulturell aktivitet blei sameina i eit verk med fleire lag av meining.

Mange narrative vendingar i dei to OL-seremoniane var tufta på ymse teatralske element, og uttrykket ”stadion som teater” er eit språkleg bilete som er aktuelt i denne samanhengen. Bale har gjort nytte av denne termen og følgjeleg lagt vekt på stadion som åstad for ”the hosting of spectacles.”¹⁶⁰ Bale har først og fremst anvendt omgrepet i analysar av fenomen frå idretten, der han mellom anna har samanlikna sportsleg aktivitet med moderne dramaturgisk teori. Det er også interessant å anvende omgrepet til Bale i ein kontekst utføre idretten, og sjå på kva det kan tilføra i høve til presentasjonen av det greske kulturprogrammet.

Under opningsseremonien var det særleg eit bestemt innslag som hadde klare trekk av nasjonalkarakter, og som lente seg på stadion som teater for å framsyna dette. Den kulturhistoriske kavalkaden eksemplifiserte korleis Hellas la vekt på nasjonal identitet, kultur og historie, og at Papaioannou fokuserte på å spinna symbolske poeng rundt slike tema. Dersom ein kastar eit historiografisk blick på kavalkaden vil ein finna både konvensjonelle trekk og enkelte overraskingar. Som eg var inne på i kapittel 1 fanna det kronologisk ordna opptoget over eit stort tidsperspektiv, og sjølv om den klassiske antikken utgjorde ein stor del av toglegda hadde ein også satsa på ofte mindre framheva sider ved gresk kulturhistorie. Gresk antikk har tradisjonelt vore betrakta som ein essensiell bestanddel i kunsthistoria, og også i heile den vesteuropeiske kulturhistoria.¹⁶¹ Andre periodar i den greske kunsten har blitt betrakta som mindre viktige, og når fleire slike kom tydeleg til syne under opningsseremonien var det eit litt uventa val. Den bysantinske kunsten, som er viktig i nasjonal samanheng i Hellas gjennom si sterke rolle i landets kristne historie, fekk stort spelerom i opptoget. Den førklassiske tida, med minoisk kultur, geometriserande kunst, arkaiske figurar og austleg påverknad fekk likesom den bysantinske kunsten romsleg med eksponering.

Gjennom det vide panoramaet som publikum fekk oppleve gjennom kunstkavalkaden framkom det eit variert bilete av Hellas som nasjon, der fleire lag av identitet blei synt fram via ei visuell, teaterbasert framstilling. Lag av identitet også i konkret forstand; den svevande og oppdelelege kykladiske skulpturen gav denne strategien form så vel som innhald. Ein kunne ikkje unngå å ty til somme stereotypiar og forenklingar, til dømes ved å fokusera på kjende figurar (Fig. 30) og typiske kunstverk, men det breie historiske overblikket som

¹⁶⁰ Bale, 1995b, s. 311.

¹⁶¹ Ross, 2004, s. 9.

opptoget utgjorde var med på å skapa eit større bilete av den greske identiteten for verda som såg på. Papaioannou sin lovnad om moderne verkemiddel fekk ein dessutan oppfylt gjennom talrike subplot og tematiske narrativ som kompliserte lesinga av paraden ytterlegare.



Fig. 30: "Medusa" frå den kulturhistoriske kavalkaden.

OL-seremoniane hadde viktige nasjonale innslag også utanom denne kulturparaden. Gresk musikk, teater, dans og folkløve var i konstant fokus i begge seremoniane. Ein prioriterte også greske innslag i dei meir formelle ledda av programmet, og eit uvanleg innslag som maratonseremonien forsterka inntrykket av at Hellas ynskja å profilera nasjonen kvar gong det var mogleg. OL blei opna med eit gresk innslag, TV-reisa gjennom Hellas, og det blei avslutta med eit stort gresk festspel. *Olympiastadion* var, for å snu litt på Bale sitt omgrep, absolutt vertskap for ei spektakulær hending; meir presist ei spektakulær gresk hending. Arrangørane hadde også sydd inn nasjonale trekk i seremoniens form, slik som organiseringa av atletane sin inntogsmarsj etter det greske alfabetet. Innimellom gjekk referansane til andre tema, som internasjonale relasjonar og forbrødring - som innslaget frå romfartsstasjonen - verdas OL-historie, og nokre få verk frå den internasjonale musikkscena. Men det overvegande inntrykket frå dei olympiske seremoniane var ei forseggjort nasjonal eksponering, som kom fram ved at gresk identitet blei iscenesett gjennom eit mangfald av kulturelle innslag. I samband med OL er dette nokså legitimt, og det står i tradisjon med dei fleste tidlegare vertsnasjonar.

Olympiaden på Lillehammer var eit eksplisitt uttrykk for OL som nasjonalt prosjekt. Den nasjonale eksponeringa vakte ulike reaksjonar, men fleirtalet blant meiningsytrarane såg ut til å hevda at Lillehammer-1994 stod for ein bra balanse i det kulturelle programmet.¹⁶² Kjerna i den nasjonale iscenesetjinga var dei olympiske seremoniane. Desse var sentrert rundt ulike tema med assosiasjonar til norsk kultur. Folkeeventyr, norsk folkemusikk i tradisjonell og moderne drakt, mytiske figurar som vetter, troll, og nissar, og scener frå norske landskap var blant dei tinga som publikum i *Lysgårdsbakken* fekk vera vitne til. Samstundes var det rydda

¹⁶² Klausen, 1996, s. 186.

plass til eit utvida blikk på Noreg, med innslag basert på samisk kultur og tradisjon. Ein hadde, i likskap med Athen-2004, freista å presentera eit mangfaldig bilete av nasjonen.

Ei nokså opplagt, men på same tid ganske spissfindig, vending i seremoniane var vektlegginga av Noreg som opphavsland for skisporten. Gjennom tenninga av den olympiske elden blei det referert til "Skisportens Vogge", Morgedal i Telemark, der OL-elden hadde starta sin ferd mot Lillehammer. Dette er ein parallell til måten Hellas nytta Athen-2004 til å forfekta ein slags opphavrett til friidrett og sommar-OL. Hellas og Noreg kunne i større grad enn andre vertsland legitimera sine nasjonale satsingar, fordi dei uansett angjekk fundamentale element i den aktuelle konteksten. Noreg er på sett og vis synonymt med vinter-OL. Hellas og sommar-OL er like eins to sider av same sak.

I førekant av Lillehammer-OL pågjekk det ein diskusjon mellom Hellas og Noreg om kvar den olympiske elden skulle tennast, i Olympia eller i Morgedal, og begge partane fann argument for sine respektive saker ved å halda i hevd den olympiske opphavsretten.¹⁶³ Det som må kunna kallast ein kamp om eigedomsretten til den olympiske metonymien enda med to eldtenningsseremoniar, ein på kvar stad. Etter to lange fakkelfstafettar blei elden frå Olympia blanda saman med elden frå Morgedal før tenning på Lillehammer.¹⁶⁴ Ein slik diskusjon kunne berre ha oppstått mellom Noreg og Hellas. Calatrava sin monumentalfakkell frå 2004 er på ein måte siste ord i denne saka, fordi denne har den greske opphavsretten bygd inn i designen. Fakkelen er "gresk" i konstruert forstand; konstruert i samband med Berlin-1936. 2004-fakkelen sette punktum for andre nasjonars forsøk på å appropriera den greske OL-elden.

Den olympiske copyrighten skaffa både Noreg og Hellas gratispoeng utover det å vera høvelege OL-vertar; det gav aksept for kulturelle program som elles fort kunne ha blitt oppfatta som i overkant sjølvsentrerte og egosentriske. Lillehammer-1994 mottok jo også ein del kritikk som gjekk nettopp på dette, mellom anna frå den norske medie- og kulturvitaren Anders Johansen, som meinte at Lillehammer-OL først og fremst var eit døme på korleis kommersielle kreftar tok kontroll over kulturelle omgrep gjennom listig marknadsføring.¹⁶⁵ Kritikken hadde sannsynlegvis vore kvassare og meir omfattande enn det som var tilfelle dersom Noreg hadde hatt ein annan utgangsposisjon.

¹⁶³ Ibid, s. 166.

¹⁶⁴ Ibid, s. 167.

¹⁶⁵ Johansen, 1995, s. 52.

For å utvida det komparative perspektivet kan Berlin-OL trekkast fram igjen, fordi det også har høg relevans for denne tematikken. Dette kjem av at mange olympiske konvensjonar blei etablert med Berlin-OL, særleg når det gjaldt vertsnasjonen sin posisjon som formidlar av nasjonal identitet og ideologi. Det olympiske apparatet hadde gradvis blitt trappa opp for kvar olympiade etter 1896. Kvar enkelt vertsnasjon hadde tilført nye element til ideen om kva OL skulle dreia seg om, og korleis olympismen, IOC sin ideologiske plattform, kunne setjast i scene gjennom byggverk, seremoniar og visuell strategi. Berlin-OL fungerte som ei samanfatting av det allereie eksisterande tankegodset og det var ein katalysator i prosessen med å setje dette i eit fastlagt system til bruk ved seinare olympiske spel. Tyskland tenkte i stor skala då landet skulle husa OL, i større skala enn nokon andre av dei tidlegare OL-vertane. I denne konteksten blir det ikkje sikta til den store skalaen på arkitekturen, men til proklamasjonen av ein omfattande nasjonal visjon der arkitekturen fungerte som scenisk bakteppe for ei kulturell mønstring.

Berlin-1936 var ein olympiade der scenesetjing av nasjonal identitet gjennom kulturelle spel danna skule. Som rammeverk for regisserte folkeopptrinn og spektakulære hendingar var *Olympiastadion i Berlin* og *Maifeld* hovudåstader for det kulturelle OL-programmet til Nazi-Tyskland. Stadion fungerte som utløp for "Thingspiele", eit omgrep med slektskap til tidlegare nemnde "Massenspiele" og "Festspiele", men som hadde til kjenneteikn at det var skreddarsydd for stadion som bygningstype.¹⁶⁶ *Olympiastadion i Berlin* var ein "Thingstätte,"¹⁶⁷ kort sagt ein spesifikk stad for dei tyske tingspela. Slike tingstader blei normalt ikkje nytta til andre hendingar enn tingspel, og den reindyrka bruken av fasilitetane gjorde desse til effektive formidlingsstader for budskapet til dei ansvarlege, det nazistiske propagandaministeriet.¹⁶⁸ Den nederlandske arkitekturforskaren Camiel van Winkel har følgjande definisjon av tingspel: "The Thingspiel had the qualities of an eclectic Gesamtkunstwerk, combining elements of oratorio, pantomime, gymnastics, dramatic and balletic chorus, choral dance, flag parade, opera and military march."¹⁶⁹ Det var altså ikkje berre eit høveleg scenario for å uttrykka tysk folkekultur, men bortimot ein fasit for framtidige vertsnasjonar på korleis å komponera ein olympisk seremoni supplert med eit mangfald av uttrykksformer. Når ein då kjenner til den totalitære ideologien som ligg til grunn blir det

¹⁶⁶ Van Winkel, 2000, s. 19.

¹⁶⁷ Ibid, s. 19.

¹⁶⁸ Eichberg, 1977, s. 236.

¹⁶⁹ Van Winkel, 2000, s. 19.

ikkje berre eit dystert tankekors, men også ei ripe i lakken for OLs image som ivaretakar av fred og forsoning mellom menneske.

På innhaldssida var dei berlinske seremoniane ei blanding av olympisk tematikk og innslag med klar tilknytning til Nazipartiet, under dekke som tysk nasjonalprosjekt. Ved opningsseremonien hadde "Das Frankenburger Würfelspiel" premiere, eit tingspel som hadde blitt skriva særskild til det kulturelle programmet under Berlin-OL.¹⁷⁰ Spelet blei tilskipa av den tyske forfattaren Eberhard Wolfgang Möller på oppdrag frå propagandaminister Joseph Goebbels, og det var ei formalisering av tingspelet som nasjonaldrama for Nazi-Tyskland.¹⁷¹ "Das Frankenburger Würfelspiel" var ein allegori over tysk-austerrisk forbrødring og keisarleg makt, ikledt ei form som lett kunne avkodast av publikum.¹⁷² Med talrike element frå tysk folkløve og mytologi var det utan samanlikning den mest stereotype nasjonale førekomsten under seremonien.

Innslaga på *Maifeld* kom som ei tematisk forlenging av programmet på stadion, og sånn sett var plassen vel så viktig som *Olympiastadion i Berlin* under sjølve OL. Men i etterkant av olympiaden var det sistnemnde som blei ståande igjen som sjølve symbolet på leikane. Etersom denne bar med seg ein fullrealisert versjon av den tyske arkitekturstrategien blei anlegget ståande som ein varig kulturell bauta for naziregimet, nett som eit slikt arkitektonisk monument maktavarane hadde ynskja. Stadion blei ikkje rive eller øydelagt korkje under eller etter 2. verdskrig, og difor blei det verande eit byggverk av meiningsfull karakter, både for Berlin og Tyskland. På nytt kan ein snakka om *Olympiastadion* og ruinverdi, men kanskje på litt andre premiss enn det Hitler hadde sett føre seg. Stadion gjekk ikkje under saman med regimet, men blei i staden eit symbol på politisk ruin. Det intensjonale valet av materiale, som skulle uttrykka stordom og kulturell substans, oppfylde ikkje det nazistane hadde føresett, at *Olympiastadion i Berlin* skulle vera eit kulturelt minnesmerke over det komande tyske storriket. 2. verdskrig sette ein stoppar for dette, og stadion i Berlin blei i etterkrigstida eit minnesmerke over eit mørkt kapittel i tysk historie.

Då Tyskland skulle arrangera sommar-OL i 1972 blei det gjort eit poeng av å skapa eit heilt motsatt arkitektonisk image. Med bakgrunn i mottoet "OL i det grønne" tok olympiaden i 1972 eit oppgjer med Berlin-1936, med *Olympiastadion i München* som eit stilmessig og estetisk motinnlegg til dei arkitektoniske prinsippa åt Speer. Medan Berlin-OL hadde etablert visse

¹⁷⁰ Eichberg, 1977, s. 47.

¹⁷¹ Ibid, s. 235.

¹⁷² Ibid, s. 242.

seremonielle grunnreglar, som trass i mange negative konnotasjonar hadde fått halda ein sentral posisjon i den olympiske festivitas, blei München utslagsgjevande på andre måtar. I 1972 fekk Tyskland, eller meir presist Vest-Tyskland, synt fram ein hovudarena for leikane som seinare OL-arrangørar let seg inspirera av. Den store graden av likskap ein finn mellom takkonstruksjonane på stadion i München og *Olympiastadion i Athen* gjev belegg for den påstanden. Stadion i München var eit framtidsretta alternativ for tysk stadionarkitektur, og det var eit anlegg som gjorde om på sjølve erindringa av tysk OL-historie. OL i 1972 mildna dei stereotype oppfatningane av tysk identitet, som på grunn av Berlin blei assosiert med symmetri, organisering og ei bortimot ukritisk framelsking av det nasjonale. Etter 1972 var ikkje biletet like klart, fordi *Olympiastadion i Berlin* ikkje lenger hadde monopol på utanomverda sin persepsjon av tysk idrett og olympisk presentasjon.

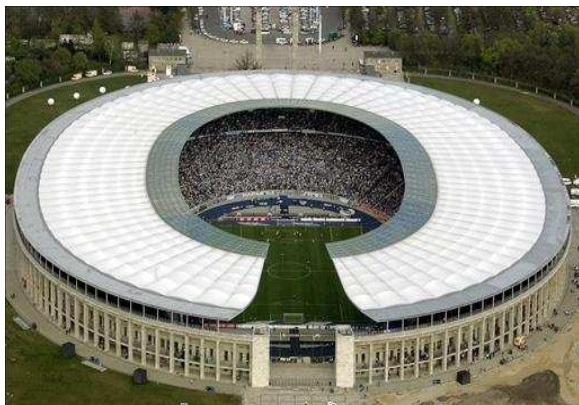


Fig. 31: *Olympiastadion i Berlin*, den nye versjonen av anlegget (2006).



Fig. 32: *Olympiastadion i Berlin*, interiør. Symmetri og orden er også eit varemerke for den nye versjonen.

Olympiastadion i Berlin blei ikkje ein meir perifer sportsbygning av den grunn. Anlegget har vore i jamn aktivitet i heile perioden frå 2. verdskrig og fram til i dag, og under Fotball-VM i 2006 valde den tyske VM-komitéeen å la finalen gå her. Etterbruken av *Olympiastadion i Berlin* kan vera ei kjelde til kritikk, men ikkje på grunn av forfall og ujamn aktivitet, slik tilfellet er for OAKA. I Berlin er dette snudd på hovudet, fordi gjenbruken av eit anlegg med sterk symboleffekt kan arta seg vanskeleg berre fordi anlegget i det heile teke blir brukt. Stadion har blitt ståande som eit merke på ein autoritær politisk ideologi, og det er ein arkitektonisk referanse til ein av dei mest destruktive periodane i det moderne vestlege samfunnet. Det eksisterar ikkje så mange bygningar som symboliserar eit dystert kapittel i verdshistoria like tydeleg som *Olympiastadion i Berlin* gjer. Sett på ein annan måte, så er formspråket likevel med på

å legitimera dei særers verknadsfulle visuelle strategiane som formgjevarane av stadion laga scenografien til. Så lenge *Olympiastadion i Berlin* står kledd i si gamle drakt, komplett med kneisande klokketårn og Hitler sin ærestribune, vil dette vera eit tema under debatt. Klokketårnet har for øvrig den eksakt same plasseringa på stadion som Calatrava sin OL-fakkell på *Olympiastadion i Athen*, altså nok ein referanse til Berlin-1936.

Slike debattar kjem som regel til overflata når totalitære regime går under. Opposisjonen vil gjerne øydelegga den ikonografien som regimet har skapt, slik den fjernsynsoverførde og velregisserte rivinga av monument og statuar av Saddam Hussein i Bagdad i mars/april 2003 synte. Totalitære monument som desse innehar ei tydeleg visuell kraft med negative forteikn, og medfører difor ei situasjonstinga, politisk form for ikonoklasme. Prosessen i Irak skapte samstundes debatt om kor vidt øydelegging av skulpturar og bygningar er den beste måten å ta stilling til maktas ikonografi, eller om denne heller bør ivaretakast som lærdom for framtidige generasjonar. I Tyskland har monumentet over naziregimet blitt ståande, med all den ambivalensen det fører med seg.

Forutan stadionarkitektur og effektfulle seremoniar fanst det ein tredje peikepinn på framtidens olympiske leikar i samband med Berlin-OL. Det var den første moderne olympiaden som verkeleg sette media på dagsorden, tett inkorporert i det nasjonale eksponeringsprosjektet. Gjennom pionerarbeidet til den tyske filmskaparen Leni Riefenstahl, som fanga inn olympiaden med det som på dette tidspunktet var eit særers omfattande produksjonsteam, fekk ein eit frampeik på den betydningsfulle rolla TV og media skulle koma til å få i alle etterfølgjande olympiadar. Filmverket *Olympia I & II, Fest der Völker* og *Fest der Schönheit* respektivt, danna skule innan sjangeren sportsdokumentar, og TV-produksjonen under Athen-OL kan sjåast i direkte samband med desse filmene. Under seremoniane i 2004 veksla filminga frå oversiktsbilete til nærbilete av enkeltpersonar på tribunen, og klippinga la opp til ei aksentuering av høgdepunkt i dramaturgien. Akkurat slike moment er vanlege i den kontemporære formel for TV-produksjon av store hendingar, men mykje av dette står utan tvil i arv til Riefenstahl sitt filmdokument frå 1936, som sjølv 70 år seinare blir rekna blant dei mest betydningsfulle verka på feltet.¹⁷³ *Olympia* er det første dømet i filmhistoria som verkeleg tematiserer idrett og estetikk, utført i ein filmteknisk framgangsmåte der regissøren drog veksell frå si erfaring med å laga propagandafilm. Filmen gjorde Tysklands visuelle strategiar tilgjengelege for eit langt større publikum enn dei som var til stades under OL, og let sjåarane bli i stand til å plukka opp små estetiske detaljar i sakte film.

¹⁷³ Ross, 2004, s. 172.

Gjennom dokumentarverket til Riefenstahl får ein klare innblikk i korleis Berlin-OL først og fremst var ei realisering av eit nasjonalt prosjekt. Mytologiseringa av Nazi-Tyskland var eit ambisiøst prosjekt der dei ansvarlege ikkje nølte med å henta kulturell stønad frå dei store sivilisasjonane i Vesten. Hellas var ikkje eit unntak frå dette. I 1936 valde ein å arrangera ein fakkelfstafett, som utvilsamt var eit gjennomtenkt grep i den visuelle strategien. Stafetten starta med eldtenning i Olympia, eit trekk som stadfesta lenka mellom gresk og tysk stormakt. Symbolverdien av å skapa eit bindeledd mellom det Gamle Hellas og det etter planen komande tyske storriket kan knapt undervurderast. Fakkelfstafetten understrekte i tillegg Tyskland sitt tilstadeverande i Hellas på den aktuelle tida, ettersom tyske arkeologar førte an i utgravinga av det antikke stadion i Olympia.¹⁷⁴ Berlin-OL fekk fram dei konkrete banda mellom dei to landa.

Etter tenninga gjekk fakkelen på rundtur ulike stader i det greske området, slik som Tegea på Peloponnes, der det blei skipa til eit olympisk monument i anledning stafetten (Fig.33). Til sist ankom fakkelen Tyskland for å gje flamme til den olympiske elden under opningsseremonien. Fakkelfstafetten har blitt ein uunnverleg del i etterkrigstidas olympiske festivas, og det kan vera verdt å merka seg kven som i utgangspunktet stod bak.



Fig. 33: OL-monumentet i Tegea frå 1936.

Innføringa og formaliseringa av fakkelfstafetten er eit utmerka døme på korleis Berlin-OL bidrog til å ritualisera dei olympiske leikane, og at mange av ideane frå 1936 har blitt teke inn som udiskutable element i den olympiske ideologi. Fakkelfstafetten i førekant av Athen-2004 hadde isolert sett ei anna meining enn den berlinske versjonen. Under mottoet "Pass the Flame, Unite the World" blei stafetten gjennomført som ein global overtyre, der heile verda deltok i framføringa av elden. Stafetten var den første i sitt slag med stoppestader i alle dei fem verdsdelane.¹⁷⁵ Men også i 2004 handla stafetten om å styrka nasjonale band.¹⁷⁶ Når ein

¹⁷⁴ Spivey, s. 246.

¹⁷⁵ Ross, 2004, s. 175.

kjenner til opphavet for dette ritualet er det fort gjort å stussa litt over det, for sjølv med eit motto som freistar å gje stafetten eit heilt nytt innhald er det som om strategiane frå Berlin blir levandegjort likevel. Både ikonografi, arkitektoniske løysingar og seremonielle grep frå Berlin-OL er vidareført i den visuelle olympiske kulturen, med Calatrava sin OL-design i Athen som førebels siste kulminasjon.

OAKA som levande stad

I drøftinga av dei nasjonale innslaga i olympiaden er også lokalidentitet eit relevant tema, fordi Athen-2004 fekk konsekvensar også på mindre plan enn det nasjonale. I kapittel 3 diskuterte eg tilhøvet mellom OAKA og den omliggjande strukturen i Maroussi, og konkluderte med at det omtrent ikkje eksisterer nokon arkitektonisk samhandling eller andre former for interaksjon mellom desse. Men integrering i lokalmiljøet er berre éin måte å samhandla med den lokale identiteten. Når eit nytt element trer inn i eit område og bryt med den gjeldande profilen der, kan det få ulike følgjer. Det kan føra til ei omfattande meiningsendring på staden, særleg dersom det nye elementet blir styrande for den vidare konstruksjonen av plassens identitet. Innføre rammene for det som i dag er OAKA har det tidlegare vore eit slettelandskap, ei elv og enkelte bygningsstrukturar. Det kan synast fjernt frå dagens omfattande anleggsstruktur, som i alle ledd er konstruert og komponert etter nøye planlegging. Topografien har blitt endra frå å i all hovudsak bestå av eit naturleg landskap til å bli eit konstruert sportsanlegg. Like eins har den bestemte plassen som det nye anlegget ligg på blitt endra internt, som eit eige stykke landskap.

Plassens identitet kan diskuterast med utgangspunkt i to omgrep som står i eit klart motsetningshøve til einannan. Frå John Bale kjem omgrepet *topocide*, destruksjon av staden, som han tek inn i ein diskusjon relatert til renovering og ombygging av fotballstadia.¹⁷⁷ Dette kan setjast opp mot ein term med opphav hos ein norsk arkitekturteoretikar, Christian Norberg-Schultz. Norberg-Schultz var oppteken av den same problematikken, og han nyttegjorde seg av termen *genius loci* i drøftinga.¹⁷⁸ I dette ligg ideen om at kvar stad har ei

¹⁷⁶ ”Runden med olympiafakkelen rundt hele Hellas den siste måneden er med å gi hele folket en føling med at ’Athens 2004’ er det store nasjonale prosjektet som de aller fleste er interessert i. Fakkelfstafetten vies en time hver kveld på NET, en av de nasjonale TV kanalene.” i Røe, 2004, s. 1.

¹⁷⁷ Bale, 1993, s. 41.

¹⁷⁸ Norberg-Schultz, 1980, s. 18.

spesiell meining, ei andeleg atmosfære som er bestemmende for plassens identitet.¹⁷⁹ For å få til eit godt arkitektonisk prosjekt må arkitekten søkje essensen i denne meininga og basera tilnærminga til staden deretter. Topocide blir på mange måtar opponenten til genius loci, og det eine uttrykket utelukkar det andre. Destruksjon av staden gjer at genius loci ikkje lenger eksisterar der, fjerna av arkitekturens topocidale inntreden.

Når det gjeld stadionarkitektur kan det virka fånyttas å snakka om genius loci, på grunn av dei mange materiale komponentane som ligg fastlagt, men det har blitt argumentert for at moderne stadionanlegg kan passa inn under dette omgrepet.¹⁸⁰ Dei tidlegare nemnde *Stade de la Licorne* og *Estadio Nuevo La Victoria*, som begge er laga ut frå tolkingar av sine respektive lokalmiljø, syner at det er mogleg å sjå det frå eit slikt perspektiv. For *Olympiastadion i Athen* er situasjonen annleis, fordi stadion ligg isolert inne på OAKA, langt vekk frå næraste innslag av lokalarkitektur.

På ei anna side går det an å argumentera for at det finst lokale innslag på OAKA. Til dømes kan forsøket på å ta inn bysantinske impulsar i arkitekturen tolkast i denne retning, all den tid dei arkeologiske undersøkingane, som føregjekk i samband med prosjekteringa av anlegget, konkluderte med at den bysantinske kulturen hadde vore eit kjennemerke. I OAKAs talrike basseng og vassformasjonar finn ein, anten dette er gjort med medvit eller ikkje frå Calatrava si side, ei vidareføring av dei vassrelaterte elementa, dvs. elveleie, akvedukt og romerske bad, som eksisterte her tidlegare. Vatn, må det enno ei gong poengterast, er eit gjennomgangstema på OAKA, og dette står til vatnet som hovudelement i det kulturhistoriske landskapet.

OL-prosjektet kan difor til eit visst punkt vurderast som eit forsøk på å rekonstruera plassens identitet. Sportsanlegget frå 1982 hadde ingen av dei oppføre nemnde elementa, og var sånn sett meir av eit framandelement med topocidalt potensiale. Oppdraget til Calatrava reverserte i ein viss forstand dette, i det han la inn sine tolkingar av staden medan han harmoniserte sportskomplekset. OAKA fekk ein heilt ny utsjånad der også det lokale sneik seg inn. *Olympiastadion i Athen*, med sitt nye tak og sitt eldre rammeverk, står som eit døme på endringa. Stadion gir samstundes ambivalente signal i høve til det lokale. Den siste delen av det offisielle namnet på OAKA, ”Spyros Louis”, bringer, som eg var inne på i kapittel 1, til live lokal og olympisk idrettshistorie ved å referere til den lokale OL-helten ved same namn.

¹⁷⁹ Ibid, s. 10.

¹⁸⁰ ”But how special can the *modern* stadium be? Can ‘character’, a sense of place, or *genius loci* be built into the concrete saucer or the bunker architecture of any modern sports facilities? The answer must be yes.” Bale, 1995a, s. 13.

Takbogane er ei lenke til det bysantinske i kulturlandskapet, men er på same tid det innslaget på OAKA som bryt mest med flata i den lokale topografien. Her får ein ikkje det samspelet mellom natur og landskap som OL-anlegget i München er eit døme på. Dette er ein av hovudgrunnane til at Maroussi er stengt ute frå OAKA, slik at den moderne lokalidentiteten blir underminert, og på ein måte destruert, der anlegget ligg.

Når termen *topocide* står åleine resulterer det i tvitydige og ufullstendige svar, sjølv om uttrykket er relevant for nokre aspekt ved tolkinga. Situasjonen på OAKA kan utdjupast ytterlegare ved å trekka *topocide* inn i ein større stadionfilosofisk kontekst, i det Kayser Nielsen definerer som "the concept of placelessness": eit omgrep som relaterer seg til ideen om det stadlause, ein stad som heller mot å vera blotta for individuell mening.¹⁸¹ Dette treng ikkje å vera plassar der *topocide* har funne stad, altså at identiteten har blitt destruert, men at identiteten som finst der er så vag og ubestemmeleg at det nærast blir umogleg å skildra staden ved hjelp av individuelle karakteristikkar. Tilstanden på OAKA i førekant av OL er eit praktisk døme på "the concept of placelessness", fordi anleggets preolympiske modus berre hadde ei generell mening som "idrettsanlegg". Ei slik mening kunne ha blitt konstruert kor som helst, uavhengig av stadsspesifikke kjenneteikn. Tilskipinga av OAKA fram mot OL innførte nye trekk av identitet, og plassen kunne kallast "OL-anlegg", "Gresk nasjonalarena", "Internasjonalt idrettskompleks" m.m. I denne meningsskapande prosessen fekk anlegget eit meir spesifikt høve til sin eigen stad, og arkitektur og planløyising var avgjerande i endringa. Omgjeringa og harmoniseringa av OAKA gjorde plassen til noko meir enn eit ordinært idrettsanlegg. Anlegget blei utrusta med særskilde kjennemerke, i første rad *Olympiastadion*, *Agora* og *Nasjonsmuren*, og dermed endra området seg frå å vera ein plass med eit idrettsanlegg, til å bli OL-plassen.

Forskjellen mellom dagens OAKA og plassen slik han ein gong var er stor, men det blir for bastant å påstå at OL-anlegget fjernar all tidlegare mening, ettersom det finst både lokale trekk og spor av det kulturhistoriske landskapet. Problemet er at desse oppstod som ein del av den aktuelle hendinga, olympiaden, og at dei er mindre synlege no i etterkant. Det stadlause blei fjerna fordi OL-anlegget pusta liv i plassen, men det var berre for ein kort periode, og konseptet melde seg på igjen då dei 16 dagar lange leikane var over. Det olympiske anlegget stod igjen slik dette hadde gjort før, som eit gigantisk sportskompleks midt i ein lokal heimstad.

¹⁸¹ Kayser Nielsen, 1995, s. 23.

OAKA har, lik andre idrettsanlegg som tek opp mykje areal, ei spenning mellom rasjonalisering av rom på den eine sida, og ei kjensle av det nære og kjende på den andre sida. Den rasjonaliserte OAKA-planen gjev ei kjensle av sterilt tomrom i anleggets daglege tilstand, som synast å eksistera i ei kontinuerleg venting på at sportslege arrangement eller andre hendingar på ny skal innta plassen og vekka til live den identiteten som ligg der latent. Kvar gong fotballsupportarar og andre brukarar kjem til anlegget oppstår det på sett og vis ein reproduksjon av den olympiske tilstanden, plassens identitet blir gjenskapt i miniformat. Når fotballfans kjem på besøk spelar dessutan det lokale ei viss rolle ved at desse gjer anlegget til ein del av ein aktivitet som er knytt til ein klubb, som igjen er knytt til ein særskild stad. Problemet er at det ikkje finst aktivitet som sørgjer for heimekjensle for dei lokale ibuarane i Maroussi, og når Panathinaikos og AEK Athen etterkvart får ferdigstilt sine eigne anlegg vil den regulære straumen av deira supportarar stilna. Utan påverknad frå det lokale vil det stadlause konseptet halda fram med å ha innverknad på identiteten i det postolympiske OAKA, som dermed ikkje kan definerast som ein levande plass i lokalmiljøet.

Merkevaren Athen-2004

Det var ikkje berre Maroussi som opplevde eit innrykk av nye identitetsmarkørar i samband med OL. Undervegs i det omfattande infrastrukturelle prosjektet som blei sett i gong under førebuingane til Athen-2004 blei det også gjort endringar i sentrale delar av Athen. Høgdepunktet i dette var nok utbetringa og utvidinga av metroen, som både letta trykket på det øvrige transportnett i Athen og gav byen ein annleis arkitektonisk attraksjon. Bortdirigering av biltrafikk frå vegane rundt Akropolishøgda var eit anna grep, som sørgja for plass til fotgjengarar og pusterom i eit område av byen som alltid trekk til seg mange menneske. Forutan dette var oppussing av fleire av Athens opne plassar, som *Syntagma*, *Omonia* og *Monastiraki*, avgjerande i det urbane andletsloftet.¹⁸²

Forandringane i det offentlege rommet i Athen handla ikkje berre om allereie eksisterande element i byen, men også om kva slags eksterne faktorar som blei dregne inn i samband med dette. Bjørn Røe var ein av dei som reflekterte over den fridomen som enkelte kommersielle aktørar hadde med omsyn til å markera seg og noterte at ”sponsorene får så mye synlig reklameplass at man kan tro at vinneren av Lekene blir Coca Cola og McDonalds!”¹⁸³

¹⁸² Røe, 2004, s. 4.

¹⁸³ Ibid, s. 3.

Observasjonar av denne typen framstår som temmeleg paradoksale når ein gjer rekning for nokre av dei mest kjende fråsegnene i den olympiske ideologi, som i alle fall tidlegare la vekt på nonprofitt og amatørideal. Men er det ein ting som Røe sine merknader stadfester, så er det at dagens OL har distansert seg frå posisjonen som idrettsidealismens tilsynsinstitusjon.

OL har kome i klemme mellom olympismens grunnidear og ei kontemporær idrettsverd som gjer det umogleg å koma utanom faktorar som økonomi, profesjonalisering og marknadsstrategi. Desse er no relevante måleeiningar på same nivå som idrettens interne kriterium for kva som er ein suksessfull olympiade. Grunnen til at det har blitt slik heng saman med to vendepunkt i den moderne OL-historia. Det eine av desse kom i etterkant av Moskva-OL i 1980, då IOC opna opp for eksterne finansytarar for å bøta på ein økonomi i nedgang.¹⁸⁴ Sponsoravtalar og lukrative inntekter frå TV snudde om på den økonomiske situasjonen i ei enkel hand vending, men det medførte også at OL frå då av var gjennomsyra av ein kommersiell agenda.

Det andre vendepunktet trefte inn med Barcelona-OL i 1992, som blei første olympiade med profesjonelle idrettsutøvarar. Barcelona-OL var nådestøyten for IOC sine amatørideal, som det i alle tilfelle hadde blitt sådd tvil rundt eksistensen av i lengre tid. IOC hadde ikkje klart å definera ein velfungerande regel om kva det å driva amatøriddrett skulle bestå i, slik at mange utøvarar hadde teke omvegar rundt regelverket. Den siste fliken av idrettsidealisme forsvann ut av programmet med Barcelona-OL, og vegen låg open for pengebasert toppiddrett.

Utgangspunktet for Athen-2004 ville ha vore fundamentalt annleis utan dei to taktiske vendingane til IOC. Det er alltid mykje debatt om skyhøge økonomiske utgifter for vertsnasjonen, men realiteten er at TV og ekstern sponning dekkar opp for over halvparten av den totale pengebruken ved eit OL-arrangement.¹⁸⁵ Å seia nei til slik stønad er difor sjeldan eit tema, men i tilfellet Athen-2004 var sponsinga eit ledd i å gjera olympiaden til eit rammeverk for konsumerkultur, der reklame og kommersielle aktørar på forskjellige vis fekk influera spelereglane. Dermed går det an påstå at Athen-2004 blir råka av Adorno sin kommentar om at idretten er merka av "the perversions of the capitalist society."¹⁸⁶ For Adorno sin del var det ikkje så mykje hjelp i det som føregjekk på overflata så lenge eit konsumbasert kontrollsystem låg bakom.

¹⁸⁴ Ross, 2004, s. 209.

¹⁸⁵ Ibid, s. 211.

¹⁸⁶ Inglis, 2004, s. 93.

Sportsarkitekturen kan lesast som ein del av dette kommersielle apparatet, som for Adorno altså stillar andre verdiar i skuggen. Finansieringa av OAKA og *Olympiastadion i Athen* låg under det greske kulturdepartementet og var dermed ikkje direkte i hendene på ekstern storkapital. Men med fordobling av kostnader - *Olympiastadion* auka frå det førehandsestimerte 130 mill euro til ca. 400 mill euro – var det nok likevel greitt å ha andre aktørar å lena seg på i totalbudsjettet for olympiaden.¹⁸⁷ Som Athen-2004 sitt symbolske flaggskip var det ikkje ynskjeleg å la *Olympiastadion* bli overlessa av reklame og andre ting som kunne forvirra den visuelle strategien. Difor, slik gjeldande reglar er for ein OL-arena, var det ingen sponsorar som fekk eksponera sine produkt på innsida av stadion. Sånn sett kan ikkje *Olympiastadion i Athen* heilt samanliknast med andre stadia under dette temaet, særskild ikkje med den typen heilkommersielle stadia som blei omtala i kapittel 2. Stadion i Athen står i ei særstilling fordi det er eit olympiastadion.

Det kommersielle apparatet som er i omløp under eit OL skapar ein floke av signal som kan vera vanskelege å skilje frå kvarandre. Reklameplakatar og olympiske logoar blir formidla ved hjelp av samanfallande metodar, og for sponsorane er det gjerne eit poeng å vera tett assosiert med dei olympiske symbola. Likskapen i form minskar skilnaden på det innhaldsmessige. Eit døme som illustrerar dette er gjenbruken av *Olympiastadion i Berlin* under fotball-VM i 2006. På den utvendige fasaden hang det reklame og ”fair play”-plakatar på nøyaktig dei same plassane som det hang hakekors og andre nazisymbol i 1936. Innhaldet var endra men den visuelle organiseringa var ein blåkopi av metodane frå den omstritte olympiaden.

Iscenesetjinga av olympisk identitet har slektskap med merkevarebygging, og ein må ta stilling til kommersielle varemerke kontra kulturelle varemerke. I høve til *Olympiastadion i Athen* må det vurderast om denne fungerte som eit varemerke for Athen-2004, og om anlegget aksentuerte dei kulturelle eller dei kommersielle sidene ved olympiaden, eller eventuelt begge. Byggverk med særskild innverknad på identiteten til byane dei ligg i kan samlast under omgrepet *symbolarkitektur*. Arkitekturhistoria inneheld mange slike bygningar, og frå vår eiga samtid blir ofte *Guggenheimmuseet i Bilbao*, *Operahuset i Sydney* og *Biblioteket i Alexandria* trekt fram. Desse tre kulturbygga er på kvar sin måte viktige for marknadsføringa av byane dei ligg i, slik ein ser føre seg at eit OL-anlegg kan vera.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ross, 2004, s. 158.

¹⁸⁸ Røe, 2004, s. 6.

Den positive responsen som var å finna om *Olympiastadion* i tidsskrift, aviser og TV både under og like i etterkant av Athen-2004 skapte kvantitativt sett eit inntrykk av at anlegget var ein suksess under OL. Tekstar om forseinking og unntakstilstand i Athen blei bytta ut med rosande omtalar av arkitekturen og dei olympiske seremoniane.¹⁸⁹ Tendensen i det offentlege ordskiftet gjekk frå negativ dveling ved reklamens grep over Athens urbane rom til ei bortimot unison hylling av *Olympiastadion* som idrettskulturelt teater. I TV-sendinger sveipte ein like ofte, om ikkje fleire gonger, over OAKA som *Akropolis*. Den gjentekne filminga av *Olympiastadion* medførte at også folk som ikkje var til stades på OL-anlegget danna seg eit bilete av stadion. Og apropos merknadane i det føregåande kapittelet om utstillingsarkitektur – i denne konteksten er *Olympiastadion* absolutt på utstilling, men i ein reproduisert form, på TV.

Filming og TV-produksjon var med på å forma den kollektive oppfattinga av kva som var kjerna i Athen-2004. Arkitekturen blei, på ein måte, ein viktigare del av leikane enn tidligare på grunn av reproduksjonsteknikkane, noko som har vore eit fast topos i kritikken av kulturindustrien sidan den tyske filosofen Walter Benjamins klassiske diskusjon om kunstverket i reproduksjonens tidsalder.¹⁹⁰ Stadion fekk via dette ein intertekstuell relasjon til den greske kanon for arkitektur, men blei i tillegg gjeve sitt eige eksponeringsrom gjennom å vera midtpunktet i medias dekning. Det bidrog nok til at Athen-2004 blei oppfatta som noko meir enn ei reindyrka feiring av gresk kulturhistorie. Sjølv om både anlegget og seremoniane som utspann seg der nytta fortida for kva ho var verdt, blei det ikkje desto mindre etablert ein ny identitet av det heile – varemerket Athen-2004, med *Olympiastadion* som fremste kjennemerke.

Ut frå dette går det an å trekka slutninga om at *Olympiastadion* og Athen-2004 omtrent var synonyme med kvarandre, og at dei høver inn i eit likevektig metonymisk meiningstilhøve. Ved å seia det eine følgjer det andre intuitivt med i den språklege konstallasjonen. Den olympiske merkevaren overvann dei kommersielle utfordrarane, og kallenamn som ”Coca Cola Games” synte seg mindre appliserbare i etterkant av olympiaden enn før. Den overtydande *Olympiastadion* dempa effekten av den kommersielle teppebombinga av Athen, utan at denne kan avfeiast som uvesentleg. Sponsinga av olympiaden får stå som det paradokset det framleis er; ein aldeles naudsynt ingrediens for å få olympiaden iverksett, men like fullt ein komponent som kan få den olympiske identiteten til å vakla. Faktum er at dei

¹⁸⁹ Yannopoulos, 2004, s. 2.

¹⁹⁰ Sjø Benjamin, 2004, s. 791-811.

kommersielle og kulturelle strategiane kan minna så mykje om kvarandre at innhaldet blir miksa, akkurat slik U2 demonstrerte på ein medviten måte i sitt *Popmart*-konsept. I den endelege projiseringa av varemerket Athen-2004 vann det kulturelle fram, med stadionarkitekturen som fremste eksponent, men dei kommersielle elementa lurte kontinuerleg i vassflata.

OL og moderne underhaldningskultur

TV-mediet har fleire gonger blitt erklært som ein viktig iscenesetjar av Athen-2004. Riefenstahl sine dokumentarfilmar frå Berlin-1936 var startskotet på fjernsynet sin inntogsmarsj ved etterkrigstidas olympiadar, og på vegen fram mot Athen-2004 har TV blitt ein del av den olympiske institusjonen. I ein analyse av opningsseremonien på Lillehammer-1994 skriv den norske sosialantropologen Arne Martin Klausen at:

Baardsons [Bentein Baardson, regissør] folk måtte hele tiden forholde seg til fjernsynet. TV-teknologiens krav og TV-seernes behov var nok overordnet, og styrte mange av de løsninger man kom fram til. Og tilskuerne på arenaen kunne også følge hjemmesitternes versjon på storskjermer. For noen blir slikt en splittet opplevelse og nærmest forstyrrende, for andre kan det virke forsterkende. I alle fall er også dette et element i det spektakulære ved denne forestillingen ¹⁹¹

Klausen rører her ved nokre av dei aspekta som blei diskutert i høve med den audiovisuelle estetikken under Athen-2004. Det han seiar om storskjermer er særskild interessant, altså at den doble straumen av informasjon både kan forvirra og involvera publikum. Analysen hans gjev gode grunnar til å halda fast ved påstanden om at TV-strategiske grep er heilt avgjerande med omsyn til OL-seremonianes form. Dessutan er TV eit relevant tema også utanom seremoniane, og i etterbruken av anlegget.

I den postolympiske bruken av stadion er TV-skjermene bortimot det einaste audiovisuelle mediet av verkeleg kaliber, slik det kjem fram kvar gong det er fotballkamp på anlegget. På OAKA står *Nasjonsmuren*, som både er ein allegori over TV-mediets viktige rolle i det moderne OL og eit konkret døme på korleis TV-strategiske trekk blei nytta under Athen-2004. Utforminga av stadiontaket og andre høgt plasserte komponentar på OAKA tydar

¹⁹¹ Klausen, 1996, s. 187.

dessutan på at omsynet til TV-produksjon indirekte påverka OL-anleggets arkitektoniske plan og design.

Den audiovisuelle estetikken lånte mykje av sitt retoriske verkty frå TV, og i forlenginga av dette – populærkulturen, i denne samanhengen representert ved popgruppa U2. I den populærmusikalske sfæren er det ingen som har gått så langt som U2 i å gjera TV til eit bindingsmedium for populærkulturelle konsept av multimedial karakter, slik som *Popmart* og tidlegare turnéar har vore døme på.¹⁹² Den nære slektskapen med dette gjer det plausibelt å omtala Athen-2004 som ein aktør i den moderne underholdningsindustrien.

Dei olympiske seremoniane under Athen-2004 skulle rekka over 3000 år med gresk kultur. Difor hadde ikkje Papaioannou noko anna val enn å ty til akkurat slike korte glimt som Postman var kritisk til, og som fekk han til å definere vår tid som ”underholdningsindustriens tidsalder.”¹⁹³ OL-seremoniane presenterte kulturelle program i form av multimediale massehendingar, der TV var med som eit medium av retorisk karakter; eit som raskt kunne overtyda om passende tidspunkt for å gjera endringar i programmet. Dei to skjermene på *Olympiastadion i Athen* opererte som styringsmekanismer i den heilskaplege regien. Fleire narrative vendingar kom som ei følgje av nye bilete frå skjermene, som førte an i seremonianes audiovisuelle plot. Krinsande helikopter fanga inn stadion frå utsida og sendte spektakulære bilete av lysdesign og pyroteknikk. Luftbileta var tilgjengelege både for TV-publikum og tilskodarane inne på stadion. TV-skjermene støtta opp mot eit til tider overlessa uttrykk, ein kommunikasjonsmåte kjenneteikna av ei forkorting av publikums refleksjonstid. Scener med hundrevis av aktørar, intense fargar og brå vendingar, slik som havscena med Bjørk under opningsseremonien, spelte på publikums umiddelbare kjensler framlokka av eit audiovisuelt uttrykk med mykje pathos. Tilskodarane får ikkje høve til å stoppa opp lenge nok til å kunna fordøya og filosofera over den store mengda sanseintrykk. Forma gjev utelukkande rom for ferdigargumenterte bilete, førehandsbestemte konklusjonar, ledd på ledd med kjappe punchlines utan dertil høyrande resonnement. Dersom ein skal følgje Postman er det nærliggande å framføra ei slik tolking.

Men det var ikkje alle scenene som var like tettpakka med informasjon, eller som presenterte sine tema glimtvis og oppstykk. Som eg skildra i kapittel 1 fanst det lengre sekvensar med samanføya narrativ og brukbart tidsgrunnlag for tematisk dveling. Den kunsthistoriske

¹⁹² I perioden 1992-93 gjennomførte U2 i ein global turné med tittelen *Zoo-TV*. Dette var eit turnékonsept av megalomane proporsjonar, og det første i sitt slag til å nytta TV som interaktivt medium. *Zoo-TV* var så dyrt i drift at bandet, trass i utselde stadia over heile verda, ikkje hadde økonomiske inntekter frå turnéen.

¹⁹³ Postman, 2004, s. 103.

kavalkaden formidla eit stort historisk spenn, som rett nok var sentrert rundt høgdepunkt og oppsummeringar, men som likevel var noko meir enn eit overflatisk underhaldningsrelieff. Forskjellige poeng og meiningar var fletta saman i ulike nivå, og kavalkaden fekk tilstrekkeleg med rundturar på stadion til at dette kunne lesast.

Programmet for seremoniane hadde også plass til scenario som henta sine verkemiddel andre stader frå enn TV og populærkultur. Den over ein time lange innmarsjen til atletane under opningsseremonien var éin ting, dei offisielle talane ein annan. Her kunne ikkje TV-strategiske innfall auka graden av underhaldning. Under innmarsjen blei det langvarige understreka av den jamt pulserande bakgrunnsmusikken til DJ Tiesto. Det rytmiske ostinatet i musikken refererte til eit brytningspunkt mellom tidleg 1990-tals elektronika og minimalistisk samtidsmusikk a la Steve Reich og Phillip Glass, noko som plasserte innslaget midt mellom utilsjørt populærmusikk og kunstmusikkens avantgarde. Ambivalensen i musikken, saman med den relativt monotone straumen av atletar, gjorde denne sekvensen til noko av eit motstykke til den kjappe underhaldninga som Postman skildrar.

Dei to seremoniane hadde plass til dei fleste lag av kulturen, dersom ein skal operera med ei slik differensiering; noko ein kritikar som Postman truleg ville gjort. Gresk folkekultur og musikktradisjon møtte vesteuropeisk kunstmusikk, og kanonverk frå kunsthistoria balanserte mot populærmusikk og kontemporær digitalteknikk. Breidda i programmet medfører to diametralt motsatte tolkingsgrunnlag. Ein kan anten sjå den varierte framsyninga som ei ufullstendig rad av lause fragment, styrt av den TV-baserte underhaldningskonteksten. Då vil forståinga av seremoniane ligga nært opptil Postman sin definisjon av fjernsvarsreklame.¹⁹⁴ På andre sida kan ein anta at kvar del av seremoniane var verdifulle brikker i eit heilskapleg uttrykk, der det blei sagt meiningsfylte ting om Hellas og gresk kultur. Eg meiner at det er grunn til å vektlegga begge desse vinklingane i tolkinga, at dei begge er relevante i forståinga av Athen-2004 som arkitektonisk verk og teatralt medium. Seremoniane kan gjenkjennast som ein del av den moderne underhaldningskulturen, men dei kan like eins opplevast som eit Gesamtkunstwerk med likestilte referanser til populærkultur og høgkultur.

Å definere OL-seremoniane som eit reint underhaldningsføretak bidreg ikkje til å løysa spørsmålet om meining og identitet, med mindre ein godtek Postman sine argument fullt og heilt. I *Vi morer oss til døde* blir det lagt vekt på den kvalitetsmessige skilnaden mellom ord-

¹⁹⁴ “Fjernsvarsreklamen har i kompakt form ført sammen alle retninger av underholdningsindustrien – musikk, drama, bilde, humor, berømmelse.” i *Ibid*, s. 153.

og biletbaserte medium, der det skrivne ordet kjem ut som den supreme uttrykksforma.¹⁹⁵ Dei norske kunsthistorikarane Gunnar Danbolt og Siri Meyer gjer ei liknande samanlikning i boka *Når bilder formidler* frå 1988, og er einige med Postman i at det er visse skilnader ”mellom det som kan uttrykkes i ord og det som kan uttrykkes i bilder.”¹⁹⁶ For Danbolt og Meyer er ikkje dette meint som ei konstatering av kvalitetsforskjellar mellom to former for kommunikasjon, men ei påminning om at det finst ulike spelereglar å forholde seg til i møte med dei to uttrykksformene.

Når det gjeld biletkommunikasjon er det mykje opp til mottakaren, i dette tilfellet publikum på *Olympiastadion i Athen*, å lesa ei meining ut av teikna som finst i biletet, fordi biletet er ”prinsipielt mangetydig.”¹⁹⁷ Sånn sett har eit bilete både fortrinn og ulemper i høve til tekst, fordi det kan gje mykje informasjon på kort tid, noko ein tekst ikkje kan på same måte, men på grunn av det mangetydige aspektet er det vanskelegare for eit bilete å koma med heilt presise formuleringar om avgrensa sakstilhøve.¹⁹⁸ Med bakgrunn i arbeidet til Danbolt og Meyer kan det etter mitt syn verka som om Postman gjer seg skuldig i ei litt for sjølvsgt, om enn velargumentert, avgjersle med omsyn til tekstens siger over bilete som medium for seriøs meiningutveksling. Det kan verka som om han undervurderer det formidlingspotensialet som ligg i moderne, eller for den del eldre, biletkommunikasjon. Bilete kan, sjølv i underhaldningens format av korte augneblink, eksponera eit langt språkleg forløp, som vidare kan bygga større meiningar gjennom intertekstuelle koplingar.

Eit anna problem er at Postman i stor grad definerer TV, og i vidare forstand alle former for moderne visuell kultur, som eit medium for avsendars dominans over mottakar gjennom einvegsretta kommunikasjonsstraum, der alt blir presentert i underhaldningsformat.¹⁹⁹ Visuell kultur har utvilsamt eit potensiale til å dominera, i følgje den amerikanske kunsthistorikaren W. J. T. Mitchell, men han meiner samstundes at den tradisjonelle forståinga av dette, som Postman held seg til, er alt for einsretta.²⁰⁰ Mitchell er ute etter meir nyanserte

¹⁹⁵ Ibid, s. 8.

¹⁹⁶ Danbolt og Meyer, 1988, s. 94.

¹⁹⁷ Ibid, s. 95.

¹⁹⁸ Ibid, s. 95.

¹⁹⁹ Postman, 2004, s. 113.

²⁰⁰ Mitchell, 2002, s. 242.

tilnæringsmodellar for visuell kultur, og han søker etter eit analytisk apparat som både kan handsama bilete som manipulasjonsverky og som autonome kjelder med eigne meiningar.²⁰¹

Dei olympiske seremoniane innbyr nettopp til ei slik nyansert tilnærming som Mitchell etterlysar, særleg på grunn av den utstrekte bruken av visuelle medium. Desse kan på den eine sida nyttast til å bygga oppunder førehandsbestemte element i arrangørane målretta plan for korleis å framstilla Hellas. På den andre sida har visuelle medium dette prinsipielt mangetydige ved seg, noko som gjer det umogleg å vita eksakt kva mottakaren vil lesa ut av dei. Personar som er fortrulege som lesarar av slike medium kan få effektive ansporingar til ein djupare og meir velartikulert meningsutveksling, også utover det som var intendert hos utsendar.

Trass i at tradisjonell TV-form, slik Postman gjer greie for, motverkar denne typen lesarar herskar det nok ein større grad av fortrulegheit og kunnskap blant folk i dagens samfunn om kva TV er og korleis ein kan handsama informasjonen det gjev. I den avsluttande delen av boka, der ulike løysingar på situasjonen blir drøfta, medgjev han at:

Løsningen må være å finne i *hvordan* vi ser på det. Jeg tror nemlig man kan hevde at vi ennå ikke har lært kva fjernsynet er. Grunnen til det er at det ennå ikke har vært gjenstand for noen skikkelig gjennomdrøftelse, og at det langt mindre er blitt klart for folk flest hva informasjon er og hvordan det bestemmer den retning en kultur skal utvikle seg i.²⁰²

Dette er ei etterlysing av eit større medvit om kva moderne medium er, og ei erkjenning av at det trengst betre utdanning på området. I tida etter at *Vi morer oss til døde* kom ut har medie- og informasjonsfag vore ein veksande disiplin på verdsbasis, og visuell kultur har vore gjenstand for omfattande akademisk interesse, med Mitchell som representant i denne samanhengen. Mediekritikarar har blitt meir synlege i det offentlege ordskiftet, noko som svarer til Postman sine ynskje. Tidene har endra seg, fleire menneske er meir medvitne på dette området, men samstundes har temaet anteke ein langt større kompleksitet. I den innfløkte kommunikasjonsverda på 2000-talet, der internett og datateknologi er i ferd med å ta over posisjonen til TV som det dominerande mediet – det er ikkje utenkeleg at Athen-2004 blir ståande som den siste olympiaden der TV var ein viktigare formidlar enn internett - kan det vera forvirrande og kaotisk å orientera seg. Men, den moderne teknologien er tilgjengeleg på ein heilt annan måte i den private heimen; alt blir ikkje kontrollert eller redigert utanfrå.

²⁰¹ Ibid, s. 243.

²⁰² Postman, 2004, s. 190.

Kontroll er ordet som fører tilbake til andre sentrale ledd i denne diskusjonen. Under Athen-2004 var *Olympiastadion i Athen* hovudarena for sport og seremoniar, men underforstått var det også ein arena for moderne massekultur. Den sportsrelaterte greina av moderne massekultur har gått gjennom nokre vesentlege endringar i løpet av seinare år, og i følge den britiske sosiologen Ian Taylor heng dette saman med noko han kallar ”dehumaniseringa av arenaane.”²⁰³ Kritikken er retta mot den aukande tilkomsten av profesjonaliserte idrettsarrangement, ein kritikk som treff OL så vel som mindre sportsstemne. I europeisk idrett på 1990-talet, som er Taylor sitt særmerka referansegrunnlag, kom det nye element inn på idrettsanlegget; svære musikkanlegg og storskjermar. Omsynet til å skapa underhaldning og show utanom idretten stal seg plass på agendaen til arrangørane. På mange måtar tok den europeiske stadionkulturen til å minna om idrett i USA, der slike element har hatt ein lang tradisjon. Denne typen ”disneyfisering” av sportsarrangement har no spreitt seg til resten av verda. Idretten er i ferd med å bli eit av fleire element i ein stor underhaldningspakke. Det betyr at gjestar på eit postmoderne stadion kan forventast eit romsleg og variert tilbod av aktivitetar, men det utvida tilbodet finn stad innføre eit konsept med mange hindringar for individuell handlefridom.

Bruken av publikum under seremoniane i Athen gir ein innfallsvinkel til å kommentera dette nærare. Ved å involvera folkemengda i ein planlagt del av programmet freista regissør Papaioannou å orkestrera emosjonar hos publikum, eit triks som blir nytta med hyppig frekvens på store stadia. På *Olympiastadion* kom dette godt til syne dei gongene publikum bidrog med lyssetting, slik som i den eine scena i avslutningsseremonien, då lommelyktene til publikum danna den kunstige stjernehimlen. Slike scener finn seg i skjeringpunktet mellom karneval og rasjonalitet - ein let publikum delta i festen, men i strengt regulerte former. Publikum på *Olympiastadion* hadde ikkje høve til å tenna lyktene uoppfordra. Dette gjenspeglar diskusjonen i det føregåande kapitlet, om balansen mellom kontrollerbar lyd og ”wild sound”.

Scenene under Athen-2004 representerer ei stilisert form for publikumskontroll. Scener som den med lommelyktene høyrer heime under omgrepet *crowd management*, som kan omsetjast til ”handsaming av publikum”. Crowd management er eit fenomen med opphav i kommersielle strategiar, og eit velkjend døme frå idrettsverda er Coca Cola Companys publikumsfrieri under fotball-VM i Mexico i 1986. Her oppstod den såkalla ”bølga”, etter det spanske namnet Ola de Coca Cola, som består i at publikum vekslar på å reisa seg hurtig for

²⁰³ Bale, 1993, s. 225.

så å setje seg igjen i eit dynamisk samhandlingsmønster. Coca Cola nytta denne konstruerte pseudospontaniteten i sine reklamekampanjar under Mexico-VM, der eit entusiastisk publikum i rytmisk samhandling var midt i blinken for selskapets profil. ”Bølgja” er i dag ein innarbeida tribunesport, appropriert av alle typar sportspublikum, men det er ikkje alle som tenkjer over at han i sin tid blei koreografert fram som ledd i eit kommersielt føretak. Dømet frå Mexico-VM understøtter det ein såg under Athen-2004, og begge arrangementa syner at crowd management og andre styringsmekanismer er viktige ingrediensar under internasjonale idrettsturneringar.

Liknande tendensar gjeld også for den kvardagslege bruken av postmoderne stadia, der ein kanskje skulle tru at den overordna kontrollen var mindre. Her kan Adorno trekkast inn igjen i diskusjonen. Studiane hans av amerikansk populærkultur gjorde at han råka innom sport, som han rekna for å vera både eit symptom på det dystopiske moderne samfunnet og ein faktor til at det hadde blitt slik. At det var nett den amerikanske idretten som var studiefeltet hans kan stå som eit haleheng til den ”disneyfiseringa” som blei nemnd over. Adorno rekna med store sportsarrangement som baseball og amerikansk fotball i termen ”kulturindustrien”, som famna over alle typar medie- og massehendingar innretta mot å gje kapitalismen kontroll over samfunnet.²⁰⁴ OL er det største av alle sportsarrangement, og blir difor nøye implisert av dette. Men for Adorno var folks omgang med sport i det daglege kanskje vel så kritikkverdig, og på dette området tilfører han spenning til etterbruken av *Olympiastadion i Athen*.

Sport representerte for Adorno eit regelstyrt ritual med fastlagt form.²⁰⁵ Dette angår fotballkampen mellom AEK og Xanthi, særskild med tanke på publikumsåtferd. På den eine sida kan det seiast at fotballpublikum, som improviserte fram auditive hint og gestar under heile kampen, hadde meir uføresett innverknad på arrangementet enn det publikum på dei olympiske seremoniane hadde. Samstundes hadde rammene for fotballkampen eit særskild rituelt preg som ikkje var til stades under OL, fordi publikumsritualet under fotballkampen var basert på ein innforstått kjennskap til klubbidentitet og uttrykking av denne. Då TV-skjermene gav den audiovisuelle opptakten til framføring av AEK sin klubbssong slo det ut i umiddelbar respons blant tilskodarane, som raskt slutta seg til den handlinga som TV-bileta initierte til. Scena som utspelte seg var ein av fleire delar i ein fastlagt liturgi, der TV-skjermene avgjorde kor tid neste ledd skulle setjast i gong. Dette gav arrangementet eit pseudoreligiøst aspekt, og eit argument for å vurdera stadion som eit slags tempel for moderne

²⁰⁴ Inglis, 2004, s. 84.

²⁰⁵ Ibid, s. 84.

massekultur. Ei slik omtale står i stil med Adorno sin ståstad på dette området. Han karakteriserte publikums situasjon på eit idrettsstadion som ein pseudofornøyelse basert på innbilt spontanitet, og sa med dette at stadion i røynda berre er eit forum for autoritær makt.²⁰⁶ Fotballkampen sameiner dei kritiske poenga til Adorno så vel som Postman, ettersom det kontrollerte ritualet (Adorno) blir bestemt av TV (Postman) som medium for populærkulturens styringsmekanismer. Scena med AEK-songen er eit døme på korleis trekk frå ein folkekultur som i utgangspunktet var munnleg – supportarsongar som blir overlevert gjennom eit kollektivt minne – har blitt modernisert, profesjonalisert og arrangert. Den polerte, studioinnspelte AEK-songen hadde lite slektskap med den ”wild sound” som elles let seg høyra blant publikum.

Adorno har på mange måtar rett i at publikum på *Olympiastadion* har eit innskrenka sett av moglege variablar å utfalda seg etter. Sjølv utanom den ritualiserte opningssongen deltok tilskodarane i ein supporterkultur med godt etablerte konvensjonar, og for ein person utføre denne kulten var det lett å bli riven med av det folkemassen haldt gåande av faste, godt innarbeida mønster. Men det er vanskeleg å sjå at eit stadion på denne måten er annleis, og difor meir farleg for samfunnet, frå andre typar institusjonar. Bygningar som held seg i ein finkulturell kontekst, slik som kunstmuseum og konserthus, har også sine konvensjonar og tydelege reguleringar.

Poenget er nok først og fremst, slik det også var i høve til Postman og TV-sjåarar, at det postmoderne sportspublikum i større grad er lesarar av sin eigen kontekst. Mange fleire er medvitne om det rammeverket dei er ein del av, det har vore ei bevisstgjerung rundt den posisjonen ein har som tilskodar på eit stadion. Underhaldningsindustrien har eit vesentleg grep om både OL og andre idrettsturneringar, men tilskodarane er ikkje av den grunn ein homogen masse som passivt let seg overtala og manipulera av omgjevnadene. Det populærkulturelle apparatet er vevd inn på ein måte som gjer det umogleg å ikkje forholde seg til det, men, som både den kvardagslege og den olympiske bruken av *Olympiastadion i Athen* syner, det inngår samstundes i eit større spel av kulturelle strategiar. Den enkelte tilskodar vil la seg påverka og eventuelt blenda av dette, men også kunna opptre i rolla som medviten konsument og respondera kritisk på det som utspelar seg.

²⁰⁶ Ibid, s. 85.

Avslutning

Målsetjinga med denne oppgåva var å drøfta sportsarkitektur ut frå ei tosidig interesse, med siktemål om å svara på arkitektoniske problemstillingar relatert til idrettsanlegg og trekka desse inn i eit vidare perspektiv av kultur- og mediekritiske aspekt. Skildringa i kapittel 1 bygde ut mot dette perspektivet ved å ta tak i OAKA som eit arkitekturhistorisk verk og åstad for ulike hendingar, men handla óg om å retta blikket mot Athen-OL som visuell populærkultur.

Dette heng saman med det moderne OL som arena for massekultur; eit aspekt som etablerte seg då OL gjenoppstod i 1896, og som har blitt forsterka etterkvart som leikane har vekse i storleik og betyding. Stadion har vore den sentrale komponenten i denne framveksten, som hovudarena og samlingsstad for store folkemengder, og som scene for dei ulike strategiane til vertsnasjonane. Slik var det også under Athen-2004. Det moderne OL var ein drivkraft i framveksten av moderne stadia, på same måte som nye stadia gjorde OL realiserbart. Moderne stadionform står i arv til romerske amfiteater, med *Colosseum* i Roma som fremste døme, og det er ein arkitektur med tydelege røter i antikken, den einaste føremoderne perioden med ein omfattande stadionkultur.

Kombinasjonen av idrettens store popularitet, pengesterke aktørar, markante arkitektur og eit vedvarande tilfang av store byggeprosjekt, særskild i OL- og fotballsamanheng, gjorde stadionet til ein utbreia bygningstype på 1900-talet. Det vaks fram to moderne stadiontypar, fleirbruksanlegg og anlegg tilskipa for einsretta bruk. Det multifunksjonelle idrettsstadion blei for alvor ein realitet i tida etter 1990, då mange nye byggeprosjekt blei initiert. Eit nytt sett av funksjonar, estetiske idear og kommersielle slagplanar låg til grunn for det postmoderne stadion. Omgrepet dreiar seg mindre om arkitektoniske trekk og meir om det utvida bruksområdet som er karakteristisk for slike stadia. Fleksibilitet og teknologi står i høgsetet for postmoderne stadionskjema, men samstundes har kritiske røyster som Bale påpeikt at den utvida bruken også har medført ei større innskrenking av menneskelege handlingsmønster, i form av strenge tryggingstiltak og overvaking. Dette angår den kulturkritiske dimensjonen ved Athen-2004, der *Olympiastadion* både var eit multimedialt teater og eit forum for nøysam kontroll.

OL er eit stort arrangement, med dertil høyrande monumentale strategiar i oppføringa av arkitektur. Det monumentale formatet er noko som Athen-2004 har sams med Berlin-1936, og sjølv om desse står som to ulike uttrykk ideologisk sett skapte det arkitektoniske rammeverket

nokre av dei same effektane begge stader. Denne typen anlegg kan vera vanskelege å integrera i lokale landskapsmiljø, sjølv om olympiske prosjekt som *Olympiaparken* i München provar at det er mogleg. OAKA kan ikkje seiast å fungera på denne måten, og den visuelle strategien til Calatrava har mest av alt resultert i ei mellombels eksisterande utstilling. Utstillingsaspektet gir OAKA klare referanser til modernistisk tankegod. Det korte tidsaspektet gjer at Athen-strategien skil seg tydeleg frå Berlin-1936 på dette området, der Nazi-Tyskland lagde eit monument med uforanderlege arkitektoniske idear. Ein annan tydeleg skilnad mellom dei to er at Athen-2004 hadde eit større spekter av referanser i den olympiske designen. OAKA aktualiserte i ein viss forstand eldre kulturhistorie, slik som Speer gjorde i Berlin, men hadde samstundes element av popart, modernistisk arkitektur og postmoderne tendensar.

På *Olympiastadion* i Athen kan den store skalaen vera ei utfordring, og som på andre stadia finst det her eit visst apparat som kan aktiverast for å meistra det store formatet. Kampen står mellom avstand og intimitet, og med verktøy frå TV og populærkultur har *Olympiastadion* blitt utrusta til å skapa den nærleiken som ofte trengst for å få publikum involvert i den aktiviteten som anlegget husar. Dette var heilt avgjerande i den iscenesetjinga av identitet som stadion blei gjort til åstad for under OL.

Under olympiaden i 2004 stod Hellas som nasjon i sentrum for mykje av det kulturelle programmet, og ein kan difor seia at den visuelle kulturindustrien blei nytta i teneste for nasjonen. Athen-2004 hadde slektskap både med Lillehammer-1994 og Berlin-1936, som begge var eksplisitte i sine nasjonale framstøyt. Både Noreg og Hellas kunne til ein viss grad legitimera eksponeringa av eigen identitet som ein del av det olympiske konseptet, med bakgrunn i dei respektive landa sin "opphavrett" til sommar-OL og vinter-OL. Fakkelen til Calatrava symboliserte dette, som siste ord i debatten mellom Noreg og Hellas om den olympiske metonymien. Berlin-1936 var eit intendert forsøk på å få gjennomslag for Nazi-Tyskland sine framtidvisjonar, og sjølv om mykje er likt mellom Athen-OL og Berlin-OL på overflata, særleg med omsyn til form og olympiske ritual, er ikkje den underliggjande dystopien frå Berlin direkte vidareført. Likevel er Berlin-OL ein påminnar om den ambivalensen som nasjonale satsingar kan inneha, og det er eit paradoks at fleire olympiske konvensjonar stammar frå denne olympiaden.

Eit olympisk arrangement i Hellas kunne ha medført ei storstilt satsing på kunst- og kulturhistorie frå den klassiske antikken. Dette var også noko som vertskapet i ganske stor grad la vekt på, men både arkitekturen og dei olympiske seremoniane var også prov på ei vidare satsing. Dei multimediale hendingane på OAKA og *Olympiastadion* gjorde at mange

sider ved gresk kunst- og kulturhistorie blei aktualisert, og ein fekk også sjå mange innslag frå samtidas Hellas, gjennom dei høgst levande musikk- og dansetradisjonane. OL-seremoniane baud på både samtid og mytologi ikledt ei moderne formidlingsform, der kunsthistoriografiske innslag fekk fram både breidde og nyansar. *Olympiastadion* var ein smeltedigel som sameina populærkulturelle og finkulturelle uttrykksformer. Bruken av anlegget, saman med den arkitektoniske utforminga, gjorde det til ein mykje omtalt merkelapp for den kulturelle satsinga. Som arkitekturhistorisk verk kom det i klemme mellom å vera eit uttrykk for Hellas og gresk tradisjon, og til ein viss grad den bysantinske lokalidentiteten, og å vera hovudverket i OL-paviljongen til Santiago Calatrava. I den olympiske konteksten er det mest nærliggande å falla ned på den første tolkinga, men lausrive frå OL er sistnemnde meir presis.

Ein kan med dette fastslå at OL også i stor grad handlar om økonomi, og i forlenginga av dette, marknadsføring; Athen-2004 kan til ein viss grad sjåast på som ein merkevare og som ei fortsetjing på IOC sin hang til å alliera seg med storindustri og konsumbaserte føretak som TV. På dette området konkluderar eg med at Adornos kritikk av kulturindustrien har ein viss relevans, sjølv om dei kulturelle sidene ved Athen-OL vann fram, med det reklamefrie OL-anlegget som symbol. Noko av det som syner seg mest interessant med Athen-2004 er nemleg at visuell kulturindustri dreiar seg om andre ting enn å tena pengar; det handlar om å fremje ein komprimert pakke av kulturelle uttrykk.

Som hovudmonument for ein kulturindustri stod *Olympiastadion* i sentrum for ei spennvidde av audiovisuelle strategiar, noko som forsterka inntrykket av stadion som uttrykk for postmoderne pluralisme. Med TV som ein avgjerande faktor i iscenesetjinga av anlegget hamna OL under populærkulturens styringsmekanismer. Dei olympiske seremoniane lessa ut snap-shots av identitetsfragment, men i motsetnad til det Postman hevdar, altså at slike kortvarige projeksjonar er ueigna til å presentera seriøse tema, vil eg påstå at denne typen multimediale Gesamtkunstwerk lettare lar seg avkoda av eit postmoderne publikum.

Difor kan OL, sjølv om ein godtek kjensgjerninga om at arrangementet er ein aktør innan underhaldningsindustrien, bera fram nokre meningsfulle ytringar om identitet. Kor djuptgripande dette blir vil avhenga av resepsjonen til kvar enkelt tilskodar, og kor fortruleg mottakaren er som lesar av postmoderne visuell kulturindustri, men det blir vanskeleg å følgje Postman i at sjølve formatet legg hindringar i vegen for ein kompleks kulturell budskap.

Litteratur:

Bachman, Leonard R., *Integrated buildings – the systems basis of architecture*, Hoboken: N. J. Wiley, 2003.

Bale, John, *Sport, Space and the City*, London: Routledge, 1993.

Bale, John, "Introduction", i Bale, John & Olof Moen (red.), *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995a, s. 11-20.

Bale, John, "The Stadium as Theatre: A Metaphor for our Times", i Bale, John & Olof Moen red.), *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995b, s. 311-322.

Bale, John (red.) & Olof Moen, *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995c.

Benjamin, Walter, "The work of art in the age of mechanical reproduction", i Braudy, Leo & Marshall Cohen (red.), *Film Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 791-811.

Camp, John M. *The Athenian Agora : excavations in the heart of Classical Athens*, London: Thames and Hudson, 1986.

Christopoulos, Georgios A. (red.), *Die Olympischen Spiele im Antiken Griechenland*, Athen: Ekdotike Hellados S.A., 2003.

Curtis, William J.R., *Modern Architecture since 1900*, London: Phaidon Press Limited, 1996.

Danbolt, Gunnar & Siri Meyer, *Når Bilder Formidler*, Oslo: Universitetsforlaget, 1988.

Dinsmoor, William Bell, *The Architecture of Ancient Greece*, New York: W.W. Norton & Company, 1975.

Eichberg, Henning u.a., *Massenspiele: NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1977.

Eriksen, Tore, "Jean-François Lyotard – passasjer mellom teknikk, vitenskap, filosofi og kunst", i Meyer, Siri (red.), *Fra Estetikk til Vitenskap – Fra Vitenskap til Estetikk*, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1994, s. 115-146.

Gardner, Helen, Fred S. Kleiner & Christin J. Mamiya, *Garner's Art through the ages*, Belmont, California: Thomson/Wadsworth, 2005.

Giedion, Siegfried, "Rom, Tid, og Arkitektur", i Bek, Lisa & Henrik Oxvig (red.), *Rum Analyser*, Århus: Fonden til utgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1999, s. 256-270.

Goodwin, Godfrey, *A History of Ottoman Architecture*, London: Thames & Hudson, 1971.

Grohman, Karolos, "From square one on Games venues` use", i Athen: *Athens News*, 25/02, 2005.

Inglis, David, "Theodor Adorno on Sport – The Jeu D'Esprit of Despair", i Giulianotti, Richard (red.), *Sport and Modern Social Theorists*, Basingstoke: Palgrave/MacMillan, 2004, s. 81-96.

Inglis, Simon, *The Football Grounds of Europe*, London: Willow Books, 1990.

Johansen, Anders, *Den Store Misforståelsen*, Oslo: Tiden Norsk Forlag A/S, 1995.

John, Geraint, Rod Sheard & Ben Vickery, *Stadia – a design and development guide*, Oxford: Architectural Press, 2007.

Kayser Nielsen, Niels, "The Stadium in the City: A Modern Story", i Bale, John & Olof Moen (red.), *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995, s. 21-44.

Klausen, Arne Martin, *Lillehammer-OL og Olympismen – et moderne rituale og en flertydig ideologi*, Oslo: Ad Notam Gyldendahl AS, 1996.

Kobbeltveit, Olav, "Vinter-OL til ishavsbyen", Bergen: *Bergens Tidende*, 29/03, 2007.

Lawrence, Tony, "Passionate Greek fans revitalise Games", i Athen: *Athens News*, 28/08, 2004.

Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, New York: Dover Publications, 1986

Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, New York: Phaidon Press Limited, 2001.

Maguire, John, "Sport, the Stadium, and Metropolitan Life", i Bale, John, *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995, s. 45-58.

Mitchell, W.J.T., "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", i Holly, Michael Ann & Keith Moxey (red.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven: Yale University Press, 2002, s. 231-250.

Norberg-Schulz, Christian, "Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture", Academy Editions, 1980.

Orkin, Lisa, "ATHOC chief says deadlines moved up", i Athen: *Athens News*, 21/11, 2000.

Osborne, Simon, *Greece in the making – 1200-479 BC*, London: Routledge, 1996.

Polunin, Oleg, *Flowers of Greece and the Balkans*, Oxford: Oxford University Press, 1980.

Postman, Neil, *Vi morer oss til døde*, Oslo: De norske Bokklubbene, 2004.

Raunsbjerg, Preben, "TV Sport and Aesthetics – the Mediated Event", i Agger, Gunhild & Jens F. Jensen (red.), *The Aesthetics of Television*, Aalborg: Aalborg Univeristy Press, 2001, s. 193-228.

Ross, John L. F., *Olympic Homecoming – Greece`s legacy and the 2004 Athens Games*, Athens: Explorer, 2004.

Røe, Bjørn, ”Byutviklingsstrategi for Athen – eller Coca-Cola games?”, Oslo: *Arkitektnytt* nr. 12, 2004.

Spivey, Nigel, *The Ancient Olympics*, Oxford: University Press, 2004.

Summerson, John, *The Classical Language of Architecture*, London: Thames and Hudson Ltd, 1980.

Tangen, Jan Ove, *Samfunnets idrett*, Bø: Høgskolen i Telemark, 1997.

Tournikiotis, Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1999.

Tzonis, Alexander, & Santiago Calatrava, *Santiago Calatrava – the Athens Olympics*, New York: Rizzoli, 2005.

Tzonis, Alexander, *Santiago Calatrava – the Complete Works*, New York: Rizzoli, 2004.

Valestrand, Terje, ”Kraft und Freude 70 år senere”, i *Pluss*, Stavanger: Stavanger Aftenblad ASA, 2006.

Van Winkel, Camiel, ”Dance, discipline, density and death”, i Provoost, Michelle (red.), *The Stadium – The Architecture of Mass Sport*, Rotterdam: NAI Publishers, 2000, s. 16-29.

Wheeler, Mortimer, *Roman Art and Architecture*, London: Thames and Hudson Ltd, 1985.

Williams, John, ”English Football Stadiums after Hillsborough”, i Bale, John (red.) & Olof Moen, *The Stadium and The City*, Staffordshire: Keele University Press, 1995, s. 219-254.

Yannopoulos, Dimitris, ” Praises for Greek Games, apologies for media folly”, i Athen: *Athens News*, 03/09, 2004.

Internett og andre kjelder

Libby, Brian, "Calatrava`s Classical Greek", *Architecture Week* 20/10-04, www.architectureweek.com/2004/1020/design_1-2.html.

Schilardi, Demetrius, "Archeological excavations - Antiquities and Excavations at the Olympic Stadium of Amaraoussion", 2004. <http://www.oaka.com.gr>.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Maroussi> - "Modern Maroussi".

<http://www.oaka.com.gr/>.

Victory Media SA, *Athens 2004 Olympic Games – DVD*, Athen, 2004.

Illustrasjonar

Fig. 0:	Framsida: <i>Olympiastadion i Athen</i>	www.olympics.ballparks.com
Fig. 1:	Luftfoto av OAKA, Maroussi.	Utsnitt frå Google Earth.
Fig. 2:	Agora på OAKA.	Foto av forfattaren.
Fig. 3:	Interiøret i bogegangen, <i>Agora</i>.	Foto av forfattaren.
Fig. 4:	<i>Nasjonsplassen med Nasjonsmuren i bakgrunnen.</i>	Foto av forfattaren.
Fig. 5:	Fargar på OAKA.	Foto av forfattaren.
Fig. 6:	Servicebodas med dovemotiv.	Foto av forfattaren.
Fig. 7:	<i>Nasjonsmuren.</i>	Foto av forfattaren.
Fig. 8:	<i>Olympiastadion i Athen, postolympisk modus.</i>	Foto av forfattaren.
Fig. 9:	<i>Olympiastadion i Athen, olympisk modus.</i>	www.msnbc.msn.com
Fig. 10:	Innvendig plan, <i>Olympiastadion</i>.	www.worldstadiums.com
Fig. 11:	<i>Velodromen</i>	Foto av forfattaren.
Fig. 12:	<i>Olympiastadion i München.</i>	www.aviewoncities.com
Fig. 13:	Trommeduett via TV-skjermar.	Klipp frå Athen-2004-DVD.
Fig. 14:	Opningsseremoni, kykladisk skulptur.	Klipp frå Athen-2004-DVD.
Fig. 15:	Fotballpublikum på <i>Olympiastadion</i>.	Foto av forfattaren.
Fig. 16:	<i>Det Panathenske Stadion, Athen.</i>	Foto av forfattaren.
Fig. 17:	<i>Stadion i Olympia.</i>	www.dilos.com
Fig. 18:	Overkvelva gate, Olympia.	www.ablamedia.com
Fig. 19:	<i>Colosseum, Roma.</i>	www.edina.k12.mn.us
Fig. 20:	<i>Stadion Australia, Sydney.</i>	www.anc-tv.ne.jp
Fig. 21:	<i>Arena auf Schalke, Gelsenkirchen.</i>	www.stadionfuehrer.de
Fig. 22:	<i>Allianz Arena, München.</i>	www.news.thomasnet.com
Fig. 23:	<i>Olympiastadion i Berlin.</i>	www.olympic.ballparks.com
Fig. 24:	Olympiaparken i München.	www.europe-cities.com
Fig. 25:	<i>Olympiastadion har ein høg profil.</i>	www.skyscrapercity.com
Fig. 26:	OAKA før Calatrava utbeta anlegget.	www.geocities.com
Fig. 27:	Detaljar på OAKA – brunt belegg.	Foto av forfattaren.
Fig. 28:	<i>Karaïskakis Stadion, Pireus.</i>	www.stadia.gr
Fig. 29:	U2s Popmart-konsept.	Foto av forfattaren.
Fig. 30:	”Medusa” frå den kulturhistoriske kavalkaden.	Klipp frå Athen-2004-DVD.
Fig. 31:	<i>Olympiastadion i Berlin, ny versjon (2006).</i>	www.scotsitalian.com
Fig. 32:	<i>Olympiastadion i Berlin, interiør.</i>	www.wikipedia.org
Fig. 33:	OL-monumentet i Tegea frå 1936.	Foto av forfattaren.