

# Opera/teater i nye formater

## Teaterkunstverkets liveness i HD-teknologiens tidsalder

*Af Live Hov*

Det overordnede tema for denne artikkel er relasjonen mellom aktører og publikum i medierte versjoner av teater, formidlet via DVD og som HD-transmisjoner på kino og fjernsyn<sup>1</sup>. Mer spesifikt dreier det seg om oppførelser av opera, som finnes i mediert form i langt høyere grad enn skuespill. Som en foreløpig illustrasjon av dette forholdet vil jeg nevne at hele fem av Robert Wilsons operaoppsetninger kan oppleves hjemme i ens egen stue via kommersielt produserte DVD'er,<sup>2</sup> mens det ikke er lykket meg å finne en eneste DVD med et skuespill eller en performance signert Wilson.

Teater og opera i mediert form kan også oppleves bokstavelig talt *live*, det vil si samtidig med at forestillingen går over scenen. For eksempel har jeg i løpet av knapt halvannet år hatt gleden av å oppleve fire iscenesettelser av Robert Lepage, som i likhet med Robert Wilson har arbeidet mye med musikkdramatik. I denne sammenheng gjelder det Lepages oppsetninger av de fire operaene som utgjør Richard Wagners *Nibelungens Ring*, på the Metropolitan Opera i New York.<sup>3</sup> Selv har jeg hittil aldri vært på the Met, men heldigvis kunne jeg oppleve forestillingene likevel, *live*, fra min plass på Gimle kino i Oslo. Sammen med ca. 250 tilskuere i kinosalen var jeg tilstede på samme tid, om enn ikke på samme sted som the Mets eget publikum i New York. Samtidig deltok et par hundre tusen tilskuere fra ca. 50 land over hele verden i opplevelsen. Implisitt i slike transmisjoner ligger en aktualisert teaterteoretisk problemstilling: Forutsetter den genuine teateropplevelse nødvendigvis at publikum befinner seg i samme rom som aktørene?

Begrepet "mediert – av "mediere", som her betyr formidle eller muliggjøre en forbindelse – er foreløpig relativt nytt innenfor den skandinaviske teaterforskningen. Medievitenskap og musikkvitenskap har i større grad tatt begrepet i bruk, og i engelsk faglitteratur om opera og teater er det også godt etablert, i mange forskjellige former: "mediated", "mediatized", "mediality", "mediation", "mediatization". Litteraturen behandler mange forskjellige aspekter ved mediering i de sceniske genrene, med særlig fokus på følgende områder: operaforestillinger utgitt på DVD, anvendelse av video/film som element i forestillinger og video/film som dokumentasjon.<sup>4</sup> *Live* transmisjoner av opera, ballett, skuespill og performance er foreløpig sparsomt behandlet i faglitteraturen.<sup>5</sup>

- 1) Undertittelen henspiller på Walter Benjamins kjente essay fra 1936: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", som vil bli omtalt i siste del av artikkelen.
- 2) Jf. C.W. Glucks *Orphée* og *Alceste* (2000 og 2001), Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* (2003), Giuseppe Verdis *Aida* (2004) og Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (2009).
- 3) Operaene ble vist i direkte overføring fra the Met på følgende datoer: *Das Rheingold* 9. oktober 2010, *Die Walküre* 14. februar 2011, *Siegfried* 5. november 2011 og *Götterdämmerung* 11. februar 2012.
- 4) Se temanummer om "Mediating Opera", in *Opera Quarterly* (Oxford University Press) vol. 26 (1), 2010. *New Theatre Quarterly* har brakt en rekke artikler om bruk av video/film som dokumentasjon av forestillinger, se bl.a. no. 38 1994, no. 42 1995, no. 43 1995 og no. 61 2000.
- 5) Men se for eksempel James Steichens artikkel i *Opera Quarterly* 27 (4), 2011, som imidlertid særlig

Sentrale teaterforskere som Philip Auslander og Erika Fischer-Lichte har diskutert ”mediality” og ”mediatization” i moderne teater og performance, på et overordnet teoretisk nivå. De to forskerne representerer hvert sitt standpunkt: Fischer-Lichtes argumentasjon står i eksplisitt opposisjon til Auslanders. Kjernes spørsmålet er hvorvidt det klassiske teaterbegrepets krav om ”bodily co-presence” mellom aktører og tilskuere fortsatt har gyldighet i vår samtid, etter at moderne medieteknologi har skapt nye former for samtidighet og nærvær. I denne artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i en kritisk kartlegging av medierte former for opera, som et grunnlag for den teoretiske diskusjon angående opera/teateropplevelsens *liveness*.

### I kinosalen og i dagligstuen – fra operafilm til DVD

Et historisk overblikk over opera som visuelt og musikalsk teater i medierte former viser et forløp som både starter og slutter ved det store filmlerret i kinosalen, men som underveis er utvidet til også å omfatte opplevelser foran den lille fjernsynsskjermen hjemme i dagligstuen. Det første kapittel i den medierte operaens historie handler om operafilm, som paradoksalt nok manifesterer seg allerede i stumfilmens tid, med Cecil B. DeMilles produksjon av *Carmen* i 1915. Det er da heller ingen som synger i denne operafilmen, hvor handlingen formidles i kjent stumfilmstil: Publikum ser, men hører ikke, at aktørene uttrykker seg verbalt i tale eller sang. Det typiske klaverakkompagnement, fremført *live* mens filmen ble vist, var i dette tilfellet en fri adaptasjon av Georges Bizets musikk. På premieren hadde man dessuten engasjert tre sangere til å fremføre hvert sitt kjente nummer fra operaen (Fawkes, 2000, s. 2-4). Denne første fullstendige operafilmen var altså mediert i utgangspunktet, men med *live* elementer under selve fremførelsen.

Helt opp til videoteknologiens gjennombrudd på begynnelsen av 1970-tallet ble opera på film produsert og distribuert innenfor filmmediets egne konvensjoner og kanaler. Operafilmer ble fortrinnsvis fremvist på kino, men ble undertiden også utsendt på fjernsyn. En ny æra startet da forskjellige former for filmet opera ble kommersielt tilgjengelig på kassetter i VHS eller Betamax format, med mulighet for privat avspilling. Fortsatt var de fleste av disse produksjonene basert på filmmediets estetikk, filmet dels i studio og dels *on location*, gjerne på de historiske steder hvor operaens handling foregår. Instruktøren Gianfranco de Bosios versjon (1976) av Puccinis *Tosca* er for eksempel filmet i ”ekte kulisser” i Roma: i kirken Sant’Andrea della Valle, slottet Palazzo Farnese og borgen Castel Sant’Angelo.<sup>6</sup>

Enkelte av operavideoene fra 1970- og 80-tallet var imidlertid basert på sceniske oppførelser, som Jean-Pierre Ponnelles videoversjoner av egne iscenesettelser fra en rekke store operahus. Blant disse er hans banebrytende oppsetninger av Monteverdis tre bevarte operaer *Orfeo* (1975), *Odyssøvs hjemkomst* (1977) og *Poppeas kroning* (1979), alle fra operaen i Zurich. I alt har Ponnelle signert ca. 18 medierte operaproduksjoner i perioden fra 1972 frem til sin død i 1988, hvorav ca. halvparten er basert på sceniske oppførelser. De øvrige må kategoriseres som operafilmer,

---

dreier seg om økonomiske aspekter ved the Met’s transmisjoner. Christopher Morris’ artikkel i *Opera Quarterly* 26 (1) diskuterer først og fremst opera på video/DVD, men omfatter også en del synspunkter på ”live in HD opera”.

6) En særlig avansert form for opera filmet *on location* er Andrea Andermanns produksjoner, som transmitteres live til kinoer og TV-kanaler i et stort antall land. Denne serien omfatter Puccinis *Tosca* (fra Roma, 1992), Verdis *La Traviata* (fra Paris, 2000) og *Rigoletto* (fra Mantova, 2010) samt Rossinis *Askepott/Cenerentola* (fra Torino, 2012). Produksjonene er senere utgitt på DVD, foreløpig med unntagelse av den nyeste.

i den forstand at de er produsert direkte for filmmediet (men utgitt på video). Alle Ponnelles produksjoner er i dag overført til DVD, fordi produksjonene fortsatt er av stor interesse, både i et historisk perspektiv og som originale kunstneriske tolkninger av operaene. Det samme gjelder for et stort antall andre operavideoer som nå er tilgjengelige på DVD.

Den grunnleggende forskjellen som etter hvert har avtegnet seg mellom de typiske operafilmene ("big-screen operatic movies") og operavideoene (nå i DVD-format), ligger i selve produksjonsmåten, som igjen har stor betydning for estetikken. Operavideoen er teaterrelatert i en helt annen grad enn den typiske operafilmen, som fortrinnsvis tilhører nettopp filmgenren: Operafilmene skapes som frittstående produksjoner utenfor operahusene, mens det produseres stadig flere operavideoer/DVD'er basert på sceniske oppsetninger. En annen sak er at også operafilmene utgis på DVD i neste instans, på linje med alle andre slags filmer. Pr. i dag finnes det flere tusen opera-DVD'er på markedet, av eldre og nyere dato og i ulike genrer, og det produseres fortløpende flere.

Langt de fleste opera-DVD'er tilhører utvilsomt kategorien "sceneoppførelser utgitt på DVD". Som nevnt innledningsvis, finnes det blant annet fem slike DVD'er signert Robert Wilson, og det er også verdt å nevne at en rekke forestillinger fra våre egne skandinaviske operascener er utgitt i DVD-format. Eksempler fra Danmark er Kasper Holtens oppsetning av Carl Nielsen *Maskarade* (2006), samme instruktørs komplette iscenesettelse av Wagners *Ringen* (2008) og Francisco Negrins oppsetninger av G.F. Händels *Giulio Cesare* (2007) og *Partenope* (2009), alle fra Det Kongelige Teater i København.<sup>7</sup> Fra Kungliga Operan i Stockholm finnes de tre Tsjajkovski-ballettene *Svanesjøen*, *Tornerose* og *Nøtteknekkeren* på DVD (2004). I alt seks oppsetninger fra Drottningholms Slottsteater er også tilgjengelige, blant annet fire av W.A. Mozarts operaer utgitt på DVD i 2009. Den Norske Opera & Ballett har nylig (2012) debutert på det internasjonale marked med en interessant DVD: Ole Anders Tandbergs oppsetning av *Poppeas kroning*. DVD-versjonen er basert på filmopptak under en av oppførelsene, men det visuelle uttrykket er bearbeidet i etterkant av TV-regissørene Anja Stabell og Stein-Roger Bull, slik at helheten fremtrer som en sort-hvit film, med et markant innslag av lysende rødt. Dermed aksentueres den opprinnelige iscenesettelsens preg av brutale maktkamper i et politisk og erotisk spill på liv og død, med en rekke likvideringer for åpen scene og blod i stride strømmer. En så gjennomgripende filmisk bearbeidelse representerer, så vidt jeg vet, noe nytt på DVD-operaens område, og det er et åpent spørsmål om dette da fortsatt er Tandbergs iscenesettelse, eller et annet "verk".

Parallelt med at operahusenes oppsetninger i stadig økende antall er utgitt på DVD, er det blitt relativt sjelden å produsere "frittstående" operafilmer, men det finnes kjente eksempler også fra de senere årene, som Kenneth Branaghs *The Magic Flute* (2006) og Holtens *Juan* (2010). En særegen variant av genren operafilm er Mark Dornford-Mays *U-Carmen eKayelitsha* (2005), hvor musikken fra Bizets opera er kombinert med tradisjonell afrikansk musikk. Disse operafilmene er selvfølgelig også tilgjengelige på DVD, men de er i utgangspunktet basert på filmens estetikk fremfor teatrets; de ble lansert med premierer på ordinære kinoer og har vært presentert på internasjonale filmfestivaler. Operafilmen som genre nærmer seg altså sitt hundreårsjubileum, jf. deMilles *Carmen* fra 1915.

---

7) Også Den Jyske Operas versjon av *Ringen* (i Klaus Hoffmeyers regi) fra 1993-96 er utgitt i mediert format, på VHS.

### Tilbake til kinosalen: "live in HD"

Ved siden av operafilmen har publikum altså fått adgang til en helt ny form for opera på kino: nemlig de direkte transmisjonene i HD-teknologi fra en rekke store operahus. I løpet av få år har disse transmisjonene (også omtalt som *HD opera* eller *simulcasts*) ekspandert markant med et stadig bredere tilbud, som presenteres på stadig flere kinoer. Både skuespill- og ballettforestillinger er nå tilgjengelige i tilsvarende transmisjoner, men også denne formen for mediering er mest omfattende for operagenrens vedkommende. Mange av de transmitterte forestillingene utgis for øvrig senere på DVD.

Sentralt i det samlede bildet står transmisjonene fra the Met, som ble lansert 30. desember 2006 med Mozarts *Tryllefloyten*, i Julie Taymores regi. Det nye tilbudet ble introdusert på kinoer over hele verden etter hvert som HD-teknologien ble implementert; eksempelvis har publikum i Oslo kunnet oppleve the Mets forestillinger siden høsten 2008, "live in HD". Transmisjonene ble straks en stor suksess, og billettene til operakino blir fortsatt revet vekk så å si med det samme de legges ut for salg et halvt til et helt år i forveien. Etter noen sesonger ble tilbudet utvidet med parallelle forestillinger på en annen kino i Oslo. Transmisjonene foregår alltid kl. 18 eller 19 om kvelden (norsk tid) på lørdager, det vil samtidig med the Mets matinéforestillinger. Dessuten er det innført ekstraforestillinger hver påfølgende søndag kl. 13, men da nødvendigvis som opptak. "Produktet" som da tilbys, er altså nøyaktig det samme som ved transmisjonen, men interessant nok er den vanlige billettprisen på kr. 300 redusert med kr. 100 når forestillingene vises i reprise. Tankegangen må være at et opptak er mindre verdifullt for publikum enn en *live performance*.

Hittil har repertoaret av operaer som utsendes fra the Met, omfattet 10-12 forestillinger pr. sesong, omtrent likt fordelt på høsten og våren. De fleste av operaene representerer det typiske standardrepertoar, fra Mozart til Puccini, men publikum har også fått tilbud om mindre spilte operaer, fra Händel til Philip Glass. Rekordene i publikumstilstrømning ble antagelig satt med *Carmen* 16. januar 2010; ved denne anledning ble forestillingen sett av mer enn 240.000 mennesker over hele verden, ifølge nyhetsbyrået AP.

I Norge tilbyr man nå operakino fra the Met i fire forskjellige byer, i Danmark er det parallelle forestillinger i åtte biografer over hele landet, og i Sverige er tilbudet nærmest overveldende: *Live opera* fra the Met vises på over 100 digitale biografer. Det danske tilbudet avviker imidlertid fra det norske og det svenske på et vesentlig punkt: I Danmark vises samtlige forestillinger på søndager kl. 10, og det er dermed tale om opptak av forestillingene, ikke *live* transmisjoner. Både det norske, danske og svenske publikum kan imidlertid se ballettforestillinger *live* fra Bolshoi, kl. 16 eller 17 om søndager, hvilket svarer til kl. 19 eller 20 i lokal Moskva-tid.

Sverige står i en særstilling sammenlignet med Danmark og Norge, med et langt bredere tilbud av transmisjoner i nær sagt alle genre. Foruten opera fra the Met og ballett fra Bolshoi kan det svenske publikum se skuespill fra National Theatre og musicals fra Royal Albert Hall i London, dans fra Nederlands Dans Theatre, samt egenproduserte forestillinger fra Kungliga Operan og Dramaten.

Det er hverken mulig eller ønskelig å dokumentere alt som finnes av tilsvarende transmisjoner; poenget er at da jeg forsøkte å kartlegge dette feltet, fant jeg langt mer enn jeg hadde forestilt meg. HD-transmisjoner av *live opera*, ballett og skuespill har nærmest eksplodert i løpet av få år; også La Scala, Bastilleoperaen, Covent Garden, Shakespeare's Globe Theatre, Stratford Shakespeare Festival og festspillhuset i Bayreuth er kommet med i den nye bølgen. Dessuten har Nasjonaloperaen i Oslo nylig hatt sin første *live* overføring, med Stefan Herheims iscenesettelse av Puccinis *La Bohème*, som ble transmittert til ca. 50 norske kinoer 4. februar

2012. Nasjonaloperaen har satt ytterligere to HD-transmisjoner på høstens program, og Nationaltheatret i Oslo planlegger å transmittere en forestilling i nær fremtid. Også skandinaviske opera- og teaterscener har altså trådt inn i HD-alderen.<sup>8</sup>

### **Fra publikums synsvinkel: dagligstue versus kinosal**

Opera i medierte former er så å si pr. definisjon tilgjengelig for tilskuere over hele verden, mens operahus og tilsvarende scener nødvendigvis har et relativt begrenset publikum "lokalt". Likevel er det selvfølgelig nødvendig å skjelne mellom de ulike mediene, når man skal prøve å skissere betingelsene for mottagernes opplevelse av operaforestillinger i mediert form. Det primære skillet går mellom operavideo/DVD, avspilt i private omgivelser via DVD-spiller eller computer – og operatransmisjon vist på kino.

Dagligstuens og kinosalens operaopplevelser skiller seg fra hverandre blant annet qua forskjeller i billedflatens format og i lydgjengingsens kvalitet og volum. En annen forskjell ligger i kontrasten mellom det store fellesskap av tilskuere i kinosalens mørke, og den enkelte eller de få som hører og ser opera hjemme i en vanligvis opplyst dagligstue. Enda en forskjell består i kinofremvisningens fullstendige og sammenhengende forløp, eventuelt avbrutt av en arrangert pause, versus den enkeltes muligheter for å stoppe en video eller DVD, hoppe frem til en annen scene eller bare avslutte seansen. På kino er publikum prisgitt det tekniske personalets innstilling av lyd- og billedkvalitet, hjemme i stuen har man selv muligheter for å justere lyd og til en viss grad bilde. I hjemlige omgivelser vil det ofte forekomme at både småsnakk og høylytte kommentarer blander seg med operaens musikk, mens publikum i kinosalen stort sett lytter i stillhet, omtrent som det tradisjonelle teater- og operapublikum. Både opera vist på kino og opera oppført på et teater er for øvrig forhåndsannonserte, offentlige begivenheter med adgang via kjøp av billett. Når man ser opera på video og DVD foregår det derimot i privatsfæren, og finansieringen er mer indirekte: DVD'en kan være kjøpt eller lånt, TV-apparatet kan være nytt eller gammelt osv.

En slags mellomform er opera som utsendes via de offisielle TV-kanalene, i form av operafilm, operavideo/DVD eller direkte *live* transmisjon. Inntil videre forekommer det siste relativt sjelden, i alle fall på skandinavisk TV. Også som TV-publikum befinner man seg selvfølgelig i dagligstuen og kan selv justere lyd- og billedkvalitet, men kan i mindre grad gripe inn i utsendelsens – og operaens - tidsforløp.

Til tross for alle de skisserte forskjellene mellom kinosalens og dagligstuens betingelser har de medierte formenes publikum visse felles fordeler, sammenlignet med teater- og operahusenes tilskuere. Samtlige tilskuere ser forestillingen omtrent like godt, alle kommer atskillig tettere på aktørene enn man gjør selv fra operahusenes dyreste plasser, og denne tilgangen til nærbilder vil de fleste oppfatte som et stort gode. Publikums utbytte kommer selvfølgelig an på om de opptredende sangerne også er dyktige skuespillere, hvilket vil variere en del, samtidig som det bør tas i betraktning at sangere skal honorere visse tekniske krav som avviker fra talescenens. Operasangeren er nødt til å følge dirigentens anvisninger uten å stirre for direkte på ham, og de høyeste og kraftigste tonene vil nærmest uvegerlig gi seg utslag i en noe anstrengt mimikk. Det er samtidig en tendens til at kameraene zoomes helt inn på sangerens ansikter, i den grad at

---

8) Her kunne man eventuelt trekke en linje til fenomenet "Seatre": den nye formen for betalings-TV som også er etablert i Danmark, pt. med tilbud om 25 teaterforestillinger fra de største danske teatre i HD-kvalitet". Her er det imidlertid tale om optak, ikke om live transmisjoner.

man har omtalt "the tongue-and-teeth-problem" i mediert opera. Man har også hevdet at slike nærbilder representerer en realisme som bryter med operagenrens opprinnelige estetikk, hvor distanse er en nødvendig forutsetning for den kunstneriske illusjon (Esse, s. 81-82, Morris, s. 97). På den annen side kan man hevde at nærbildene gir et adekvat innblikk i den dramatiske situasjonens intensitet.

Vekslingen mellom sekvenser i nærbilder, større oversiktsbilder, panoreringer og zooming er i en viss forstand felles for filmens, DVD'ens og transmisjonens estetikk. I en filmproduksjon er bildene imidlertid utvalgt av prosjektets øverste kunstneriske leder, altså instruktøren i samarbeid med fotografer og filmklippere, mens transmisjonens billeddekning vanligvis er foretatt av en producer, det vil si en annen enn sceneforestillingens instruktør. Et annet aspekt av forskjellen mellom filmproduksjon og transmisjon befinner seg så å si utenfor billedflaten. I en film fortelles hele historien gjennom kameraets planlagte serie av bilder, og publikum presenteres altså for filmen som en totalitet. Når derimot en teater- eller operaforestilling overføres til DVD eller kinolerret, vil kameraet nødvendigvis måtte utelate en mengde viktig estetisk og dramatisk informasjon hver gang det zoomes inn på nærbilder eller avgrensede episoder i det sceniske forløpet. I hvilken grad dette er et tap for publikumsopplevelsen som helhet, er både avhengig av den enkelte instruktørs konsept og stil, og av selve billedregiens sensitivitet i forholdet til den opprinnelige iscenesettelsen.

Denne problematikken ble utmerket belyst i operakjenneren Per-Erik Skramstads omtale av *La Bohème* i Herheims regi, som altså ble transmittert *live* til en rekke norske kinoer i februar 2012. Et av hans eksempler gjelder avslutningsscenen i operaens første akt, som i Herheims originale regigrep utspiller seg på et moderne sykehus hvor Mimì ligger døende av cancer. "Idet den store kjærlighetsduetten "O soave fanciulla" starter, forvandles Mimìs sykeværelse til et dyptblått drømmeaktig rom omkranset av skinnende stjerner. Virkeligheten forvandles til drøm/illusjon", påpeker Skramstad.<sup>9</sup> Men i den transmitterte versjon så man ikke denne forvandlingen før helt på slutten av duetten, fordi kamera viste Rodolfo i nærbilde, og dermed forsvinner et viktig poeng, mener denne kommentator. Han argumenterer samtidig for at Herheims registil, hvor det ofte foregår parallelle handlinger flere steder på scenen, innebærer en spesiell kompleksitet som det er helt avgjørende å få formidlet. Ambivalensen og kontrastene (illusjon/virkelighet, høyt/lavt, komedie/tragedie osv.) er sentrale elementer i Herheims univers, og derfor er det særlig viktig å se større deler av scenen når hans oppsetninger filmatiseres.

Løsningen på dette problemet kan neppe være å vise aktivitetene på scenen i sin helhet, fra begynnelsen til slutten av forestillingen – en slik løsning ville utvilsomt bli møtt med argumenter om at det var "filmet teater". Tidligere tiders transmisjoner, fortrinnsvis fra teaterforestillinger til TV, ble i alle fall kritisert for manglende tilpasning til det nye mediets estetikk. Dessuten er det store publikum antagelig enige om at nærbildene er de medierte formenes fremste visuelle fortrinn. Idealet må være en kunstnerisk bevisst og differensiert billedregi, som kan ivareta både ønsket om nærbilder og visse oppsetningers behov for utstrakt gjengivelse av hele scenebildet.

### Fischer-Lichte versus Auslander

Spørsmålet om de nye medierte formenes begrepsmessige status og reelle potensial for estetiske opplevelser ble lansert for fullt av Philip Auslander i 1999, med monografien *Liveness*.

---

9) Se Per-Erik Skramstads blogg med omtalen av "La Bohème på kino", datert 6. februar 2012: <http://medandreord.blogspot.com/>

*Performance in a mediatized culture* (1999, ny utgave 2008). Erika Fischer-Lichtes viktigste bidrag til diskusjonen forekommer i *The Transformative Power of Performance* (2008), hvor hun som nevnt opponerer mot Auslanders synspunkter.<sup>10</sup> Det sentrale begrep i Auslanders bok er altså *liveness*, og det grunnleggende spørsmål – senere gjentatt i en artikkel fra 2008 – er om det finnes et avgjørende skille mellom ”live performances” og ”live recordings”. Auslanders svar er at det ikke lenger gir mening å operere med en slik distinksjon.<sup>11</sup> Hans argumentasjon omfatter performance i bred betydning, derunder rockmusikk og rettssaker, og hans empiriske referanser er generelt preget av amerikanske forhold, som delvis avviker fra en europeisk medievirkelighet. Et av Auslanders viktigste argumenter er imidlertid relevant også for vår diskusjon om teater/ operaforestillingen, nemlig at nesten alle *live*-oppførelser i høy grad benytter seg av moderne medieteknologi, de er altså medierte allerede i utgangspunktet (Auslander 2008 A, 25-27, 183). Ikke minst i teateroppførelser er det blitt en markant trend å forsterke og eventuelt manipulere skuespillernes stemmer via kinnmikrofoner, og ulike former for film- og videoopptak er også et hyppig anvendt virkemiddel i moderne teater og performance. En variant av dette går ut på å legge inn filmede sekvenser *live* som viser skuespillerne i nærbilde mens de fremfører replikkene, som i Eirik Stubøs iscenesettelse av O’Neills *Sorga kler Elektra*, oppført på Det Norske Teatret i Oslo, 2012.

I Fischer-Lichtes diskusjon av *liveness* fremheves blant annet instruktøren Frank Castorfs utstrakte bruk av ”reproduksjonsteknologi”. Hun illustrerer denne praksis med en analyse av Castorfs oppsetning av *Idioten* (adaptert fra Dostojevskjis roman), på Volksbühne i Berlin, 2002, hvor lange sekvenser ble formidlet til tilskuerne utelukkende via *live* film vist på monitorer (Fischer-Lichte s. 71-74). Men mens Auslander generelt tolker teaterscenens forsterkning av stemmer og anvendelse av film/video som en tilpasning til de elektroniske medienes format og estetikk, hevder Fischer-Lichte at Castorfs filmede sekvenser stimulerte publikums trang til å oppleve skuespillerne i et direkte fysisk nærvær. Denne sterke trang (”desire”) nevnes flere ganger, riktignok uten at det fremgår hvorvidt den ga seg registrerbare utslag i publikums reaksjoner. Fischer-Lichtes vurdering av forestillingen som helhet er uansett positiv: ”*Idioten* lyktes med å inkorporere sin egen mediering i forestillingen, uten å miste sin *live* status, slik Auslander hadde hevdet den ville gjøre” (ibid., s. 73).

Alfa og omega for Fischer-Lichtes teatersyn er ”the bodily co-presence of actors and spectators” (ibid., s. 38). I denne formuleringen gjenkjenner vi teaterforskningens klassiske definisjoner av teatret som et aktivt forhold mellom aktører og tilskuere, og Fischer-Lichte påberoper seg da også Max Herrmanns absolutte autoritet (ibid., s. 30-38): For Herrmann, den tyske teatervitenskapens grunnlegger, var det en merkesak at teatrets essens var selve oppførelsen, ikke dramatikken. Denne distansering fra litteraturen og litteraturvitenskapen var som kjent en vesentlig faktor i teatervitenskapens identitetsdannelse i fagets barndom for ca. hundre år siden. I neste instans kan den nyere retning *performance studies* være påvirket av sin disiplins genealogi, hevder Auslander; disiplinens røtter i teatervitenskap, antropologi, sosiologi, folklore etc. kan være en medvirkende årsak til preferansen for ”live events” og den tilsvarende motstand mot å

---

10) Både Auslander og Fischer-Lichte viser imidlertid til Peggy Phelans tidligere diskusjon av denne problemstilling, i *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), se Auslander 2008 A, ss. 44-45 og Fischer-Lichte ss. 68-69.

11) Auslander skjeller mellom forskjellige former for ”liveness”, derunder mellom ”live broadcast” og ”live recordings”, se 2008 A, ss. 59-62.

inkludere teknologisk medierte begivenheter/forestillinger i forskningsfeltet (Auslander 2008 B, s. 107).

Når Fischer-Lichte altså insisterer på "the bodily co-presence" som en forutsetning for teater og performance, skyldes det neppe en motvilje mot moderne teknologi og mediering i og for seg. Hennes engasjement til fordel for *live performance* skal snarere ses som en fortsatt kamp for faglig autonomi, og for aksept av det levende teatrets unike potensial for kontakt og kommunikasjon via samspillet mellom skuespillere og publikum. Denne stadige strøm av refleksive impulser mellom scene og sal, "the feedback loop", er altså et sentralt element i Fischer-Lichtes argumentasjon. At en slik form for feedback er utelukket i medierte former, bidrar selvfølgelig sterkt til hennes avvisning av Auslanders synspunkter. I en viss forstand er det et spørsmål om teatrets ontologi; teatrets eksistens og vesen forutsetter ifølge Fischer-Lichte både samtidighet og felles fysisk nærvær.

Auslander inntar en mindre dogmatisk og mindre respektfull posisjon. Han forholder seg fritt til fagtradisjonens grunnsetninger og erklærer seg som eksplisitt motstander av en ontologisk tankegang (Auslander 2008 A, s. 43 ff). Som et mer nyansert og fleksibelt alternativ lanserer han fenomenologien som forklaringsmodell. De kvaliteter man tradisjonelt har tillagt *live performance*, for dermed å avgrense den fra teknologisk mediert performance, kan ikke betraktes som essensielle eller ontologiske særtrekk, mener han. De er snarere fenomenologisk og historisk definert. "De er fenomenologiske (i motsetning til ontologiske) i den forstand at de ikke er særtrekk ved forestillingen selv, men noe som erfares av aktører og tilskuere" (Auslander 2008 B, s. 108). Hvis man vurderer de medierte formene ut fra en slik fenomenologisk synsvinkel, vil det tilsvarende være aktørenes og tilskuernes opplevelser som teller, fremfor definisjoner og kriterier som er etablert a priori.

I likhet med Fischer-Lichte støtter Auslander seg til en autoritet av eldre årgang, i dette tilfellet Walter Benjamin, som i 1936 tematiserte forholdet mellom kunst og moderne teknologi i sitt essay om "Kunstverket i reproduksjonsalderen".<sup>12</sup> Benjamin skrev blant annet om sin tids viktigste nye massemedium, filmen, og flere av hans poenger lar seg overføre til debatten om *liveness* i dagens mediesituasjon. For å underbygge sin fenomenologiske teori trekker Auslander frem Benjamins tanker om persepsjonens forutsetninger: "Den måten den menneskelige sansefølelse er organisert på – det medium som den finner sted i – er ikke bare naturlig, men også historisk betinget" (Auslander 2008 A, s. 37).<sup>13</sup> Som tilskuere av i dag er vi formet av vår samlede medieerfaring, i den forstand at vår persepsjon av teater og performance er preget av filmens og ikke minst fjernsynets teknologi og estetikk. Dette innebærer både at vi har vennet oss til nærbilder, oppgradert lydnivå osv, og at vi kan oppfatte en mediert forestilling som *live*, fordi mange – om ikke alle – kriterier for en *live performance* er overholdt.

Et av Benjamins sentrale begreper er kunstverkets "aura", som er knyttet til verkets "Her og Nå" og dermed til dets autentisitet. Denne aura forsvinner når verket reproduseres, ifølge Benjamin. (Bale og Bø-Rygg, 2008, s. 218-19). Filmskuespilleren, som spiller foran et kamera og ikke foran et publikum, berøves tilsvarende sin aura, fordi innspillingsteknikken "setter apparaturen i publikums sted" (ibid., s. 226). Benjamin påpeker at det i realiteten er kameramannen og deretter klipperen som bestemmer hvordan skuespillerens prestasjon fremtrer i filmen. Dette har samtidig den negative konsekvens at filmskuespilleren "går glipp av den muligheten som

---

12) Jf. den norske oversettelsen av Benjamins essay, se litteraturlisten.

13) Her sitert etter den norske utgaven, s. 218.



sceneskuespilleren har, til å tilpasse sin prestasjon etter publikum i løpet av forestillingen.” (ibid., ss. 224-25). Her er Benjamin altså inne på ideen om det levende teatrets ”feedback loop”, på linje med Fischer-Lichtes senere formulering.

### **Liveness og ”aura” - uten ”bodily co-presence”?**

Rustet med de teoretiske referansene fra Fischer-Lichte, Auslander og Benjamin vil vi nå vende tilbake til forholdet mellom *live* opera og medierte former som opera-DVD og ”operakino” av typen ”live in HD”. Begge disse formene er, i motsetning til den typiske operafilmen, basert på sceniske oppførelser presentert for et publikum; de er altså medieringer av *live* forestillinger. Forskjellen mellom de to genrene ligger bl.a. i billedformatet og i tilskuernes fysiske omgivelser, jf. denne artikkels overveielser om ”dagligstue versus kinosal”. Men den viktigste distinksjonen i vår sammenheng er graden av *liveness*: Opera vist på kino i direkte transmisjon er – i motsetning til DVD’en – *live* i helt bokstavelig forstand. Det samme gjelder for direkte transmisjoner vist på TV, men det unike ved førstnevnte format er selve situasjonens karakter av felles begivenhet: publikums kollektive opplevelse av forestillingen.

Man kan faktisk hevde at disse *live*-transmisjonene har et dobbelt publikum, både de tilskuere som er tilstede ved oppførelsen qua reell ”bodily co-presence”, og alle dem som samtidig befinner seg i kinosaler over hele verden. Førstnevnte gruppe utgjør selve kjernepublikummet og inngår i ”the feedback loop”, de andre tar del i et større publikumsfellesskap, som omfatter både kjernepublikummet og de øvrige tilskuere i den lokale kino. Jeg har selv flere ganger opplevd at publikum i kinosalen på Gimle har brutt ut i applaus sammen med the Mets publikum, etter en særlig strålende prestasjon og etter avsluttet forestilling. Bevisstheten om den synkrone tid bidrar åpenbart til å utviske de store geografiske avstandene og skaper en følelse av å være tilstede i the Met eller La Scala. Dette underbygger altså Auslanders fenomenologiske argument; tilskuernes opplevelse av forestillingen er det primære kriterium for *liveness*, fremfor ontologiske argumenter.

Ifølge Auslander gjelder det for ”live recordings” generelt at lyttere/tilskuere etablerer en ”vikarierende allianse” til begivenhetens kjernepublikum, selv om de hverken deler tidsrammer eller fysisk lokalitet med de opptredende (Auslander 2008 B, s. 110). Christopher Morris (s. 104-106) argumenterer tilsvarende for at fellesskap med det reelle publikum kan oppleves mentalt, også av den enkelte tilskuer som sitter hjemme i sin egen stue. Konteksten i Morris’ artikkel er ”opera på video”, men det kan neppe være tvil om at en slik vikarierende allianse oppleves langt sterkere ved overværelse av forestillinger i direkte transmisjon. At man som publikum faktisk opplever begivenhetene *live*, i betydningen samtidig, må være en del av forklaringen på transmisjonenes store suksess og stadig økende tilbud. Her er vi tilbake ved betydningen av ”HD-teknologiens tidsalder”, som ble fremhevet i artikkelens tittel. HD-teknologien gjør *live*-transmisjoner mulig, og samtidig lever vi altså i internettets tidsalder, hvor vi er blitt vant til så å si konstant *liveness* i en rekke sammenhenger, blant annet på e-mail og facebook. Opplevelsen av selv å delta i begivenhetene blir etter alt å dømme stadig mer avhengig av at det man ser og hører er *live*, bokstavelig talt.

Benjamins teorier om kunstverkets estetiske funksjon i ”reproduksjonsalderen” danner et bakteppe for denne diskusjonen, fordi han så sterkt betoner teknologiens estetiske implikasjoner. Av samme grunn er det selvfølgelig nødvendig å revurdere visse begreper og premisser i relasjon til den teknologi som finnes her og nå. Benjamins idé om at skuespillerens *aura* bortfaller ved flminnspilling kan for eksempel neppe oppfattes som relevant for vår tids HD-transmisjoner.

Her er det jo ikke tale om opptreden ”kun” for et kamera med påfølgende redigering og klipping; tvert i mot spiller og synger skuespillere og sangere altså for et tilstedeværende publikum, i sammenhengende scener og akter. Også den store skare av tilskuere som befinner seg andre steder, opplever forestillingen samtidig med at den utspiller seg. Nettopp transmisjonenes teknologiske funksjonsmåte gjør det mulig å hevde at også sceneaktørens *aura* transmitteres *live*, sammen med forestillingen som helhet. Samtidig kan man som nevnt legge vekt på Benjamins tanker om at den menneskelige persepsjon ikke kun er naturgitt, men også historisk betinget. Min egen erfaring tyder på at kinosalens publikum faktisk opplever en form for ”bodily co-presence”, eller i alle fall et ”vikarierende fellesskap”, med både aktører og tilskuere på the Met, jf. omtalen av spontan applaus under og etter en *live*-forestilling. Denne utvidede persepsjon er altså muliggjort av teknologiens historiske utvikling.

### **Medierte forestillinger: nest best, bedre — eller noe annet?**

Transmisjonene fra the Met presenteres alltid av en vert eller fortrinnsvis en vertinne, som regel en vakker og berømt sangerinne med høy celebrity faktor og stor operafaglig innsikt. Hennes viktigste oppgave er å intervju produksjonens sentrale aktører og dessuten minne om at operaproduksjon på the Met er meget kostbar og dermed avhengig av sponsorer. Alle oppfordres til vennligst å gi sitt bidrag for å sikre fremtidige overføringer. Men ”intet kan sammenlignes med *live* opera”, konstaterer vertinnen deretter, ”så kom til the Met eller besøk ditt lokale operahus”.

Det er selvfølgelig ingen tvil om at selve oppførelsen i New York er mer *live* enn ”live in HD”, og like innlysende er det at operahuset selv må fremheve denne ”ekte vare” som mest verdifull. Samtidig er spørsmålet om de medierte formenes verdi og egenart gjenstand for atskillig faglig diskusjon. La oss derfor vende tilbake til spørsmålet om hva de medierte formene kan og ikke kan.

DVD-opera basert på sceniske oppførelser og *live* transmisjoner er felles om fordelene og ulempene ved opptaksprosessens billedregi, som på den ene siden gir oss nærhet til aktørene og innblikk i deres psykologiske og emosjonelle reaksjoner, og på den annen side avskjærer oss fra å se scenebilde og aksjon i sin helhet. Eksemplet fra den romantiske kjærlighetsduetten i *La Bohème* kan suppleres med følgende mer pikante tilfelle av redigering eller likefrem sensur: I the Mets produksjon av Richard Strauss’ *Salome* (regi Jürgen Flimm, 2008) kaster sangerinnen alle sine syv slør og fremsto for publikum i full frontal nakenhet. Da forestillingen ble transmittert ”live in HD”, panorerte man vekk fra hennes underkropp da det syvende slør falt, og det var også denne redigerte versjon som i neste instans ble utgitt på DVD. Beskjæringen gjaldt en scene på få sekunder og kan neppe betraktes som et uakseptabelt inngrep i regien, men eksemplet illustrerer likevel det prinsipielle spørsmålet om endring via billedredigeringen.

Erika Fischer-Lichtes krav om ”bodily co-presence” med tilhørende ”feedback loop” fremstår som et av de viktigste argumentene for at medierte forestillinger ikke kan betraktes som genuint teater, ettersom denne forutsetning altså er fraværende. Forestillingene vil dermed mangle spontanitet og levende interaksjon mellom scene og sal, mener fortalere for dette syn. Andre har imidlertid pekt på at vår tids profesjonelle teaterproduksjoner, særlig på de store institusjonenes scener, er så minutiøst regisserte og planlagte at publikum i realiteten har få eller ingen muligheter for å påvirke aktørene, ut over den stimulans som ligger i eventuell latter og applaus (Morris, s. 100). Omvendt kan det være tale om en viss negativ påvirkning via publikums uro og manglende respons, samt i verste fall *booing*. Det siste kan skyldes misnøye

med regi så vel som utførelse, men det er verdt å merke seg at nettopp operaformen innebærer en permanent risiko for utilsiktede feil og mangler i form av falske toner og sviktende vokalt volum. Denne uforutsigbarhet – eller mangel på perfektjon – er altså fortsatt til stede i den teknologisk avanserte *live* transmisjonen, det samme gjelder for kjernepublikumets positive eller negative respons i løpet av forestillingen.

Til tross for alle argumenter om at publikums opplevelse av ”live in HD opera” ligger svært tett på den umedierte operaopplevelsen, er det nok på sin plass å erkjenne at både jeg selv og de fleste andre utvilsomt ville foretrekke å være til stede på the Met eller La Scala, hvis denne mulighet hadde vært innenfor vår rekkevidde, bokstavelig talt. Samtidig er det vanskelig å vite om vår preferanse for ”den ekte vare” skyldes en innarbeidet overbevisning om at teater bør og skal oppleves i fysisk og samtidig tilstedeværelse, eller en berettiget visshet om at den estetiske opplevelsen vil være vesentlig annerledes og bedre i umediert form.

På den annen side kan det argumenteres for at mange aspekter ved medieringen gjør forestillingene ”bedre” enn de tradisjonelle, eller i alle fall at medieringsteknologien innebærer en positiv utvikling av operaen som genre. HD-transmisjoner av operaforestillinger har bidratt til at operapublikumet er mangedoblet på kort tid. Etter hvert som det nye fenomen operakino etableres i stadig flere byer, også på mindre steder langt fra de etablerte operascenene, vil et økende antall tilskuere kunne delta i operakunstens opplevelser. Billettprisene er relativt lave, og det er ingen ressurskrevende *dress code* eller implisitte sosiale hierarkier. Kontrasten er stor til eksklusive operahus som the Met, for ikke å tale om Bayreuth, hvor publikum kun kan håpe på billetter – til skyhøye priser – etter 10 års ventetid, og hvor de fleste stiller i aftenkjoler og smoking. Sett i et publikumperspektiv dreier det seg kort og godt om en demokratisering av operakunsten – og av teaterkunsten i bredere forstand, for også en rekke betydningsfulle teaterscener har som nevnt trådt inn i HD-transmisjonenes tidsalder.

Et annet aspekt ved den moderne opptaksteknologien er at en rekke iscenesettelser fastholdes for ettertiden, via de mange DVD’ene som er basert på *live* forestillinger. Dermed kan et stort internasjonalt publikum nesten hvor som helst og når som helst oppleve forestillinger de ellers aldri ville fått adgang til. I et mer teaterfaglig perspektiv dreier det seg selvfølgelig om verdifull dokumentasjon av forestillinger, som foreløpig altså har vært dominert av operagenren, jf. eksemplet med Wilsons iscenesettelser. Både i Wilsons samtid og ettertid vil altså forskere så vel som publikum ha adgang til et bredt utvalg av de mange operaer han har iscenesatt, mens hans arbeider i andre genrer ikke er offentlig tilgjengelige i samme grad.

Selvfølgelig er det et faktum at den medierte forestillingen er sekundær i forhold til ”kjernebegivenheten”, så å si pr. definisjon. Men hvis teaterkunstverket defineres som den enkelte oppførelse i møtet med publikum, kan det etter mitt syn likevel forsvares å betrakte medierte versjoner som representative for selve ”verket”. Samtidig kan man velge å oppfatte den medierte versjonen som en estetisk variasjon eller modulasjon av den opprinnelige forestillingen, fordi billedregien innebærer visse endringer i det visuelle uttrykket.

På bakgrunn av den teknologiske utviklingen må man kunne spørre om det er hensiktsmessig for teatervitenskapen å fastholde sitt etablerte teaterbegrep, strengt avgrenset til forestillinger basert på fysisk og samtidig tilstedeværelse. I den faglige diskusjonen avtegner det seg nå et skille mellom ”live performance purists” og fortalere for en mer åpen oppfatning av teatrets ulike eksistensformer (Morris, s. 112-15). Selv slutter jeg meg gjerne til de sistnevntes rekke, men fortsatt med ønske om presiseringer. For eksempel er det relevant å påpeke at også teaterbegrepet må betraktes historisk: Det er kun etter reproduksjonsteknologiens inntog at det gir mening å

## Opera/teater i nye formater

anvende distinksjonen om *liveness*. Følgelig er den klassiske teaterdefinisjon fortsatt gyldig og nødvendig i en historisk kontekst, det vil si i våre vurderinger av tidligere tiders teater.

I dagens situasjon, med strømmen av medierte, forestillingsbaserte versjoner av teater- og operaforestillinger, foreligger det imidlertid en unik mulighet for en ny og mer differensiert forståelse av ”verk” og resepsjon. Det er ikke lenger en innlysende sannhet at teaterkunstverket kun eksisterer i øyeblikket, på et eneste avgrenset sted. Med vår tids medieteknologi sprenger teatret sine grenser både i tid og rom, og teateropplevelsen bringes ut til publikum over hele verden, i stadig nye formater og former for *liveness*.

---

### Live Hov

Dr. philos, professor i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, tidligere ved Københavns Universitet. Viktigste publikasjoner: *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater* (1990), *Kvinne-rollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn* (1998) og *’Med fuld natursandhed’. Henrik Ibsen som teatermann* (2007).

---

### Litteratur

Auslander, Philip, 2008 A. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge.

Auslander, Philip, 2008 B. Live and technologically mediated performance. In Tracy C. Davis (red.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press.

Benjamin, Walter, 2008. Kunstverket i reproduksjonsalderen. In Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.). *Estetisk Teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Esse, Melina, 2010. Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual. In *Opera Quarterly*, 26 (1): Oxford University Press.

Fawkes, Richard, 2000. *Opera on film*. London: Duckworth.

Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge. Opprinnelig publisert i tysk utgave, 2004: *Ästhetik der Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Morris, Christopher, 2010. Digital Diva: Opera on video. In *Opera Quarterly* 27 (4): Oxford University Press.

Phelan, Peggy, 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge.

Steichen, James: 2011. HD Opera: A Love/Hate Story, in *Opera Quarterly* 27 (4): Oxford University Press.