



DET TEOLOGISKE
MENIGHETSAKULTET

Der Gud og menneske møtes

Et historisk studium av forholdet mellom arkitektur og kontekst, hellighet og alminnelighet i kirkearkitekturen.

Olaf Huuse Haraldstad

Veileder

dr. theol Reidar Hvalvik

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Det teologiske Menighetsfakultet og er godkjent som del av denne utdanningen*

Det teologiske menighetsfakultet, 2012, høst
AVH504, Spesialavhandling med metode (30 ECTS)
Profesjonsstudium Teologi

Innhold

Introduksjonskapittel

Bakgrunn	4
Problemstilling og mål	4

Teori og metode

Å lese arkitektur	6
Thomas Thiis-Evensen	7
<i>Arketyper i arkitekturen</i>	7
<i>Den individuelle og kollektive tolkning av arkitektur</i>	9
Richard Kieckhefer	10
<i>To grunnleggende spørsmål</i>	11
<i>Ulike typer kirkebygg</i>	11
Jeanne Halgren Kilde	12
Problemer i møte med bidragene	13
Kirkens brukergruppe	14
Metode	15
Analyse	16

Det hellige

Hellige steder	17
Hva betyr hellig?	18
Hellige bygg	18
Forståelsen av hellighetsbegrepet i avhandlingen	19

Veien frem til 1800-tallet

Gudshusets utvikling fra Jakob til Konstantin	20
Vestkirkens enhet opphører	21
Situasjonen i Norge	22
Kirkearkitekturen	23
Hovedformer og materialtyper	23

Linstow-kirkene	
Bakgrunn	25
Linstows idealer	26
Analyse	26
Konklusjon	30
Kirkebygging og kirkearkitektur i en ny tid (1900-1970)	
Småkirkebevegelsen	31
Modernismen	32
Kollektive bevegelser	33
Etterkrigstidens kirkebygging	34
Nye strømninger i kirkearkitekturen	34
Fossum kirke	
Bakgrunn	37
Moderniseringer	38
Analyse	38
Konklusjon	41
Arbeidskirken - fra allment til sakralt bygg	
En individualistisk kultur vokser frem	42
Kritikk mot arbeidskirkene	43
Vifteform og langkirke	45
Jakten på det hellige	46
Bøler kirke	
Bakgrunn	49
Analyse	50
Konklusjon	53
Drøfting og avslutning	54
Litteraturliste	58

Introduksjonskapittel

Bakgrunn

"Arkitekturen avspeiler samfunnets kulturelle standard og åndelige kvalitet"

– Einar Dahle (Dahle 2008; 9)

Arkitekturen gjør troen visuell og håndgripelig i sin materialitet. Den viser hva kirken holder for hellig og sakralt, og hvilke sider ved troen som vektlegges. Kirkearkitekturen blir slik et synlig tegn på de verdier samfunnet og enkeltmennesker legger til grunn for sine handlinger og holdninger, og dets form og uttrykk har en viktig funksjon som meningsbærer og stemningsbærer for individets opplevelse av møte med Gud og kirkens sosiale fellesskap (Dahle 2008; 9, 21).

Byggene er i så måte tidskapsler som har et iboende budskap om kirkens holdninger på den tiden og i den konteksten hver enkelt kirke er bygget. I denne avhandlingen vil jeg studere den norske kirkearkitekturen, og finne den historien de har å fortelle.

Problemstilling og mål

I Norge har Den norske kirke (Dnk) historisk hatt stor oppslutning hos det norske folk, fra 80 til 100 prosent, og var frem til 2012 statskirke. Dette viser hvordan den norske kirkes historie er uløselig knyttet til Norges historie og preges av den. Målet for avhandlingen er å redegjøre for hvordan kirkebygg og kirkerom bærer i seg et budskap og en stemning, hvordan denne kommuniseres til og leses av det norske folk på bakgrunn av deres sosiopolitiske situasjon, og videre legger føringer for gudstjeneste- og menighetsliv. Dette vil jeg gjøre i et historisk perspektiv som strekker seg hovedsakelig fra 1800-tallet frem til i dag. Jeg vil til slutt drøfte de utviklingstrekk som kommer til syne gjennom en analyse av kirkebygg fra ulike tidsepoker med fokus på forholdet mellom nærhet og avstand mellom kirke og kultur, og forholdet

mellom det hellige og alminnelige i kirkearkitekturen. Som en overordnet problemstilling har jeg valgt formuleringen;

Hva har kirkearkitekturen kommunisert og hva kommuniserer den til folkekirkenes brede medlemsmasse?

Avhandlingen vil ikke bare ha en kirkehistorisk, men også en praktisk teologisk nytte i forhold til refleksjon rundt hva kirkerommet bærer i seg av budskap, og hvordan dette legger føringer for alt som foregår i rommet. Den vil også være relevant med tanke på hvordan man tilrettelegger kirkelig arbeid for flere brukergrupper.

Teori og metode

Å lese arkitektur

Er det mulig å si noe allment gyldig om menneskers opplevelse av arkitektur? Er det slik at arkitekturens språk, den meningen som ligger i arkitekturens form, er umiddelbart leselig for alle og uttrykker det samme til alle tider? Eller er det bare de kreative, de med den rette kunnskapen og utdannelsen, eventuelt bare arkitekten selv som har svaret på hvordan et bygg skal oppleves og hva det skal kommunisere? Eller finnes det ikke noe allment forståelig i arkitekturens form i det hele?

En aktuell problemstilling i forlengelsen av dette er om et bygg kommuniserer det samme til alle tider, eller om det er slik at arkitektur tolkes forskjellig til ulike tider og i ulike kulturer. Om det siste er tilfellet må man sette byggene inn i sin samtid for å forstå hva arkitekturens opprinnelige budskap har vært. Da vil det være aktuelt å se hvordan kulturelle skiftninger gjennom tiden endrer folks oppfatning av et bygg, da meningen som ligger i arkitekturen stadig må nytolkes.

For å besvare disse spørsmålene har jeg sett på ulike bidrag til forståelsen av arkitektur, og kirkearkitektur spesielt.

Thomas Thiis-Evensen

Thomas Thiis-Evensen har arbeidet med spørsmålet om det finnes et universelt språk i arkitekturen. Han har hatt det som sitt hovedspørsmål i sin avhandling *Arkitekturens uttrykksformer* (1982) om det "er mulig å bygge opp en karakterlære med utgangspunkt, ikke i teknologi alene, men i selve fenomenet arkitektur som samtidig inneholder muligheter til rike opplevelser?" (Thiis-Evensen 1982; XX). Hensikten har vært å "få fastere holdepunkter for arkitekturens følelsesinnhold istedenfor en mer eller mindre tilfeldig "synsing" om arkitekturens kvaliteter" (Thiis-Evensen 1982; XXIII). Gjennom avhandlingen forsøkte han å "klassifisere et sett med bestemte arketyper som kan være med på å gi en forståelse for det allmennmenneskelige innholdet i arkitekturens virkemidler" (Thiis-Evensen 1982; XXII). Sentrale verk Thiis-Evensen baserer seg på er *Intentions in Architecture* (1963) av den norske sivilarkitekten og professoren (dr.techn.) Christian Norberg-Schulz som tok for seg arkitektur som psykologisk fenomen, og *Complexity and Contradictions in Architecture* (1966) av Robert Charles Venturi, arkitekt og fakultetsmedlem ved University of Pennsylvania, som etablerte begreper og kategorier omkring arkitektonisk form (Thiis-Evensen 1982; XX).

Arketyper i arkitekturen

Thiis-Evensen mener at ikke-arkitekter reagerer umiddelbart og spontant på bygninger. De bruker gjerne ord som "hyggelige", "høytidelige", "dystre" eller "kjedelige" for å beskrive sin opplevelse av rommet, men kan ha vanskelig for å begrunne opplevelsen. Uten en gang å kjenne til bygningens objektive bruk, planløsning eller betydning danner observatøren raskt et helhetsinntrykk som beskriver arkitekturens atmosfære, uten at den trenger å samsvare med byggets funksjon. Thiis-Evensen er av den oppfatning at arkitektens hovedoppgave selvsagt er at bygningens uttrykk bør vekke følelser som er i samsvar med byggets bruk. Synet på arkitekten kan da sammenlignes med hvordan vi ser på en kunstner, og slik et kunstverk mottas av følelsene mottas også arkitekturen på samme måte. Den tekniske delen av byggeprosessen blir da å få bygget til å stå, mens arkitekturens hensikt er å bevege oss (Thiis-Evensen 1982; 2ff). Å tolke bygg er med andre ord ikke en oppgave for intellektet, men noe som skjer i følelsene. Vi snakker da om estetikk, den kunnskap som kommer gjennom sansene (Snl 22.6.2011, Estetikk).

For å finne arketyperne går Thiis-Evensen til Fenomenologien. I fenomenologien settes fenomenene i fokus, og det spørres om hva essensen eller vesenet er i et objekt. Slik avdekkes essensen, som er objektets generelle egenskaper som må være til stede for at objektet skal være det det er. Slik kan man analysere seg frem til arketyper, ved å stille spørsmålet; trenger en ting ha dette for å være en ting? Trenger for eksempel en hund å ha pels for å være en hund?

Fenomenologien er også innholdsmessig egnet fordi en ikke ser isolert på tingenes essens, men som en integrert del av en større eksistensiell enhet mellom mennesket og omgivelsene. Thiis-Evensen formulerer det slik at *"Denne enheten oppleves spontant lik en gjenkjennelse, som betyr at vekselforholdet er umiddelbart og samlende og altså ikke kan beskrives eller abstraheres til et annet nivå enn det totale"* (Thiis-Evensen 1982; 5f).

Fenomenologien fremhever kroppsligheten, at kroppen står sentralt for opplevelsen og hele forståelsen av eksistensen. Flere fenomenologer holder frem de tre essensene "kroppen", "naturen" og "rommet" som det eksistensen grunner seg på. Disse tilsvarer "meg", "verden" og "enheten". Nødvendigheten deres bevises ved at vi ikke kan forestille oss eksistensen uten dem. Kan vi tenke oss en eksistens uten kroppen med lemmer og sanser, omgivelsene uten tyngdekraft, dag og natt, himmel og jord, varme og kulde, eller en eksistens uten et oppe og et nede, et foran og bak og et til siden? Sammen danner de tre essensene eksistensrommet vårt.

Sagt på en annen måte er det med kroppen vår, eller nærmere bestemt med sansene våre at vi opplever og tolker verden rundt oss. Vi er til stede og handler i verden med kroppen, vi oppfatter verden gjennom sansene våre, og på bakgrunn av det vi oppfatter danner vi oss følelsesmessige reaksjoner på verden (Thiis-Evensen 1982; 8f). Det aktuelle spørsmålet blir nå hvordan vekselspillet mellom kroppen og naturen kan danne en arketypisk referanse for hvordan vi orienterer oss i verden. Thiis-Evensen forklarer det slik:

"Gjennom våre lemmer er mennesket forankret i verden, gjennom lemmene er vi ett med den. Kroppen er gitt, lemmenes funksjon er bestemt, lik et predestinert forhold som går forut for tanke og erkjennelse: Før jeg iakttar og oppfatter verden, så har jeg den i mine lemmer i den forstand at jeg opprinnelig "kan" før jeg "tenker". Før enhver "rombevissthet" er oppstått, så kan jeg bevege meg i rommet... i den forstand at jeg har en implisitt viten i hender og føtter gjennom hvilke rommet gis meg..." (Thiis-Evensen 1982;10)

Kort sagt søker Thiis-Evensen å påvise at enheten mellom oss og verden baseres på samspeillet mellom kroppen og naturen. Med kroppens sanser kan vi oppfatte og få en sanselig forståelse av verden. Vi kan se, høre, føle, lukte og smake, og på bakgrunn av det får vi også følelsesmessige reaksjoner på verden. Slik er kroppen utgangspunktet for vår erfaring (Thiis-Evensen 1982; 32).

Kroppen og de erfaringene vi har gjort med den er også utgangspunktet for tolkning av fenomenene, eller arketyperne i arkitekturen. Når vi reiser oss er det en handling hvor vi viser styrke. Vi trosser og seirer over tyngdekraften som trekker oss ned. Det er en villet handling. Hadde vi ikke villet noe, sluppet av i alle muskler, ville vi ligget på bakken. Det viser ingen fysisk handling, lik en som sover eller en som er død (Thiis-Evensen 1982;14-15). Disse erfaringene er allmennmenneskelige, eller arketyperne. Thiis-Evensen mener med det at vi alle opplever dem som en naiv og fundamental grunnerfaring uansett kultur, personlige forutsetninger eller viten (Thiis-Evensen 1982;32). Litt banalt kan vi si at en vegg som står på bakken og holder vekten av et tak sammenligner vi med en oppreist kropp som holder noe tungt, og veggen tolkes som og sterk. På samme måte vil vi sammenligne en fillerye som ligger på et gulv med den liggende stillingen, og filleryen tolkes som svak. Det vi har erfarer i oss selv med vår kropp overfører vi til andre objekter.

Når vi nå tar det ett hakk videre så ser vi på hvordan objektene igjen påvirker vår handling, hva vi gjør i møte med arkitekturen. Når vi tolker objekter etter våre egne tilstander og bevegelser blir objektet en visualisering av en tilstand eller bevegelse. Objektene kommuniserer et budskap om tilstand eller bevegelse, og vi responderer med å handle i samsvar med dette. Et eksempel er at vi går raskt og målrettet i en korridor, og sakte og høytidelig i et bredt rom. Dette fenomenet kalles handlingslikhet (Thiis-Evensen 1982;43).

Den individuelle og kollektive tolkning av arkitektur

Thiis-Evensen tar også for seg hvordan betrakterens persepsjonsgrunnlag kan påvirke opplevelsen og tolkningen av bygg. Han deler disse i to kategorier, de private og de sosiale forutsetningene. De private forutsetningene for hva vi oppfatter i omgivelsene er tilfeldige og sprikende, og kan variere fra person til person. Her kan alt oppfattes som hva som helst og bare fantasien setter grenser. Sosiale forutsetninger som kultur, sted, kjønn, alder og helse kan

i større grad ordnes i fellesreaksjoner. Når flere forutsetninger er like reagerer to individer likere på samme stimuli, mens det motsatte skjer når forutsetningene er mer ulike.

Likevel mener Thiis-Evensen at vår *spontanopplevelse* av arkitekturen inngår i en felles referanse med basis i handlingslikheten mellom oss og huset. En som sitter i en rullestol som ikke kan stå og har vonde følelser knyttet til dette tolker likevel en vegg som holder et tak som en sterk og oppreist vegg, selv om det kan skape vonde følelser hos vedkommende på grunn av egen historie. Thiis-Evensen konkluderer med at det arketypiske stemningsgrunnlaget er allmennmenneskelig fellesforutsetning og er uavhengig av kultur, tid og sted, og at siden hans arkitekturgrammatikk er basert på fellesforutsetninger kan anvendes for å si noe universelt om opplevelse av arkitektur (Thiis-Evensen 1982; 66).

Richard Kieckhefer

Richard Kieckhefer, professor i religionshistorie, arbeider med sitt syn på forståelsen av kirkearkitektur i boken *Theology in Stone* (2004). Han presenterer sine tanker om hva som kjennetegner en sakral arkitektur og hvordan denne oppfattes på et allment grunnlag, men han uttrykker seg kritisk mot en ren arkitektur-teoretisk forståelse av kirkearkitektur. Han er av den grunnoppfatning at meningen/budskapet i et kirkebygg sjelden er opplagt. Når budskapet ikke er opplagt for mennesket forutsetter forståelse at vi på ulike måter må lære hvordan vi skal tolke omgivelsene. Da vil all mulig respons og tolkning av kirkerom ha grunnlag i den kunnskap og evne hver enkelt observatør har klart å tilegne seg. Kunnskapen og evnen til å tolke kirkerom må tilegnes gradvis gjennom å gå på gudstjenester, å være aktiv i menighetslivet, og å ta til seg andres tolkningsprinsipper. Kieckhefer går også langt i å mene at hver enkelt observatørs opplæring, evne til å sanse og oppfatte, og menighetenes tradisjoner er så ulike at det blir en stor utfordring å finne én felles tolkning av et kirkebygg. Han er også tvilende til at det i det hele tatt er mulig å finne et felles grunnlag for diskusjon, eller få en klarere forståelse av de forskjellene som uunngåelig vil stå igjen om en diskusjon kom til (Kieckhefer 2004; 9f).

To grunnleggende spørsmål

Kieckhefer mener det er to grunnleggende spørsmål som er relevant når en skal forstå et kirkerom; hvordan brukes de? Og hvilken reaksjon er det ment at kirkens estetikk skal lokke frem? Hvordan kirkerommet brukes handler først og fremst om hvordan rommet er utformet med tanke på den praktiske bruken i gudstjenestelivet, men det handler også om hvor handlingssentrumet, eller det visuelle sentrumet for oppmerksomheten i rommet er og hva dette sentrumet forteller observatøren om hva som er det viktigste i tilbedelsen. Med tanke på hvilke reaksjoner som vekkes hos en observatør skiller Kieckhefer mellom den første reaksjonen som oppstår i møte med bygget, relatert til estetikk og opplevelse av gudsnærvær, og den gradvise akkumulering av inntrykk som blir til gjennom å over tid gjentatte ganger besøke kirken og delta i gudstjenestelivet (Kieckhefer 2004; 10).

Hvor handlingssentrumet er og ikke minst hva som er det visuelle sentrumet i kirkerommet er et spørsmål som er viktig å stille for å finne de stedene som sterkest preger folks forståelse av mening i kirkerommet, knyttet til funksjon. Men på hvilken måte kan så kirkerommets estetikk skape reaksjoner hos observatøren? Om et av målene med utforming av kirke er å vie oppmerksomhet til tilstedeværelsen av noe hellig, mener Kieckhefer det finnes flere måter å nå dette målet på. Kirkehistorien har mange eksempler på forskjellige kirkebygg som med sin arkitektur og utsmykning vektlegger ulike sider eller egenskaper ved Gud og slik skaper ulike gudsbilder. En enorm katedral med kupler og vegger dekket av kunst og ornamentikk forteller om en Gud som viser seg i kulturen, mens en raffinert og verdig bygg med hvite vegger og brede fargeløse vinduer vitner om en Gud som hovedsakelig åpenbarer seg gjennom ordet. Kieckhefer understreker likevel at det er bruken av rommet som er avgjørende, sammen med evnen folk har til å oppfatte dette (Kieckhefer 2004; 133). Vi kan si at Kieckhefer er her skiller mellom to ulike stemmer, den stemmen som byggets *form* kommuniserer, og det som kommuniseres gjennom bruk, dens *funksjon* og *kontekst*.

Ulike typer kirkebygg

Det har vært mange ulike epoker og stilsifter innen kirkearkitekturen, og noen setter spor etter seg i form av å representere nye idealer og strømninger. Likevel har kirkene i stor grad holdt seg til et lite antall standardløsninger hva gjelder den planmessige utformingen. Kieckhefer skiller mellom tre kirkebyggstradisjoner; (1) den klassiske sakramentale kirken, med røtter tilbake til basilikaen, (2) den klassiske evangeliske kirken, som har form som et

auditorium med prekestolen som rommets handlingssentrum, (3) og den moderne arbeidskirken hvor fokuset har vært å samle menigheten, gjerne markert ved at stolene er plassert i en halvsirkel med et alter eller en prekestol i det geometriske sentrumet (Kieckhefer 2004; 11f).

Den klassiske sakramentale kirken mener han er den vanskeligste å forstå uten tolkning på flere nivåer. De ulike aspektene ved kirkebygget er bygget på flere ulike prinsipper, men kan underbygge et felles budskap og mening. Han mener problematikken ligger i at denne typen utforming, som en gang var helt vanlig, nå i en gudstjeneste kan oppleves som motkulturell og fremmed for de fleste da liturgi for mange føles formelt og "kunstig", og kunnskapen til å forstå liturgi i stor grad er fraværende. Når det er sagt mener han at det ikke nødvendigvis er slik for alle. Andre kan intuitivt få en klar forståelse av meningen og budskapet i rommet, selv om de ikke har verktøyet til å forklare det med ord (Kieckhefer 2004; 17f).

Kieckhefer tilhører og skriver med bakgrunn i en amerikansk kontekst. I en norsk kontekst er problematikken fra USA gjenkjennelig, da vi deler den moderne vestlige kulturen og deler mye felles historie, men det er trolig grunnlag for på si at den lange historien med en statsstyrt folkekirke har resultert i at nordmenns kunnskap om kirke og gudstjeneste jevnt over er bedre enn amerikanernes. Her beveger vi oss inn på det Thiis-Evensen kaller sosiale forutsetninger, som i Norge er bevart på et visst nivå når det gjelder kunnskap om kirke og Luthersk kristendom.

Kieckhefers viktigste innspill inn i problematikken rundt forståelsen av kirkebygg er først og fremst at bygget ikke kan leses og forstås uten å se det i sammenheng med bruken i gudstjenestelivet. Et annet relevant innspill er hvordan kirkerommet kan oppleves fremmed og til og med motkulturelt når det leses i en annen tid hvor en ikke har den samme kunnskapen og referansene som da det ble bygget. Syntes folk for eksempel at arbeidskirkene på 60-70tallet var like lite estetisk tiltalende som man synes i dag, eller svarte de til folks forventninger om hvordan en kirke skulle se ut den gang?

Jeanne Halgren Kilde

I boken *Sacred Power, Sacred Space* (2011) presenterer Jeanne Halgren Kilde sin metode for å analysere dynamikken i religiøse rom. Hun skriver at målet med boken er å gi en metode for

å navigere seg gjennom denne dynamikken, et sett med spørsmål og kategorier som kan lede en gjennom en systematisk analyse av rom. Kilde bruker metoden for å undersøke de primære funksjonene i kirkerom og kirkebygg og gjennom det forstå hvilken mening som ligger i dem. Videre ser hun etter spor og mønstre for endring i det kristne kirkerom og trospraksiser gjennom kirkerommets 2000 år lange historie (Kilde, 2011; 3f).

Kilde tenker seg at rommets primære funksjoner innehar en makt som påvirker opplevelsen og tolkningen av kirkerommet. Hun deler makten inn i tre kategorier: (1) En hellig eller overnaturlig makt, som er den makt som tilskrives Gud, (2) sosial makt, som angår en rekke sosiale (særlig geistlige) hierarkier, og (3) personlig makt, som står for de ulike følelsene av spirituell/åndelig styrke den enkelte kan få i møte med det guddommelige. Denne inndelingen, som er selve fundamentet i metoden, bygger på over seksti år med vitenskapelig arbeid på religiøse rom, med fokus på begrepet *hellig*. Dette er et viktig grunnbegrep også for denne avhandlingen, og vi skal gå grundig inn på dette i neste kapittel.

Problemer i møte med bidragene

Vi har sett at arkitektur grovt sett tolkes i lys av dets form, funksjon og kontekst. Hvis vi først tar for oss kirkens form er Thiis-Evensens bidrag et godt verktøy å bruke i forhold til min problemstilling da det er en allmenn forståelse av arkitektursens formuttrykk han har arbeidet med. Det er samtidig viktig å se begrensningene i denne arkitekturgrammatikken. Thiis-Evensen tar selv høyde for at arketyperne kan skape ulike følelser hos forskjellige individer i deres personlige og kulturelle forutsetninger for fortolkningen av arkitekturen. Han har ikke hatt ambisjoner om å lage en oppskrift på hvordan man kan utforme bygg for å få alle til å tenke, føle og oppføre seg helt likt, men han viser en sammenheng mellom våre kroppslige erfaringer og vår oppfattelse av objekter, og argumenterer for at spontanopplevelsene av et bygg er allmenne. Kieckhefer setter det ganske på spissen når han skriver at arkitektur ikke tvinger noen til å gjøre noe. Han mener at dårlige gudstjenester kan forekomme hvor som helst, og at det ikke finnes en planløsning et eller interiør som er optimalt utformet og sikrer at folk følger med på liturgen og deltar (Kieckhefer 2004; 8). Med andre ord kan folk i praksis bruke bygget som de vil uten å ta hensyn til de føringene arkitekturen legger.

Noen ganger taler kirkens arkitektur et annet språk enn hva praksisen og bruken gjør, og det kan utgjøre et problem. I en del eldre kirker er det en trang åpning mellom kor og skip som har skapt og markert et skille mellom folket og det hellige, og mellom presteskapet og lekfolket, noe man i dag tenker annerledes om. Dette viser hvordan gamle idealer og ideer kan skape utfordringer. Ellers vil jeg si at kirkene i stor grad brukes i tråd med arkitekturens språk, og et viktig poeng i denne oppgaven er nettopp å se på hvordan de kulturelle strømningene, eller konteksten, preger arkitekturens form og de funksjoner. Eksempelet over er ikke annet enn et eksempel på at det får følger for form og funksjon når konteksten endres.

Kirkens brukergruppe

Kieckhefers innfallsvinkel har noe for seg med tanke på min problemstilling, som hvordan han fokuserer på praktisk bruk av kirken i konteksten av et menighetsliv og er opptatt av trospraksis, symbolbruk og referanser til bibelske fortellinger og folks evne til å ta disse. Jeg må samtidig bruke den med en viss forsiktighet da han legger større vekt på funksjon og kontekst, og mindre vekt på form. For menighetskjernen og dem som er vant til å gå mye i kirken kan det nok være tilfelle at bruken av rommet er den avgjørende faktoren for forståelsen av kirkerommet, men for den gjennomsnittlige nordmannen som går i kirken til jul og ved dåp og konfirmasjon er nok den stemmen kirkebygget kommuniserer med vel så viktig. Disse gudstjenestene er i stor grad atypiske, for eksempel med innslag av skolekorps og dramagrupper, og en annen type liturgisk bruk av kirkerommet enn man finner i den vanlige høymessen. Kanskje er bygget der det står på en haug, synlig for alle i bygda, deres sterkeste holdepunkt og primære kilde til opprettholdelse av tro og/eller gudsforhold. Bruken av rommet, som stedet hvor Gud tilbes og hvor en feirer ulike riter gjennom livet har nok en sentral plass i alle kirkens medlemmers forståelse av kirkerommet, men det er en forskjell mellom de to grovt skisserte grupperingene hva gjelder tilknytning til bygget.

Når gamle kirker brenner ned kommer debatten om man skal bygge en moderne kirke med de fasiliteter som trengs til dagens aktivitetsbaserte menighetsliv, eller om den gamle kirken skal bygges opp igjen. Som regel er det menighetskjernen som ønsker et moderne bygg, mens dem i lokalsamfunnet som ikke er faste kirkegjengere ofte er mer konservative og ønsker sin gamle kirke tilbake. Dette kan være et uttrykk for at menighetskjernen og de mer perifere tenker ulikt på et underliggende plan. Kjernen opplever seg kanskje som knyttet til troen og det hellige gjennom sine trospraksiser, gjennom det sosiale livet lokalt i kirken og gjennom å

være del av den verdensvide kirken, og at kirkebyggets funksjon som hus for gudstjenestefeiring og aktivt kristent menighetsarbeid er det viktigste. De mindre faste kirkegjengerne knytter troen og det hellige i større grad til det lokale kirkebygget. Det er gjerne stedet hvor medlemmer av familien gjennom generasjoner har blitt døpt, konfirmert, viet og bisatt.

Metode

For å dekke målene for avhandlingen vil jeg først ta for meg kirkens og kirkearkitekturs historie fra år 60, og norsk historie fra 1600-tallet, alt i grove trekk frem til 1800-tallet, og litt mer dyptgående, over to kapitler, fra 1800-tallet til i dag. Dette vil gi en bakgrunn for konteksten kirkearkitekturen har blitt til i. Jeg vil underveis spesielt ta for meg Hans Ditlev Franciscus Linstows typetegninger fra 1800-tallet, Fossum kirke fra 1978 og Bøler kirke fra 2010 og analysere disse kirkebyggene med tanke på arkitekturs stjerningsinnhold i konteksten av et kirke og gudstjenesteliv. Analysen vil jeg bygge på de tre teoretikerne jeg allerede har tatt for meg. Jeg vil til slutt, hovedsakelig på bakgrunn av analysen, drøfte utviklingstrekk i forholdet mellom nærhet og avstand mellom kirke og kultur, og forholdet mellom det hellige og alminnelige i kirkearkitekturen.

Eksempel-kirkene er valgt da jeg mener det er et rimelig grunnlag for å kalle dem tidstypiske. Linstow-kirkene er kanskje det nærmeste man kommer arketyper av en norsk landsens kirke, og dens popularitet mangler sidestykke i Norsk historie. Fossum kirke har status som kulturminne da den representerer malen for arbeidskirker i sin samtid, og flere kirker ble bygget etter samme tegninger. Å se typiske trekk ved samtidens kirkearkitektur er en vanskeligere oppgave, spesielt i en tid med polyvalent arkitektur. Bøler kirke har en tydelig skulpturell form, et dedikert kirkerom med faste vegger og estetiske kvaliteter, samt utstrakt bruk av materialene glass, mur og tre. Dette er elementer man kjenner igjen fra Grødem (2000), Mortensrud (2002), Søm (2004), Nærbø (2005) og Geilo kirker (2010), og gjør dette til et egnet eksempelbygg.

Analyse

Thiis-Evensen mener at form skaper følelser da den både taler med formens tyngde og stofflighet, og at den legger føringer for potensiell bevegelse, eller funksjon. Hans allmenne grammatikk er et hensiktsmessig verktøy å bruke når jeg skal analysere eksempelkirken og lese deres språk, og vil være min primære kilde til å lese kirens form med tanke på sin estetikk, og vil også være nyttig når man ser på hvordan form legger føringer for handlinger. Kieckhefers tre kjennetegn for sakrale bygg; aspirasjon, mystikk og tidløshet, som formmessig arkitektonisk løses ved høyde, lys og akustikk er et verktøy av kategorier som er hensiktsmessige å bruke i analysen for å bedømme hvordan det hellige kommer til uttrykk i byggets form (Sjømoen 2005; 92).

Kieckhefer er primært opptatt av opplevelsen av bygget knyttet til funksjon, inn i en kontekst. Da kirken innenfra stort sett oppleves i konteksten av en gudstjeneste er det viktig å klargjøre hvordan folk oppfatter rommet i denne konteksten. Det handler om hvordan man bruker rommet, og hvor handlingens og det visuelle sentrum befinner seg. Det visuelle sentrumet og handlingssentrumet er viktig å få kartlagt i en analyse da dette er de områdene som får mest oppmerksomhet.

Jeanne Kildes arbeid med å klargjøre begrepet hellighet er også høyst aktuelt, og vil bli behandlet i neste kapittel. Folks forståelse av det hellige, som en kontrast til eller som noe annet enn det allmenne eller profane, er viktig å ta med i analysen med tanke på kirkebyggets funksjon. Kieckhefer skriver at å gå inn i en kirke er en metafor for å trå inn i Guds nærvær. I kirkebygget møter vi den hellige Gud, og arkitektens oppgave er å gi en ramme for handlingen å gå inn i Guds hus (Kieckhefer 2004; 96). Kildes to første kategorier, om hvordan makten som tilskrives Gud og hvordan sosial makt og hierarkier kommer til uttrykk i kirkebygget er nyttige å se på i analysen. Jeg vil omformulere hennes kategorier til to spørsmål; hvilket gudsbilde fremmes, og hvilke sosiale og hierarkiske spilleregler finner man i kirkebygget?

Det hellige

Hellige steder

En av pionerene i forskningen på det hellige, Mircea Eliade, gav i 1949 ut boken *Das Heilige und das Profane* (Det hellige og det profane). Boken representerer fremdeles den mest vanlige måten å tenke om religiøst rom. Hans syn kalles *substansivt* da det legger vekt på substansen i det overnaturlige eller det helliges tilstedeværelse, og at denne substansen er knyttet til konkrete steder som har en iboende hellighet på grunn av tilstedeværelsen av det overnaturlige. Eliade utforsket hvordan kulturer sanser og responderer på guddommelig makt innenfor spesielle rom. I flere religioner, for eksempel buddhisme og hinduisme, tror man fast på et guddommelig nærvær på spesielle steder, mens andre religioner tenker gudsnærværet som en metafor. Grensene mellom disse synene kan være smale eller visket ut (Kilde 2011; 4ff). I en Luthersk kristen tenkning er Gud konkret til stede i Jesu legeme og blod, konsubstant i nattverdselementene. Matteus skriftord "*For hvor to eller tre er samlet i mitt navn, der er jeg midt i blant dem*" (Matt 18,20) sier noe om en konkret tilstedeværelse av det hellige, transendente i det rom hvor de troende samles. Eliade mener at hellige steder samler trossamfunnet, og orienterer medlemmene mot resten av den profane verden. Det orienterer horisontalt ved å dele landskapet inn i et hellig sentrum og profane utkanter, og slik lager et geografisk åndelig hierarki mellom det gudelige og det som ligger utenfor. Stedet orienterer også vertikalt, og lager en romlig link mellom den himmelske makten over, og den onde makten i "underverdenen". Eliade mener at en slik forståelse av stedet danner en kontekst som alt annet rom og all kunnskap tolkes ut ifra. (Kilde 2011; 5)

Religionshistorikeren Jonathan Z. Smith tenker noe bredere enn Eliade. Han mener det blir for snevert å sette tilstedeværelsen av det guddommelige som premiss for et hellig sted. I boken *To Take Place, an exploration of ancient Jewish and early Christian understandings of religious spaces* drøfter Smith ulike syn på religiøst rom. Han finner at hellige rom ikke nødvendigvis er hellige fordi de har en guddommelig tilstedeværelse., men at de får en hellig betydning gjennom den menneskelige adferd og bruk av rommet anerkjenner og uttrykker en

gudsrelasjon. Smith peker også på det faktum at tanken om et iboende gudsnærvær fungerer innenfor gruppen av troende, mens folk utenfor gruppen nok i større grad fokuserer på hvordan de sosiale strukturene markerer og opprettholder helligheten (Kilde 2011; 6ff). Den gjennomsnittlige nordmann lever nok et sted på skalaen i spenningsfeltet mellom disse forståelsene av hellig rom.

Hva betyr hellig?

I 1880-årenes religionsforskning tenkte man at den enkleste form for hellighet var en upersonlig, ubestemmelig makt som noen gjenstander, dyr eller mennesker tenktes å utstråle. Teolog og religionsforsker Rudolf Otto gav i 1917 ut boken *Das Heilige* (Det hellige) hvor han hevdet at det hellige grunnleggende sett var en erfaring, en rystende følelse av et navnløst, guddommelig nærvær. En opplevelse av «das ganz Andere» ('det fullstendig fremmede', det som er helt utenfor vår vanlige fatteevne). Sosiologen Émile Durkheim tegner, i likhet med Otto, et skille mellom det hellige og det profane. I 1912 gav hun ut boken *De religiøse ideers elementære former*. Hun mener det hellige er noe som tilhører en egen kategori som man i et samfunn er enige om at er adskilt fra det daglige liv. Mircea Eliade videreførte også skille mellom hellig og profant, men gir også en nærmere beskrivelse av hva det hellige er. Han mener det hellige er det eneste som virkelig eksisterer for det religiøse mennesket (Snl (17.8.2011), Hellig).

Hellige bygg

I følge kirkeretten er det vigslingen som bestemmer om et bygg er sakralt (hellig) eller ikke, noe som gjør at alle typer bygg og rom, også gymsaler og klasserom, kan brukes som kirkerom. Fossum menighet holdt for eksempel til på Vestli skole fra 1972 til innvielsen av det nye kirkebygget i 1976 (Akerø 2001; 29).

Om et bygg oppleves sakralt er som vi har sett en annen sak. I sitt bidrag *Troens bygg* i boken *Hundre års nasjonsbygging* (2005) skriver Oddbjørn Sjømoen:

"Den klassiske tolkningen av sakrale bygg er at de skal gi en opplevelse eller delaktighet i noe som går utover det individuelle, i noe som overgår den enkelte menighet" (Sjømoen 2005: 91)

Richard Kieckhefer mener at kjennetegn for sakrale bygg er at det aspirerer (streber oppover), og oppleves som mystisk og tidløst. Arkitekten har da ulike virkemidler for å kommunisere dette. Høyden gir en opplevelse av aspirasjonen oppover, lys skaper opplevelse av mystikk, og akustikken blir den som målbærer det tidløse. Også materialbruk og farger er arkitektoniske virkemidler å oppnå disse effektene (Sjømoen 2005: 92).

Den sveitsisk-franske arkitekten, maleren og byplanleggeren Le Corbusier står bak et av den moderne tids mest annerledes kirkebygg, Notre Dame Du Haut (1950-1955). Kapellets arkitektur bygger ikke på tradisjonelle kirkebygningstrekk, men virkemidlene aspirasjon, lys og akustikk er benyttet bevisst for å lage et sakralt rom. Ved å bygge dette kapellet ønsket han å skape et sted for stillhet, bønn, for fred og åndelig glede. I Norge banet Le Corbusier veien for Odd Østby til å tegne Kirkeladet kirke (Kristiansund 1958), Lund & Slaatto St. Hallvard kirke og kloster (Oslo 1966) og Tore Sveram tegne Slettebakken kirke (Bergen 1970). De tre kirkene står som selvstendige skulpturelle bygg, og markerer seg i landskapet (Sjømoen 2005; 92).

Forståelsen av hellighetsbegrepet i avhandlingen

En bruk av hellighetsbegrepet i denne avhandlingen vil jeg holde fast ved at det må være et skille mellom det hellige og det som er del av det daglige liv, det Otto og Durkheim kaller det profane. Det hellige er Gud, åpenbart for oss og forstått eller erfart gjennom vårt intellekt eller våre sanser og følelser. Profan kommer av det latinske ordet *profanus*, som betyr *utenfor helligdommen*. Det fungerer dårlig etter mitt skjønn å beskrive en kirke som profan, at kirken ser ut som den er utenfor helligdommen. Jeg vil derfor heller bruke ordet alminnelig når jeg beskriver kirker.

Veien frem til 1800-tallet

I dette kapitlet vil jeg trekke linjene fra gudshusets opprinnelse i Det gamle testamentet og frem til 1800-tallet for å i grove trekk vise bakgrunnen for kirkebyggingen i bygde-Norge på midten av 1800-tallet.

Gudshusets utvikling fra Jakob til Konstantin

Tanken om et Guds hus på jorden har røtter helt tilbake til 1. Mosebok, til patriarken Jakob. Jakob hadde en drøm hvor han så engler steg opp og ned på en stige som rakk fra jorden og opp til himmelen. I drømmen gir Herren ham landet rundt der han da var, og lovnad om beskyttelse og en stor fremtid for hans familie. Når Jakob våkner er han redd. Han opplever å ha funnet Guds hus og himmelens port. Han tar en sten han har brukt til hodepute og reiser den opp som en støtte og heller olje over den. Han gir stedet et nytt navn, Betel, som betyr Guds hus. (1 Mos 28, 16-22).

Under ørkenvandringen, etter at Moses mottok steintavlene på Sinai, gav Gud Moses detaljerte regler om hvordan offerkulten skulle fungere, alt fra presteskap og håndverkere til hvordan gudshuset skulle se ut, og hva det skulle inneholde (2 Mosebok, kap 25-31). Selve gudshuset skulle være et telt. Noe fast bygg kom ikke i stand før Salomo bygger tempelet på Moria-høyden i Jerusalem. David skulle egentlig ha bygget tempelet, men Gud tok fra ham oppgaven og gav den til sønnen Salomo. Grunnmuren bygget han i sten, mens resten ble bygget i sedertre og sypress. Flere figurer og veggornamenter ble laget i oliventre og dekket av gull, og det innerste rommet, det aller helligste, ble dekket av rent gull.

For den kristne kirke har tempelet på flere måter stått som modell for kirkebygg, og kirken som Guds hus og som en fysisk jordlig møteplass mellom Gud og menneske står som fundament i forståelsen av kirkebygg. Med Jesus, den nye pakt og det allmenne prestedømmet fikk samtidig tempelet en annen rolle hos kristne enn for jødene. Kristne gikk til tempelet for

å tilbe og lovsynge, men da forfølgelsene startet ganske kort etter Jesu død samlet folk seg i husmenigheter i store privathusholdninger i Jerusalem og områdene rundt (Kilde 2011; 14ff). Fra år 313 var den kristne tro blitt tillatt ved keiser Konstantins styre, og i 380 ble den statsreligion i Romerriket. Kirken fikk en helt ny posisjon, noe som teologisk resulterte i et arbeid for å samle de mange ulike tankene inn i én lære. Keiser Konstantin samlet kristne ledere fra Syd-Europa og Nord-Afrika til det første økumeniske kirkemøtet som ble holdt i Nikea i år 325. Materielt sett hadde det sine fordeler å bli statsreligion. Det var vanlig at staten bygget templer for statsreligionen, så på kort tid ble det reist mange kirker. Også basilikaer som tidligere var brukt til ulike allmenne formål ble gjort om til kirker. Basilikaformen ble ikke tilfeldig valgt. Skillet mellom østkirken og vestkirken var en følge av blant annet ulike tanker om tidsdimensjonen og frelsesbegrepet. Østkirken forstod frelsen som en kosmisk hendelse og verden som en statisk helhet. Derfor ble senteret, sirkelen og kuppelen grunnformer i den østkirkelige kirkearkitekturen. I vestkirken hadde man en lineær forståelse av tid, fra alfa til omega, hvor tiden strekker seg fra en begynnelse til en ende. Det ligger som er grunnleggende i vår kultur. Frelsen ble forstått inn i dette tidsbegrepet som en vandring fra et startpunkt til et mål. Basilikaen uttrykker denne linjen, fra inngangen og frem til koret, hvor det hellige målet ligger foran oss (Sæther 2001; 22ff).

Vestkirkens enhet opphører

Helt frem til og med renessansen var kunst og arkitektur to sider av samme sak. Leonardo Da Vinci og Michelangelo var arkitekter, malere, skulptører og oppfinnere, men i opplysningstiden ble estetikken og kunsten definert. Som resultat skilte fagområdene seg, og helheten begynte å slå sprekker. Det samme skjedde med teologien i kirken. Reformasjonen, som ble avløst av opplysningstiden, satte mennesket i sentrum. I opplysningstiden var menneskets frihet til å tenke egne tanker og gjøre opp sine egne meninger en selvfølge. Kirkens makt ble redusert, og med industrialismen kan man se starten på det sekulariserte samfunns fremvekst, "godt hjulpet av romantikkens syn på menneskets ukrenkelige individualitet" (Dahle 2008; 27).

For kirken begynte det med Martin Luther (1483-1546), fortsatte med Immanuel Kant (1724-1804), og kom til Norge med Hans Nilsen Hauge (1771-1824); Gud var ikke lenger en objektiv størrelse, men en subjektiv opplevelse. Troen var ikke lengre kultur, riter og seremonier, men resultat av en helt personlig gudsopplevelse (Dahle 2008; 27). På denne

tiden var Norge under dansk styre. Økonomiske vanskeligheter etter krigen med Sverige førte til at kong Fredrik 3. måtte gjøre noen tiltak. Løsningen hans var at han 7. august 1661, gjennom det som karakteriseres som et statskupp, innførte ordningen om arvekongedømme. Frem til da hadde medlemmer av den danske høyadelen valgt kongen gjennom et riksråd. Adelen hadde ikke vært interessert i å støtte krigen finansielt, og hadde sammen med nye paradigmer i politisk tenkning utspilt sin rolle som statsledere. Det nye styreidealet var én suveren leder som krevde lydighet og disiplin hos sine undersåtter. I teorien var all makt samlet hos kongen, men i praksis var styresettet relativt moderne da kongen var avhengig av at folket godtok hans styring for at det skulle fungere. Norge var del av eneveldet og ble sentraldirigert av en dansk eneveldig konge (av Guds nåde) fra 1665 og frem til 1814 (Hanssen 1998; 369f)

Situasjonen i Norge

Elleveårskrigen (1709-1720) mellom Danmark-Norge og Sverige førte til store tap for Norge. Næringslivet fikk betydelige vanskeligheter samtidig som skattetrykket økte for å finansiere krigen. Etter krigen var det derimot stor økonomisk vekst da Norge fikk eksportere sine varer, trelast, fisk og bergverksprodukter. Norge var på denne tiden et typisk bondesamfunn. Den sentrale grunnenheten i landet var gården, og bare en brøkdel bodde i byene. I begynnelsen av 1800 hadde 3/4 av befolkningen sitt viktigste utkomme fra jordbruket, og kombinerte det med fiskefangst eller produksjon og videreforedling av de råvarene de produserte på gården. Det var også stor befolkningsøkning, med en dobling av folketallet fra 440 000 i 1665 til 880 000 i 1801. Selv om bondesamfunnet dominerte ble det et større klassesamfunn med større underklasse, sterkt borgerskap og en dominerende overklasse (Ebbestad Hanssen 1998; 371f). Materielt sett var Norge fremdeles et fattig land, men samtidig rikt på ambisjoner og innsatsvilje. Norge ble tatt fra Danmark og gitt til Sverige i 1814 etter Napoleons krigen. Den nye unionen gav Norge mer selvstyre da det bare var kongemakten og utenrikstjenesten man hadde felles, men Norge ønsket full selvstendighet.

Kampen for frihet fra unionen hadde kanskje sitt sterkeste og mest kjente uttrykk i grunnloven av 1814, men det skjedde ting på mange fronter, og ingen kunstart var så viktig for manifesteringen av Norge som arkitekturen. Den nye staten måtte bygge opp nye institusjoner og en voksende befolkning, og ikke minst hadde man behov for symboler som gav felles identitet. 1800-tallet ble en åndelig og kulturell oppvåkningstid for Norge. Det er synlig i

antallet kirker som ble bygget i dette århundret, rundt tolv i året. Ikke siden middelalderen hadde det blitt bygget så mange kirker i Norge. Og kirkene var ikke enkle forsamlingslokaler, men estetisk og liturgisk gjennomtenkte gudshus for tilbedelse og fellesskap. De beste arkitektene, kunstnerne og byggmesterne ble benyttet på disse prosjektene, og folk flest stilte opp med det de hadde å gi av midler, materialer og arbeidskraft (Eldal 2002; 9).

Kirkearkitekturen

Kirkearkitekturen ble preget av mange stilsifter. Antikkens greske og romerske arkitektur gav inspirasjon til klassisismen, før en stor fasinasjon for middelalderen med gotisk stil overtok. En nasjonalromantisk retning inspirert av stavkirkene vokste frem rundt 1900, delvis parallelt med inspirasjon fra yngre europeiske stilarter som renessanse, barokk og klassisisme.

Det kom ingen ny stil da formspråket var inspirert av tidligere tiders stilarter, men i oppgaven å skulle utforme nye kirker måtte en ta hensyn til den gjeldende kulturen og teologien. Landet var preget av skiftende og til dels motstridende teologiske retninger. Opplysningstiden og rasjonalismen med røtter fra 1700-tallet satte sine spor i teologien. Ny bibeltrohet, folkelige og kirkelige vekkelse var samtidig en del av kirkelandskapet, og også luthersk ortodoksi og høytidelighet spilte en rolle. På starten av 1800-tallet preges kirkene av håndverks- og formgivningstradisjoner hentet lokalt og regionalt, mens det utover århundret blir større og større nasjonal enhet i teknikk og uttrykk, som var en naturlig følge av at det gamle tradisjonsbaserte samfunnet gikk over til et industrisamfunn (Eldal 2002;11).

Hovedformer og materialtyper

Selv om det har vært mange liturgireformer har høymessen i stor grad beholdt sin gamle form, og kirkerommets basiskrav har derfor forandret seg lite. Kirkene har likevel forskjellige uttrykk, hentet fra ulike tradisjoner, alt etter hvilken fortid arkitektene ønsket å kommunisere med. (om ulike arkitektoniske idealer, s.83) (Grønvold 2005; 82-83) Når det gjelder kirkenes grunnplan ble tre hovedtyper brukt på 1800-tallet; langkirke, korskirke og åttekantkirke. Det brukes også flere ulike typer materialer som stein, tegl og tre, og i konstruksjonene mur, laft og bindingsverk. Dette gav ulike uttrykk til kirkene. Også hensyn til bruksfunksjoner, liturgiske behov, teologi, preferanser for bestemte historiske stilarter, økonomi, og

byggetekniske hensyn var nok avgjørende faktorer når planform og materiale ble valgt, men samtidig kan vi se en konformitet i at man i stor grad valgte å bygge slik at kirken lignet på andre nyere kirker i distriktet. Man valgte heller å bygge etter gammel skikk enn å finne opp nye løsninger, noe som kanskje ikke gav den mest spennende arkitektoniske løsningene (Eldal 2002;19)

Linstow-kirkene

Bakgrunn

Hans Ditlev Franciscus Linstow (1787-1851) er den arkitekten som bokstavelig talt la malen for kirkebygging i bygde-Norge på første halvdel av 1800-tallet. Han var født i Danmark, utdannet seg til å bli jurist og studerte deretter ved Kunstakademiet i København. I 1812 reiste han til Bergakademiet i Kongsberg for å studere tekniske fag og arkitektur. (Snl 2012; Hans Ditlev Franciscus Linstow). Bygget han er mest kjent for å ha tegnet er slottet, den kongelige residens i Oslo. Han ble ansett som den eneste som hadde kunnskapen til å løse denne krevende oppgaven. I tillegg til å tegne slottet la han også frem planer for en vei mellom slottet og Christiania Bye, som ble til Karl Johans gate. Han tok også initiativet til å opprette Den Kongelige Tegne- og Kunstscole, nå Høgskolen i Oslo, avdeling Statens håndverks- og kunstindustriskole, hvor han jobbet omtrent gratis som lærer.

I 1822 ble Linstow spurt av kirkedepartementet om å lage et sett med mønstertegninger for kirkebygg. Tegningene ble ferdigstilt i 1831, og om man skal vurdere ut ifra bruken ble disse en stor suksess. Mer enn 85 kirker ble reist i de første førti årene fra utgivelsen, og fra 1930-1940 var omtrent halvparten av alle kirker som ble bygget i landet reist med utgangspunkt i typetegningene (Dahle 2002; 27, Sæther 2001; 41). Tegningene hadde den beskrivende tittelen *Udkast til Kirkebygninger paa Landet i Norge. Veiledning for de Kirke-Eiere, som uden Architects Hjelp ville opføre Kirker hensigtsmæssigen med Oeconomie*. I tillegg var han arkitekt for blant annet Flekkefjord (1833) og Kvinesdal (1837) kirker (Snl 2012; Hans Ditlev Franciscus Linstow). Utgivelsen var også den første læreboken i bygningsfaget som ble utgitt i Norge. Dette gav de tradisjonsbunnede håndverkerne mulighet til å bruke nye teknikker i byggingen (Eldal 2002; 25). Linstows engasjement for arkitektur, kunst og byggeteknikk må ha hatt stor betydning for utviklingen av nasjonale symboler og det kulturelle Norge frem mot frigjøringen i 1905, og resultatene av hans typetegninger for kirkebygg står fremdeles i dag som arketyper på en landsens kirke for det norske folk.

Linstows idealer

I tegningene tok han først utgangspunkt i nye svenske kirker. Disse var billige å oppføre, og derfor egnet. Linstow-kirken har et romprogram som består av et våpenhus, kirkeskip, sakristi og dåpssakristi, og ble brukt primært til gudstjeneste, vigsel og gravferd. Kirkene hadde empirestil, men det var også innslag av gotiske vinduer på enkelte tegninger. Klassisismens ideal var arkitektur i sten, så selv om kirkene ble bygget i tre ble flater og detaljer malt for å imitere dyre steinarter som marmor. Det ble brukt lyse farger, gjerne perlefarge på veggene og hvitmalte tak. Dørene og benkene skulle males så de lignet frisk eik. Empiredetaljene i kirkene var forholdsvis enkle, og lokale byggetradisjoner preget utsmykningen og detaljene noen steder i vel så stor grad. Symmetri var også et viktig stiltrekk ved empirestilen, så prekestolen ble et problem for Linstow. Han hadde noen mer eller mindre vellykkede forsøk på å plassere prekestolen både over og foran alteret, men den tradisjonelle plasseringen på siden mellom kor og skip ble stort sett foretrukket (Sæther 2001; 41). Linstow gikk først og fremst inn for langkirken, men tegnet også korskirker, og Flekkefjord kirke tegnet han med et åttekantplan. Når det gjaldt alterbilde mente han at det fantes for få gode malere på bygda, og at et stort, forgylt kors heller burde velges. Typetegningenes forhold til teologien ble lite diskutert da de ble sendt på høringsrunde. Dette betydde ikke at de var lite gjennomtenkte i forhold til dette. Ofte tenker man at Linstow var under sterk haugiansk påvirkning da rommene var enkle og sparsommelig utsmykket, men dette er en misforståelse. Linstow var rasjonalist, noe som kommer til uttrykk i hans kirker ved at han lot lyset strømme inn i kirkens åpne og lys-malte rom. Han mente at mørket vekket angsten, og at dette ikke kunne være i kirkens ånd (Eldal 2002; 26-30).

Analyse

Vi skal nå se nærmere på den arkitektoniske opplevelsen, knyttet til kirkens samtidige kontekst, av den mest vanlige typetegningen fra Linstow; et kirkebygg bestående av to hovedformer, et tårn og et skip som går i ett med koret. Dette hjelper oss å forstå hvordan folk responderte på den typen kirke som i Norge anses for å være den klassiske landsens kirke, arketypen på et norsk kirkebygg.

Linstows kirker består som sagt av to hovedformer, et tårn, og ut i fra det et rektangulært skip som strekker seg mot øst. De ligger som regel for seg selv, omringet av en kirkegård på en åpen og synlig plass i terrenget, gjerne på en naturlig høyde. Dette gir bygget et hellig preg,

og styrker bildet av kirken som et hellig bygg, både grunnet at det behandles slik av folk, og fordi det er en tomt som på grunn av terrengets utforming og kvalitet har noe hellig ved seg.

Gulvplanet består av et tregulv som ligger på en grunnmur i sten og mur. Treets materialitet har innvirkning på hvor forankret gulvet oppleves i forhold til bakkenivået under gulvet. Et tregulv har karakter av å være et løsrevet sjikt over grunnen. Plankegulvet oppleves som levende når man går på det da det gynger, knirker, og oppleves som tøyelig og varmt. Selve treets egenskap, som noe levende som vokser, i kontrast til sten som er konstant og dødt påvirker opplevelsen av materialet. Treets letthet og egenskap å gi etter og beveges av kroppens tyngde er vesensforskjellig fra den kompakte bakken under (Thiis-Evensen 1982; 92). Men selv om det er vesensforskjell mellom bakken og gulvet vil opplevelsen være at gulvet og bygget er knyttet til bakken i form av at det ikke er løsrevet fra bakken da den tette grunnmuren visuelt uttrykker dette. Gulvet er hevet over bakkeplan, men hviler på grunnmuren, og er således et hvilende plan (Thiis-Evensen 1982; 103). I midtgangen som går fra inngangen og opp til koret ligger det et teppe. Teppet har også karakter av å være et hvilende plan, men er et eget løsrevet plan som dekker over det gulvet som ligger under. Teppet er mobilt, kan lett tas bort og oppleves som noe temporært. Det myke materialet gir et vennlig sanseinntrykk og skaper dertil en trivelig atmosfære, men det kan lett rulles sammen og tas bort, mens det harde gulvet blir igjen (Thiis-Evensen 1982; 108). Sammenlignet med et steingulv har både teppe og tregulv en begrenset levetid da de kan ødelegges av brann eller råde, og dette påvirker opplevelsen av om noe er bestandig eller ømtålig, evig eller midlertidig. Linstow-kirkene var ofte en erstatning for små steinkirker. De nye kirkene hadde ikke den samme massive materialiteten, men da kirken var det største og høyeste bygget i bygda må det ha stått som et storslått monument i bygda.

Teppet har en ledende funksjon i rommet. Teppet henger sammen med trappen og kirkebakken eller gaten som fører opp til kirken og blir en vei som leder brukeren gjennom rommet og opp til koret. Også selve rektangelplanet og plankene som ligger i lengderetningen, sammen med de faste benkene med dører som danner midtgangen, leder og setter retningen i rommet (Thiis-Evensen 1982; 84-85).

En vegg kan skjule, beskytte og avgrense en verden fra en annen. Den liggende veggen tynger mot bakken og gir i utgangspunktet et massivt og kompakt førsteinntrykk, og har et stengende og avgrensende preg. Retningen en horisontal vegg gir er en bevegelse langs flaten. For å

komme inn i rommet bak flaten må man gå rundt veggen, og veggen fungerer slik som et stengsel og er derfor fremmedgjørende (Thiis-Evensen 1982; 258). Om en vegg oppleves beskyttende kommer an på om flaten virker lett eller tung. En tung vegg kan oppleves ugjennomtrengelig, mens en lett vegg gir motsatt opplevelse. Forholdene som er bestemmende for uttrykket handler om tykkelse, overflatebehandling, byggemåte og grad av gjennomsiktighet (Thiis-Evensen 1982; 282ff). Linstow-kirken er bygget i tømmer, ofte med synlige tømmerstokker innvendig og bordkledning utvendig. Dette gir veggen innvendig en horisontal struktur som sammen med materialet og tykkelsen gjør at veggen oppleves tung. Den perlefargede lyse malte overflaten bidrar derimot til at veggen får et noe lettere uttrykk. Den utvendige kledningen av stående hvitmalt plankebord gir derimot eksteriøret et mye lettere uttrykk (Thiis-Evensen 1982; 294). Vinduene åpner mellom inne rommet og uterommet, og slipper lyset inn. I Linstow-kirkene brukes det stående vinduer på sideveggene. Vinduene er symmetriske i sin utforming og rytmisk regelmessige langs veggflaten. De har vært viktige lyskilder for kirkerommet, og har gitt sideveggene et lettere uttrykk (Thiis-Evensen 1982; 403).

Vi har allerede sett at kirken har en tydelig retning, og at det horisontale, hvilende planet er brukt i stor grad. Forholdet mellom den horisontale og den vertikale retningen er spennende å se på da den kan si noe om betoningen av det hellige og gudsrepresentasjonen i rommet. Det erfarte eksteriøret av kirken når man kommer inn er et bygg som hviler på bakken og strekker seg mot himmelen. Dette stemningsinnholdet skyldes flere faktorer. Sadeltaket som er på Linstow-kirkene beskytter inne rommet mot uterommet. Stemningsinnholdet i sadeltaket er at sideflatene lukker, mens gavlsidene åpner. Mønet gir taket en horisontal retning, samtidig som selve mønespissen stiger vertikalt. Dette får bygget til å reise seg oppover, både ved at taket peker oppover og ved at gavlveggen nødvendigvis må være høyreist og får en vertikal retning (Thiis-Evensen 1982; 526). Den stående veggen man møter når man trer inn foran kirketårnet oppleves kommuniserende, og i motsetning til den liggende veggen som hviler og stenger oppleves den stående veggen lettere fordi den stiger. Den løfter seg opp og åpner vertikalt. Den liggende veggen fører oppmerksomheten til hjørnene på hver side av den, mens den stående samler oppmerksomheten i flatens sentrum. En høy vegg, som på et tårn, oppleves som lettere i toppen enn i bunnen, da den nedre delen bærer vekten av det over. Tårnet billedgjør også den stående skikkelsen, en villet handling som er sterk og trosser tyngdekraften (Thiis-Evensen 1982; 406). Det er liten tvil om at eksteriøret har en sterk

vertikal retning, og aspirerer mot himmelen selv om det skal nevnes at kirketårnene ikke var spesielt høye, noen strakk seg så vidt over toppen av mønet.

Linstow var rasjonalist, og valget han har gjort med å ha vindu bare mot sidene og ikke oppover eller på gavlveggen bak alteret kan tolkes i retning av at han i kirkerommet la vekt på det horisontale planet, som i stor grad leder oss mot det kjente og det umiddelbart erfarbare. Det kan også være at dette er gjort av stilmessige hensyn, på grunn av den begrensede økonomien, eller de byggetekniske utfordringene det ville medføre å velge noe annet. Uansett preger dette gudsrepresentasjonen, og det ligger sosiale og hierarkiske føringer i dette som vi må se nærmere på. Kirkerommet ble malt med lysere kulører i tak enn på vegger og gulv, noe som åpner rommet oppover, men når rommets retning går med rektangelplanet, benkene vender fremover og rommet kun åpnes fremover og mot sidene betones den horisontale interaksjonen og kommunikasjonen sterkere enn kommunikasjonen oppover, spesielt om det ble lagt et flatt tak. Innvendig ble det riktig nok brukt ulike typer tak, både saltaksformen, flatt tak og tønnehvelv. Det flate taket uttrykker i seg selv ingenting, mens tønnehvelvet og saltaket betoner en horisontal bevegelse og leder samtidig blikket oppover. Vi opplever det flate taket som rasjonalitetens tak, som holder blikket vendt fremover, mens de andre taktypene åpner rommet oppover (Thiis-Evensen 1982; 526). Betoningen av de horisontale linjene kan henge sammen med det protestantiske tankegodset professor i liturgi James F. White (1932-2004) beskriver slik:

"Protestantene forventer å bli oppbygget i sin gudstjeneste, katolikkene å bli helliggjort"
(Sjømoen 2005; 92)

Prekestolen og dens plassering og funksjon i kirken er med på å forsterke retningen i rommet. Fra prekestolen forkynnes ordet som skal være til oppbyggelse. Prekestolens eleverte og sentrale plassering i forbindelse med koret sammen med den aktive bruken av den i gudstjenesten gjør den både til et handlings og et visuelt sentrum i rommet. Døpefonten ble ofte plassert på motsatt side av koret fra prekestolen for å skape symmetri. Dette grepet forsterker også døpefontens plass som visuelt sentrum.

Likevel er det nok alteret, med korset eller altertavlen, som er rommets sterkeste visuelle sentrum da det står midtstilt i den horisontale aksene. Summen av de ulike handlings og visuelle sentra gjør at man opplever at de ligger foran menigheten, lengst fremme i rommet.

Først og fremst skaper dette en opplevelse av at Gud er "der fremme". Han er ikke over eller blant folket, men foran. Det er en tradisjonell tolkning av gudsrepresentasjonen i langskipet som jeg mener fungerer godt i Linstow-kirken. Dette skaper en dynamikk i rommet hvor det hellige befinner seg foran, og det profane bak, og gir rommet en gradert hellighet. Koret hadde også ofte en korsranke som sammen med kortrappen markerte skillet mellom kor og skip. Delingen av rommet bidro til å styrke dynamikken mellom hellig og profan, og bilde av Gud som transendent.

Dette var et etablert og allment kjent sosialt hierarki i gudstjenestefeiringen. Folket i bygda hadde egne reserverte plasser i kirken, hvor dem med de største gårdene fikk tildelt de fremste plassene. Det var til og med påmalt navn på dørene inn til kirkebenkene. Man skilte også mellom kjønn, så mennene satt på sydsiden og kvinnene på nordsiden (Eldal 2002; 32f).

Akustikken kan bidra til å gi rommet et sakralt uttrykk ved at den kan tilføre rommet opplevelsen av tidløshet. Materiale, takhøyde, skipets lengde og rommet og inventarets vinkler er bestemmende for rommets etterklang. Stokkene som kirkene ble bygget i reflekterer ikke lyden på samme måte som for eksempel sten, og mindre rom har mindre etterklang enn større rom. I tillegg demper tepper, møbler og folk etterklangen. Linstow-kirkene har en relativt kort etterklang, sett i forhold til mange andre kirker, men klangen er absolutt til stede og gir rommet en smak av det evige som ligger foran.

Konklusjon

Vi har sett hvordan kirkens eksteriør hadde en aspirerende kvalitet ved seg, og hvordan interiøret ikke nødvendigvis hadde den samme sterke vertikale retningen, men at den kommuniserte en horisontal dynamikk mellom det hellige og profane. Nordmannen som besøkte Linstow-kirken på 1800-tallet møtte Gud i bygdas mest høyreiste bygg. Selv om kirken ble bygget på begrensede midler og med byggematerialer som ble brukt i så og si alle bygninger, hadde kirken arkitektoniske og kunstneriske kvaliteter hvis sum av stemningsinnhold og kontekst gav opplevelsen av å trå frem foran det hellige, og møte Gud, ansikt til ansikt.

Kirkebygging og kirkearkitektur i en ny tid (1900-1970)

Kirkebyggene har tradisjonelt vært plassert godt synlig i landskapet, gjerne på naturlige høyder eller på halvøy. Der har de stått som tegn og symbol på den kristne tro, og fra reformasjonen i 1537 til bruddet mellom kirke og stat i 2012, et tegn på statens nærvær over hele landet. Kirken utgjorde, sammen med forsvaret og kongedømmet, det nasjonale fundamentet. Byggingen av kirker stod derfor sentralt i utviklingen av den nasjonale selvforståelsen frem mot frigjøringen i 1905. Å tegne kirker har derfor for arkitekter vært en mulighet for å arbeide med konstruktive og estetiske utfordringer som man ellers ikke har hatt. Som for teologene gjelder det for kirkearkitektene å stadig formidle det samme budskapet i en ny tid (Sjømoen 2005; 79ff). Det 20 århundre, med to verdenskriger, store samfunnsendringer, velferd og økonomisk vekst, medisinskutvikling, globalisering, kappløp til månen, Woodstock og oljefunn i Nordsjøen har bydd på utfordringer for fortolkerne. Arkitektene har derfor vært på leting, og kirkene har fått mange ulike uttrykk, noe som særlig ble tydelig i hele etterkrigstiden (Dahle 2008;12,21). Dette er historien om hvordan kirken ble preget av endringer knyttet til moderniseringen av kultur og samfunn frem mot 1970, og hvordan det gav seg til uttrykk i kirkearkitekturen.

Småkirkebevegelsen

På grunn av sentraliseringen måtte man bygge flere kirker i byene, og en ny type kirkebygg ble til. Småkirkebevegelsen startet i København i 1880-årene, og i 1899 ble den første norske småkirken reist på Vaterland, i området der Oslo Spektrum ligger i dag. Dette var en av de tettbebygde og fattige delene av Oslo. Vaterland kirke har senere blitt revet, mens flere av kirkene, blant annet Tøyen kirke, fremdeles er i bruk. Det var et stort sprang fra de tradisjonelle markerte kirkebyggene til småkirkene som var mer integrert i bymiljøet og ble bygget der hvor folket var. Kirken ble reist mellom leiegårdene hvor folk bodde, og det var derfor bare fasaden som syntes. Den var utformet tradisjonelt med langkirkeplan, og med kor

for alteret. Småkirkene skulle, i tillegg til å være rom for gudstjenestefeiring på søndager, også ha en sosial omsorgsfunksjon, et diakonalt tilbud, da disse områdene var preget av mye fattigdom (Dahle 2008; 12,33, Sjømoen 2005; 80ff).

Kirkearkitekturen i Norge har ellers i stor grad fulgt strømningene i internasjonal og nasjonal arkitektur, både i materialbruk og stilmessig. På starten av 1900-tallet var det jugendstil og nasjonalromantikk som gjaldt, før nybarokk og nyklassisisme tok over etter første verdenskrig. Funksjonalismen gjorde sitt inntog i mellomkrigstiden og preger i de ulike ismene i etterkrigstiden. Denne stilen, eller metoden, er fremdeles aktuell i den polyvalente arkitekturen som preger dagens kirkebygg (Dahle 2008; 11).

Modernismen

Rundt 1910-1920 kom det et nytt uttrykk innenfor kunsten, nemlig modernismen. Det nye uttrykket representerte et brudd med de realistiske og idealistiske/romantiske uttrykksformene fra 1800. Med modernismen fjernet kunsten seg fra dagliglivets forståelighet, eller i hvert fall fra det opplagt begripelige, det naturalistiske og det figurative, og talte til sansene og følelsene på en ny måte. Modernistene var av den oppfatning at de tidligere uttrykksformene hadde utspilt sin rolle da de med tiden hadde stivnet til klisjeer. Kunstnerne måtte derfor bryte opp og finne nye uttrykk for å gripe det moderne mennesket og den moderne kulturen (Hansen 2001; 198). Innenfor kunstmiljøet fikk modernismen stor oppslutning, uansett om man var radikal eller moderat i sitt uttrykk. Et viktig kjennetegn ved modernismen er at funksjonen er viktigere enn stilarten, og gav derfor stort spillerom når det gjaldt uttrykk.

Modernismen fikk også gjennomslag i arkitekturen og i norsk kirkearkitektur etter første verdenskrig, og som i kunsten skulle moderne arkitektur være en motpol til det klassiske. Det viktigste stiltrekket innen den modernistiske arkitekturen ble summert opp av arkitektens far Louis Sullivan i det legendariske uttrykket *Form follows function*. De norske kirkearkitektene hentet mye inspirasjon fra tysk funksjonalisme, preget av enkle geometriske former (Dahle 2008; 12)

Kollektive bevegelser

Lekmannsbevegelsen spilte en sentral rolle i kirkelandskapet. På landet stod kirken, gjerne en langkirke med vestvendt tårn på en sentral tomt, som gudshuset, mens lekmannsbevegelsen bygde sine enklere bedehus. Bedehusene ble ikke et alternativ til kirken, men et tillegg og korrektiv til kirkens lære. Bedehus-folket ønsket et sterkere engasjement og deltagelse. Kirken var møtestedet for menigheten søndag formiddag, mens bedehusene ble brukt av den aktive menighetskjernen resten av uka. Dette har fortsatt mange steder frem til i dag, mens kirken andre steder har arbeidskirken tatt over. Arbeidskirkene kom først i byene, der bedehusbevegelsen tradisjonelt sto svakere enn på landet (Sjømoen 2005; 80ff).

Røa kirke (1939) på Oslo vest var en av Norges første arbeidskirker, og har røtter inn i bedehusbevegelsen. Kirkebyggets utforming var inspirert av bygningen Ove Bang tegnet i 1935 for Det norske lutherske indremisjonsselskap, et modernistisk bygningskompleks med sakrale kvaliteter. Bygget inneholdt blant annet to separate forsamlingsrom som også kunne slås sammen da man kunne åpne en vegg ved siden av scenen i det store rommet inn mot det minste rommet. Røa kirke har ikke det samme modernistiske uttrykket, men det ble den første "fleksible" flerbrukskirke, med oppheisbar lettvegg mellom kirkerom og kirkesal. Kirkens arkitektoniske uttrykk er i stor grad inspirert av den tyske funksjonalisten Rudolf Schwarz modernistiske kirke Fronleichnamskirche i Achen (1930). Den er reist i betong, har et høyt, lyst og luftig kirkerom med hvite glatte vegger. Eksteriøret reflekterer interiørets stramme og enkle uttrykk med enkle volumer og frittstående kampanile (Sjømoen 2005; 84).

Under krigen ble kirkens stilling hos det norske folk styrket, mye på grunn av kirkens klare holdning mot okkupasjonsmaktene. Også etter krigen holdt kirken sin posisjon i folket, og det var naturlig at man i sterkere eller svakere grad bekjente seg til protestantisk kristendom og var medlem i Den norske kirke (Hansen 2001; 195). Samtidig var det mange aktive i kirken, særlig blant dem akademikere, som hadde opplevd den store vekkelsen midt i 1930-årene med oxfordbevegelsen. Den amerikanske presten Frank Buckman (1878-1961) som stod bak bevegelsen oppfordret folk til et aktivt kristenliv hvor kirken skulle brukes syv dager i uken, og være et sted for alle generasjoner. Røa kirke var på mange måter et svar på denne bevegelsen. Ønsket var at arbeidskirken skulle være åpen hele dagen, hele uken. Kirkebygget skulle inneholde et komplett menighetssenter med kirke, menighetssal, møterom, speiderrom, barnehage, kontorer og boliger, i tillegg til kirkerommet, som gjerne kunne utvides som i Røa kirke med den tilstøtende menighetssalen (Dahle 2008; 30).

Etterkrigstidens kirkebygging

Under andre verdenskrig ble det nesten ikke bygget noen kirker, men da landet skulle gjenreises etter krigen ble det bygget kirker i stor skala. Norge var fattig før 2. verdenskrig, men man bygde likevel kirkene etter en høy standard. Etter krigen var prioriteringen blitt endret. Man var ikke så opptatt av å bygge kirkene etter samme standard som tidligere. Det ble bygget billige kirker, og kirkebyggeprosjektene var plassert lavest på prioriteringslisten over det som måtte bygges opp etter ødeleggelsene. Mange av kirkene var formmessig svært tradisjonelle med smale skip og høyreiste saltak, men ble bygget i armert betong på samme måte som kontorbygg og boligblokker i stede for tømmer, sten og teglstein som var mer kostbare materialer og dyrere å oppføre (Dahle 2008; 13ff). Begrenset økonomi var nok ikke eneste grunn til at kirkene var mindre påkostet. Det lå i tiden å tenke nøkternhet, og kirkene gjenspeile i stor grad tidens politiske og sosiale engasjement, fra etterkrigstiden og godt inn på 70-tallet. Med 68-generasjonen kom kampen for likhet og demokrati i alle samfunnets styreorganer, i skoler, og i kirke- og kulturliv (Dahle 2008; 17). Autoriteter ble ansett som hemmende for friheten, noe som passet med kirkenes alminnelige uttrykk.

Nye strømninger i kirkearkitekturen

I Europa har man gjennom kirkehistorien brukt store ressurser på estetikken, med bakgrunn blant annet i ideen om at det er det visuelle som først skaper kommunikasjon med enkeltmennesket. I Norge har man i løpet av 1900-tallet gått ifra å legge stor vekt på vellykket estetikk, korrekt symbolikk, gjeldende kirkerett, og å være tro mot tradisjonen, til å legge hovedvekten på teologiske og pastoral-psykologiske synspunkter, og ikke minst på det funksjonelle. Det resulterte i at kirken som formmessig hadde vært kjent, og som tydelig kommuniserte at det var en kirke utover århundret fikk en mer ukjent form, og den estetiske kommunikasjonen ble vanskeligere å lese. Kirkene var tilpasset de nye strømningene, men den funksjonelle siden hadde gått for sterkt ut over det estetiske. (Sjømoen 2005; 91)

Flere kirker fikk kirkerom med lettvegger, slik man så antydninger til på 30-tallet med Røa kirke, og det ble også mer vanlig å ha kontorer, barnehage og menighetssenter integrert i bygget. Med disse endringene ble også opplevelsen av og synet på selve kirkerommet påvirket. Det tidsriktige alminnelige preget stod i kontrast, ikke først og fremst til autoritetene, men til det hellige. De nye idealene i kirkearkitekturen reflekterte kirkens nye

satsningsområder og profil. Det skulle være like naturlig å gå inn i kirken som inn på kjøpesenteret eller på en kafé. Aktivitetene utenom gudstjenestene ble stadig flere, og nye behov meldte seg etterhvert som aktivitetene spredte seg ut over alle dagene i uken. Det var behov for kjøkken og ulike stuer til forskjellig bruk. Kirken var ikke lengre et bygg primært brukt til gudstjenestefeiring, men et bygg hvor hele livet kunne leves. Kirken ønsket å være til stede i og en del av lokalsamfunnets dagligliv. Derfor ble kirkebyggene lavere og mer upretensiøse i sitt uttrykk, på grensen til anonymisert. Noen kirker, som Fossum kirke (1976) på Stovner, har påskrevet *Fossum kirke* på fasaden slik at man skal forstå at det er en kirke. Den innvendige utsmykningen bar også preg av nøkternhet og alminnelig-gjøring, som i Storhamar kirke (1974) hvor altertavlen er et klede i batikk. Ikke alle satte pris på denne utviklingen, og flere var av den oppfatning at kirkerommene hadde mistet det sakrale aspektet, blant disse Biskop Per Lønning. Han uttalte litt humoristisk at de nye kirkene ikke var katedraler, men *kaffedraler* (Sjømoen 2005; 86f).

Kirkene begynte også å ta en ny ytre form, noe som var en naturlig konsekvens av at bygget skulle legge til rette for kirkens nye syn på menighetsliv, men ikke alle valgte å gjøre eksteriøret alminnelig. Arkitektene var frigjort fra fortidens formspråk, mye takket være foregangsfigurer som kunstneren og arkitekten Le Corbusier (1889-1965) (Sjømoen 2005; 85). Kirken han tegnet til Ronchamp i Frankrike, Notre Dame du Haut, brøt ikke bare totalt med de tradisjonelle kirkens formspråk, men også med oppfatningen av tradisjonell modernistisk arkitektur (Dahle 2008; 16). Det var noe skulpturelt over kirkens uttrykk, som bløte klipper. Han har forlatt den strenge geometrien fra modernismen, og bygget oppleves organisk med buede former og uregelmessige vinduer. Kirken står med sitt uttrykk som et motbilde til resten av samfunnet, et fristed for fred og refleksjon (Gympel 2005; 103). Han går med andre ord i motsatt retning av mye av den norske kirkearkitekturen, men bygget kommer til å prege både norsk og internasjonal kirkearkitektur i flere tiår. Kirkelandet kirke (1964, Odd Kjeld Østbye) i Kristiansund var en helt ny type kirke i norsk sammenheng, inspirert av Le Corbusier. Den fikk sin form og sitt uttrykk fra byggets spennbetongkonstruksjon. Resultatet var et bygg som fra utsiden er monumentalt og skulpturelt, men som ikke ser ut som en kirke. Innvendig har den likevel en ganske tradisjonell organisering av kirkerommet, og lysspillet fra glassveggen bak alteret, en nytolkning av det tradisjonelle glassmaleriet, skaper en hellig stemning i rommet (Dahle 2008; 31).

En av de store endringene som skjedde med kirkebygget i etterkrigstiden handlet om utforming og organisering av kirkerommet. På 1920-1930-tallet hadde Rudolf Schwarz fjernet koret fra sine kirker og flyttet alteret ned i kirkeskipet, et grep som tydeliggjorde en vektlegging på fellesskapet i gudstjenesten. Det annet vatikankonsil (1962-1965) preget også kirkearkitekturen med sitt ideologiske tankegods, selv om de ikke arbeidet spesielt med kirkearkitektur. Det ble bestemt at liturgen skulle stå *versus populum* (vendt mot folket) ved alteret, og man ønsket økt deltakelse i gudstjenesten og et mer aktivt menighetsliv (Sjømoen 2005; 87f). Vifteplanet ble innført i nye norske kirker i tråd med de nye idealene. Søreide (1973) og Fyllingsdalen (1976) kirker, tegnet av Helge Hjertholm, var de første av mange, da denne planformen ble den dominerende helt frem til 90-tallet (Dahle 2008; 31)

Fossum kirke

Bakgrunn

Groruddalen var opprinnelig et gammelt gårdssamfunn, men ble utbygget i stor skala fra midten av 1900-tallet. Med unntak av noen få boliger og gårder ble alle boligene i Fossum sogn bygget i løpet av en tiårsperiode fra 1976. Fra å være et landlig område ble det raskt omdannet til et tettsted med høye boligblokker, en type drabantbygd utenfor Oslogryta. Fossum fikk et bydelssenter med blant annet skole, legesenter, idrettspark, bibliotek, butikker og til slutt kirke. Fossum kirke ble bygget av Selvaag bygg, som allerede hadde bygget Stovner senter og de karakteristiske terrasseblokkene som utgjør brorparten av boligblokkene på Fossum (Akerø 2001; 11-12).

Kirken ble tegnet av Anker & Hølaas og oppført blant annet med hjelp fra Olav Selvaag, som tilbød seg å bygge den for et beskjedent beløp ettersom han allerede var i gang med å bygge Stovner senter som lå like ved kirketomten. Kirken er oppført med fasadevegger i rød tegl, med oppbrudd innvendig av laminerte konstruksjoner. Utformingene er gjort etter en samlende plan for småkirker i Groruddalen, og Ellingsrud (1981) og Rødvet (1978) kirker som også ligger i Østre Aker prosti er bygget etter samme tegninger. Kirken har 600 sitteplasser, 200 i hovedskipet og 400 fordelt på to siderom (Tvedt, Reisegg 2007; 86). Da kirken ble vigslet 12. September 1976 satte Biskop Kaare Støylene ord på de utfordringene han så for mennesker i dag, og hvordan dette kirkebygget kunne bidra på en positiv måte.

"Dette er underets dag!(...) Vi mennesker presses i dag inn i en livsstil der vi verken har tid for Gud eller hverandre. Men reisningen av en ny kirke midt i et nytt befolkningsområde som dette, er et bevis på at Gud er midt i blant oss og at han har tid for oss". (Akerø 2001; 7)

Moderniseringer

Det har senere blitt gjort tiltak for å gjøre bygget til et mer tydelig kirkebygg, som i 1997 da det ble plantet mer grønt utenfor kirken, et stort lekehus tilhørende menighetsbarnehagen ble fjernet, og det kom på plass et kors på utsiden av kirken. Det har også blitt gjort noen endringer i kirkerommet. Koret ble senket ned til samme høydeplan som skipet for å tilrettelegge for funksjonshemmede, og man bygde et nytt mindre platå for å heve alteret av praktiske hensyn så liturgen ville være synlig bak alteret selv om menigheten stod. Man skaffet senere 12 bilder fra Jesu liv (1996), malt av Eva C. Westelius, som ble hengt opp på langveggen inn mot høyre menighetssal (Akerø 2001; 57). Det var også planlagt nytt korvindu og ny dør inn til kirkerommet, men dette ble aldri gjennomført. I analysen tar jeg utgangspunkt i hvordan kirken så ut ved innvielsen da dette er slik kirken fremstod for folk på 70 og 80-tallet.

Analyse

Kirkebygget består av tre bygningsvolumer, og kirkeklokkene henger i en frittstående kampanile ved siden av kirken. Bygget ligger nord-vestlig vendt med inngang i syd-østlige ende. Hoved ankomsten til kirken er en bred asfaltert gangsti som leder en rett mot inngangsdørene.

Om kirkens beliggenhet mente biskop Kaare Støylen at den var en hensiktsmessig da den lå midt i sentrum og dermed midt i folks hverdag, men samtidig hevet et trinn over og inn i en bjørkelund med høyreiste trær omkring (Akerø 2001; 9). Det erfarte uterommet når en ankommer kirken, er at man stiger opp, fra senteret og blokkens høydeplan, opp til kirkebygget. Likevel ruver ikke kirkebygget i landskapet. Tredelingen av kirkebygget gir kirken et lettere uttrykk da fasaden deles opp og formen blir mindre massiv. Dette uttrykket styrkes også ved å ha en frittstående kampanile som ikke er høyere enn selve kirkebygget. Den øvrige bebyggelsen er også flere etasjer høyere, og i masse mange ganger større enn kirken. Dette bidrar også til å gi kirkebygget et lettere og enklere preg. På avstand er kirken bare synlig fra vest, da blokkene og haugen på østsiden av kirken dekker for sikten.

Fra kirkebakken går man inn et tydelig, men lavt inngangsparti, gjennom et bredt og kort vindfang og gjennom to brede, lave laminerte dører inn i kirkerommet. Fra inngangsdøren ledes man av et smalt teppe i en rett linje frem til koret, som ligger tre grunne trappetrinn opp.

Det synlige gulvet i skipet er et lyst linoleumsgulv, og fremme ved koret et teppegulv. Materialene har ingen bæreevne i seg selv, og oppleves som et løsrevet gulv som hviler på og dekker over det bærende gulvet. Teppets overflate er myk og skaper en velkommen, hjemlig stemning og skiller uterommet fra innerrommet. Linoleum oppleves som bestandig og kald i sin tekstur, men har ellers samme strukturelle egenskaper som teppet slik at det kan lett rulles sammen og fjernes. Gulvet er ikke forankret direkte i bakken da det er en etasje under kirkerommet, men det bærende gulvet oppleves trygt på grunn av sin materialitet da det ikke gir etter når man går på det (Thiis-Evensen 1982; 92,108).

Når det gjelder kirkens vegger, er bygget konstruert med flere ulike typer vegger som med sin materialitet og form har ulike stemningsinnhold. Kirkens yttervegger er av bærende teglstein. Disse bidrar til å gi veggene et solid og tungt uttrykk, noe som også forsterkes av den grove teksturen. Endeveggen bak alteret oppleves som høyreist og samler fokuset fremover og mot midten av veggen. Innvendig er det også i utstrakt grad brukt bærevegger med tilsvarende konstruksjon og uttrykk som romskiller, men selve kirkerommet kan åpnes og lukkes mot siderom ved bruk av lette skillevegger i laminert tre. Dette bryter med stemningsinnholdet i de øvrige veggene. Disse oppleves gjennomtrengelige, lite solide, og åpner rommet mot siderommene selv når de er lukket (Thiis-Evensen 1982; 196-205). Skilleveggene dekker åpningen mellom brede furubjelker som danner den visuelt eksponerte takkonstruksjonen. Når skilleveggene åpnes, danner disse en søylerad på hver side av hovedskipet. Søylene har et bærende uttrykk, og har kroppslighet med en villet handling, og har i seg en sterk viljesenergi (Thiis-Evensen 1982; 320,342.). Ytterveggenes materialitet, endeveggenes høyreiste karakter og søylenes sterke karakter gir samlet et stemningsinnhold hvor en opplever seg trygg, og klart skjermet fra uterommet. Kirkerommet får en tydelig horisontal og vertikal retning da man blir ledet frem langs de solide sideveggene og søylegangen og løftet opp av søylene og den høye endeveggen i hovedrommet, men skilleveggens lite solide karakter skaper en viss utrygg opplevelse da de åpner rommet mot siderommene selv når de er igjen, som en korridor med dører på begge sider. Dette skaper flere potensielle bevegelsesveier som leder ut og inn av rommet, noe som utfordrer rommets hovedretning.

De løse stolene som utgjør inventaret kan plasseres fritt i rommet, men til kirkelige handlinger står stolene i hovedskipet på rette rekker på tvers av rommets lengderetning, mens stolene i siderommene er skråstilt, så de vender mot koret fremme i hovedskipet. Når siderommene åpnes, endres derfor rommet karakter fra å være et langskip til å ta en smal vifteform. Dette

endrer opplevelsen av den sosiale dynamikken i rommet. Fra å være vendt i samme retning, i en horisontal akse *gjennom* rommet og alteret, samles man nå i et punkt *rundt* alteret. Dette inviterer til kontakt sideveis, ikke bare fremover. "Tempoet" i rommet senkes, og man stopper opp, som Biskop Kaare Støylen selv sa var et behov i tiden. Koret har en bred åpning, og til og med alterringen er erstattet med parallelle knelebenker på sidene av alteret slik at det ikke er noe stengsel mellom alter og skip. Alteret brukes *versus populum*, en enkel lesepult og døpefonten står på korets venstre side, og prekestolen, som er plassert på høyre side, mellom kor og skip, ligger kun ett trappetrinn over det teppebelagte koret. Alle disse faktorene bidrar til at koret oppleves åpent for hvem som helst, og blir et dynamisk handlingsentrum, som en teaterscene, hvor alle gudstjenestens handlinger foregår. Også opplevelsen av gudsrepresentasjonen påvirkes. Gud oppleves nær, han er tilstede i rommet og i fellesskapet (Sæther 2001; 18-19).

Bortsett fra altertavlen finnes det ikke noe form for kunstnerisk utsmykning i rommet. Altertavlen bidrar til å skape et visuelt sentrum like over alteret. Det hjelper selvsagt også at den består av et omtrent tre meter høyt messingkors, kombinert med fire malte flammende flater, en installasjon som tar mye plass (Akerø 2001; 86).

Lysen spiller også en viktig rolle for opplevelsen av det helliges nærvær. Det er hovedsakelig tre typer lys-innslipp i kirkerommets vegger. Det er vinduer mellom teglsteinsveggen og taket i begge siderommene langs hele veggflaten. De to andre har et sterkt symbolsk innhold. Hele veggflaten på venstre side av koret er av gjennomsiktig glass. Dette åpner inne rommet mot uterommet og lar det naturlige lyset fritt flyte inn i inne rommet, og koret bader i lys. Dette gir en effekt som gir korpartiet et lettere preg, og skaper en dynamikk i rommet mellom det lyse foran og det mørke bak. I tillegg er det vinduer opp under taket på venstre veggflate i hele veggens lengderetning. Disse slipper inn lys ovenfra og drar blikket oppover. Sammen med pulttaksformen skaper dette en dramatisk effekt.

Pulttaket er et halvt saltak. Det skråner i en retning og gir derfor asymmetriske rom. Når man beveger seg innenfor rommet, befinner man seg i spenningen mellom to ulike tilstander; i den lave delen betones den horisontale, og i den høye den vertikale. Formen er også åpnende og lukkende, åpnende mot toppen og lukkende mot bunnen. Formen åpner også videre, ut av seg selv. Kirken er sammensatt av tre bygningskropper som alle har saltak, hvor to av dem, hvis hovedfunksjon er kirkerom og sidesal, vender mot hverandre. Fra utsiden åpner rommene seg

mot hverandre og viser en samhörighet. Det minste rommet (siderommet) favnes av det store (kirkerommet) og lukker rommet, mens det store hever seg over og åpner rommet oppover (Thiis-Evensen 1982; 573-580). Kombinasjonen av pulttaket og lysinslippet opp under taket i kirkerommet åpner mot himmelen, gir rommet aspirasjon og mystikk som kjennetegner et sakralt rom.

Kirkekonsulent Sigurd Muri hadde noen bemerkninger da han så tegningene til Fossum kirke. Han ønsket resonansrom for kirkeklokkene, mer lys i menighetssalene og påpekte tendensen i nye kirker med kort etterklangstid, noe som går ut over sangen og musikken (Akerø 2001; 29). Selv om kirkerommet er stort og høyreist, er klangen i kirken relativt kort. Dette har blant annet med takkonstruksjon, gulvdekke, stoff-trekk på stolene og den grove veggflaten å gjøre. Klangen styrker ikke bare sangen og musikken, men den kan gi rommet en opplevelse av tidløshet som gjør at rommet har kontakt med det evige og hellige.

Konklusjon

Materialene som brukes er kjente og billige materialer, som for eksempel rød teglstein som man ser ble benyttet i stor skala i byggingen av bygårder på 60- og 70-tallet. Men i bygårdene var det vanlig å pusse veggene glatte innvendig, noe man har valgt å ikke gjøre her. Det gir veggen en grov tekstur Den synlige trekonstruksjonen understreker også byggets ærlighet ved at hele konstruksjonen blir synlig. Materialene og byggemåten forteller at det er et bygg som først og fremst skal være funksjonelt fremfor vakkert. Det har et enkelt og allment uttrykk. Bygget har ikke noe typisk ytre kirkeform og mangler et aspirerende stemningsinnhold. Når det i tillegg ligger lite synlig, fungerer det ikke som et signalbygg i lokalmiljøet.

Samtidig har vi sett hvordan kirkerommet likevel har sakrale kvaliteter. Det er heller ingen tvil om at kirkerommet er det viktigste rommet i bygget. Man ledes naturlig inn fra hovedinngangen inn i kirkerommet. Funksjonsrommene er lagt til en sidefløy, og virker ikke forstyrrende eller påtrengende for dem som kommer til gudstjeneste. Og nettopp i gudstjenesten, i fellesskapet, kommer Gud ned og er til stede, midt i blant folket.

Arbeidskirken - fra allment til sakralt bygg

Arkitektenes oppgave er å nytolke kirkens evige budskap, stadig på nytt, inn i en ny tid. Tolkningene av kirkebygg fra 50-70-tallet hadde i stor grad svart til den tidens forventninger, både form og bruksmessig. Det norske samfunnet endret seg imidlertid betydelig på kort tid, og allerede på 80-90-tallet hadde disse kirkene problemer med å møte de nye strømmingene. I dette kapittelet vil jeg se på de endringer som skjedde i norsk samfunns og kulturliv, hvilke utfordringer det gav kirkearkitektene, og se hvordan de forsøkte å løse dette i kirkearkitekturen frem mot 2010.

En individualistisk kultur vokser frem

Tiden for de store kollektive sosiale bevegelsene er over og kulturen beveger seg i en mer individualistisk retning, også innen den private sfæren. Folk går heller på treningsstudioer enn å være med i idrettslag. Det samme skjer innenfor religiøsiteten.

Det er ikke færre som er religiøse enn før, men det er færre som søker mot trosfellesskapet i den tradisjonelle kirken. Den sammensatte bevegelsen av nyreligiøse grupper med røtter i østlig filosofi blir en konkurrent, og kirken i Norge befinner seg for første gang på tusen år på et livssynsmarked. Toleranse blir et viktig begrep når alle skulle finne sin egen vei i troslivet, noe som i praksis betydde at man ikke skulle forsøke å overbevise andre om et livssyn (Hansen 2001; 204f).

Selv om troen ble mer privatisert hadde den fremdeles en plass i det offentlige rom, dog i en annen form. Den individualiserte kulturen var lite positiv til meninger som kom fra en større organisasjon, men enkeltindividers tanker om liv og tro ble godtatt, så lenge man fortalte og ikke forkynte. Kirken måtte finne nye måter å delta og vise seg i offentligheten på. Et eksempel på hvordan kirkebyggene har vært viktige i denne prosessen så vi i kjølvannet av terrorangrepene den 22. Juli 2011. Kirkene ble stilt til disposisjon så folk kunne komme for å

være alene eller dele sorgen. Statsråd for Fornyings-, administrasjons- og kirkedepartementet Rigmor Aasrud satte ord på dette i et intervju i Vårt Land.

Når sorgen slår inn hos oss, kjenner vi hvor vi hører til. Vi søker til de rommene som gir oss mening og håp.(...)Vi har opplevd at kirkerommet kan være rommet der du får være i fred. Et rom for ettertanke, for å tenne lys, for å be. Der du kunne være, uten at noen trengte seg på. Uten at du måtte si noe. Du kunne være alene, og samtidig sammen med de andre som var der. Når det som oppleves, er hendelser som ord ikke kan beskrive, er det godt med et stille rom. Et rom der det ordløse kan bli til en slags bønn ved at du tenner et lys. I kirkerommet har mennesker kjent seg beskyttet; i kirkerommet har man kunnet erkjenne sin sårbarhet.(...) Jeg tror det er viktig at vi som har ansvar i kirken tar med oss disse erfaringene om kirkerommets betydning videre. De minner oss om det egentlige og viktige. I sorgen og uvissheten viste kirken seg fra sin beste side. Vi som søkte den, opplevde noe som er viktig og dypt. (Vårt Land, 10.09.2011)

Kirker over hele landet ble brukt i stor skala i dagene etter terrorangrepene. Kirkene fungerte som beskyttende fristed fra verden, et fredens sted å trekke seg tilbake til. Aasruds refleksjoner etter 22. Juli går på at kirken var et sted folk kommer til fordi man hører til der, og det var et rom som gav mening og håp. Et sted hvor man var trygg og kunne gjenvinne noe gjennom bønn og lystenning, kanskje roen eller perspektivet i livet. Bruken av kirkerommet som samlingssted for offentlige var omdiskutert. 21 prosent kom til kirke (Engen 2005,4)

Kritikk mot arbeidskirkene

Arbeidskirkene hadde lagt til rette for en ny menighets- og kirketenkning, men måten arkitektene hadde løst det på hadde resultert i mer profane og privatiserte kirkerom. Kirken, som tidligere hadde vært høyreist og synlig i landskapet, hadde blitt anonymisert og preget sitt nærmiljø i mange tilfeller i svært liten grad. Helligdommen hadde blitt ett med hverdagen, og representerte ikke lengre på samme måte et gudsnærvær på samme måte som tidligere (Dahle 2008; 25). Dette gav konsekvenser for de høytidelige handlingene som bryllup og gravferd. Ganglinjen fra alteret og ut hadde blitt kronglete og kort, noe som påvirket opplevelsen ved prosesjon, når bruden skrider opp midtgangen ved bryllup og når kisten bæres ned ved gravferd.

Kirkehusene ble formet svært ulikt da man ikke hadde ett rådende syn på arkitekturen, men et polyvalent arkitektursyn. Ett fellestrekk for kirkebyggingen var hensynet til funksjon, og arbeidet med å inkorporere disse nye funksjonene i kirkebygget gav resultater av ulik arkitektonisk kvalitet. Når kirkerommet bare utgjorde 25% av grunnplanet sier det seg selv at dette gir konsekvenser for forståelsen av bygget, ikke minst for byggets eksteriør (Dahle 2008; 19). Et godt eksempel på en kirke fra denne tiden er forslaget arkitektene Kjell Lund og Nils Slaatto sendte inn til arkitektkonkurransen i forbindelse med byggingen av Bekkefare kirke (1977). Målet var at rommet skulle åpne for mange muligheter, og derfor være så nøytralt som mulig. Dette ble løst ved et kvadratplan. Kvadratplanet unngår å gi rommet retning, det får en statisk karakter, og blir på grensen til intetsigende. Arkitekt-duoen vant senere konkurransen om Eidsvåg kirke (1982) hvor de hadde valgt samme grunnplan, men hadde en mer veloverveid og moden arkitektur hvor de har lagt vekt på bruk av lys som element i utsmykningen, og hvor takkonstruksjonen har blitt et viktig element i ordningen av rommet ved at bærebjolkene danner store kvadrater som deler rommet inn i seksjoner og "ordner" rommet (Dahle 2008; 18-19).

Utkastet til Per Amund Riseng og Jan Stensrud som vant konkurransen om Bekkefare kirke har et kirkerom på 175kvm, mens bygget er på hele 2000kvm. Tidligere hadde kirkerommet stort sett dekket hele byggets grunnflate, og kirkens eksteriør avslørte kirkerommets størrelse og grunnplan. Romprogrammet som nå skulle inn i kirkebygget gav kirkene nødvendigvis et annerledes utseende. Eksteriøret i Bekkefare kirke var et av de mer heldige forsøkene, og ble løst på en måte som gav et kirkelig utseende med en godt synlig frittstående kampanile over et høyt, men utradisjonelt, flatt tak (Dahle 2008; 17). Et problem med det almene og lite dominerende eksteriøret var at kirkene ikke kommuniserte dets bruk og funksjon på en måte som svarte til folks forventninger om hvordan kirker skulle se ut, og man mistet derfor en del av brukergruppen. Man bygde på en måte som svarte til kirkens idealer for dens plass i samfunnet, men man bommet likevel ved at man hadde lagt for lite vekt på kirken som sted for feiring store dager, knyttet til overgangsriter. Hans Arne Akerø gjorde en undersøkelse av folks forhold til kirkebygg i Groruddalen i Oslo, hvor arbeidskirkene dominerer kirkelandskapet. Arbeidskirkene klarte ikke å kommunisere den samme fromhetsfølelsen eller helligheten som eldre kirker har, og som en konsekvens av dette var det mange som søkte seg til andre kirker når de skulle ha dåp eller inngå ekteskap. Det samme gjaldt på Oslos vestkant (Sjømoen 2005; 88)

Når arbeidskirkemodellen utover 80 og 90-årene begynte å få kritikk var det ikke funksjonene kritikken ble rettet mot, men kirkens form og uttrykk (Dahle 2008; 19). Noen reagerte på den sparsommelige utsmykningen, som i Fossum kirke, hvor man på midten av 90-tallet forsøkte å gjøre kirkerommet vakrere og mer sakralt ved å pusse opp koret, samt engasjere kunstneren Eva C. Westelius til å male 12 bilder med motiver fra Jesu liv, som ble hengt opp i kirkerommet. Det ble også lagt planer om å sette inn nytt korvindu i farget glass og bytte ut døren inn til kirkerommet, noe som ikke ble gjennomført (Akerø 2001;57). Mange av kirkene som var bygget på 60-70-tallet hadde fått vifteplan for å styrke fellesskapsdimensjonen i gudstjenesten, men man oppdaget etterhvert at denne løsningen hadde sine utfordringer i møte med de nye individualistiske strømningene. Når man nesten stod ansikt til ansikt med de andre gudstjenestedeltakerne opplevde kirkevante at dette hemmet tilbedelsen. For de mer kirkefremmede hadde den anonyme "bakerste benk" forsvunnet, og fokuset på fellesskapet kunne skape en uønsket sosial utfordring for dem som kom (både kirkevante og kirkefremmede) for i stillhet å møte Gud i kirken og gudstjenesten (Sjømoen 2005; 88). For da kirken er et fysisk konkret møtested mellom mennesket og det hellige, må det legges til rette for både et personlig og et kollektivt møte mellom Gud og mennesker. Da man la lite vekt på å tilrettelegge for de "uinnvidde" tok man ikke høyde for at kirken og kirkerommet er et viktig sted for mange flere enn dem som tilhører det sosiale fellesskapet som holder til i kiren. (Dahle 2008; 24)

Vifteform og langkirke

Vifteformen skapte et sentrum i rommet som menigheten samlet seg om. Det gjorde noe med forståelsen av tid og hvor man befinner seg i frelseshistorien. Vifteformen forteller at Guds rike allerede er en realitet, at vandringen har stoppet og vi har nådd målet. Gud er midt i blant folket så den vertikale dimensjonen blir mindre viktig i uttrykket, mens den horisontale dimensjonen, fellesskapet, vektlegges sterkt. Katolikken Steven Schloeder var en av dem som var kritiske til det veldig allmenne idealet som rådet. Han stilte spørsmålet om kirkenes funksjon var at folk skulle komme sammen, eller om det var et sted å tilbe Gud (Sjømoen 2005; 88). Langkirken har en horisontal akse i retning øst, mot soloppgangen og en ny dag. Den kommuniserer en vandring hvor man er underveis til det felles målet som ligger foran. Guds rike har ennå ikke vist seg fullt ut i verden, men den virkeligheten er den man søker og ser frem mot. Formen oppleves mer upersonlig, men den synliggjør også at kirken ikke

konstitueres i det som finnes i mennesker, men i det hellige som ligger utenfor, i den treenige Gud.

Det vokste frem en ny bevissthet rundt statskirkens ulike målgrupper, som gav en ny utfordring til arkitektene. Det gode kirkerommet skulle gi plass til ulike typer trosutfoldelse, både kirkevante og kirkefremmede, folk som ønsket å ha et sosialt fellesskap i kirken gjennom uken, og dem som ønsket å komme til kirke ved høytider og ved de store overgangsritualene, dem som heller hadde søkt til de gamle kirkene i stede for de lavloftede arbeidskirkene (Dahle 2008; 25). Det ble da hoved-utfordringen for arkitektene å skape kirker som vektla og ivaretok gudsdimensjonen og fellesskapsdimensjonen, det horisontale og det vertikale, på en slik måte at det skapte mulighet for brukerne til å velge å være fri i sin bruk av kirken. Måten å løse dette på synes å ha vært å styrke den sakrale dimensjonen i kirkerommet ved å legge mer vekt på utsmykning, ha faste vegger i stede for foldedører, og å gå tilbake til den tradisjonelle langkirkeformen (Kirkesok.no/epokesok, 2000-tallet).

Jakten på det Hellige

De tradisjonelle kirkene, som de hvite trekirkene fra Linstows typetegninger, har fremdeles en høy stjerne i den norske befolkningen, noe som blant annet ble tydeliggjort etter de mange kirkebrannene på 1990-tallet. Debattene rundt reisning av ny kirke etter en kirkebrann viser en polarisering mellom menighetskjernen som ønsker funksjonaliteten og mulighetene som en arbeidskirke gir, og resten av lokalsamfunnet som ofte ønsker den gamle kirken gjenreist, eller i hvert fall et tradisjonelt kirkebygg som ser ut som en kirke. Dette vitner om at den brede massen av befolkningen både har et forhold til sin lokale kirke, selv om man ikke bruker den hver uke, og kanskje at folk har behov for et sted å møte det hellige. Mye taler for at folks oppfatning av det hellige ikke er like konform som før. Globalisering og innvandring har ført kirken inn på et livssynsmarked hvor folk velger deler av trosoppfatninger og dogmer fra ulike religioner, og har slik skapt en relativisering av trosoppfatninger som nok har lagt et nytt grunnlag for det universelle og uhåndgripelige. Kirken blir da et sted for åndelige opplevelser som til dels tilhører en tradisjonell kristendom, og til dels tilhører nye strømninger. Utsmykningen i moderne kirker viser preg av dette. Kunsten er i mindre grad illustrasjoner av bibelske hendelser, men er mer abstrakte og taler til det sanse- og følelsesapparatet mer enn det spiller på kollektive bibelske referanser (Kirkesok.no/epokesok, 2000-tallet). Med det nye idealet om å tilrettelegge for en friere bruk av kirken for flere typer

brukere får estetikken en større plass i tenkningen rundt kirken og kirkerommet. Man legger større vekt på møte med det hellige. Modernismens slagord "form follows funktion" erstattes med idealet om at form og funksjon skal gå opp i en høyere enhet.

Rundt tusenårsskiftet var også menighetskjernen kommet dit at man ønsket kirkebygg som la til rette for opplevelser gjennom estetikk, og med et mer sakralt uttrykk. Det har vært flere kirkeprosjekter hvor arkitekt og kunstner har hatt et nært samarbeid, som i Mortensrud (2002) og Søm korker (2004), hvor kunsten er integrert i bygningsstrukturen. Behovet var fremdeles arbeidskirker, eller "allbrukskirker", tilpasset det moderne menighetsliv, men man ønsket at kirkebygget så vel som kirkerommet skulle oppleves som et sakralt bygg og kirkerom. En ny trend var at man ikke ønsket mest mulig fleksible rom, men ulike rom tilpasset ulik bruk. Man opplevde at kirkerom med faste vegger, sammen med elementer som utsmykning og mer tradisjonell form og romløsning med et markert alter parti følt mer sakrale. (Sjømoen 2005; 88ff). Siden 90-tallet har dette vært malen for kirkearkitekturen; Formen vitner om funksjonen, kirkene ser ut- og oppleves som kirker. Samtidig er det ikke slik at den klassiske kirkeformen, med saltak og midtstilt tårn over inngangen er den eneste oppskriften på et sakralt bygg. Det kan vi helt enkelt se ved å sammenligne Linstow-kirkene med de store empire-kirkene i sten fra Europa som Linstow lot seg inspirere av. Selv om de formmessig er like oppleves trekirkene mye enklere og mer hverdagslige. I jakten på det hellige og sakrale uttrykket må vi se på holdninger og stemninger som skapes med bruk av lys og skygge, materialer og deres stofflighet og struktur, noe som er langt viktigere enn formelementene (Dahle 2008; 20). I det første tiåret etter årtusenskiftet har det i snitt blitt bygget tre kirker i året. Noen av kirkene er bygget i tradisjonelle former, noen er arbeidskirker i moderne stil, mens mange av kirkene har et sterkt skulpturelt preg (kirkesok.no/epoke, 2000-tallet).

Når estetikken på nytt har fått en viktig rolle i kirkerommet er det viktig å se på hvilke uttrykk kunsten har, hva den tilfører kirkerommet og hvordan kunsten og arkitekturen sammen legger føringer for opplevelsen og tolkningen av rommet. I en diskusjon i Dagsnytt 18 (11.11.2012), som kom på bakgrunn av en artikkel i Vårt Land (Guttormsen 31.10.2012, *For lite sex og punk i norsk kirkekunst*), kommer det frem at den rådende tanken i følge Ove Morten Berge, seniorrådgiver kirkebygg, er at kirkerommet skal skjerme mot omverden og åpne kanalen opp mot det hellige. Et aktuelt spørsmål som dukker opp er i hvor sterk grad de moderne kirkerommene kommuniserer et luthersk tankegods eller om de er mer "kulturvennlige" og

åpner for ulike tolkninger og ulik tro, eller sagt på en annen måte, hvordan rommet åpner og avgrenser seg i forhold til allmennreligiøsiteten.

Bøler kirke

Bakgrunn

Gamle Bøler kirke ble tegnet av arkitekt Harald Hille. Kirken ble plassert lengst sør på kirketomten slik at det skulle bli plass til en ny kirke, da det var tenkt som en midlertidig løsning. Kirken ble opprinnelig bygget til landbruksutstillingen på Ekeberg i 1959, men den ble så demontert og gjenreist som Bøler kirke, og innviet i september 1960. Den midlertidige kirkebygningen fikk et lengre liv enn hva man hadde regnet med, da det først i 2004 ble utlyst en arkitektkonkurranse. Dette var den første åpne kirkekonkurransen siden 1985, og det kom inn 160 utkast til bedømmelse, fra unge nyutdannede til erfarne, bygg av tradisjonell og utradisjonell, eksperimentell art. Det sier noe om interessen for å tegne kirker, og noe om ulike tanker i tiden om hvordan et kirkebygg skal være og se ut. Kirken ble bygget på samme sted som den gamle, med alter mot sør, da dette gav en løsning som gav rom til det voldsomme programmet og sparte den vakre delen av tomten kirken var tenkt å ligge. I nordenden ligger et kapell. Bygget strekker seg sørover derfra, via konfirmantsalen, til kirkerommet i sør. På øst og vestsidene av hovedrommene er det anlagt lange smale bygningskropper med mindre rom som hovedsakelig huser underordnede funksjoner som betjener hovedrommene. Bygningen skjærmer mot den trafikkerte General Rugdes vei og T-banen slik at uterommet mellom konfirmantsal og kirkerom ikke sjeneres av støy. I sokkelen under kirkerommet er det plass til ungdomsklubb og barnehage. Det var viktig at bygget skulle være tilpasset omgivelsene og nabobebyggelsens skala, men at det også skulle være et signalbygg (Dahle 2008; 282ff).

Analyse

At bygget ble plassert på den gamle kirketomten, betyr at den ble bygget på et allerede etablert helligsted i lokalsamfunnet. Selve tomten er ikke en typisk kirketomt da den hverken ligger på en høyde eller slette, men tomten har kvaliteter ved at den grenser mot natur og skogområder, og det er god utsikt sydover. Kirken får et landlig preg da den ligger litt utenfor den andre bebyggelsen, ikke ulikt Mortensrud kirke (2002), hvor naturen rundt bygget er et viktig premiss for at selve det estetiske og arkitektoniske konseptet skal fungere. Bøler kirke viderefører denne tradisjonen, og utvikler den på nye måter, for eksempel ved å bruke de naturlige svaberg og trær som altertavle ved utegudstjenester på kirketorget.

Bøler kirkes grunnplan består av tre bygningskropper; kapell, konfirmantsal og kirkerom. Disse er igjen bundet sammen av en fjerde bygningskropp som følger hele byggets lengderetning, og som danner fasaden ut mot kirkebakken. En lignende, men kortere bygningskropp ligger på motsatt side av kirkerommet og gir en symmetrisk fasade på sydsiden. Disse to inneholder funksjonsrom som toaletter, kontorer, møterom, sakristi og dåpssakristi, skrifteom, søndagsskolerom og teknisk rom.

I følge Sissil Morseth Gromholt, sivilarkitekt og foreleser ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, er den sorte teglsteinsfasaden som vender ut mot hovedankomstveien (den fjerde bygningskroppen), kirkens mest talende symbol. Den er godt synlig fra veien og T-banen, og gjør at kirken er til stede i sognebarnas hverdag. Muren, som hun kaller den, markerer også en overgang mellom det hellige og det profane (Gromholt 3/2012; 50). Veggens materialitet, struktur og tekstur oppleves solid og gir trygghet, beskytter innerrommet og skiller mellom inne og ute. Veggen åpner seg i en høy og bred portal, og man ledes inn på kirketorget.

Torget har vegger på tre sider, men er åpent mot svaberg og skog, og himmelen over. Man opplever å ha trådt inn i helligdommen, selv før man er inne i bygget. På det ene hjørnet av torget står et høyreist klokketårn. Det er smalt i bunnen, men vier seg ut i en rektangelform lengre oppe. Tårnet står, sammen med et mindre tårn i nordenden av kirken, som en kontrast til byggets tunge horisontale linjer. De er for små til å løfte bygget på avstand, men når man står på kirketorget oppleves klokketårnet solid og høyreist, og man løfter blikket mot himmelen (Thiis-Evensen 1982; 244,259).

Fra man går inn portalåpningen, ledes man av rektangulære steinheller som fører en inn mot midten av kirketorget hvor man møter en plasstøpt betongvei. Veien leder en fra torget mot hovedinngangen, to brede og solide eikedører, videre over en bred og kort foaje, gjennom to brede, men lettere dører i ask, og inn i kirkerommet. Innerdørene er overdimensjonerte til vanlig innebruk, og har et stemningsinnhold som gir forventninger om at man skal tre inn i et solid og stort rom. Gulvet i kirkerommet er i lys betong som er slipt og polert. Det er et hardt materiale som holder oss oppe så vi føler oss trygge. Det oppleves forankret i bakken, som bakken selv, da gulvet er urokkelig fast og tungt. Gulvet begrenses på sidene av mørke tunge teglsteinsveggene, flyter bakover i ett med foajeen, og fremover løftes gulvet opp to lave, dype trinn opp i korpartiet (Thiis-Evensen 1982; 93fff).

Kirkerommets sidevegger er bygget i mørk tegl, og har samme karakter som ytterveggen. De strekker seg fra bakerst i kirkerommet og frem til like før koret der den venstre veggen åpnes mot et lite sidekapell, og høyre mot en gang hvor man kan komme inn til ulike funksjonsrom. På innsiden, litt ut fra veggene reiser det seg lyse betongsøyler som bærer taket. Bygget ligger tungt forankret i og på bakken, og byggets lengde skaper tunge horisontale linjer gjennom hele bygget. Alle primærrommene ligger på ett plan, med kapellet i nord, via helligsted, konfirmantsal og kirketorg til selve kirkerommet som vender sørover. Nordenden ligger delvis under naturlig bakkenivå, midtdelene på nivå med det naturlige terrenget, mens kirkerommet ligger over bakken, med lokaler for barnehage under. Hovedrommene har sentrerte innganger som sammen danner en rett linje, en prosesjonsakse, horisontalt gjennom bygget (Gromholt 2012; 51). Likevel har bygget også en bevegelse oppover.

Kirken ligger i en slak bakke som heller nedover i sydlig retning. Kirkerommet i nord har pulttak med høyeste punkt foran i skipet, og med en skrånende endevegg som treffer 90 grader på taket. Dette skaper følelsen av at hovedformen på kirken skyter seg horisontalt ut av grunnen og ut på bakkeplanet før den mister kontakten med bakken og strekker seg oppover mot himmelen. Pulttakets stemningsinnhold preger også kirkerommets stemningsinnhold. Takformen er en overgangsform mellom åpning og lukking, og man befinner seg mellom disse to tilstandene. Taket åpner seg frem mot koret, og da pulttaket også åpner ut av seg selv opplever man at det trekkes linjer videre oppover også bak endeveggen (Thiis-Evensen 1982; 573).

Lysset som slipper inn i rommet understreker retningen som taket og prosesjonsaksen har satt. Sideveggene holder samme høyde i hele lengden frem til koret, mens taket som bæres av søylene, heves diagonalt. Den åpne flaten mellom tak og vegg er dekket av glass med lyse trelameller på innsiden. De mørke teglsteinsveggene stopper ved trappen opp til koret, og veggene på siden av koret er av klart glass. Det strømmer lys inn ovenfra og fra siden, gradvis mer frem mot endeveggen bak alteret. Lamellene dekker mot innsyn, men slipper lyset inn, og skaper mystikk og opplevelsen av et hellig nærvær.

De akustiske kvalitetene i rommet er så gode at Leif Ove Andsnes bruker det som øvingsrom, og det brukes til ulike kulturelle, ikke-kirkelige arrangementer. Rommet har en lang etterklang som i gudstjenestesammenheng gir folk opplevelsen av å være i kommunikasjon med det evige.

Inventaret består av møbler i lys ask. Alle benker og stoler er flyttbare, også alter, døpefont og lesepult. Bortsett fra stolene som er plassert bakerst i skipet er møblene tunge å flytte, og de oppleves svært solide. Det var tenkt at døpefonten skulle stå fremme i skipet, og at de forreste benkene skulle vendes mot hverandre, rundt dåpsstedet (Dahle 2008; 284). Dette har aldri blitt gjort, men tre bilder som er senket ned i gulvet markerer stedet. Benkene er plassert som i et tradisjonelt langskip og vender mot koret.

Alterbildet er et glassmaleri som går i hele veggens bredde. Motivet er en tornekrone i blått med bakgrunn i ulike klare fargetoner. Alterbildets farge, motiv og plassering gjør det til et visuelt sentrum, og dets horisontale utstrekning samler alter, døpefont og lesepult og skaper en ramme om koret som utgjør rommets primære handlingssentrum. Det mest overraskende ved innredningen er fraværet av en dedikert prekestol. I Luthersk sammenheng hvor ord og sakrament er de bærende elementene i troen, har prekestolen stått som symbolet på ordets plass i kirkerommet. Det må ha vært et høyst bevisst valg å ikke ta med denne. Det kan være ulike grunner til dette, men jeg vil her belyse den autoriteten ordet har i kirken, og den autoriteten som har ligget i prekestolen. Skriften er kirkens høyeste autoritet, og det er først og fremst gjennom skriftens ord Gud åpenbarer seg. Prekestolen som et tydelig visuelt sentrum i kirken, kommuniserer en vektlegging av ordet og av læren om Guds virkelighet. Fra prekestolen blir ordet proklamert til menigheten. Lesepulten gir utgangspunkt for et annen kommunikasjonsforhold til menigheten. Predikanten står nærmere menigheten, mer ansikt til ansikt, og med nærere kontakt, og det sosiale hierarkiet er nærmest ikke-eksisterende (Sæther

2001; 82fff). Som vi har sett, har individualiseringen og globaliseringen ført til at kirken befinner seg på et livssynsmarked. Det er naturlig å tenke i den retning at en preken formidlet fra en lesepult fungerer bedre for dagens mennesker da denne formen i større grad inviterer til interaksjon mellom predikant og tilhører. Folk ønsker å gjøre opp sin egen mening, og predikantens rolle er derfor markert endret.

Individualiseringen manifesterer seg også i kirkerommet ved at det er tilrettelagt for lystenning ved lysgloben bak i rommet, og ved sidealteret. Utformingen av kirkerommet og kirkebygget gir også rom for folk med ulike forventninger og ønsker til hva kirken skal gi dem. Man kan som del av kjernemenigheten bruke bygget til aktiviteter gjennom uken og til aktiv deltagelse i gudstjenesten på søndagen, men man har også mulighet til å ta seg inn i kirkerommet ganske ubemerket og sette seg på bakerste benk, langs veggene skjult av søyler, eller på galleriet bak i kirken. Man kan også på vei ut av bygget velge å gå direkte ut hoveddøren, eller ta omveien inn i kaféområdet.

Konklusjon

Materialene her er solide og dyre, og ikke noe man har hjemme. Det er et eksklusivt og påkostet prestisjebygg. Likevel oppleves ikke bygget som overdådig. Det er ærlig i materialbruken og har gjennomført lite detaljer og heller grove strukturelle trekk. Utformingen inviterer og gjør rom for ulike typer brukere, mye på grunn av at det sosiale fellesskapet pleies utenfor kirkerommet, og det tradisjonelle langskipet er brukt.

Kirkerommet har tydelige og sterke sakrale trekk, og innfrir Kieckhefers punkter til det fulle. Gud møter den enkelte i det guddommelige lyset, i romklangens tidløshet, og i den vertikale aspirasjonen. Men møter han oss fremdeles gjennom ordet?

I neste kapittel vil jeg sammenligne og drøfte utviklingen jeg har sett gjennom analysen av de ulike kirkebyggene. Jeg vil se på hvilke trekk som videreføres, og hvilke som endres, samt se nærmere på kirkenes forhold til kulturell kontekst.

Drøfting og avslutning

Vi har nå sett hvordan arkitektur har et iboende stemningsinnhold som er allment begripelige, hvordan de kommuniserer med mennesker og preger våre følelser og handlinger. Vi har også sett på historiske skifter i kulturen og i kirkearkitekturen, og stoppet opp ved tre ulike kirker og sett nærmere på dem. Avslutningsvis skal vil jeg nå oppsummere og kort drøfte hvordan kirkearkitekturen har forholdt seg til spenningen mellom det hellige og det allmenne over de siste 200 år, og rette søkelyset mot noen utfordringer for dagens kirkearkitektur som er viktige å ta med i arbeidet med nye kirker i fremtiden.

På bakgrunn av analysen kan det tyde på at norske kirker har en tradisjon for enkelt utsmykkede kirkerom. Bruken av kors som altertavle har vært vanlig gjennom de siste århundrene, og en ellers sparsommelig utsmykning synes å være den ledende trenden. Vel hadde Linstow-kirkene detaljer fra empirestil og lokale tradisjoner, men var like fattig på symboler og kunst som de senere kirkene. Det har også vært tradisjon for utstrakt bruk av lyse farger og godt opplyste kirkerom.

Samtidig med at den funksjonelle arbeidskirkemodellen tok over som den ledende kirketypen, skjedde det store endringer i forholdet mellom det allmenne og det hellige. Den nye arkitekturen vitnet om et sterkt fokus på å møte kulturen og mennesket da kirkenes eksteriør bar preg av å omtrent legge seg flatt ned på bakken for å møte folket fremfor å aspirere mot himmelen. De høyreiste kirkene som inntil da hadde vært vanlige stod som tydelige symboler og et hellig sentrum i lokalmiljøet, stikk motsatt av den nye trenden.

Dette skapte også store endringer i de sosiale strukturene og hierarkiet i kirkerommet. I Linstow-kirkene var prestens makt tydelig markert med et markert skille mellom kor og skip, og ikke minst med den opphøyede prekestolen. I Fossum kirke markeres prestens makt mye mindre, og det skjedde også mye med tanke på hierarkiet i menigheten. Mens Linstow-kirken hadde en gradvis rangering mellom rike og fattige, skilte de nye rommene i praksis mellom to

grupperinger. Alminneliggjøringen av kirkerommet og vifteformen åpnet for større grad av kommunikasjon og interaksjon mellom menneskene i skipet, men det kunne lett oppstå et skille mellom dem som var med i fellesskapet, og dem som var utenfor. Sosial interaksjon ble en mye større del av gudstjenestefellesskapet, og sammen med det økte sosiale arbeidet som fulgte med heluke-kirken, ble det et sterkt skille mellom kjernemenighet og stormenighet. Når kirken hadde nærmet seg folket og det allmenne, hadde kollektive grupperinger omtrent inntatt kirken som et klubbhus. Kanskje hadde man nærmet seg folket så mye gjennom alminneliggjøringen, og lagt for stor vekt på menighetsfellesskapet, at man mistet en del grupperinger.

Selv om vi så at Fossum kirke har sakrale kvaliteter i kirkerommet, vises ikke dette i eksteriøret. Når kirken ikke fungerer som signalbygg, svekkes det synlige hellige nærværet i lokalsamfunnet, og dette er noe kirken taper på. Folk som benytter kirken mest i høytider og til overgangsriter, kan gjerne ha et sterkere bånd til kirkebygget og kirkerommet enn til menigheten og presten. Dermed er rommet, bygget og stedet det står på, deres viktigste kobling mellom seg og det hellige (Kilde 2011; 10). Om kirken da mangler de arkitektoniske virkemidlene en kirke må ha for å bli oppfattet som et kirkebygg, er jeg redd kirkebygget mister denne funksjonen den har for folket.

Individualiseringen som gradvis tok over for det kollektive fokus utover på 80- og 90-tallet, har preget dynamikken i kirkerommene. Det sakrale rommet er tilbake, og i det luftige langskipet søker folk ro og skjerming fra hverdagen. Jeg tror mange ønsker å sitte på rekke, da det gir dem frihet og rom til å være med seg selv, og med Gud. At kirken reises på en tomt som knytter den til naturen, er nok heller ikke tilfeldig. Naturen kommuniserer ro og rekreasjon for dagens mennesker, og styrker inntrykket kirken gir av å være et fristed i en hektisk hverdag.

En av de nye trendene i moderne, sakrale arbeidskirker er et økt fokus på trospraksiser, noe som i utgangspunktet er positivt da det gir folk mulighet til å uttrykke tro gjennom handling. I en kirke som i stor grad har hatt fokus på de intellektuelt begripelige sidene ved troen er det på høy tid at man gir plass til dette. I Bøler kirke har man, i tillegg til den nå vanlige lysgloben, et sidealter i kirkerommet. Det er også en liten hage mellom konfirmantsal og kapell (!), som har fått navnet *helligsted*. Vi finner klare referanser til katolske tradisjoner, men nå i en luthersk kirke. Dette ville vært uhørt for få år siden. James F. Whites beskrivelse

av det lutherske kirkerommet som et prekenrom med fravær av mystikk, passer ikke på Bøler kirke (Sjømoen 2005; 92).

Jeg mener dessverre samtidig å se en tydelig utvikling i arkitektur og romordning, som stadig i mindre grad vektlegger ordets plass i kirkerommet. Ved at prekestolen fjernes, er det ikke først og fremst presten autoritet som svekkes, men ordets. *Ordet* som den lutherske kirkes høyeste autoritet, synes å nedtones i takt med den generelle demokratiseringen av kirkerommet, som later å gå parallelt med demokratiseringen av kirke-organisasjonen. I kirkerommet synes det å åpne for tanken om et mer generelt gudsnærvær som ikke nødvendigvis knyttes til ordet, og forkynnelsen av det. Når prekestolen tas bort må ordets plass komme til uttrykk i arkitekturen på en annen måte. Dette har man for eksempel ikke klart å løse i Bøler kirke.

De første arbeidskirkene har vist seg å ikke fungere spesielt godt, allerede 30 år etter at de ble bygget, mens de gamle kirkene fremdeles er populære, i hvert fall om man ser på antall vielser. De moderne arbeidskirkene har arkitektoniske kvaliteter som tilsier at de kommer til å kunne vare lengre, blant annet fordi de er tilpasset for mer variert bruk og fordi flere brukergrupper synes å ha blitt tatt hensyn til. Kirkene som tydelig inviterer til et møte med det hellige og fungerer som signalbygg synes i hvert fall i dag å kommunisere bedre med folk enn de allmenne kirkebyggene. Men det er vanskelig å profetere om fremtiden. Det vil komme nye trender, kulturen vil utvikle seg, og kirken må igjen finne sin plass mellom nærhet og distanse til kulturen. Det blir også et spørsmål om hvilke sider ved Gud og troen man ønsker å kommunisere. For Gud er midt i blant oss, han er over oss og foran oss. Han viser seg gjennom sitt ord og gjennom Ånden. Han er Herre og tjener. Hans rike er midt i blant oss, og det ligger foran oss. Ikke noe kirkerom kan reflektere alle sider ved Gud og hans rike.

Kirken er et sted hvor det allmenne og det hellige møtes. Kirken er i verden og for verden, og på den måten er den allmenn. Den er ikke hevet over skifter i ideologiske og kulturelle strømninger.

"Å være kirke eller menighet betyr å ha en trossmessig identitet som avgrenser seg fra andre identiteter. Kirken representerer noe annerledes. Samtidig lever en kirke og en menighet i nær tilknytning til annet sosialt liv i lokalmiljøet og inngår som en organisk del av dette. Kirken er alminnelig." - Hans Arne Akerø (Akerø 2001; 5)

Som folkekirke mener jeg det er viktig å være bevisst spekteret av ulike brukere som benytter seg av kirken og arbeide for å tilrettelegge kirkebygget slik at mennesker opplever at bygget gir rom for dem. Det er synd å se at den nye liturgireformen synes å gå i motsatt retning, med ulike sted-egne liturgier, som skaper nye koder. Like viktig er det at arkitekturen kommuniserer det hellige på en måte som viser at det er noe som kommer utenfra. Kirken er et bygg hvor mennesker *møter* Gud, ikke skaper en. For kirken er der hvor den Hellige Gud og det alminnelige mennesket møtes.

Litteratur

- Akerø, H. A. (2001). *Fossum kirke; 25 år i avgrensning og nærhet*, Fossum menighet
- Dahle, E. (2008). *Kirker i Norge; Modernismen, 1900-tallet*, ARFO
- Eldal, J. C. (2002). *Kirker i Norge; Med historiske forbilder, 1800-tallet*, ARFO
- Engen, Ø. O. (2012). *Strømmet til kirken etter terroren*, Aften 12.6.2012 s.4
- Gromholt, S. M. (2012). *Den talende teglen*, Arkitektur N nr.3/2012 s.50-53
- Guttormsen, A. (2012). *For lite sex og punk i kirkekunsten*, Vårt Land 31.10.2012
- Gympel, J. (2005). *Arkitekturens historie; fra oldtiden til i dag*, Spektrum
- Hansen, J. E. E. (Red) (1998). *Norsk tro og tanke; Bind 1 1000-1800*, Tano Aschehoug
- Hansen, J. E. E. (Red) (1998). *Norsk tro og tanke; Bind 2 1800-1940*, Tano Aschehoug
- Hansen, J. E. E. (red.) (2001). *Norsk tro og tanke; 1940-2000 bind 3*, Universitetsforlaget
- Kieckhefer, R. (2004). *Theology in Stone; Church Architecture from Byzantium to Berkley*, Oxford University Press
- Kilde, J. H. (2011). *Sacred power, sacred space; an introduction to Christian architecture and worship*, Oxford University Press
- Sjømoen, O. (2005). *Gudshus: Troens bygg*, I: Grønvold, U. *Hundre års nasjonsbygging*, s. 78-97, Pax forlag
- Sæther, A. E. (2001). *Kirken som bygg og bilde; Rom og liturgi ved et tusenårsskifte*, Sæthers forlag
- Thiis-Evensen, T. (1982). *Arkitekturens uttrykksformer*, Universitetsforlaget
- Tvedt, K. A. og Reisegg, Ø. (red.) (2007). *Oslos kirker; i gammel og ny tid*. 2. utg, Kunnskapsforlaget

Litteratur hentet fra internett

- 2000-tallet.(10.10.2012) Kireksøkdatabasen. Hentet fra <http://www.kirkesok.no/epoke/vis>
- Befolkning. (11.12.2012) Statistisk sentralbyrå. Hentet fra www.ssb.no/befolkning/
- Estetikk. (22.06.2011) I Store norske leksikon. Hentet fra: <http://snl.no/estetikk>
- Hellig. (17.08.2011) I Store norske leksikon. Hentet fra: <http://snl.no/hellig>
- Hans Ditlev Franciscus Linstow. () I Store norske leksikon. Hentet fra: http://snl.no/Hans_Ditlev_Franciscus_Linstow