

## TUSEN MILLIONER STJERNER OG EN VENN - EN ORGELDANSEFORTELLING

### REFERANSEGRUPPENS ERFARINGER FRA PROSESS OG FORESTILLING

Referansegruppen er engasjert av stiftelsen KULT (Senter for kunst, kultur og kirke), som er samarbeidspartner for produksjonen *Tusen millioner stjerner og en venn*, en barne- og familieforestilling satt opp i Fagerborg kirke i mars 2009. KULT er en ny stiftelse som drives av Kirkelig kulturverksted i samarbeid med Norske kirkakademier, og som jobber for å skape nye møteplasser i skjæringspunktet mellom kunst, kultur og religion.

Kompetanseutvikling og dialog mellom kunstnere og kirke står sentralt, og det gjør også arbeidet med å fremme en flerreligiøs dialog. I forbindelse med *Tusen millioner stjerner og en venn*, har referansegruppens oppgave hovedsakelig vært å innhente erfaring fra det å skape kunst for barn i kirkerommet, for så å formidle denne erfaringen videre til kirkelig ansatte og kunstnere. Referansegruppens betraktninger dokumenteres både som tekst, stillbilder og video. I det følgende refereres det først og fremst til egne observasjoner, intervjuer og videodokumentasjon.

#### A. INNLEDENDE BETRAKTNINGER

##### **Referansegruppens medlemmer**

*Koreograf og professor Leif Hernes*

*Sivilarkitekt PhD Gro Lauvland*

*Cand. theol og stipendiat ved UiO Margunn Sandal*

Leif Hernes har gjennom mange år arbeidet med teater og danseproduksjoner for barn. Han har skrevet bøker som gir innsikt i barns reaksjonsmønster og i deres måte å oppleve verden på, og han har også vist hvordan for- og etterarbeide i forbindelse med teaterforestillinger for barn kan foregå. Han er professor ved Høgskolen i Oslo, avdeling for lærerutdanning.

Både Margunn Sandal og Gro Lauvland har arbeidet med å forstå og drøfte arkitekturens betydning i vår tid, med utgangspunkt i den norske arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz's (1926-2000) fenomenologiske tilnærming til arkitekturen. I sin PhD-

avhandling har Sandal valgt å ha et særlig fokus på kirkebygget. Hun har studert de tekstene hvor Norberg-Schulz skriver om sakrale bygg, og drøftet disse i en teologisk kontekst.

Som arkitekt har Lauvland arbeidet mer generelt med å forstå hva som karakteriserer arkitekturen forstått som kunstart. Arbeidet med PhD-avhandlingen *Verk og vilkår. Christian Norberg-Schulz's stedsteori i et arkitekturfilosofisk perspektiv*, ble avsluttet høsten 2007.

### **Referansegruppens oppgave**

Fordi KULT er en ny stiftelse, kan denne dokumentasjonsformen sies å innebære en viss grad av nybrottsarbeid. Underveis i arbeidsprosessen har vi måttet drøfte og revurdere hva vår oppgave består i. Dokumentasjonsprosessen har på mange måter vært en undersøkelse i seg selv. Siden det her dreier seg om en *orgeldansefortelling* - om en dramatisering basert på *Den lille prinsen* (norsk utgave fra 1962, originalen *Le petite prince* er fra 1946) av Antoine Saint-Exupéry (1900-1944) og orgelmusikk av den franske komponisten Jehan Alain (1911-1940), er det lagt særlig vekt på de kunstneriske virkemidlene som kommer til uttrykk her: Dans, teater og musikk.

Urfremføringen av *Tusen millioner stjerner og en venn* fant sted som en del av Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival i 2009, lørdag 21. mars kl. 12.00. Det ble satt opp kveldsforestillinger og forestillinger for skoleklasser på dagtid. Forestillingen ble utarbeidet av koreograf og danser Per Roar og organist Lars Notto Birkeland i samarbeid med Kristin Hestad og de øvrige medvirkende.

#### *Medvirkende:*

Flyveren: Gisle Hass

Reven: Erlend Samnøen

Organist/musikalsk ansvarlig: Lars Notto Birkeland

Iscenesetter/koreograf: Per Roar

Medinstruktør/dramaturg: Kristin Hestad

Scenograf/kostymedesigner: Ebba Johansson

Barnefaglig konsulent: Gudrun Glette

Modellflyoperatør: Leif Bjørge

Lys: Kyrre Heldal Karlsen

Lyd: Per Amundsen

Snekkerarbeid: Anders Hamre

Teknisk assistent (ballonger): Geir Kristiansen

Av programmet fra forestillingen fremgår det at handlingen i *Tusen millioner stjerner og en venn* kort kan beskrives slik:

Reven og flyveren møtes i ørkenen, mange år etter at Den lille prinsen forsvant nettopp der. De oppdager tilfeldigvis at de begge kjente Den lille prinsen og begynner å fortelle hverandre historier om sine møter med ham. De virvles snart inn i en strøm av minner som de spiller og leker ut med hverandre. I løpet av leken viskes grensene ut mellom den gang da og øyeblikket her og nå, og de opplever det hele som om det skjedde på nytt.

Rammen om, og dermed også betingelsen for denne spesielle forestillingen, var som nevnt Fagerborg kirke - og som en del av kirkebygningen - det nybygde orgelet fra 2007. Fordi referansegruppen ser arkitektur som en av kunstartene, har det fremstått som viktig å reflektere over

- forholdet mellom kirkerom generelt og andre former for kunstneriske uttrykk
- dette spesielle kirkerommets forhold til dans, teater og musikk som kunstneriske uttrykk
- hvordan Fagerborg kirke virket inn på denne spesielle produksjonen.

Videre har vi ønsket å reflektere over disse sammenhengene med henblikk på at det er barn fra 7-10 år, som er målgruppen for dramatiseringen.

På et slikt grunnlag er den tekstlige dokumentasjonen delt inn i fem hoveddeler:

- INNLEDENDE BETRAKTNINGER
- DET GITTE ROMMET
- Å TA ROM
- BARN, KUNST OG KIRKE

## e) GENERALISERBARE BETRAKTNINGER

Vi har samarbeidet om hele teksten, men også til en viss grad delt arbeidet mellom oss, slik at ulik kompetanse kan komme til sin rett. Det er ikke gjort noe forsøk på å utarbeide en enhetlig språklig tekst. Tvert imot har vi valgt å veksle mellom nynorsk og bokmål, da begge målformer er representert i gruppa. Avslutningsvis har vi forsøkt å sammenfatte og tydeliggjøre generaliserbare erfaringer - erfaringer som kan gjøres gjeldende for relaterte produksjoner i kirkerommet.

### **Dokumentasjon som prosjekt**

Erfaringene fra produksjonen og forestillingene skal formidles videre både til KULT og til tilsvarende miljøer. Referansegruppens blikk har med andre ord vært både på prosessen og på selve forestillingen, og ikke bare kirkelig ansatte, men også kunstnere inngår i vår målgruppe. Det endelige arbeidet skal ha en form som skal kunne legges ut på nettsider, og det skal også kunne presenteres som foredrag/seminarer.

Referansegruppen traff prosjektgruppen jevnlig gjennom fire måneder - fra et første oppstartsmøte 11. desember 2008, under prøvene i januar og februar, frem til stykket ble presentert som skoleforestillinger på dagtid i mars 2009. Vi var også til stede ved urforeføringen lørdag 21. mars klokken 18:00, og ved kveldsforestillingene mandag og onsdag uken etter. Vi fikk dermed se stykket fremført både i dagslys og kunstig belyst om kvelden.

Tidlig i prosessen var koreografi i kontekstuell forstand et sentralt tema. Per Roar stilte spørsmål ved hva koreografi er, ved hva som er i bevegelse og som settes i bevegelse. Scenekunsten er det imperfektes kunst. En handling som finner sted, får virkning ut over rommet - noe er mer enn det det er. Dette spesielle stykket vever eksistensielle tråder, ved at stykket blant annet handler om det å ta avskjed - og om møtets pris. "Det vesentlige er usynlig for øyet."

Et viktig spørsmål å ta stilling til for referansegruppen var hvordan den formen for forståelse og kompetanse vi innhentet best skulle kunne bearbeides og formidles. Fordi det her er snakk om en produksjon som rommer musikk, dans og teater, kom vi til at det ville være viktig, i tillegg til tekst, å ta i bruk video m/lydspor og stillbilder i formidlingen.

Videodokumentaristen Setsuko Watanabe ble engasjert til å følge hele prosessen med videokamera. Videre har hun, på oppdrag fra referansegruppa, intervjuet alle de medvirkende under ett, både før og etter kirkemusikkfestivalen. Hun har også foretatt enkeltintervjuer av skuespillere, koreograf, organist, og hun har filmet intervjuer av fem barn i 5. klasse ved Bolteløkka skole.

Setsuko har dessuten filmet barn under forestillingen på oppdrag av referansegruppa, og hun har også filmet selve forestillingen på oppdrag av Per Roar og Lars Notto Birkeland. Det refereres derfor til denne dokumentasjonen i den teksten som følger.

### **Proessen**

Mellom første gangs presentasjon av prosjektet og andre samling var det en utskifting av utøvere. Dette synliggjør at en frittstående koreograf jobber på en helt annen måte enn i et institusjonsteater. Det er det viktig for samarbeidspartnere å være klar over. Dersom det ikke dreier seg om et fast kompani, kan man komme til å skifte ut de medvirkende underveis, for eksempel fordi noen får et annet tilbud og takker ja til det. Slik kan produksjonens forutsetninger endre seg. Det medfører en viss risiko og samtidig må oppdragsgiver ha tillit til at prosjektleder kan dra prosjektet i havn.

Langt fra alle kunstnere er fortrolige med kirkerommet. I denne oppsetningen var organisten på hjemmebane og koreografen har tidligere hatt flere prosjekter i kirker. De medvirkende derimot var relativt fremmede for rommet. Derfor ble det lagt stor vekt på at de skulle lære rommet å kjenne gjennom utforsking av alle krinkler og kroker. De måtte bli trygge på rommet og gjøre det til sitt og ikke sitte med følelsen av å være kommet inn i noen sin "finstue". I starten uttrykte utøverne usikkerhet med hensyn til hvor langt de kunne gå i dette rommet. I etterkant reflekterte de over hvor fort det hadde gått å venne seg til det.

## **B. DET GITTE ROMMET**

### **Kirken og byen**

Navnet Fagerborg stammer fra en liten løkke utskilt fra Nedre Blindern gård. Av boken *Fagerborg kirke* (1989) skrevet av Jon Skeie, fremgår det at Fagerborg menighet ble opprettet med virkning fra 1. januar 1898 etter en kongelig resolusjon fra 1897. Vedtaket om at kirken skulle reises i det sørlige hjørnet av Stensparken, ble fattet av Kristiania kommune etter en diskusjon om tre alternative tomtevalg. Slik Fagerborg kirke er plassert, grenser den til Pilestredet og Sporveisgata. Atkomsten er fra et lite platå inn fra Pilestredet, til høyre i bakken opp fra Bislett. Arkitekt Hagbart Martin Schytte-Berg (1860-1944) la frontfasaden med tre hovedinnganger ut mot Pilestredet.

Fagerborg kirke er en treskipet langkirke i nyromansk stil. Den ble innviet 23. desember 1903. I likhet med Vålerenga kirke (1902) og Frogner kirke (1907) er hovedtårnet plassert ved siden av skipet, ved hovedinngangen. Fagerborg kirke er orientert slik at lengdeaksen ligger parallelt med lengderetningen på tomta, og slik blir koret liggende mot nord-øst. Både kor og sakristi, og dåpskapellet på østsiden av skipet, fremstår som tilbygg til hovedformen. I tillegg til de tre portalene med hovedinnganger i frontfasaden, er det også to sideinnganger i fronten, og to innganger ved koret. Da Fagerborg kirke var ny, ble den omtalt som "en av byens stilfuldste og smukkeste" i *Morgenbladet* (22.12.1903). Boligene i området var preget av den stilretningen som kalles historisismen, og kirken var også av den grunn et nytt element i miljøet.

Selv om Fagerborg kirke fremstår som en natursteinskirke, er den bygget i teglstein og bare forblendet med naturstein, nærmere bestemt granitt fra Østfold. Både formen og valget av fasadematerialet representerer et brudd med nygotikkens teglsteinskirker som hadde dannet mønster for kirkebygging i perioden før. Kirkens tak og tårn er dekket med rød takstein, mens hovedtårnet og tårnet over vestveggen har delvis forgylte, delvis malte jernspir. Med sine tårn og spir, kan Fagerborg kirke minne om en middelalderborg.

Samspeillet mellom kirkebygget og stedet det ble reist på, var et sentralt tema da det ble bygget. Blant annet kunne man lese følgende i *Teknisk ukeblad*: "Beliggenheten mellom kirkebygget og tærengets formation har direkte opfordret til et fritt, malerisk anlæg, hvor byggverkets graa flader i grovhuggen granit og de friske røde teglflader kan klinge sammen med parkens afvekslende linjer og grønklede høidedrag i en frisk, stemningsfuld harmoni." (Sitert etter Skeie, *Fagerborg kirke*, s. 28.)

## Kirkens rolle på sitt sted

Den norske arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz har vært opptatt av den rollen kirkene spiller på det stedet de er plassert. Norberg-Schulz vil hevde at kirkene tradisjonelt har hatt en samlende og forklarende rolle. "Blant institusjonene spiller helligdommen en spesiell rolle. Den representerer ikke bare en overenskomst, men en forklaring som innordner stedet i en "kosmisk" sammenheng. (Norberg-Schulz, *Stedskunst*, s. 25.) Kirkene har vært samlende ved at bygget har vært et lokalt orienteringspunkt, både i konkret og eksistensiell betydning, og de har vært fortolkende ved at livet på det gitte stedet er satt inn i en større sammenheng.

I moderne tid kan man kanskje si at Bislett stadion har hatt en viktigere samlende funksjon i byen, og også på landsbasis, enn Fagerborg kirke. Og når det gjelder fortolkning, har kirkene etter hvert fått konkurranse fra andre religiøse og kulturelle bygg i hovedstaden. Likevel står kirkene der med et rom rundt seg, som det er få andre bygg i nærmiljøet forunt å ha. Tårnet reiser seg over bygårdene omkring, og kirken er fremdeles et fysisk orienteringspunkt i gatebildet.

Man kan lure på hvilken betydning kirkebygningene har for dagens urbane mennesker. På landbygda har kirkebranner avslørt at mange har et overraskende sterkt forhold til sine lokale kirkebygg. Vi må være oppmerksomme på at den rollen bygget har på stedet kan ha en betydning som virker inn på det som skjer inne i kirkerommet. Dette blir særleg tydelig der kirkene er omgitt av en kirkegård.

Selv om Fagerborg kirke ikke ligger ved en kirkegård, kan vi likevel ikke se bort fra at mange har erfaringer fra kirker som er omgitt av en kirkegård, eller forbinder kirker med gravsteder generelt. (Det kan igjen ha en innvirkning på hvordan forestillingen oppleves - noe vi vil komme tilbake til under punkt C.) De kristne kirkenes tradisjonelle øst-vest orientering er med på å understreke disse forholdene. Alteret som er vendt mot soloppgangen i øst er i seg selv et uttrykk for at kirken venter Jesu tilbakekomst, som liksom den stigende solen skal vekke alt til nytt liv.

Også tårnet kan ha en betydning. Fagerborg kirke har, som allerede beskrevet, to tårn mot Pilestredet, hvorav det ene er høyt og dominerende. I mange kulturer vil den vertikale

aksen forstås som uttrykk for det sakrale. Fra og med romansk kirkearkitektur har kombinasjonen av det vertikale og det horisontale hatt en særlig mening i kirkearkitekturen: Det horisontale uttrykker menneskets vandring på jorda, mens det vertikale minner om at livet finner sted under Guds himmel. Den vertikale aksene uttrykker Guds permanente nærvær i sin kirke. (Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture* s. 91.) Dermed er det lagt mange teologiske premisser, allerede før noe har skjedd i rommet.

### **Overgangen mellom ute og inne**

I studier av religionene har man ofte registrert et skille mellom det profane, forstått som det hverdagslige og kjente, og det hellige, forstått som noe gåtefullt, fremmed eller noe som er anderledes. Fordi kirkerommene i stor grad har vært sett på som hellige rom, har vegger og dører også fått en særlig betydning som skille- og overgangssoner mellom det profane og det hellige. Overgangen har vært markert ved at tersklene er gjort tydelige. Slik er det også i Fagerborg.

Med romansk arkitektur ble tårnet som nevnt introdusert som et vesentlig element i kirkearkitekturen. Gjennom massive vegger og vertikale tårn ble kirkene både til borg og himmelport. De var sikre steder som "innrømmet" mennesket dets erfaring av Gud. Tårnet uttrykker slik både himmelvendthet og gir samtidig assosiasjoner til den trygge festningen. (Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, s. 77 og 91.)

Som Skeie fremhever i boken om Fagerborg kirke kan de tre inngangsportalene i fronten minne om en romersk triumfbue: "Skikken med tre slike innganger ble anvendt i kirkebygninger alt på de tysk-romerske keiseres tid. Karl den Stores kirker fra 800-tallet hadde gjerne slike inngangsportaler." (Skeie, *Fagerborg kirke*, s. 31.) Og veggene med grovt tilhugne steiner er som i de romanske kirkene. Disse var heller ikke bygget av teglstein.

De tre portalene i vestfronten fører inn til hver sine egne inngangshaller. Fagerborg kirke har med andre ord tre våpenhus. Fra hver av disse fører veien videre inn med en egen inngang til selve kirkerommet. (Det finnes liknende rom innenfor portalen på hovedtårnets nordside, og også ved portalen på det lille tårnets sørside.) Hver av disse to inngangshallene har også en dør inn til selve kirkerommet, og de har trapper opp til det



store galleriet som ligger på tvers av kirkerommet, like over inngangshallene ved frontfasaden. I hallene finnes det flisegulv med et enkelt sort-hvitt mønster. Taket over hallene er i brunbeiset tre.

Det finnes som allerede antydnet også en inngang til kirken like ved koret, på kirkens nordside. Dette er en inngang som vanligvis ikke er forbundet med liturgiens rituelle handlinger, men som ble benyttet under forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn*.

### **Rommets organisering og uttrykk**

Fagerborg kirke er en treskipet langkirke, med et bredt midtre skip, og to forholdsvis smale sideskip. I skilleveggene på hver side av midtskipet, inn mot sideskipene, er det tre brede og høye buer som er båret av kompakte granittsøyler med kraftig basis og skaft-kapitel. Koret, som er rettvinklet og som ligger i forlengelsen av skipets lengdeakse, er lagt tre trinn høyere enn skipet. Skilleveggene mellom kor og skip har en profilert korbue som er bred og høy. Buen springer ut fra konsoller som flukter med skilleveggene til koret. Over, og på utsiden av korbuen, fortsetter murverket helt til taket.

Inne i skipet er det tre gallerier. Det største galleriet ligger som nevnt over inngangshallene. Videre er det et galleri på nordre korvegg, og et galleri over dåpskapellet. Fronten på galleriet ligger i sideskipets yttermur, bak buen nærmest korveggen. Alle tre gallerier har samme 90 centimeter høye brystning med knekter og fyllinger. I skipet er alle ytterveggene kledd med brystpanel i beiset amerikansk furu. Brystpanelet går 2,4 meter opp langs veggen under vinduene. Også i koret er det et slikt panel, men her er det bare 1,7 meter høyt. Brystpanelet bidrar til opplevelsen av et samlet, enhetlig rom. Det er fem vinduer i skipet, og her er det anvendt blyglass i steinfals. Det samme gjelder vinduet på søndre korvegg, vinduene i det opprinnelige orgelrommet og dåpskapellet og det store vinduet over hovedgalleriet i vest. Blyglassene med geometriske mønstre i gule, oransje og turkise farger, gir et lett og fint preg til rommet. Det er innmurte stormstenger i alle vinduene.

Opprinnelig var veggene i kirken malt i en lys grønn fargetone, og det var malt dekorative border på veggene. Det har vært gjennomført en rekke "generaloppussinger" i kirken, og i

dag fremstår veggene som lys grå, med et svakt rosa skjær. Mye av det opprinnelige preget er gått tapt, som en følge av at nye trender har gjort seg gjeldende.

### **Taket**

Det brede og høye kirkerommet - et rom som kan lede tanken hen mot gildehallens dimensjoner - har et sperreloft, med en forsterket konstruksjon av bærende og bindende elementer, og med dekorative konsoller, stolper og buknær. Konstruksjonen har forbilder i takstolene over stavkirkenes skip. Sperreloftet, som er svært karakteristisk for Fagerborg kirke, er imidlertid også endret gjennom årene - først og fremst ved at det er blitt malt med en lys gråblå maling mellom sperrene, etter at det først er blitt isolert med steinullmatter. Opprinnelig var taket mørkt, og "innga en lys og lun hyggestemming, som strags gir en fornæmelse af at her er godt at være". (Dagbladet 16.12.1903. Sitert etter Skeie, *Fagerborg kirke*, s. 38.)

### **Gulv og benker**

De store buene mellom midtskipet og sideskipene understreker den store bredden i kirken. Det samme kan sies om de parallelle benkeradene på tvers av kirkerommet. Kirkebenkene i furu er karakterisert ved kraftige sidevanger med utskjæringer på toppstykket. Det er 27 benker på hver side av midtgangen i midtskipet. I sideskipene er det korte benker, med plass bare til et par personer. Det er også plassert benker på hovedgalleriet og på galleriet over dåpsrommet.

Gulvet er et lyst, slipt furugulv. Som også Skeie påpeker, kan gulv og benker sies å utgjøre en organisk enhet, slik dette er bygget. Kirkebenkene var antagelig ikke ment "å stå" på gulvet, men skulle i stedet "gro opp" av gulvet - i pakt med "art nouveau"-tradisjonen. Noe av den tilsiktede virkningen er dessverre borte, fordi benkene er beiset mørkere enn tregulvet.

### **Utsmykningen og sakralt interiør**

Selv om arkitekt Schytte-Berg tegnet alt av interiør og inventar, ble han satt utenfor når det gjaldt utformingen av korvinduets glassmaleri. Ja, arkitekten måtte til og med omarbeide sitt eget forslag til altertavle, fordi byggekomiteen valgte å gå inn for en skisse til korvinduets glassmaleri utarbeidet av den anerkjente ungarske kunstneren og hoffglassmaleren Max Roth (1865-1944). Roth laget et glassmaleri som viser Kristi

oppstandelse - et maleri som av anerkjente kunstkjennere nevnes som "et eksempel på fin ungarsk glassmalerikunst inspirert av sin tids romantiske idealer". (Skeie, *Fagerborg kirke*, s. 47.) Den albertavlen som finnes i koret i dag, er tegnet av arkitekten, men den har gjennomgått en rekke forandringer gjennom årene. Albertavlen, som er i jugendstil, viser den lidende Kristus på korset. Tavlen er laget av billedhuggeren Jo Visdal.

Alterbordet i Fagerborg kirke er et blokkalter som er bortimot tre meter langt. Lengden er gitt av albertavlens dimensjoner. Til alteret hører store messinglysestaker tegnet av Schytte-Berg. Han har også tegnet prekestolen og døpefonten. Prekestolen, som er laget i amerikansk furu, har et firkantet grunnriss, med avrundete hjørner. Døpefonten, som er laget av hvit marmor og utført i nyromansk stil, er plassert i koret, på motsatt side av prekestolen. Dåpsfatet i messing er utført av David Andersen, i likhet med lysestakene på alteret.

Opprinnelig var det tre gedigne lysekroner i drevet kobber i kirkerommet, i tillegg til en rekke lampetter, kandelabre og standere, også de tegnet av arkitekten selv. Lysekronene var til opplysning med gass. Disse lysekronene, som var i en blanding av jugend- og dragestil, er nå erstattet av enklere lysekroner.

Avslutningsvis i boken om Fagerborg kirke fremhever Skeie at arkitektene rundt århundreskiftet følte seg som kunstnere, og at også Schytte-Berg var opptatt av at bygningen "skulle fremstå som et kunstverk der ingen ting kunne fjernes eller legges til uten at helheten ble brutt". (Skeie, *Fagerborg kirke*, s. 77.) For Skeie er det derfor et tankekors at så mye er blitt tatt bort og lagt til i Fagerborg kirke gjennom årenes løp. Både når det gjelder kirkens eksteriør og interiør har det funnet sted store endringer - endringer av betydning for opplevelsen av kirkens formuttrykk. Det som fremstår som gitt i dag, er med andre ord ikke identisk med den bygningen som ble overlevert fra arkitektens hånd i 1903.

### **Orgel og akustikk**

Samme år som Fagerborg kirke ble innviet, sto det første orgelet ferdig. Det ble levert av et tysk orgelfirma, og var som allerede nevnt plassert foran i koret, på venstre siden av alteret. I dag står bare orgelfasaden igjen, resten er revet. Et nytt orgel kom på plass i

1932. Denne gangen ble orgelet bygget på hovedgalleriet bakerst i kirken. Det nye orgelet var tegnet av Schytte-Berg. Fasaden ble laget i furu og beiset slik at det skulle passe til treverket i kirken forøvrig. Dagens organist, Lars Notto Birkeland, skriver om Fagerborgs tidligere orgler i forbindelse med innvielsen av det nye orgelet i november 2007. Dette orgelet ble bygget og installert etter at det forrige kollapset under gudstjenesten nyttårsaften 2002.

Dagens nye og moderne orgel er bygget av Orgelbau Goll som holder til i Sveits, et firma som ble grunnlagt i 1868, da Friedrich Goll overtok verkstedet etter en av 1800-tallets fremste orgelbyggere. Med det nye orgelet i Fagerborg, er det første gangen Orgelbau Goll bygger nord for Tyskland. Orgelet har 54 registre fordelt på Hovedverk, Positiv, Svellverk, Solo og Pedal (21 registre helt eller delvis fra Jørgensen-orgelet fra 1932 og 33 nye registre), og totalt 3315 piper. Klangmessig er det vanskelig å beskrive orgelet med enkle begreper. For Goll har utfordringen "vært å skape en harmonisk helhet av de historisk registrene, det nye pipeverket og den store bredden av klanglige fasetter - et nytt og karakteristisk orgel for Fagerborg kirke i Oslo". (Se katalogen *Orgelfestdager i Fagerborg 2007*.)

### **Romorganiseringens betydning**

Både eksteriør- og interiørmessig fremstår Fagerborg kirke som en bygning med fine formkvaliteter. Som vist, er mange teologiske premisser lagt allerede når det gjelder måten kirken er orientert på, og slik den fremstår som bygning på det stedet den inngår som en del av. Fra og med romansk kirkearkitektur har kombinasjonen av det vertikale og det horisontale vært gitt en særlig betydning. Det samme kan også sies om romorganiseringen inne i kirkene. Veien og senteret er tilbakevendende motiver. I en langskipet kirke som Fagerborg, er det veimotivet som dominerer. Kirkerommets organisering uttrykker menneskelivets vandring fra fødsel til død og ny oppstandelse. Andre kirker kan ha en sterkere markering av senteret, og vil dermed på en annen måte kunne sees som et uttrykk for menneskets eksistens under himmelen, knyttet til rommets vertikale akse. Fra gammelt av har dåpskapell, mausoleum, og begravelleskapell hatt en sentralisert organisering. Konsentrasjon om senteret uttrykker en kosmisk orden. Alt hviler i seg selv, fra evighet til evighet. I de østlige bysantinske kirkene er en slik organisering den dominerende. Den vertikale aksen blir holdt fast gjennom den himmelske kuppelen.

I de tidlige basilikaene, men også i de fleste kirker her til lands, er det derimot vandringsmotivet som er vektlagt. Med dette kommer det menneskelige handlingsrommet og historiens gang mer frem i lyset. De fleste kirker har litt av begge motivene, og de kan være organisert i forhold til hverandre på ulikt vis. Selv om alteret gjennomgående er det åndelige senteret, kan det arkitektoniske senteret være en annen plass i rommet, og det kan for eksempel være markert gjennom et møte mellom en tverrakse og en lengderettet akse, der det blir innført en vertikal akse som blir avsluttet i en kuppel. I Fagerborg kirke er alteret både det arkitektoniske og åndelige senteret. Altertavlen og alterringen er med på å understreke det samme.

Men også prekestolen er et fokusert punkt i rommet. Ved siden av alteret, må prekestolen være den mest sakrale sonen i en luthersk kirke. Martin Luther mente at mennesket møter Gud der Ordet blir forkynt og sakramentene blir forvaltet slik at menneske begynner å tro. Luther skriver:

”Nei, en må vise til ett sted, der en kan finne Kristus, og intet annet, nemlig det han selv viser til når han sier at han må være i sin fars eiendom. Det vil si: Ingen finner ham noe annet sted enn i Guds ord. (Hjelde, Lønning, Rasmussen, *Martin Luther, Verker i utvalg Bind II*, s. 15.) Med vektleggingen av Ordet fikk prekestolen en avgjørende betydning i kirkene. Den ble markert gjennom utsmykking og en godt synlig plassering høyt på veggen.

### **Kirke og teater**

Som vi har sett, har Fagerborg kirke det til felles med de fleste andre kirker, at bygget skiller seg ut fra den omkringliggende bebyggelsen. Bygget uttrykker noe der det står, og overgangene mellom ute og inne har en særlig betydning. Også rommet er langt på vei definert på forhånd. Både de arkitektoniske virkemidlene og utsmykningene uttrykker noe i seg selv, og de går i tillegg inn i et samspill med det som skjer i rommet.

Det blir derfor noe helt annet å sette opp en danseforestilling i denne kirken enn på en scene eller i en black box som en kan forme slik en vil. Riktignok er det gjort forsøk på å tegne kirker som skulle bli definert gjennom de liturgiske handlingene, uten at arkitekturen skulle legge andre premisser enn å åpne for fleksibilitet, men de fleste kirkene har en

tydelig og i stor grad fastlåst romorganisering og rikelig med symbolsterk utsmykning. I tillegg er takets utforming, veggens oppbygning, lysinntak og materialbruk med på å styre opplevelsen av disse rommene.

Videre er rommet ladet av de kirkelige handlingene som skjer der. "Feiringa av at livet sigrar over døden er det som gjer kyrkja til eit særmerkt bygg, som 'ladar' det og gjer det til ein heilag stad for menneska." (*Kunsten å være kirke*, s. 57.) Den amerikanske religionshistorikeren Jonathan Z. Smith legger vekt på at steder blir skapt av menneskelig aktivitet og holdt ved like i en aktiv hukommelse. De er på et vis gitt, men de er samtidig avhengige av aktivt vedlikehold. Om vi overfører dette på kirkene, kan vi si at kirkerommene blir holdt ved like som hellige rom gjennom den kontinuerlige gudstjenestefeiringen, gjennom begravelser og bryllup. En kan stille spørsmål ved hvorvidt dette avleirer en atmosfære, en stemning, en gjenklang i rommet, eller om det er noe som skjer i menneskenes opplevelse av rommet, i den menneskelige psyken. Noen vil hevde at man kan oppleve en egen stemning i kirkerommet, uavhengig av egne erfaringer. Andre vil legge vekt på hvordan personlige erfaringer spiller inn på opplevelsene. Det er en påminnelse om at forestillinger i kirkene kan gi svært ulik opplevelse hos publikum. Historien om den lille prinsen kan bli en sterk fortelling for mennesker som har vært til stede i en kirkelig begravelse.

I intervjuene med barn fra Bolteløkka skole var det to av barna som umiddelbart assosierte kirken med begravelser, død og sorg. Slik sett er død og sorg avleiret i kirkebygningene sammen med livskultusen. En kan også legge vekten på at vi er lært opp til å erfare kirkerommene på spesielle måter, gjennom hvordan de blir framstilt i vår kultur. Aktørene i stykket fortalte at da de kom inn i kirken første gang, klarte de ikke å fri seg fra å tenke på Miss Marple og "Mord i katedralen", eller andre engelske krimserier. Det var som å komme inn i en annen tid.

Oppsummerende kan vi at i den menneskelige opplevelsen av rommet, spiller det som skjer ellers i dette rommet inn. Men også det som skjer i andre kirker har betydning - og sist men ikke minst, framstillingen av kirkene i media, i kunst og litteratur. Kirkene gir en gjenklang som de fleste andre scener ikke gir.

Et siste element ved det “gitte rommet” er det naturlige lyset. I de fleste kirkene kan ikke vinduene blendes av. Der teateret er laget for å kunne regulere lys og belysning, og rette publikums oppmerksomhet mot det som skjer på scenen, er kirkerommet åpent på en helt annen måte. Et av de viktigste spørsmålene i sammenheng med scenekunst i kirken blir derfor, som vi allerede har vært inne på, hvordan vi stiller oss til alt dette “gitte”.

Forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn* går inn i denne problematikken, og vi skal se nærmere på hvordan det skjer.

### C. Å TA ROM

”Einkvar som skal bidra med noko i eller til kirkerommet, må vere førebudd på det viset at ein skjønar kvar ein er.”

“Sjølv om dette er rom vigde til ein særskild bruk, er dei likevel rom med moglegheiter og ikkje med avgrensingar”

(*Kunsten å være kirke*, s. 56ff.)

Kva forarbeid trengst når ein skal setje opp ei danseforteljing i ei kyrkje? I kulturmeldinga *Kunsten å være kirke* blir det påstått at ein må setje seg inn i, og ta omsyn til, rommet sin eigenart. Samstundes blir det understreka at det er rom for stor kunstnarleg fridom. Dette er to påstandar som kan synast stå i konflikt med kvarandre. Vi vil, med utgangspunkt i danseforteljinga *Tusen millioner stjerner og en venn*, sjå korleis desse, tilsynelatande motsetningsfulle fordringane blir aktivert i eit konkret prosjekt og drøfte nokre erfaringar frå dette.

Eit sentralt spørsmål innleiingsvis blir kva det vil seie å “skjöne kvar ein er”. Nettopp det vil ein kunna ha ulike meiningar om. Men vi vil her konsentrere oss om den faktiske staden og det konkrete rommet. I tillegg vil vi kome innom korleis dei kyrkjelege handlingane som til vanleg skjer i rommet spelar inn. Det siste kunne vore meir utfyllande skildra, men vi viser her til Den norske kyrkja sine liturgiar.

### Ein ny overgang

Før framsyninga byrjar, blir publikum tatt inn gjennom ei sidedør ved koret på kyrkja si nordside og ført gjennom ein liten mørk gang før dei kjem inn i sjølv rommet.

Samanliknar vi med eit teater, er det som om publikum skulle blitt ført inn gjennom sceneinngangen. Her er det ikkje noko tradisjonell markering av ankomst og møte i fortetta form. Overgangen mellom det profane og det heilage rommet er tona ned. Dermed unngår ein også dei rituelle assosiasjonane som kan knyte seg til det å tre inn i ei kyrkje. Kan hende ville ein vanleg entre øydelagt noko? No slepp ein å gå inn i det vante.

### **Omorganisering**

I det publikum kjem inn i kyrkjekskipet, blir dei ført direkte opp i koret. Der blir dei plassert på stolar eller i trappa, med ryggen til alteret og med utsyn over kyrkjebenkane. Rommet blir snudd. Publikum vender ryggen til rommet sitt arkitektoniske og andeleg sentrum og ser utover det som tradisjonelt har representert den menneskelege dimensjonen i kyrkja, nemleg kyrkjebenkane. Her sit ein menneske til menneske, som menneske innfor mennesket sitt blikk. Men det er ingen å få blikkontakt med. Benkane er tomme for kroppar. Dei har blitt til eit aude og forlatt ørkenlandskap. Ein kan få opplevinga av å sjå benkane for første gang. Dei står der einsformige, på rekkje og rad; symmetriske, i det same materialet og med dei same fargane dannar dei ein rytme bakover i rommet. Samstundes breier dei seg utover mot sidene. Midtgangen gir enno rommet ein akse og ei lengderetning mot utgangsdøra langt der bak. Samstundes lar benkane nokre tverrstrukturar i rommet komme til syne på eit nytt vis. Dersom golv og benkar hadde vore eit organisk heile, slik at benkane på eit vis "grodde opp" av golvet, ville dette landskapsuttrykket kunne ha understøtta den scenografiske ideen.

Bak benkane, over utgangsdøra, blir eit nytt, og for mange ukjend rom, avslørt. Det er orgelgalleriet. Der kan ein skimte organisten sin silhuett mot det store vindauga på vestveggen. I motsetnad til i mange andre kyrkjer sit organisten i denne kyrkja ikkje med ryggen til kyrkjekskipet, men han sit slik at ein ser han i silhuett. Det strøymer musikk derifrå. Blikket blir løfta opp over benkane mot lyset og fargespelet i vindauga. Øyra vender seg til lyden. Har rommet fått eit nytt visuelt og akustisk senter? Det kan verke slik.

Brått kjem eit fly til syne. Det sirklar rundt i kyrkja og ein oppdagar høgda under taket, rommet mellom søylene og spennet mellom koret og orgelgalleriet. Flyet er med på å definere eit nytt og ope rom. Etter ei stund dukkar reven sine oransje øyre opp mellom eit



par benkar og forsvinn like raskt som dei kom. Litt seinare ser vi flygaren sine føter stikke opp og bli borte igjen. Benkane kjem igjen i fokus. Dei avslører nye kvalitetar. Ein kan både kome til syne og forsvinne mellom dei. Ein kan velte seg i dei og kravle over dei som om dei var sanddyner i ein ørken. Dei blir fysisk svært nærverande, så nær at ein kan kjenne freistinga til å prøve dei ut sjølve, henge over dei og kjenne materialet mot kroppen. På eit punkt i framsyninga tar reven og prinsen til å gli langs benkane, frå den eine sidan til den andre. Slik kan ein også gjere; bruke benkane som sidelengs sklie! Det understrekar den romlege breiddedanninga som benkane skaper, og det gir ei ny rørsle til eit rom der rørsla langs midtaksen i lengderetninga har vore den dominerande.

Aktørane brukar også midtgangen, men ofte med ei leikande kommenterande tilnærming til det som elles skjer der, til dømes gjennom nokre små rørsler som gir assosiasjonar til kjærastepar i prosesjon på veg opp over golvet for å inngå ekteskap.

Dansen og rørslene utfordrar rommet, bryt det opp, skaper eit nytt rom, endevendar det gamle. Aller tydlegast skjer dette når den vesle prinsen og flygaren erobrar preikestolen. Mot slutten av stykket blir nemleg preikestolen til brønn. Den vesle prinsen og flygaren klatrar og kravlar seg opp og drikk frå det rommet som elles er reservert eine og åleine til presten. Etterpå sit dei på preikestolkanten og dinglar med beina. I starten av prøvane uttrykte utøvarane at dei var usikre på om dei tråkka over nokre 'heilage soner' når dei klatra opp dit. Også blant tilskodarane kom det reaksjonar på preikestolklatringa. I denne framsyninga var det altså i handsaminga av preikestolen at spørsmålet kva ein kan gjere i eit 'heilagt rom' umiddelbert vart utkrystallisert. Men eigentleg er *heile* orgeldanseforteljinga eit oppgjær med kyrkja sine etablerte romlege strukturar. Kva er det som ligg bak eit slikt oppgjær?

### **Romtransformasjon**

Koreograf, Per Roar, uttrykkjer i ein refleksjon i etterkant at han har hatt eit svært dårleg forhold til kyrkjebenkar. Benkane låser, etter hans meining, rørslene i rommet. Dei er der berre i kraft av historia, og i dag er dei ofte i vegen. Han drar samanlikninga med moskeen. I ein moske har kroppen større fridom. I samband med bønene kan ein bøye seg, snu og vende på hovudet, og ein kan endå til leggje seg ned på golvet. I kyrkjene derimot er ein tilvist til å sitje i ro, ta imot og lytte. Aller verst er dei benkane som går heilt

inntil veggane og fører til at ein i tillegg blir innestengt. Det er som om ein blir teipa fast. Heller ikkje det romlege vandringsmotivet har koreografen noko til overs for. Han forbind dette motivet med det majestetiske, med pomp og prakt og kongeleg entre. Generelt sett meiner han at kyrkja sine rom konkretiserer hierarkiske, autoritære og forelda verdsbilde som ikkje tar omsyn til kroppen. Det er verdsbilde han ikkje kan identifisere seg med eller gå god for.

Dermed går han til åtak på rommet. Ikkje slik at han reinskar det, for eigentleg blir det gjort minimale inngrep i interiøret. Både koreograf og organist understrekar at dei ønskjer å ta utgangspunkt i det gitte rommet og ikkje gjere drastiske inngrep. Dei ville ta rommet på alvor. Det er nok at eit par maleri blir fjerna frå veggane. Også salmebøkene langs bakveggen blir tatt bort. Likevel blir rommet transformert. Benkane frå ein ny sjølvstendig verdi, uavhengig av den funksjonen dei har som sitjereiskapar. Det blir avslørt kor vakre kyrkjebenkar kan vere. Dette kjem særleg fram i kveldsframsyninga der lyssetjinga gir trevirket eit eige skjær, som om dette særeigne skjæret skulle kome frå kveldssola gjennom kyrkja sine vindauge. Benkane sine taktile eigenskapar får eit fysisk og sanseleg presens gjennom utøvarane sin nærkontakt med dei. Også dei massive søylene står tydelegare fram når utøvarane lener seg mot dei.

Skjulte eller marginaliserte rom i rommet blir avslørt, slik som til dømes orgelgalleriet. Ei verksemd (organisten sitt fysiske, arbeidande nærvere) som elles er usynleg, blir løfta fram og synleggjort. Rommet sine etablerte rytmar blir forstyrra gjennom rørsler som følgjer benkane sine tverrstrukturar. Utøvarane rører seg like mykje på tvers av rommet som langs den etablerte aksa.

Koreografen i denne orgeldanseforteljinga, tar, som vi har sett, fatt på å transformere rommet. I ettertid viser det seg at den prosessen han har vore gjennom også endrar hans forhold til benkane. Det treng ikkje vere slik å forstå at han er meir positiv til ideen om å ha benkar i kyrkjene. Men i staden for å oppleve ei einssidig avmakt i møte med benkane, har han oppdaga moglegheitene dei ber i seg. Han har byrja å få sans for benkane.

### **Musikken og rommet**

Musikken har mykje å seie i vår lutherske tradisjon. I kyrkjene må vi kunna seie at orgla høyrer med til det som er gitt i og med rommet. Dei fleste av kyrkjene våre har eit orgel.

Det er kyrkja sitt tradisjonelle hovudinstrument, og ofte er det markert gjennom vakker utsmykking. På den andre sida er rommet gitt for den som vil spele orgel. Organistar må ta kyrkjerommet med på kjøpet. Det er få orgel utanfor kyrkjene. I denne orgeldanseforteljinga har ein gitt orgelet ei sentral rolle. Men på den andre sida er det ikkje valt tradisjonell kyrkjemusikk. Dermed er det også i det musikalske tatt utgangspunkt i rommet og samstundes innført eit transformerande motiv. For organisten var det ei utfordring å finne balansen mellom å la musikken ta plass og vere tydeleg og samstundes la den underordne seg og spele saman med forteljinga. At det musikalske spelar ei viktig rolle i kyrkjene, var også reflektert i intervjuet med barna frå Bolteløkka skole. Då dei skulle kome med sine assosiasjonar til ordet “kyrkje” vart det blant anna nemnt “synger og sånn”, “salmebok”, “noen som synger sanger”, “musikk”.

Musikken gjer noko med rommet. Slik er det også i denne orgeldanseforteljinga. Når det musikalske uttrykket er dramatisk blir også rommet meir dramatisk. Er musikken lys, kjennest også rommet lettare ut. Organisten sjølv uttrykkjer at musikken kan vere ein premissleverandør for stemningar i rommet. Likevel er det ikkje slik at den heile tida følger hendinga, eller kommenterer ho. Stundom kan musikken vere ein kontrast til det som skjer.

### **Scenografi og kostymer i ei kyrkje**

”In the theatre the design is the room. In the church the room is the stage design”, uttalte scenograf/kostymedesigner Ebba Johansson i intervjuet med henne. Som det går fram av dette, har scenograf og kostymedesigner særlege utfordringar i kyrkjerommet. Scena er allereie bortimot ferdig designa. Frå hennar perspektiv er rommet eit sterkt rom, og det inneheld mykje som kan vere forstyrrende. Korleis kan ein få fokus på dei medverkande? I dette tilfellet synleggjer koreografen utøvarane og slangen gjennom sterke fargar mot dei brune benkane. Men det er også mange praktiske omsyn å ta. Kostyma må ikkje vere slik at utøvarane kan bli hengjande fast og materiala må vere mjuke slik at dei ikkje skrapar, dunkar og lagar lyd. Når det gjeld scenografien, er det også særskilde utfordringar. Ingenting kan festast i taket. Det er for høgt opp til det. Alt må forankrast i golvet og byggjast frå golvet og opp. Dermed må ein også gøyme mange festemekanismar og andre innretningar mellom benkane. Det blir ei utfordring for dei som skal bevege seg rundt på denne ’scena’.

Scenografen seier i eit intervju at rommet tar mykje merksemd, med det gir også mykje til stykket. I blir nettopp samspelet mellom det etablerte rommet og dei scenografiske elementa viktig. Fargane som blir tatt i bruk speglar seg i fargane i kyrkja sine vindauge. På eit punkt stig det fargerike ballongar opp mellom benkane. Ein blir merksam på den vertikale aksene i rommet og høgda under taket. Også rosa som dukkar opp på galleriet og rosene på den eine sida av kyrkjeskipet skaper ein dynamikk i rommet.

## **D. BARN, KUNST OG KIRKE**

### **Noen forutsetninger**

Vil vi vite noe om barn og hva barn tenker, må vi snakke med barn. Vi har snakket med noen barn fra Bolteløkka skole i forkant av at de så forestillingen. Disse intervjuene eller videosamtalene blir i det videre delvis brukt som grunnlag for å eksemplifisere refleksjoner om barn, scenekunst og kirke, i tillegg har samtaler med kunstnerne lagt grunnlaget for noen av refleksjonene her.

### **Valg av tema/historie**

Forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn* er basert på historien om *Den lille Prinsen* og er valgt av kunstnerkollektivet fordi den har noe ved seg som den voksne husket som spennende fra sin barndom og som fremdeles var levende og interessant litteratur for den voksne i dag. Ved valget av *Den lille prinsen* som forelegg for forestillingen kan barn og voksne ha det samme utgangspunktet for sine individuelle referanserammer og opplevelser av forestillingen.

Noen av barna forberedte seg til forestillingen ved å lese *Den Lille Prinsen* sammen i klassen. Disse klassene hadde en felles referanseramme som kan være viktig for denne typen litterært materiale som skal gis et scenisk språk. Kunstnerne leste også boken for barn som en del av den kunstneriske prosessen før en startet å arbeide fysisk med det litterære stoffet. På den måten får en noen tanker om hvordan en skal bearbeide det skriftlige materialet for å få en god tekst som kan fungere for scene. "Denne ukompliserte, men likevel komplekse vekslingen mellom lek og alvor som barn kan, er noe vi vil etterstrebe i utarbeidelsen av forestillingen. (...) Vi vil fokusere på det særegne ved vår

målgruppe for å bedre forstå deres forståelsesramme og på hvilken måte de betrakter verden og er mennekser.” (Fra prosjektbeskrivelsen til forestillingsprosjektet.)

Utfordringen er å bruke så mye av forelegget at de som har lest boken kjenner seg igjen. Samtidig er det viktig at de ikke føler at noe viktig er blitt borte. Forelegget kan gis form ved å bruke boken som en inspirasjonskilde for den sceniske fremstillingen og på den måten gi rom for løsninger og fortolkninger som er fremtredende i boken. Både tema og form får denne ekstra dimensjonen i iscenesettelsen som kirkerommet gir og som kanskje ikke ville blitt oppnådd på samme måte i det mer nøytrale teaterrommet. Iscenesettelsen behandler ikke historien kronologisk, et fortellergrep som kan gi andre dimensjoner til tema enn det boken kan.

### **Valg av scenisk fremstillingsform i forhold til målgruppen**

Etter at det litterære materialet er valgt skal historien/tema finne sin sceniske form. Det skal være en form som både kommuniserer med en valgt målgruppe barn i aldersgruppen 7-10 år og det bør kommunisere med den voksne som er sammen med barnet. I tillegg skal det kommunisere med det rommet som er rammen for forestillingen.

Barn i den valgte aldersgruppen går sjelden alene for å se teater - de er gjerne sammen med resten av klassen eller de går sammen med sin familie. Når familier oppsøker en kunstnerisk opplevelse tar de med de barna de har, uansett hvilken alder de er i. 2-åring er med på forestillinger som er for eldre barn og 7-åring er på forestillinger for barn under 3 år. Dette skaper selvfølgelig ekstra utfordringer for kunstnerne som skal finne den kunstneriske formen for tema og fortelling og som skal kommunisere med svært mange ulike aldersgrupper/målgrupper.

Den voksne omsorgspersonen/pedagogen, den voksne kunstneren og barn har ulike forhold til kirkerommet og dets konvensjoner. Jo eldre barn er, jo klarere forhold har de til kirkerommet, og konvensjonsforståelsen synes å være bygget på hva de har opplevd ved å besøke kirken enten med sin familie eller med skoleklassen sin og barnehagen. Det samme forholdet gjelder konvensjoner i teatret. Noen har vært i store teaterhus sammen med sin familie, mens andre har opplevd teater gjennom skoleaktiviteter der kunstnere komme til skolen og gjerne omdanner gymnastikksalen til teaterrom.

I dette prosjektet skal kunstnerne både forholde seg til teaterrommets og kirkerommets konvensjoner. De skal ta begge rommenes konvensjoner på alvor. Forestillingen kan gjennom sin form utfordre den voksnes forståelse for disse konvensjonene, både når det gjelder teaterrommet og når det gjelder kirkerommet. Den voksnes forståelsesrammer kan også være i sterk motsetning til barns manglende forhold til og kunnskaper om konvensjonene. Med andre ord er det mange konvensjonsparameter som trer frem når en jobber med sceniske fremstillinger i rom som har så sterke historisk forståtte symbolverdier som et kirkerom har.

Resepsjonsteoretikeren Wolfgang Iser hevdet at et kjennetegn ved all kunst er at den i større eller mindre grad har tomme fortolkningsrom som publikum kan fylle med sin fortolkning. Det er viktig at verken voksnes eller barns konvensjonsforståelse stenger for mulighetene for å gå inn i dette fortolkningsrommet.

### **Valg av spillplass i forhold til kirkerommet**

De barna som ble videointervjuet hadde alle ulike forhold til kirkerommet. Deres opplevelser var stort sett knyttet, enten til at de kjente til kirken som bygg fordi den var en del av deres nærmiljø, eller fordi de hadde vært i kirken på grunn av skoleavslutning, barnedåp, begravelse eller andre kirkelige seremonier. Noen få hadde også opplevd andre typer kulturelle arrangementer i kirken.

Kunstnerne har også ulike forhold til kirken som bygg og til kirkerommet som et ladet rom, og alle uttrykker at deres forhold er sterkt knyttet både til symbolene og til de ladede områdene i kirkerommet. Det blir også fremhevet at det har vært en prosess for å gi seg selv rom og frihet både til å velge hvordan de vil bruke rommet og hvordan de vil fremstille det kunstneriske verket.

Da svært få av barna vil ha andre referanser til kirkerommet enn ved vanlige kirkelige seremonier, er det viktig å ta dette med i den totale vurderingen av hvilke handlinger og hvilke spill som foregår hvor i kirkerommet.

Det viktigste å ta hensyn til er at alle barna får sitteplasser hvor de ser godt. I dette prosjektet har kunstnerne valgt å snu rommet slik at barna sitter med ryggen mot alteret. Benkene i kirkeskipet utgjør således hovedscenografien. Det er fri utsikt til organisten som

sitter på galleriet. Dette gir sikkert, for de fleste av barna, et romlig perspektiv som de knapt har opplevd før. Det at barna sitter på stoler eller benker er også viktig. Så lenge kirkebenkene er hovedspillplassen for utøverne, er det viktig at publikum sitter høyt nok. Det hadde ikke fungert om man hadde plassert barna på gulvet i denne produksjonen – et perspektiv barn ofte får når de andre sammenhenger som for eksempel gymnastikksaler er til stede ved presentasjon av forestillinger. At barn ser og hører godt er avgjørende for hvordan en scenisk fremstilling som denne blir mottatt. Rommet i seg selv er stort og rikt ornamentert og det er viktig å gi barn muligheter til å kunne konsentrere seg helt om den kunstneriske opplevelsen.

### **Valg av scenisk fremstillingsform i forhold til virkemidler**

Barn er svært ofte opptatt av hva som er formalia i forhold til en situasjon og hva de voksnes forventninger til dem er i denne situasjonen – altså hvordan det er forventet at en skal oppføre seg. Spesielt der barn opptre i grupper blir disse formalia gjerne utfordret. Barn kan påvirke hverandre eller avlede hverandre uten at det behøver å ha noe med forestillingen å gjøre. Erfaringer fra ulike prosjekt viser at det viktigste signalet den voksne kan gi i sammenhenger der barn kollektivt skal oppleve kunst, er at den voksne er genuint interessert i den kunstneriske formidlingen og lar seg involvere i denne. Dette viser seg ofte å være forutsetningen for at barn og voksne sammen kan ha en god kunstnerisk erfaring/opplevelse sammen.

Barn er åpne for at noe uventet kan skje. Ved at barna kommer inn "bakveien" til kirkerommet og ikke gjennom hoveddøren og opp kirkegulvet, er det allerede gitt et signal om at dette kulturarrangementet ikke helt forholder seg til de konvensjonene som barna har opplevd under regulære kirkelige seremonier. Dette kan være med på å skape spenning, det kan skape undring og det kan selvfølgelig også skape litt usikkerhet. Men så lenge en voksne – i dette tilfellet en representant fra det kunstneriske teamet - tar i mot barna, vil informasjonen som blir gitt verbalt eller nonverbalt vær viktig for å åpne opp for hva som skal skje i dette rommet. Uansett vil denne representanten, i tillegg til den voksne som er sammen med barna, representere autoritetene – de som vet eller kan reglene som denne nye praksisen og konteksten vil kreve.

Dette første møtet med rommet og med den voksne kan være med på å skape gode opplevelsesrammer for barna – ikke minst på grunn av at grepet med å ta barna inn

”bakveien” til kirkerommet, både kan fastholde barnas forventninger og samtidig skape viktige rammer som barn kan oppleve forestillingen i forhold til. Dette er en del av den fiksjonsrammen/fiksjonskontrakten som forestillingen inviterer til.

### **Utøvernes kvaliteter**

I denne produksjonen har en viselig valgt utøvere som både behersker ordet og ikke minst er i stand til å skape et godt fysisk forhold til kirkerommet. De beveger seg så vel *mellom* benkene som over og under benkene. Bevegelsesmaterialet er enkelt og dagligdags, samtidig som det virker absurd og fantasifullt. Kirkebenkene er ikke det enkleste å bevege seg i forhold til. De skaper både noen hindringer og noen utfordringer som er med på gjøre forestillingen interessant.

Gjennom grundig arbeid i prøvetiden tar skuespillerne/danserne dette rommet i besittelse. Det valgte bevegelsesmaterialet og måten bevegelsene blir utført på er med på å skape gjenkjennelse hos barna såvel i det fysiske uttrykket som til det budskapet som presenteres. Barn har ulike forhold til ord og også til bevegelser. Når ordet slik som her, blir kombinert med et klart fysisk uttrykk, får budskapet en fin dynamikk. I prosessen har kunstnerne inntatt en lekende holdning til rommet – og denne lekenheten skaper en viktig gjenkjennelse hos barnet uansett hvilke bevegelser som blir gjort og hvordan de blir utøvet.

### **Hva er passende i en kirke?**

Finnes det bevegelser som ikke passer å gjøre i en kirke? Finnes det bevegelser som barn finner merkelige når de blir gjort i en kirke, i et kirkerom? Finnes det plasser i kirken som barn vil finne merkelig at en beveger seg i forhold til? Er det steder som barn føler det er galt å bevege seg i forhold til? Er det steder som kun kan brukes av presten?

Slike spørsmål har vært viktig å stille i prosessen med å skape denne forestillingen. Svarene har ikke alltid vært entydige, men gjennom utprøving har det utkrystallisert seg et bevegelsesmateriale som lar seg forsvare i forhold til disse problemstillingene, ikke minst på grunn av den seriøsiteten kunstnerne har gått inn med under utviklingen av materialet.

I denne forestillingen går utøverne i kirkebenkene. Det ville barn også ha gjort, dersom de hadde ”blitt sluppet fri” til å bevege seg i kirkerommet. En av bevegelsene som ble gjort er



å krabbe/skli sidelengs over benkene fra bakerste benk til den fremste. En uvanlig bevegelse i en kirke, men en interessant bevegelse i forestillingen. Den er med på å skape forventning, undring og ikke minst nysgjerrighet. Hva skjer? Det skapes en interessant kontrakt med publikum som forteller at i denne kirken, i denne forestillingen er det dette bevegelsespråket vi skal kommunisere gjennom. Sammen med ordene skal bevegelsene settes i en spennende sammenheng.

Det har i følge kunstnerne vært viktig å ”rydde bort alt det man kan spille på når det gjelder barn”, og på samme tid “ikke overforenkle for å gjøre noe mer forståelig og tilgjengelig”. Det har vært viktig å gjøre rommet og handlingene konkrete. På den måten har de fått sin forankring og sitt uttrykk. På samme måte som barn går i konkret handling med rommet har utøverne konkretisert rommet gjennom sine handlinger. Det har vært viktig å gi barn noe å ”bite i, noe som kan pirre øret” samtidig som ”de henger med på fortellergrepet”.

### **Det dynamiske kirkerommet**

Å jobbe i kirkerommet/skipet åpner både for avstand og nærhet til publikum. Avstandene her er store, sammenlignet med en vanlig teaterscene/teatersal. Vel kan barn føle et teaterrom som stort men dette kirkerommet føles i følge barnas egne utsagn, større. Barna sier at det er høytidlig å gå inn i et kirkerom. I tillegg har rommet stor dynamikk. Det er ekstremt høyt under taket og en kan føle seg liten. Slik er rommet med på å skape en klar relasjonell sammenheng til barna.

Disse ulike avstandene i kirkerommet blir utnyttet fint i *Tusen millioner stjerner og en venn*. Både gjennom spill på gulvet nær publikum, spill ved inngangsdøren og bokstavig talt spill gjennom orgelspillet fra galleriet, styrkes de dynamiske mulighetene rommet tilbyr. Barna blir tatt med inn i det dynamiske spillet som oppstår mellom utøvernes bruk av kirkerommet og rommets egen beskaffenhet. Både avstand og nivå blir komponenter som settes i spill og gjør at rommet oppleves dynamisk. I dette dynamiske rommet blir det viktig hvordan utøverne ”tar inn” barnas tilstedeværelse gjennom måten de henvender seg til dem. Det levende uttrykket, menneskene i kirkerommet, blir avgjørende for den nærhet og samtidig den distanse barna trenger for at opplevelsen av stykket føles avgjørende, inkluderende og viktig.

## E. GENERALISERBARE BETRAKTNINGER

### Gjenstand

I orgeldanseframsyninga *Tusen millioner stjerner og en venn* kan ein spørje seg om forteljinga og karakterane får nye dimensjonar i kyrkja sitt rom. Aktørane sjølv reflekterer over det: Kanskje slangen i endå større grad blir ein arketype? Og kanskje reven blir meir komisk og den forfengelege rosa blir frekkare i slike omgjevnader? Då vi spurte barn frå Bolteløkka skole om kva dei tenkte på når dei høyrde ordet kyrkje, var det ein som overraskande nok svarte: "komisk, sketsj med komikk". Det kan vere eit uttrykk for ei erfaring av at noko nettopp blir særleg komisk i ei kyrkje (slik som til dømes den syngjande Mr. Bean). Kva skjer med kyrkjerommet når det også blir lada av det komiske og frekke, når det har erfart ei 'drag-rose'? Framsyninga set spor i rommet og er med på å skape det på nytt. Kunstnarleg verksemd *produserer* rom.

På den andre sida er rommet ein *gjenstand* i forhold til aktørane sin kreative utfolding. Kyrkjerommet er med på å produsere danseforteljinga. I *Tusen millioner stjerner og en venn* gav rommet gjensvar på eit vis som aktørane opplevde positivt. Dei kunne dikte med rommet undervegs og rommet gav til dømes noko ekstra til den forfengelege rosa, noko ei teaterscene ikkje ville gitt, for ikkje å snakke om ein black box. Erfaringane frå dette prosjektet tilseier at det definerte rommet kan vere godt å jobbe i. Det kan opplevast ekstra frigjerande å flørte med eit slikt rom. Udefinerte rom responderer ikkje. Dei lar seg ikkje flørte med.

Medan det stundom blir gjort til eit problem at kyrkjene er slike ferdig forma og ofte svært symboltunge rom, blei det undervegs og i etterkant av denne danseforteljinga stadig understreka kor verdfull rommet sin karakter kan vere. Dei medverkande opplevde at rommet snakka. Det gav noko tilbake. Stundom kan kanskje det symboltunge bli for sterkt, men i dette tilfellet letta det når rommet blei snudd. Det gav, som ein av utøvarane uttrykte det, ein fridom å vere i benkane. Der slapp han å føle at Jesus heile tida såg ned på han frå altertavla. Også reint fysisk, vart det opplevt positivt at scena ikkje var eit flatt golv, men meir som eit kupert landskap.

Rom er noko eksistensielt, vil nokon hevde. Måten vi byggjer på, er eit uttrykk for korleis vi innstiller oss i livet og til livet. Christian Norberg-Schulz er ein av dei som tydelegast har

understreka dette aspektet ved arkitekturen. Han meinte at arkitekturen er ei konkretisering av verdsbildet vårt. Den uttrykkjer kva verdsforståing vi har. Det romlige er eksistensielt. Eller meir korrekt: Eksistensen er romlig. Og det betyr at mennesket ikkje berre er i eit rom, slik som tinga, men mennesket tar rom, på ein heilt annan måte enn alt anna. Og måten vi tar rom på, fortel kven vi er og korleis vi forstår verda. Ut frå denne tankegangen vil ein kunna hevde at eldre kyrkjer, slike som Fagerborg, konkretiserer eit verdsbilde som ikkje passar til dagens moderne menneske. Samstundes, om vi skal halde oss til Norberg-Schulz, ber rommet i seg nokre strukturar som uttrykkjer noko generelt og eksistensielt menneskeleg; at mennesket er på jorda under himmelen. Andre vil, som den nemnde koreografen, ha eit meir maktkritisk perspektiv på kirkeromma, og leggje større vekt på behovet for omvelting enn på kontinuiteten sin verdi. Den amerikanske religionsvitaren Jonathan Z. Smith har ei kritiske drøfting av kva som konstituerer ein stad i boka *Å finne sted. Rommets dimensjoner i religiøse ritualer*. Han syner korleis forståinga av staden blir påverka av eins eigen ståstad og dei handlingane ein vel å utføre der. Slik er det også i kyrkjene.

Nokre opplever at kyrkjene med sin mektige arkitektur gjer dei små. Dei knyter romma si organisering og rommet sin karakter til makt og hierarkisk tenking. Andre blir oppløfta av den same arkitekturen og kjenner seg frie i dei majestetiske romma. Eigne erfaringar, ideologisk ståstad og innstilling verkar altså inn på korleis vi opplever kyrkjene. Det har naturleg nok også stor betydning for korleis ein stiller seg til rommet. Ein kan til dømes ta rommet som ein grunnleggjande og styrande premissleverandør og innrette seg etter det, eller ein kan utfordre det og omvelte det. Ein kan leite etter skjulte spor og undertrykte tradisjonar i rommet, eller ein kan bestemme seg for å tilføre noko heilt nytt. Her er det mange moglegheiter. Dette er i seg sjølv ei opning for at kunstnarlege prosjekt i kyrkjeromma kan gje stor variasjonsbreidde i uttrykk og innhald.

Refleksjonane kring prosessen og produksjonen har avslørt at ulike forståingar av det romelege spelar ei viktig rolle når det skal setjast opp framsyningar i kyrkjene. Det ville vera ein fordel om dette kunne utforskast vidare, slik som til dømes spennet mellom det gitte og det som blir produsert, historie, tradisjon, omvelting, artikulasjon, dekonstruksjon og konfigurasjon.

Ei anna side ved rommet er det reint taktile. Det blir stundom undervurdert, men dei gamle kyrkjene har ofte materialkvalitetar som ein sjeldan opplever i andre bygg. Ofte vil barn merke seg det. Under skoleframsyningane kunne vi observere korleis barn som hadde høve til det sat og strauk hendene over eit materiale dei opplevde det var godt eller spanande å ta på.

### **Gjenklang og gjenlyd**

Det er ikkje berre visuelt eller taktilt at rommet er ein gjenstand. Rommet gir også gjenlyd. Kyrkja sin liturgi, det talte og leste ordet gir gjenklang også i denne framsyninga. Utøvarane sjølve tenkte ikkje så mykje på det. Men teamet var samde om at ein må vere medviten om dette samspelet. Til dømes vil syndefallsfortellinga klinge med når ein ser den gulgrøne slangen. Og det ligg ei spenning i det faktum at slangen har tilhald mellom kyrkjebenkane. For mange vil Kristi død og himmelfart gje gjenlyd i fortellinga den vesle prinsen.

Samstundes meinte dei medvirkande at opplevinga av liturgien og den kyrkjelege forkynninga sin gjenklang ville vere individuell, alt etter kor kjend ein er med denne tradisjonen, og kva innstilling ein har når ein lyttar. Den musikalske gjenklangen som ligg i orgelmusikken og alt det mange assosierer med den, må også takast omsyn til. Og sist, men ikkje minst, gir rommet i vårt tilfelle konkret fysisk gjenlyd. Benkane knirkar. I starten vart det opplevd eintydig positivt, men etter kvart måtte knirkinga dempast ned.

Kyrkjer har elles sjeldan lydutstyr som er tilpassa sceniske oppsetningar. Lyden blir dermed ei utfordring.

### **Gjenskin**

Som allereie nemnt er lysforholda i kyrkjene ei utfordring. Det er vanskeleg å kontrollere lyset. På den andre sida er dette nettopp noko av det som kan vere fascinerande. I det skiftande sollyset endrar både materiale og former seg. Organisten uttrykkjer i etterkant av prosjektet at ei av dei nye erkjenningane han har fått gjennom produksjonen er medvitet om kor vakkert lyset sitt spel i kyrkjene er. Dette har ført til at han stadig oftare lar vere å slå på kunstig lys.

### **Gjenbruk?**

Danseforteljinga er nyskapande. Ei slik fullstendig reorganisering av kyrkja sitt rom er, så langt vi kjenner til, eit nytt kunstnarleg grep. Koreografen har sett eit nytt potensiale i rommet og utnytta det. Er dermed denne ideen brukt opp? Eller er det mogleg å utvikle denne ideen vidare? Eit anna spørsmål er kva som skjer med orgeldanseforteljinga når ho blir sett opp i ei anna kyrkje, og er det i det heile tatt mogleg å tenkje seg oppsetninga i ei arbeidskyrkje? Ville det blitt noko heilt anna?

### **Gjenkjennelse og gjentakelse**

Gjenkjennelse og gjentakelse er de to G'ene som kan være viktig å legge seg på minne i sammenhenger når en skaper scenekunst for barn. I dette verket finner vi G'ene både i skiftet mellom de ulike rollene, der et skjerf blir symbolet på prinsen og utøverne skifter på å fremstille denne rollefiguren (gjenkjennelsen), til gjentakelsen når det gjelder replikker, bevegelsesmaterialet og på måten kirkerommet blir brukt.

Det at noe/det samme/noe lignende skjer på faste plasser i rommet er med på å skape rytme i forestillingen og gjenkjennelse for barna som ser på. Ulike steder i rommet får sine ladninger, sin symbolverdi. Benkene får nytt innhold gjennom måten de blir brukt på, og dette nye innholdet blir vedholdt gjennom foreløpet i det kunstneriske verket. Kirkerommet gir mange muligheter til å skape ulike/nye rom/steder hvor handlinger kan ritualiseres og på den måten skape gjentakelse.

Slangen har sin plass blant kirkebenkene og vi vet når utøverne nærmer seg denne plassen så *kan* slangen dukke opp, men vi vet ikke. Dette er med på å skape det vi kaller gjentakelse og forventet overraskelse. Vi opplever noe for første gang, så opplever vi det samme en gang til og det skaper gjenkjennelse. Deretter opplever vi det samme både en tredje og en fjerde gang og da erfares gjentakelsen. Vi begynner å forvente at noe skal skje. Vi vet at det kan skje men vi vet ikke når det skjer – og blir overrasket når det inntreffer (dette kalles forventet overraskelse).

Denne tilnæringsmåten, med gjenkjennelsen, gjentakelsen og forventet overraskelse blir utnyttet til fulle i denne kunstneriske produksjonen. Kirkebenkene formelig tvinger en til å leke med disse konvensjonene. Der forsvant reven, oj, der dukket den opp igjen. Hvor er reven nå? Leken med benkene gir karakter til reven og barna gjenkjenner både revens

karakter så vel som de kjenner seg igjen i borte-titt-tei leken og dens konvensjoner. Slik bidrar benkene til å utforme reven og flyveren til troverdige rollefigurer.

### **Kunstneriske utfordringer**

Kirkebenkene er en spennende koreografisk utfordring. Benkene og bruken av disse er med på å gi form til det kunstneriske uttrykket. De ulike måtene å forholde seg til benkene på skaper både gjenkjennelse og gjentakelse i utformingen av det kunstneriske uttrykket. Samtidig er disse prinsippene med på å gi barna tilhørighet og nærhet både til tema så vel som til den kunstneriske formen. Dette vil gjelde uansett om det er et kirkerom som blir brukt eller om det er en teaterscene. Likevel er det her i kirkerommet benkene har sin tilhørighet og gjør samhandlingene med disse enda ”mer virkelig” – de sto der før kunstnerne og barna kom inn i kirkerommet og de vil stå der lenge etter at barna har gått og kunstnerne har ryddet seg ut.

Både kunstnerne og barna kan komme tilbake til kirkerommet for å oppleve og gjenoppleve det – og kanskje da med en ny bevissthet og med et nytt innhold nettopp på grunn av det kunstneriske arbeidet som har foregått og utspilt seg i dette rommet. Det kan være med på å skape en større tilhørighet til rommet ved at ”det har vært flere stemmer i dette rommet enn de som opprinnelig har eierskap til kirken”. Ved at barna har opplevelser som betyr noe for dem i kirkerommet og at formen som disse opplevelsene blir presentert gjennom er i et språk som barna kjenner seg igjen i, vil tilhørigheten og tryggheten til rommet være styrket.

### **Perspektiver**

En viktig motivasjon for å sette opp forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn* var ønsket om å utforske kirkerommets muligheter. Det var også et ønske om å bidra til at mennesker ser/opplever kirken på nye måter. Kirken er ikke statisk, den endrer seg med det som skjer i den og den tåler å bli tatt i bruk av mennesker som innfører forskjellige perspektiver. Underveis i prosessen har det blitt stadig tydeligere at kirkebygget selv gir noe tilbake. Det er ikke en tom beholder som passivt tar i mot det den blir fylt med. Kirkens rom er medprodusent i enhver kunstnerisk aktivitet som finner sted innenfor dets vegger.

### **Litteratur:**

- Hernes, L., Horn, G. & Reistad, H. (1993). *Lek, dans og teater*. Vollen: Tell forlag
- Hjelde, S., Lønning, I. & Rasmussen, T. (1983). *Martin Luther, Verker i utvalg Bind II*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: The John Hopkins Press Ltd.
- Norberg-Schulz, C. (1995). *Stedskunst*. Oslo: Gyldendal.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Meaning in Western Architecture*. London: Studio Vista.
- Skeie, J. 1989. *Fagerborg kirke*. Oslo: Fagerborg menighetsråd.
- Smith, J. Z., (1998). *Å finne sted. Rommets dimensjon i religiøse ritualer*. Oslo: Pax forlag.
- Norske kirkeakademier (2005). *Kunsten å være kirke. Om kirke kunst og kultur*. Oslo: Verbum forlag.
- Orgelfestdager i Fagerborg 2007, 4. november - 2. desember, i anledning innvielsen av Fagerborg kirke*. 2007. Oslo: Fagerborg menighet.