

Jorunn Kirkenær og Ballettinstituttet – «Dansen ut i samfunnet»

Irene Velten Rothmund

SAMMENDRAG

I 2026 er det 100 år siden Jorunn Kirkenær (1926–2021) ble født, og det er 60 år siden hun startet opp Ballettinstituttet i 1966, Norges første høyere utdanning for dans. Høyskolen har senere skiftet navn flere ganger, til Den Norske Balletthøyskole, Norges dansehøyskole og til i dag å være del av Høyskolen Kristiania. Høyskolens overordnede formål var i mange år å bringe dansen ut i samfunnet, og denne artikkelen undersøker hvilke strategier Kirkenær hadde for å nå dette målet, med hovedvekt på hennes arbeid med Ballettinstituttet i perioden 1966–1985.

Forskningen tar utgangspunkt i ulike typer arkivmateriale, hovedsakelig fra Jorunn Kirkenærs arkiv og Norges dansehøyskoles arkiv, begge ved Dansearkivet ved Danseinformasjonen, i tillegg til hennes biografi. Materialet er analysert inspirert av Lena Hammergrens (2004; 2009) diskusjoner om dekonstruksjonistisk historieskriving, og mer spesifikt intertekstuell analyse. Å undersøke Kirkenærs strategier er en form for intertekst som ikke direkte fremgår i teksten, men som tolkes fram i interaksjonen mellom ulike type kilder. I artikkelen identifiseres det fem strategier i tilknytning til Kirkenærs arbeid med Ballettinstituttet: 1) Bygge scenisk dans som utdanningsfag, 2) legitimering i fagstab, 3) manøvrering i kultur- og utdanningspolitikk, 4) tilrettelegge for kandidaters arbeidsmuligheter og 5) videreføring av utdanningsfilosofi.

ABSTRACT

The year 2026 marks 100 years since the birth of Jorunn Kirkenær (1926–2021) and 60 years since she founded Ballettinstituttet in 1966, Norway's first institution for higher education in dance. The institution later changed its name several times, becoming Den Norske Balletthøyskole and Norges Dansehøyskole and is today part of Kristiania University of Applied Sciences. For many years, the college's overarching goal was to bring dance into society; this article examines the strategies Kirkenær employed to achieve that aim, with a focus on her work with Ballettinstituttet between 1966 and 1985.

This study draws on various types of archival material, primarily from the archives of Jorunn Kirkenær and Norges Dansehøyskole, both located at the Dance Archive at Dance Information Norway, as well as Kirkenær's biography. The material is analysed informed by Lena Hammergren's (2004; 2005) discussions on deconstructionist historiography, and more specifically, intertextual analysis. Examining Kirkenær's strategies is a form of intertext that does not directly appear explicitly in the textual sources but is interpreted through interactions between different types of sources. The article identifies five such strategies: (1) building dance as an educational subject, (2) legitimising through faculty expertise, (3) navigating cultural and educational policy, (4) facilitating employment opportunities for graduates, and (5) expansion of educational philosophy.

Jorunn Kirkenær og Ballettinstituttet – «Dansen ut i samfunnet»

Irene Velten Rothmund

Jorunn Kirkenær (1926–2021) var danser, koreograf og pedagog, og regnes som en av pionerene innenfor norsk scenisk dans. I 2026 kan vi markere et dobbeltjubileum tilknyttet Kirkenær: Det er 100 år siden hennes fødsel, og det er 60 år siden hun startet Ballettinstituttet i 1966, Norges første høyere utdanning for dans. Høyskolen skiftet navn til Den Norske Balletthøyskole (DNBH) i 1985, Norges dansehøyskole (NDH) i 2011, og fusjonerte i 2019 med Høyskolen Kristiania. Utdanningens overordnede formål var lenge å bringe «dansen ut i samfunnet» (Norum 2016, 3), og Kirkenær har skrevet i sin biografi at hennes mål for høyskolens kandidater var «å spre seg over det ganske land og bringe bevegelsens gledesbudskap til den aller minste krok» (2012, 446). Dette målet nådde hun i stor grad, noe som blant annet resulterte i at hun fikk Kongens fortjenestmedalje i gull

i 1996, og hun er blitt omtalt som «en katalysator for dansekunstens blomstring nasjonalt» (Raeymaekers m.fl. 2021).

Til tross for anerkjennelse, opplever jeg at Kirkenærs bidrag er lite kjent i dagens dansefelt. Derfor vil jeg i denne artikkelen undersøke hvordan hun arbeidet helt konkret for å nå sine mål, med forskningsspørsmålet: *Hvilke strategier hadde Jorunn Kirkenær for å bringe dansen ut i samfunnet i sin tidlige yrkeskarriere og gjennom sitt arbeid med Ballettinstituttet i 1966–1985?*

Metode og materiale

Forskningen tar utgangspunkt i ulike typer arkivmateriale samt Kirkenærs biografi – *Og dansen går videre. En dansens historie 1930–85* (2012). Jeg vil analysere materialet i tråd med Lena Hammergrens (2004; 2009) diskusjoner knyttet til dekonstruksjonistisk historieskriving, hvor man framfor å organisere kilder hierarkisk etter primær- og sekundærkilder, kan analysere dem som deler av diskurser. Diskursbegrepet viser her til de koder og konvensjoner som vi kommuniserer gjennom, og en historiker kan analysere hvert enkelt mediums spesielle måte å artikulere det diskursive temaet. Videre anses arkivet som et resultat av en utvelgelse av materiale for arkivering, og historikeren som tolker arkivet gjør nye utvelgelser (2009, 66–67).

Mine hovedkilder er hentet fra to arkiv, begge ved Dansearkivet ved Danseinformasjonen: *Jorunn Kirkenærs arkiv* (JK arkiv), som er relativt lite, og *Norges dansehøyskoles arkiv* (NDH arkiv) levert til Danseinformasjonen i forbindelse med fusjonering med Høyskolen Kristiania. NDH arkivet har materiale fra hele høyskolens historie og er foreløpig ikke katalogisert.



*Jorunn Kirkenær. Fotograf ukjent.
Norges dansehøyskoles arkiv,
Dansearkivet ved Danseinformasjonen.*

Mens JK arkivet fremstår som ordnet og «kuratert», med materiale utvalgt av Kirkenær selv, er NDH arkivet mer preget av kaos og en tanke om at «alt skal med». Jeg er den første som forsker på NDH arkivet, og har tidligere skrevet et bokkapittel basert på deler av materialet (Rothmund 2026). Til denne artikkelen har jeg konsentrert meg om det eldste arkivmaterialet. Min innfallsvinkel er i tråd med Hammergren, som fremhever hvordan lokale og tidligere uutforskede arkiver kan gi nye perspektiver på dansehistorien (2004, 21).

En stor del av materialet jeg tar utgangspunkt i er produsert i den aktuelle tiden: Informasjonsbrosjyrer og programhefter fra JK arkivet, materiale fra *Aftenpostens* digitale arkiv, samt avisutklipp, studieplaner og en rekke brev fra NDH arkivet – originalbrev sendt til Kirkenær/Ballettinstituttet (Brev til JK) og utkast og gjennomslagskopier av brev skrevet av Kirkenær selv (Brev fra JK). Dette materialet har ulike formål og adressater, noe som gir ulike vinklinger på historien og eksempler på diskurser i samtiden. Videre har jeg noe materiale produsert i ettertid: Kirkenærs biografi, samt tre jubileumshefter fra høyskolens 10-, 25- og 50-års jubileer (BI 1976; DNBH 1991; NDH 2016). Framfor å anse disse kildene kun som sekundærkilder, kan de tolkes diskursivt som eksempler på hvordan Kirkenær og fagstaben fremstilte sitt og høyskolens bidrag i retrospekt.

Min analyse av materialet er inspirert av intertekstuell analyse, der man undersøker både hva som står, hva som ikke står og forholdet til andre tekster innenfor den gjeldende diskursen (Hammergren 2004, 25). Her identifiseres hvilke intertekster som interagerer med teksten som analyseres i relasjon til tolkning av de koder, konvensjoner og strukturer som teksten er i dialog med (2009, 119). Å undersøke kildematerialet fra Kirkenær som strategier er en slik intertekstuell tolkning av noe som ikke direkte fremkommer i selve teksten, men som tolkes fram gjennom interaksjonen mellom de ulike type kildene.

I denne artikkelen bygger jeg videre på eksisterende forskning, og jeg har funnet kun tre forskningsbaserte studier som dekker den aktuelle perioden, og alle nevner Kirkenær og Ballettinstituttet: Den eldste er *Historien om norsk ballett* skrevet av Valdemar Hansteen i 1989. Boken er en popularisert versjon av hans hovedfagsoppgave fra 1987. De to neste er fra samme år: Sigrid O. Svendals (2014) doktorgradsavhandling om

amerikansk påvirkning på scenedansen i Skandinavia i 1950–1980 og en artikkel av Hammergren (2014) om afrikansk-amerikansk jazzdans i Norden.

I tråd med et dekonstruksjonistisk historiesyn følger en kort presentasjon av min bakgrunn: Mitt første møte med dans var klassisk ballett på Kirkenærs ballettskole da jeg var seks år, men jeg sluttet etter kort tid og startet å danse igjen først som 12-åring. Jeg gikk på Statens balletthøgskole fra 1989 til 1992 med moderne dans som hovedfag. Jeg tok videreutdanning i postmoderne dans i Nederland, og arbeidet flere år som frilans danser og pedagog. Fra og med 2006 har jeg vært fast ansatt ved DNBH/NDH (nå Høyskolen Kristiania), hvor jeg parallelt med arbeidet har tatt mastergrad og doktorgrad i dansevitenskap. Da jeg ble ansatt, var Kirkenær pensjonert, og jeg møtte henne kun sporadisk.

I det følgende presenterer jeg mine undersøkelser av Kirkenærs bakgrunn og tidlige yrkeskarriere, som danner grunnlaget for hennes arbeid med Ballettinstituttet og hvor hun startet opp sitt strategiske arbeide med å spre dansen ut i samfunnet.

Bakgrunn og tidlig yrkeskarriere

Jorunn Kirkenær, født Thorbjørnsen, danset som barn en kort periode klassisk ballett hos Love Krohn (1892–1951) og senere fridans hos Inga Jacobi (1891–1937). Kirkenær skriver at hun allerede som barn bestemte seg for at «alle barn skulle få mulighet til å danse» (2012, 33), og som 18-åring bestemte hun seg for å bli danser, på tross av foreldrenes protester. Høsten 1945 begynte hun på Gerd Finland Bugges (1917–2006) nystartede utdanning, en «2-årig profesjonell heldagsskole for utdanning av fridansere» (2012, 66). Parallelt med utdanningen trente hun klassisk ballett hos Rita Tori (1908–1967) og fikk sin første jobb som danser i en koreografi av Tori på Nationaltheatrets åpningsforestilling etter andre verdenskrig. Hun danset også med Gerd Kjolaas (1909–2000) og i enkelte forestillinger med Ny Norsk Ballett (2012, 72, 85). Med dette var Kirkenær tilknyttet to sentrale miljøer i Norge i etterkrigstiden: fridans og klassisk ballett. Disse to miljøene ble i 1953 forent gjennom opprettelsen av Den Norske Ballett, en forgjenger til Operaballetten (Hansteen 1989, 111). Her var Kirkenær fast danser i fem år fram til opprettelsen av Den Norske Opera i 1958, og hun var engasjert som danser i Operaens åpningsforestilling på Hamar (Kirkenær 2012, 208).

Fra 1960 gikk Kirkenær over til undervisning og koreografi i samarbeid med sin mann Even Kirkenær (1920–1982). Han var tidligere danser, og hadde startet ballettskole på midten av 50-tallet. I 1961 bygde ekteparet seg hus med et stort ballettstudio med spesialbygd gulv. Even Kirkenærs ballettskole flyttet hit i 1962, til Det blå huset på Sorbyhaugen (2012, 282). Denne perioden markerer startpunktet for Jorunn Kirkenærs strategiske arbeid med å spre dansen i Norge: koreografisk gjennom såkalte fjernsynsballetter og pedagogisk gjennom utvikling av jazzballett.

Tidlige strategier: Fjernsynsballett og jazzballett

Ekteparet Even og Jorunn Kirkenær lagde prøvefilm for å få oppdrag i NRK, noe som resulterte i en lang rekke tv-produksjoner fra fjernsynets oppstart høsten 1960 til slutten av 70-tallet. Kirkenær skriver: «Det var ikke den avdeling som ikke kunne bruke dans på en eller annen måte. Dans ble rett og slett populært» (2012, 298). Mange av opptakene er dessverre ikke bevart, men i NRKs arkiv har jeg funnet 12 produksjoner med Jorunn Kirkenærs navn.² Tre innslag i underholdningsprogram, tre produksjoner med NRKs pikekor, to pedagogiske program om dans og musikk og fire mer helhetlige koreografiske verk, hvorav tre er koreografiske versjoner av eventyr for barn. Utoverne er barn og unge fra ballettskolen og enkelte profesjonelle dansere. Ett av verkene kjente jeg umiddelbart igjen – *Rødhette og ulven* fra 1977. Jeg var bare 6–7 år da jeg så det på tv i 1977, men likevel husket jeg detaljer i filmen og hvilket inntrykk det gjorde på meg. Denne anekdoten er et eksempel på at i tiden med NRKs fjernsynsmonopol så de aller fleste barn på Barne-tv, og dermed ble mange norske barn introdusert for scenisk dans gjennom Kirkenærs fjernsynsballetter.

Året 1960 markerer også starten for den afrikansk-amerikanske jazzdansens³ etablering i Skandinavia; da ble Walter Nicks (1925–2007) invitert til å undervise ved BallettAkademien⁴ i Stockholm og Gene Nettles (1928–1994) kom til Oslo for å undervise danserne på Chat Noir. I 1962–63 kom flere pedagoger til Danmark: Rikki Septimus (1931–2007), Doug Crutchfield (1938–1989) og Matt Mattox (1921–2013), og i 1962 turnerte musikalen *West Side Story* Skandinavia (Svendal 2014, 142–44, 156, 176). Kirkenær fattet raskt interesse for jazzdans, og hun har skrevet at med *West Side Story* ville plutselig alle danse slik man så på scenen (2012, 311). Jeg forstår



Jorunn Kirkenær i Linedanserinnen. Koreografi: Rita Tori. Fotograf ukjent. Jorunn Kirkenærs arkiv; Dansearkivet ved Danseinformasjonen.

dette som at en slik allmenn popularitet for scenisk dans passet perfekt for Kirkenærs ambisjoner: For å kunne nå ut til mange trengte hun en danseform som appellerte bredere enn det klassisk ballett og fridans gjorde og som kunne egne seg bedre for nybegynnere. Hun var rask til å invitere Septimus, Nettles og Crutchfield til å undervise ved ballettskolen (2012, 311). Nettles underviste der våren 1963 (*Aftenposten*, 9. mai 1963). Kirkenær var ikke bare begeistret for det hun så. Hun savnet et mer håndfast teknisk oppbygget treningssystem (2012, 312). Kanskje var det derfor hun dro til Birger Bartholins (1900–1991) sommerkurs i København for å delta på kurs hos Matt Mattox. Her møtte hun i stedet hans vikar Eléo Pomare (1937–2008), som hun inviterte til ballettskolen for et helt semester (2012, 314) høsten 1963 (*Aftenposten* 18. september, 1963).

Kirkenær nevnte senere Pomare som en viktig inspirasjonskilde: «Hans undervisning var en blanding av Martha Grahams contract/release form og den europeiske fridansteknikk. Nettopp den teknikk jeg selv hadde studert ved den 2-årige skole. Han lærte meg at i

jazzballett var det full frihet til å forme selv» (DNBH 1991, 6). Det er interessant at hun her har beskrevet jazzballett som en blanding av moderne dans og fridans uten å nevne noen tilknytning til den afrikansk-amerikanske jazzdansen, som Pomare også hadde bakgrunn fra (The Storymakers 2007). Dette kan sees som et eksempel på en diskurs i samtiden: det var lite bevissthet om det kulturelle opphavet til bevegelsesformer, og jazzdans ble først og fremst assosiert med ungdomskultur og ikke med sjangerens afrikansk-amerikanske opprinnelse (Hammergren 2014, 122–23). Kirkenær tolket Pomare til at det var frihet til å lage sitt eget system, noe hun gjorde med inspirasjon fra fridans, klassisk ballett og jazzdansens bruk av jazz- og populærmusikk (2012, 312). Hun har ikke nevnt eksplisitt at hun også tok inspirasjon fra jazzdansens bevegelsesvokabular, men dette vises tydelig på bilder fra hennes undervisning.

Kirkenær kalte den nye teknikken *jazzballett*⁵ for å signalisere at det var noe annet enn både jazzdans og klassisk ballett. Sammenkoblingen av det populære jazzbegrepet med ballett kunne bidra til høyere anerkjennelse av scenisk dans: «Hvis man selv trente noe som het noe med ballett måtte det være interessant å se litt nøyere på hva som foregikk på dette feltet» (Kirkenær 2012, 314). I tillegg mente hun at ballett er for alle, både amatører og profesjonelle, og «det er ikke bare finkultur forbeholdt de få» (2012, 304). Dette argumentet står i kontrast til en utbredt bruk av ballettbegrepet på denne tiden; som samlebetegnelse på scenisk dans, og som signaliserer nettopp «finkultur». Jeg forstår det som at hennes hovedpoeng er at jazzballett er både høykultur, som klassisk ballett, og en danseform som er egnet som aktivitet for alle.

Kirkenær opplevde stor pågang til sine kurs i jazzballett – mer enn hun klarte å undervise selv: «Det ble en umettelig etterspørsel etter instruktører i jazzballett. Dette tvang fram starten av Ballettinstituttet» (2012, 316). Så langt hadde hun arbeidet med jazzballett for amatører. Nå startet hun sitt strategiske arbeid med å spre dansen gjennom økt profesjonalisering – ikke bare for jazzballett, men for scenisk dans generelt.

Strategier i opprettelse og utvikling av Ballettinstituttet

Kirkenær har beskrevet opprettelsen av Ballettinstituttet som en tanke som sprent seg på og som noe hun nærmest bare tilfeldigvis bestemte seg for å gjøre våren 1966 (2012,

329). Analysen av arkivmaterialet viser imidlertid at hun arbeidet svært strategisk og på ulike områder for å nå sine mål, og jeg har identifisert fem strategier:

- 1) Bygge scenisk dans som utdanningsfag
- 2) legitimering i fagstab
- 3) manøvrering i kultur- og utdanningspolitikk
- 4) tilrettelegging for kandidaters arbeidsmuligheter
- 5) videreføring av utdanningsfilosofi

Før jeg ser nærmere på disse strategiene er det nødvendig å skissere hovedlinjene i Ballettinstituttets historie fram til 1985.

I 1966 opprettet Jorunn Kirkenær Ballettinstituttet som en «2-årig spesialutdanning for dansere, koreografer og pedagoger» ved Even Kirkenærs ballettskole (JK arkiv 1966). I løpet av de første fire årene ble utdanningsstøtte fra Lånekassen innvilget, og skolen fikk statsstøtte etter privatskoleloven. Støtten gjorde det mulig å utvide studiet til en treårig utdanning fra 1970. Da startet skolens tredje kull på «Ballettinstituttet. Yrkesstudium for dansere, koreografer og pedagoger», med «et 2-årig grunnstudium og et 1-årig spesialstudium» (JK arkiv 1970). I juli 1979 ble utdanningen godkjent som høyskolestudium med universitetsgradene grunnfag for to års studium og mellomfag for tre år (Brev til JK, 4. juli 1979). I 1979, samme år som skolen fikk høyskolestatus og ble Norges første høyskole for dans, mistet den statsstøtten på grunn av opprettelsen av Statens ballettskole.⁶ Kirkenær valgte likevel å ta opp kull 6 høsten 1979, og studentene rakk å fullføre utdanningen for høyskolen måtte ta pause på grunn av manglende finansiering (Kirkenær 2012, 382). Dette kullet ble det første som fikk formell faglærerkompetanse, som ble innvilget i 1983 med tilbakevirkende kraft fra 1.1.1981 (Brev til JK, 24. februar 1983). I 1985 fikk høyskolen tilbake statsstøtten og gjenåpnet som Den Norske Balletthøyskole, som tilbød et «Høyskolestudium for pedagoger og dansere» med faglærerkompetanse. Elisabeth Frich tok over som rektor i 1985, mens Kirkenær fortsatte som kunstnerisk leder til 1991 (DNBH 1991; JK arkiv 1991).

1. Bygge scenisk dans som utdanningsfag

Kirkenærs målsetning var å utvikle en «ballettutdanning på et høyere plan og et allsidig profesjonelt studium» for å gi kandidatene større muligheter «til å virke med

ballett som yrke» (BI 1979, 3). Framfor å lære å danse kun gjennom danseklasser, som var vanlig praksis den gang, ville hun bygge scenisk dans som utdanningsfag. Det var derfor nødvendig å utarbeide innhold, metodikk og pensum. En viktig inspirasjon var erfaringer fra Gerd Bugges toårige skole, og utdanningen skulle inneholde klassisk ballett, jazzballett samt alle fag som Kirkenær hadde studert hos Bugge (Kirkenær 2012, 330). I tillegg til fridansen gjaldt dette fag som anatomi, kunsthistorie, musikk og pedagogisk opplæring (DNBH 1991, 4). Mange av de teoretiske fagene var allerede etablerte utdanningsfag, som Kirkenær engasjerte kvalifiserte fagpersoner til å undervise. I tillegg underviste Fernanda Sparre Smith (1921-) i rytmikk og Labans romlære (BI 1979, 6-7). De praktiske dansefagene, omtalt som *ballettfag*, var i mindre grad etablert som utdanningsfag i Norge, og her la Kirkenær og fagstaben ned en betydelig innsats for å forme et systematisert, praktisk basert pensum.

Klassisk ballett hadde etablerte syllabuser og metodikker. Likevel var det utfordringer med å utvikle et enhetlig pensum for Ballettinstituttet, fordi pedagogene baserte seg i forskjellige systemer, og hadde ifølge Kirkenær lite erfaring med å undervise i en yrkesrettet utdanning (2012, 337). Hun tok derfor en utdanning i ballettpedagogikk i USA og spesialiserte seg i Vaganova-systemet, som ble den ledende ballett-teknikken ved skolen.

Moderne dans, betegnet som *moderne ballett*, hadde utgangspunkt i fridans, men fikk raskt hovedvekt på Grahamteknikk, som Kirkenær fremhever at har et godt oppbygget system (2012, 312). Det var Gerd Bugge som introduserte Grahamteknikken til Norge gjennom sin undervisning for første kull ved Ballettinstituttet høsten 1966. Parallelt med dette utdannet hun seg i teknikken ved London Contemporary Dance School (Svendal 2014, 222), som også ble opprettet i 1966. Denne skolen hadde tett samarbeid med The Martha Graham School i New York, og var lenge den eneste med autorisasjon til å undervise i Grahamteknikk i Europa (2014, 227). Mellom 1966 og 1976 engasjerte Kirkenær rundt ti internasjonale pedagoger som hadde danset i Grahamkompaniet eller hadde utdanning i Grahamteknikk fra USA (BI 1976, 6). Ballettinstituttet holdt med andre ord et høyt internasjonalt nivå, som bidro til at Grahamteknikk ble den dominerende moderne dans-teknikken i Norge i en lang rekke år.

Jazzballett ved Ballettinstituttet var basert i Kirkenærs system, som hun opprinnelig hadde utarbeidet for amatører og som hun nå videreutviklet. Hun tok utgangspunkt i grunnleggende bevegelsesprinsipper, slik som pust: «Jeg formet min fridansundervisning mot mer moderne linjeføring, og i tillegg kom pusten inn i teknikken som et viktig gjennomgående tema [...] Det er først når pusten sitter i bevegelsene at uttrykket kommer fram og bevegelsen kan kalles jazzballett» (Kirkenær 2012, 313). Matt Mattox ble invitert til skolen en rekke ganger fra 1970, og etter hvert ble det et skille mellom elementær jazzballett i Kirkenærs form og Matt Mattox' Jazz Art som var for et høyere nivå. Elementær jazzballett er beskrevet som «bindeleddet mellom studiets absolutte begynnelse og de profesjonelle stiler», og faget «legger grunnlaget for samtlige tekniske hovedfag» (Studieplan 1981, 32).

Jazzballett var altså ikke bare en danseteknikk, men et grunnlagsarbeid for alle teknikker samt et metodisk system for hele utdanningen. Å søke grunnleggende bevegelsesprinsipper er et gjennomgående tema innenfor den moderne dansens historie, fra Isadora Duncan (1877-1927) via Martha Graham (1894-1991) til Release-teknikk. Videre har Kirkenærs modell et analytisk preg som kan assosieres med Rudolf Labans (1879-1958) bevegelsesanalyse, som hun var godt kjent med. Og på lignende måte som Labans teorier ble videreutviklet til et undervisningssystem for barn (Hodgson og Preston-Dunlop 1990, 49) – i Norge kjent som kreativ dans – anvendte hun sitt system for å bygge opp en undervisningsmetodikk fra nybegynner til profesjonell. Kirkenærs metodikk er original og på ingen måte en kopi av Laban, men forbindelseslinjene til fridans og moderne dans viser hvordan hennes arbeid inngår i en dansehistorisk tradisjon.

I studieplanen fra 1981 kan man se at det har skjedd en stor utvikling i utdanningsfaglig profesjonalitet siden begynnelsen i 1966. Studiets struktur, oppbygging og timetall er tydelig definert, hvert fag beskrives med generell informasjon, målsetning, innhold, arbeidsform og evaluering og det legges vekt på hvordan alle fagene til sammen lager en helhet (Studieplan 1981). De praktiske dansefagene har like omfattende beskrivelser som de teoretiske, noe som viser hvordan scenisk dans, som et praktisk og kunstnerisk fag, er løftet til et utdanningsfaglig nivå.

Kirkenærs strategier for å bygge opp scenisk dans

som utdanningsfag dreide seg både om å utarbeide metodikk og pensum i de enkelte dansetekniske fagene og å bygge opp et helhetlig studieforløp med en tydelig progresjon gjennom tre år.

2. Legitimering i fagstab

I tillegg til å vise faglig tyngde gjennom pensumoppbygging, var det viktig at fagstaben hadde god nok kompetanse slik at driften av en profesjonell utdanning kunne legitimeres. Jeg har identifisert tre ulike legitimerings-strategier i perioden: Tilknytning til det norske dansekunstheltet, internasjonale forbindelser og egen utdanningsfaglige kompetanse. Disse overlapper noe i tid, men den første gjelder først og fremst for kull 1 og 2 (1966–70), den neste for kull 3, 4 og 5 (1970–79) og den siste for kull 6 og fram mot gjenåpningen i 1985.

Første strategi handler om nasjonal legitimering. I markedsføring av utdanningen fremstilles oppstarten som et samarbeid mellom Jorunn Kirkenær og Gerd Fimland Bugge (*Aftenposten*, 14. mai 1966), der Bugge er kunstnerisk leder og Kirkenær administrativ og økonomisk leder (JK arkiv 1966). I en pressemelding står det at skolen er startet etter initiativ fra «den Palucca-utdannede ballettpedagog Gerd Fimland Bugge og koreograf og ballettpedagog Jorunn Kirkenær» (Brev fra JK, 29. august 1966). Ifølge Kirkenær inviterte hun Bugge til å samarbeide av respekt for henne og hennes tidligere utdanning, mens det i praksis var Kirkenær som var skolens eneste leder fra første dag (2012, 330). Kirkenær hadde altså ingen problemer med å drifte utdanningen selv, men fremhevet likevel Bugge som leder i oppstartsfasen. Det virker rimelig at det har med respekt å gjøre, og i tillegg mener jeg at dette handlet om faglig legitimering: Bugge var utdannet i Tyskland hos Gret Palucca (1902–1993) og Mary Wigman (1886–1973), som begge var sentrale representanter for den europeiske fridansen. Dessuten hadde Bugge en sterk posisjon i fridansmiljøet i Norge (Ferner m.fl. 2006). I tillegg trakk Kirkenær til seg sterke krefter fra klassisk ballettmiljøet – kollegaer fra hennes tid som utøvende danser: Henny Mürer (1925–1997), Alice Mürer (1925–2002), Mette Møller (1934–2001), Guri Lysell og Mette Marit Sem (BI 1976, 6). Kirkenær inviterte også enkelte internasjonale gjestelærere på korte kurs. Likevel vil jeg si at den faglige legitimeringen for kull 1 og 2 lå i å knytte til seg sentrale aktører i det norske dansefeltet fra etterkrigstiden.

Den neste legitimeringsstrategien var å vise til

internasjonale forbindelser. Dette arbeidet Kirkenær med fra starten, men fra kull 3 ble det en merkbar endring i staben ved at de fleste klassisk ballettpedagogene, og senere også Bugge, sluttet. Kirkenær engasjerte nå internasjonale gjester for lengre perioder: Sacko Ichinohe (1936–) ble fast pedagog i moderne ballett i skoleåret 1971–72, og Kenneth Tillson (1930–2023) og Myron Nadel (1940–2023) underviste i klassisk ballett fra 1972. Matt Mattox underviste første gang i 1970, og han kom tilbake en rekke ganger og ble en sentral pedagog i jazzballett. I tidsperioden 1970–79 hadde skolen ti internasjonale gjestelærere i klassisk ballett, ti i moderne ballett og syv i jazzballett. Flere av disse underviste i lengre perioder. I tillegg var det internasjonale gjestelærere i det som den gang ble kalt etniske danser (BI 1979, 6–7).

Det er bemerkelsesverdig at Kirkenær klarte å engasjere så mange internasjonale pedagoger, og jeg har også her identifisert ulike strategier: De første gjestene var allerede på besøk i Norge, og Kirkenær utnyttet muligheten og inviterte dem til skolen (2012, 337). Dette gjaldt blant annet skolens første gjestepedagoger i Graham-teknikk: William Louthier (1942–1998) var på turne med forestillingen *Black New World* (*Aftenposten*, 7. oktober 1967), og Clive Thompson (1935–) danset i *Nettet*, koreografert av Walter Nicks for NRK (*Aftenposten*, 26. februar 1968). Videre benyttet Kirkenær seg av det Svendal (2014) omtaler som et nettverk av hovedsakelig amerikanske dansere og pedagoger på reise i Skandinavia: Blant annet Patricia Christopher (1934–) og Doug Crutchfield, som underviste på Ballettinstituttet i henholdsvis 1969 og 72 (BI 1976, 6), hadde begge tidligere undervist ved Bartholins ballettseminar i København (Svendal 2014, 225–26). Juliet Fisher (1941–2015) underviste kull 2 (JK arkiv 1970). Hun var tidligere danser i Grahamkompaniet, underviste ved Ballettakademien i Stockholm og var danser i Cullbergballetten i 1967–68 (Timothymgordon u.å.). I tillegg inviterte Kirkenær pedagoger på eget initiativ, slik som Mattox og Pomare, og etter tips fra Martha Hill (1900–1995). Hill var leder for danseutdanningen ved the Juilliard School i New York og flere utdannet herfra ble invitert til Ballettinstituttet, de første var Sacko Ichinohe og Myron Nadel (JK arkiv 1975). Kirkenær fulgte med andre ord godt med i dansefeltet og var del av et større dansefaglig nettverk i Skandinavia. Hun hadde god teft, kunne gjenkjenne kvalitet og var rask til å engasjere aktuelle



Kull 3 i Tid på Centralteatret 1972. Koreograf Saeko Ichinohe. Fotograf ukjent. Norges dansehøyskoles arkiv, Dansearkivet ved Danseinformasjonen.

gjestepedagoger. Det internasjonale lærerkollegiet var viktig for Ballettinstituttets faglige legitimering og viste at utdanningen var del av et internasjonalt dansefelt.

Den siste legitimeringsstrategien var å vise til den faste fagstabens og Kirkenærs egen utdanningsfaglige kompetanse. Denne strategien ble særlig viktig fra 1979, i kampen om å få statsstøtten tilbake. Da var det ikke lenger penger til å ansette gjestelærere, og det var de faste pedagogene som utgjorde høyskolens faglige base. Kirkenær selv kunne vise til lang erfaring som danser, koreograf og pedagog. Hun hadde videreutdannet seg i ballettpedagogikk, og arbeidet med å utvikle jazzballetten som undervisningsmetodikk gikk stadig framover. Hun hadde begrunnet oppstarten av Ballettinstituttet med et behov for flere dansepedagoger, og hun begynte tidlig å ansette uteksaminerte kandidater som pedagoger ved skolen. Den første var Elisabeth Frich i 1970, som i tillegg hadde studert med Mattox i England. Minst 20 av kandidatene fra kull 1–6 var tilknyttet skolen som pedagoger. Noen underviste i korte perioder og andre i mange år (DNBH 1991).

Etter å ha søkt legitimering først i det norske dansefeltet og deretter internasjonalt, hadde Kirkenær opparbeidet en fagstab med en så solid kompetanse at det ikke lenger var nødvendig med legitimering utenfra.

3. Manøvrering mellom kultur- og utdanningspolitiske føringer

Kirkenærs neste strategi var å manøvrere i det politiske landskapet i samtiden, noe hun gjorde gjennom både å tilpasse seg til og opponere mot kultur- og utdanningspolitiske føringer.

Den første manøveren er knyttet til opprettelse av Ballettinstituttet. Kirkenær har ikke nevnt hvorfor oppstarten ble akkurat i 1966, men jeg har funnet noen indikasjoner på at dette hadde sammenheng med kulturpolitiske føringer i samtiden. I 1965 nedsatte Norsk Ballettforbund⁷ en komité som skulle utarbeide en plan for et Statens ballettakademi i sammenheng med planer om å opprette et statlig senter for kunstutdanninger. I komiteen satt blant andre Jorunn Kirkenær og Fernanda Smith, og de leverte samme år en skisse for et treårig statlig akademi, som skulle ha blant annet klassisk ballett, moderne ballett og jazz samt flere teoretiske fag (Brev fra JK, 22. mars 1965). I en usignert brevskisse fra 1966 ble det søkt om støtte til å gjenoppta Bugges utdanning. Her står det også: «Det tas så vidt jeg vet sikte på å opprette et slikt akademi når Musikkhuset i Oslo blir en realitet, men dette kan det neppe regnes med i løpet av de første 10 år» (Brevskisse 1966).⁸

Min tolkning er at det var politisk vilje i samtiden til å opprette en statlig danseutdanning, men framfor å vente på et langt politisk utredningsløp, handlet Kirkenær raskt og egenrådig og satte i gang med egen planlegging og promotering. Og kanskje for å være på den sikre siden ble den toårige utdanningen også omtalt som et kurs ved Even Kirkenærs ballettskole (*Aftenposten*, 14. mai 1966). Komiteen leverte en utvidet plan året etter, nå med Kirkenær og Bugge som alternerende ledere (Brev fra JK, 2. juni 1967), noe som indikerer at Kirkenær, Bugge og Ballettinstituttet hadde en sentral rolle i dette første utredningsarbeidet om en statlig danseutdanning.

Kirkenær startet opp den toårige utdanningen uten offentlig støtte, men satte raskt i gang med å få dette på plass. Hun søkte om å få utdanningen godkjent til utdanningsstøtte fra Lånekassen 29. august 1966 og fikk det innvilget samme år (Brev til JK, 21. oktober 1966). Skolen fikk statsstøtte i 1968 eller 1969.⁹ Skolen ble da regnet som høyere utdanning på ballettens område etter privatskoleloven av 1970, som også ga elevene¹⁰ anledning til å søke kunstfagstipend (Brev til JK, 13. desember 1978).

Neste store kamp var å få godkjenning som høyskole. Kirkenær søkte om godkjenning av studiet som faglærerutdanning allerede i 1971, noe som ble avslått fordi «dette lille emneområdet er for snevert» for kroppsovningsfaget (Brev til JK, 29. september 1971). Hun arbeidet videre med det som skulle bli to separate løp. Det ene løpet var å bli godkjent som høyskole, som ble innvilget av universitetsdirektøren juli 1979 etter vurderinger fra fire universiteter (Brev til JK, 4. juli 1979). Det andre løpet – søknad om faglærerkompetanse – tok litt lenger tid. Dette ble først vurdert i 1978 av Lærerutdanningsrådet. De etterspurte en helhetlig studieplan, noe som ble ettersendt først i 1981 (Brev fra JK, 10. februar 1981). Utdanningen ble formelt godkjent til å gi faglærerkompetanse i 1983 med tilbakevirkende kraft fra 1. januar 1981 (Brev til JK, 24. februar 1983). Forsinkelsen i ettersendingen har trolig å gjøre med et annet brev som kom i 1978, nemlig brevet med beskjed om at skolen mistet sin statsstøtte høsten 1979 på grunn av opprettelse av Statens ballettskole (Brev til JK, 13. desember 1978).

To utdanningsinstanser, herunder fire universiteter, vurderte Ballettinstituttet til å ha et utdanningsfaglig nivå som var nødvendig for å være en høyskole- og faglærerutdanning, men det var likevel ikke tilstrekkelig for å bli med videre i en statlig danseutdanning. Dette

kom overraskende på Kirkenær: «Ikke med et ord hadde Ballettforbundet eller de statlige myndighetene meddelt meg noe om at de hadde slike tanker og hensikter» (2012, 380). Kirkenær hadde som nevnt vært sentral i utarbeidelsen av tidlige skisser for en statlig danseutdanning i 1965–67. I juli 1973 ble det lagt fram en rapport fra en ny komité, Norsk kulturråds ballettkomite av 1970, og i avisen VG kunne man lese: «Man oppretter en Statens Ballettskole ved å slå sammen Operaens Ballettskole" og Ballettinstituttet til Jorunn og Even Kirkenær» (NDH arkiv 1973). Ballettinstituttets styre skrev i et høringsvar: «BALLETTINSTITUTTETS virksomhet er tenkt å gå over i den fremtidige Statens Ballettskole. Dette kommer da også fram i utredningen. Denne skoles undervisningsopplegg og ideer kommer til å bli ført videre i den nye statlige skole» (Brev fra JK, 30. august 1973). Kirkenær hadde altså all grunn til å tro at Ballettinstituttet skulle være del av den statlige utdanningen. Slik ble det ikke, noe Kirkenær opplevde som et svik fra spesielt Ballettforbundet, som hadde representanter i interimstyret for den nye skolen. Men hun ga seg ikke, og satte i gang et strategisk arbeid uten sidestykke for å redde høyskolen.

Sammen med vedtaket fikk Kirkenær beskjed om å ikke ta opp flere studenter, noe hun ignorerte og tok inn et nytt kull i 1979. Hennes argument var at skolen hadde fått godkjenning som høyere utdanning og at hun dermed var i sin «fulle rett til å starte et nytt elevkull» (2012, 383). Dette er nok et eksempel på hennes vilje til å manøvrere rundt politiske føringer.

Kirkenær hadde en omfattende dialog med departementet, og et sammendrag av denne korrespondansen ble oversendt en advokat som Kirkenær søkte støtte hos. Her fremkommer noen sentrale poeng fra statens side: Støtten til private skoler bortfaller hvis det finnes tilsvarende statlige skoler, de var redde for å «oversvømme markedet med arbeidsledige dansere og instruktører», og den nye skolen skulle «bli bedre enn de tidligere skoler og utdanne kandidater med en langt høyere standard [og] kvalitet». Kirkenær spurte om hva de mener med kvalitet og fikk til svar «vi rådfører oss med ekspertene» (Brev fra JK, 30. august 1980), som underforstått må bety andre dansekunstnere. Poengene gir en indikasjon på hva Kirkenær hadde å kjempe mot, og hvilke strategier hun fulgte videre.

I Norge var det tradisjon for kun å ha én utdanning i hvert kunstfag. Da Kirkenær forsto at det ikke var mulig å

bli med inn i den statlige skolen, ble det viktig å fremheve at Ballettinstituttet sto for noe annet enn den statlige utdanningen. Hun vektla sin jazzballett-metodikk, fjernet koreografi og fremhevet det pedagogiske noe mer enn det utøvende.

Bekymringen for å utdanne for mange dansere var hun uenig i. Hun mente tvert imot at behovet fremdeles var skrikende. Det siste poenget – at den nye skolen skulle ha høyere kvalitet – var kanskje det som fremsto som mest urimelig. Ballettinstituttet var nettopp blitt godkjent som høyskole, og Kirkenær hadde 13 års erfaring med yrkesutdanningen innen dans og kunne vise til en lang rekke kandidater som arbeidet aktivt i dansefeltet. Hun spurte retorisk: «Hvem mener dep. er ekspert? Er det de som HAR SKAPT skole eller de som har tenkt å gjøre det?» (Brev fra JK, 30. august 1980). Her fikk hun hjelp fra Ballettforbundet. De skrev en støtteerklæring som poengterte at Ballettinstituttet kunne passe innunder en ny ordning med privat høyskoleutdanning. Videre skrev de: «Flere av de fremste krefter innen vårt yrke har fått sin utdannelse fra Ballettinstituttet. Skolen drives fremdeles etter det samme opplegg som tidligere og representerer således en tradisjon som bør føres videre» (Brev til JK, 20. mars 1980).

De neste årene fortsatte Kirkenær arbeidet: Hun sendte flere søknader, hadde møter i departementer og drev lobbyvirksomhet i Stortingets kantine. Etter en intens innsats over seks år, ble høyskolen godkjent og kunne starte opp igjen i 1985 (Kirkenær 2012, 443–445). Skolen fikk nytt navn, Den Norske Balletthøyskole, og en ny profil som hadde hovedvekt på pedagogikk i tillegg til utøvende dans.

I tillegg til det konkrete arbeidet opp mot myndigheter, var Kirkenærs utdanningsfilosofi i tråd med generelle kulturpolitiske føringer i samtiden, som handlet om demokratisering av kulturen. Kulturpolitikken i perioden 1945–1980 kan deles i to hovedfaser. Den første handlet om å spre høykultur ut til hele befolkningen. Andre fase, fra midten av 70-tallet, sto for en oppvurdering av kulturaktiviteter som hadde hatt lavere status, samt vektlegging av egenaktivitet² (Mangset 2012; Kvarv 2014). Begge disse demokratiseringsstrategiene passet godt med Kirkenærs prosjekt. Hun ønsket å spre dans som høykultur, blant annet gjennom koreografisk arbeid, og hun arbeidet for økt egenaktivitet, spesielt gjennom undervisning i jazzballett. I Studieplanen fra 1981 ble begge disse

formålene lagt vekt på. Høyskolens kandidater skulle skape et supplerende og utvidet ballettmiljø, ikke bare gjennom «den sceniske ballettaktiviteten, men først og fremst som en utvidet egenaktivitet innen ballettfagene» (Studieplan 1981, 2–3).

Kirkenær arbeidet kontinuerlig overfor myndigheter med å få på plass økonomisk støtte og faglige godkjenninger. I dette arbeidet skrev hun implisitt høyskolen inn i en sentral kulturpolitisk diskurs i samtiden, noe som trolig var en styrke i arbeidet opp mot myndighetene. Samtidig manøvrerte hun rundt politiske føringer, som også kan ha blitt oppfattet negativt. De faglige godkjenningene ga en entydig utdanningsfaglig anerkjennelse, mens det er noen indikasjoner i kildematerialet på at det var faglige uenigheter i dansefeltet som kan ha vært en medvirkende årsak til at Ballettinstituttet ikke ble videreført i den statlige utdanningen. For å kunne forstå mer av denne prosessen er det nødvendig med ytterligere undersøkelser med et utvidet kildemateriale.

4. Tilrettelegging for kandidatenes arbeidsmuligheter

En tilbakevendende innsigelse mot skolen var at det ikke var behov for så mange dansere som det ble utdannet. Hansteen har skrevet at «fra midten av 60-tallet var det utdannet langt flere dansere enn det fantes arbeidsplasser for, først og fremst på Ballettinstituttet i Oslo» (Hansteen 1989, 157). Dette står i sterk kontrast til Kirkenærs oppfatning om at det var et umettelig behov for instruktører i jazzballett. Hvis man kun skulle utdannet dansere til eksisterende faste arbeidsplasser, var det behov for kanskje to-tre nye dansere hvert år fordelt på Operaballetten og teatre og revyer, og Operaballetten sto for sin egen rekruttering gjennom Operaens ballettskole. Men Kirkenær hadde en annen målsetning – hun ville utdanne kandidater som kunne skape sine egne arbeidsplasser, både som pedagoger, dansere og koreografer. Dette viste allerede første kull at var mulig: seks av ti kandidater opprettet Høvik Ballett i 1969, en frigruppe som etter 20 år kunne se tilbake på imponerende 1700 gjennomførte forestillinger (Gellein 2019, 7). I 1975 ble Collage Dansekompani opprettet av tre kandidater fra Ballettinstituttet, og flere enn halvparten av kompaniets faste dansere var utdannet der. Collage hadde også en svært stor produksjon gjennom 20 år (Liven 2006).

Kirkenær hadde flere strategier for å tilrettelegge for kandidatenes arbeidsmuligheter, både gjennom utforming og promotering av utdanningen og gjennom støtte til og ansettelse av kandidater.

Ballettinstituttet var utformet for å gi en bred yrkeskompetanse gjennom å utdanne både dansere, pedagoger og koreografer innen ulike dansesjangre og med mulighet for spesialisering i tredje år. «På denne måten ville hver enkelt elev kunne møte samfunnet med sin spesialkunnskap» (Kirkenær 2012, 332). Videre ble elevene rekruttert fra hele Norge: i 1975 hadde skolen hatt elever fra Tromsø, Ofoten, Bodø, Trondheim, Stavanger, Porsgrunn, Tønsberg, Skien, Gjøvik og Bergen i tillegg til Oslo (Brev fra JK, 19. juni 1975). Kirkenær fremhever også at tiden som utøvende danser er relativt kort, og «ved å sørge for muligheter til en allsidig yrkesutdanning ville disse kunne være givende samfunnsborgere og virke innen sitt fagområde ennå i mange år» (Studieplan 1981, 2). Framfor at kandidatene skulle konkurrere om de samme arbeidsplassene i Oslo, skulle de kunne arbeide i hele Norge som dansere, pedagoger og koreografer og etter hvert også i nærliggende yrker.

Denne fagkompetansen ble promotert ved at hvert kull hadde en offentlig avgangsforestilling, som regel på et eksternt teater. Til å begynne med var det utdrag fra danseklasser, som viste det faglige innholdet i studiet, og senere bestod forestillingene av mer helhetlige koreografier (JK arkiv 1968; 1972; 1975; 1976). Mange av forestillingene fikk omtale i pressen (BI 1976, bakside). Avgangsforestillingen til kull 5 i juni 1979 var den til da største satsningen: Forestillingen var i Oslo Konserthus med seks koreografier av internasjonale gjester. Programmet var trykket i gull, og her står det nevnt at høyskolen hadde fått inndratt statsstøtten og blitt beordret nedlagt (JK arkiv 1979). Storsatsningen i Konserthuset kan vanskelig tolkes som annet enn et spark til myndighetene og et ønske om å motbevisse antydningen om manglende kunstnerisk kvalitet i utdanningen.

Kirkenær arbeidet også strategisk overfor pressen. I NDH-arkivet ligger det en rekke pressemeldinger med informasjon om utdanningens innhold, fag og visninger, og det er mange utklipp av avisartikler om Ballettinstituttet, Kirkenær selv, gjestelærere og jazzballett. Hun skrev også brev til teatersjefer med informasjon om skolen og kandidatene (Brev fra JK, 12. oktober 1970), og i et brev – trolig til en ballettskole – presenterte hun alle kandidatene fra kull 1 og fremhevet

deres koreografiske ferdigheter og hvorvidt de kan undervise barn (Brev fra JK, u.d. 1968). Hun skrev også en sakkyndig uttalelse for Høvik Ballett til Norsk kulturråd i forbindelse med en søknad om pengestøtte (Brev fra JK, 1. mai 1969).

Kirkenærs strategier for å øke kandidatenes arbeidsmuligheter var altså knyttet til studiets brede fagsammensetning og rekruttering fra hele Norge. Hun hadde en tydelig PR-strategi i form av å vise fram og presentere Ballettinstituttets faglige kvalitet for dansefeltet, pressen og potensielle arbeidsgivere. I tillegg skapte hun arbeidsplasser selv ved å ansette en rekke kandidater som pedagoger ved skolen. Videre bidro hun til å skape arbeidsplasser utenfor Ballettinstituttet, noe som leder til den femte strategien:

5. Videreføring av utdanningsfilosofi til andre institusjoner

Den siste strategien jeg har identifisert handler om videreføring av Kirkenærs utdanningsfilosofi utenfor Ballettinstituttet, og her hadde hun to prosjekter. Det første var å få dans inn i videregående skole.⁹ I samarbeid med Joan Harris, leder for Operaens Ballettskole, bidro hun til at det i 1982 ble startet to danselinjer tilknyttet Fagerborg videregående skole; en linje for klassisk ballett med undervisning ved Den Norske Opera, og en landsdekkende linje – kjent som Kirkenærlinjen – med mer varierte dansefag og som etter ett år på Sørbyhaugen flyttet til Fagerborg (Kirkenær 2012, 435; Børja 2025). Kirkenær har skrevet at «det var et lykketreff at jeg nå hadde uteksaminerte kandidater fra Ballettinstituttet i de fleste dansefag som skulle innføres på Fagerborg» (2012, 436). Hun underviste første elevkull selv og bygde et treårig pensum basert på høyskolens pensum. Deretter fikk Bebita Halle fra kull 5 oppdraget å lede linjen videre. Mange av pedagogene var også utdannet fra Ballettinstituttet. Klassisk ballettlinjen ble flyttet til Kunsthøgskolen i Oslo i 2005 (Børja 2025), mens Kirkenærlinjen fortsatte. Kirkenær skrev i 2012 at hun var «lykkelig og tilfreds med det resultatet Kirkenærlinjen har oppnådd», og at hun håpet «at linjen fortsetter sin framgang» (2012, 437).

Kirkenærs siste store utdanningsprosjekt var å støtte Ann-Karin Bodøgaard (1945-) fra kull 2 med opprettelsen av en dansepedagogutdanning i Bodø. Kirkenær har skrevet: «Det ble høyskole i Ballettinstituttets ånd med dans i Bodø (1989), stiftet og

ledet av Ann-Karin Bodøgaard» (Kirkenær 2012, 448). Nordnorsk Balletthøgskole startet opp i 1989 som en privat, egenfinansiert utdanning basert på Kirkenærs fagplan. Skolen ble innlemmet i Bodø Lærerskole som faglærerutdanning i dans, og ble godkjent som høyskolestudium i 1992. Bodøgaard engasjerte også gjestepedagoger fra DNBH (Bodøgaard 2011). Skolen i Bodø ble nedlagt i 2009 (*Avisa Nordland* 2009). I arkivet er det en rekke brev som indikerer at Kirkenær ga Bodøgaard mye støtte i opprettelsen av utdanningen.

I en periode på over 20 år var det altså mulig å studere scenisk dans etter Kirkenærs metodikk både på videregående nivå og ved to institusjoner på høyskolenivå.

Avsluttende refleksjoner

Gjennom å analysere arkivmaterialet ut fra tanken om *strategier* som intertekst, har jeg belyst kompleksiteten i Jorunn Kirkenærs arbeid med å spre dansen ut i samfunnet og hvilken kapasitet og kompetanse hun hadde som strakte seg langt forbi det rent dansefaglige.

Kirkenær var oppdatert og rask til å respondere på nye trender. Dette vises i hennes koreografier for NRK helt fra oppstarten av fjernsynssendinger, at hun begynte med jazzballett samme år som *West Side Story* ble vist i Oslo, at hun etablerte en yrkesutdanning i dans omtrent samtidig som tanken var påbegynt politisk samt vektlegging av Grahamteknikk samtidig som teknikken ble etablert i Europa. Hun var snarrådig og ikke lite egenrådig. Hun tok ikke nei som et svar og fortsatte til hun fikk gjennomslag. Hun viste evne til å forstå og manøvrere i det politiske landskapet, og ikke minst viste hun faglig dyktighet i å utvikle scenisk dans som utdanningsfag, og å utvikle en utdanning som ga en bred yrkesrettet kompetanse.

At utdanningen var yrkesrelevant kommer tydelig fram i høyskolens 25-års jubileumshefte, hvor alle kandidater er nevnt med navn og yrke: Godt over halvparten var fremdeles aktive som dansere, pedagoger eller koreografer, og andre var gått over til tilknyttede yrker innenfor kunst, kultur eller helsefag (DNBH 1991). Framfor «å oversvømme markedet» med arbeidsledige dansere ble dansefeltet oversvømt av aktive dansekunstnere som bidro til en stadig utbredelse av dans i Norge. Presentasjonen av kandidatene kan også tolkes intertekstuell som at hver enkelt person var viktig for sitt bidrag til samfunnet, både dansere, pedagoger og koreografer. Det at de som hadde gått videre til andre

yrker også nevnes, viser at dette ikke var et nederlag, men derimot en styrke for samfunnet og verdt å løfte fram. I dette ligger et ikke-elitistisk verdisyn, som også vises gjennom hvordan Kirkenær sjonglerte mellom å vektlegge dans som høykultur og som breddekultur. Denne vektleggingen kan ha medvirket til et omdømme som kommer til uttrykk i departementets henvisning til at Statens ballettskole skulle representere høyere kvalitet. Men det er nettopp i dette spenningsfeltet at jeg opplever at Kirkenær virkelig har klart å spre dansen bredt.

I dansehistorieskriving får ofte koreografer, dansere og koreografier større plass enn pedagoger, undervisning og utdanning. I denne artikkelen har jeg løftet frem Jorunn Kirkenærs ideer, strategier og kompetanse spesielt som pedagog og utdanner. I tillegg har jeg belyst den store betydningen undervisning og utdanning har for utviklingen av et profesjonelt dansefelt.

Referanser

Arkivmateriale:

Aftenpostens digitale arkiv. Også tilgjengelig fra Nasjonalbiblioteket.

9. mai 1963 «I dagens løp», 4. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/433287d8857a60c4afb-61b03595164a6?page=1>
18. september 1963 «Lærer i jazzballett til Oslo», 4. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/696992b-f2314ef2b887746c8ecbabb7?page=3&searchText=Jorunn%20Kirken%C3%A6r>
7. oktober 1967 «Louther på ballettskole», 8. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/d3b9ae9393da0daa-95050183923ca026?page=7&searchText=Jorunn%20Kirken%C3%A6r>
26. februar 1968 «Nettet» anmeldt av Eva Krøvel, 4. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/53f-5650c8a944c5026b30081d00dfdc?page=3&searchText=Clive%20thompson>
14. mai 1966 «Even Kirkenær Ballettskole», 22. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/c49d4d94533e-f5e821cb238cbdf0e7b5?page=21&searchText=Jorunn%20Kirken%C3%A6r>

Jorunn Kirkenærs arkiv, Dansearkivet ved Danseinformasjonen. Ea-L0001.

Informasjonsbrosjyrer: 1966, 1970, 1991.

Programhefter: 1968, 1972, 1975, 1976, 1979.

Norges dansehøyskoles arkiv, Dansearkivet ved Danseinformasjonen. Ikke katalogisert.

Jubileumshefter: «Ballettinstituttet, Jorunn Kirkenær 10 år 1976», «Den Norske Balletthøyskole 25 år 1991», «Norges dansehøyskole 50 år 2016.»

Studieplan: «Ballettinstituttet, Jorunn Kirkenær/Den Norske Balletthøgskole 1981.»

Brev fra JK: Utkast og kopier av brev skrevet av Jorunn Kirkenær, mellom 1965–81.

Brev til JK: Originaler av brev sendt til Jorunn Kirkenær/Ballettinstituttet, mellom 1966–83.

Litteratur og andre kilder:

Avisa Nordland. 2009. «Helt forferdelig.» Oppdatert 15. april 2009. <https://www.an.no/nyheter/helt-forferdelig/s/1-33-4262308>

Bodøgaard, Ann-Karin. 2011. «Videointervju med Ann-Karin Bodøgaard 7. april 2011.» Dansearkivet ved Danseinformasjonen intervjuet av Sidsel Pape. <https://danseinfo.no/videointervju/ann-karin-bodogaard/>

Børja, Maria. 2025. «Nasjonalballettskolens historie gjennom 60 år.» Den Norske Opera og Ballett. <https://www.operae.no/artikler/ballettskolens-historie/>

Ferner, Lise, Ingunn Rimestad og Kjersti Engebriktsen. 2006. «Gerd Fimland Bugge.» I *På Spissen* 3: 28–29.

Gellein, Tone. 2019. «Innledning.» I *Høvik Ballett*, 6–7. Orfeus Publishing.

Hammergren, Lena. 2004. «Many sources, many voices.» I *Rethinking dance history: A reader*, redigert av Alexandra Carter, 20–31. Routledge.

Hammergren, Lena. 2009. *Dans och historiografiska reflektioner*. Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.

Hammergren, Lena. 2014. «Dancing African-American jazz in the Nordic region.» I *Nordic dance spaces: Practicing and imagining a region*, redigert av Karen Vedel og Petri Hoppu, 101–127. Routledge.

Hansteen, Valdemar. 1989. *Historien om norsk ballett*. Universitetsforlaget.

Hodgson, John og Valerie Preston-Dunlop. 1990. *Rudolf Laban: An introduction to his work and influence*. Northcote House.

Kirkenær, Jorunn. 2012. — *Og dansen går videre: En dansens historie 1930–1985*. Kolofon forlag.

Kvarv, Sture. 2014. *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundre: Mellom ideologi og pragmatisme*. Novus forlag.

Liven, Torunn (red). 2026. *Collage Dansekompani – i brytingen mellom moderne og postmoderne dans i Norge*. Solum Bokvennen.

Mangset, Per. 2012. «Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltagelse.» *Telemarksforskning* TF-notat nr 7/2012. <https://kudos.dfo.no/documents/10646/files/10686.pdf>

Norum, Ann Kristin. 2016. «Dansen ut i samfunnet.» I *Jubileumshefte for Norges dansehøyskole 50 år*. Norges dansehøyskole, 3.

- Raeymaekers, Samme, Ine T. Berg, Sigrid Ø. Svendal og Kristine K. Øren. 2021. «Nekrolog over Jorunn Kirkenær.» <https://danseinfo.no/nyheter/nekrolog-over-jorunn-kirkenær/>
- Rothmund, Irene Velten. 2026. «Ballettinstituttet og Collage – betydninger og forbindelser.» I *Collage Dansekompani – i brytningen mellom moderne og postmoderne dans i Norge*, redigert av Torunn Liven, 169–191. Solum Bokvennen.
- Svendal, Sigrid Ø. 2014. «COME DANCE WITH US: Amerikansk påvirkning på scenedansen i Skandinavia 1950–1980.» Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- The Historymakers. 2007. «Eleo Pomare.» <https://www.thehistorymakers.org/biography/eleo-pomare-41>
- Timothymgordon. u.å. «Juliet Fisher.» Lesedato 1. desember 2025. <https://www.timothymgordon.com/companydance/staff.htm>

BIO

Irene Velten Rothmund is an associate professor in the Department of Performing Arts, Fim and Media at Kristiania University of Applied Sciences. Trained as a dancer and dance teacher, she completed an MA in dance studies from NTNU in 2009 and earned a PhD in theatre and dance studies from Stockholm University in 2019. Her research focuses on contemporary dance, dance history, dance education, and embodied teaching and learning in higher education. She is a board member and former chair of the Nordic Forum for Dance Research (NOFOD).

irenevelten.rothmund@kristiania.no

Sluttnoter

1. Begrepet *ballett* viser her til all scenisk dans, og ikke bare klassisk ballett. Dette var vanlig begrepsbruk i Norge i perioden. I tillegg kunne en *ballett* vise til et koreografisk verk, uavhengig av sjanger (se Svendal 2014, 232).
2. Med søkeord *Jorunn Kirkenær*, samt enkelte tittelsøk. Filmene er produsert mellom 1960 og 1979 (<https://tv.nrk.no/sok>).
3. Begrepet *jazzdans* er kompleks, det var opprinnelig tilknyttet afrikansk-amerikanske sosiale danseformer til jazzmusikk, men er også assosiert med moderne scenisk dans, i USA betegnet som *Black Concert Dance*. Begrepet assosieres både med populærkultur og høykultur (Hammergren 2014, 102–03).
4. Ballettakademien er Sveriges første yrkesutdanning i dans opprettet av Lia Schubert i 1957, her ble det undervist i både moderne dans, klassisk ballett og jazzballett (Svendal 2014, 142).
5. Kirkenær omtaler det som at hun skapte begrepet jazzballett. Dette må i så fall ha vært i 1962/63. Men Svendal viser at dette ikke stemmer helt; begrepet ble brukt i pressen allerede i 1959 i Danmark, og i 1960 i Norge og Sverige (2014, 158).
6. Skolen fikk høyskolestatus og skiftet navn til Statens balletthøgskole i 1982, og ble del av Kunsthøgskolen i Oslo fra 1996 (snl.no/balletthøgskolen).
7. Norsk Ballettforbund er et fagforbund opprettet i 1947, som i dag heter Norske Dansekunstnere, forbundet for dansere, koreografer og pedagoger (<https://norskedansekunstnere.no/about/historikk>).
8. Brevet er usignert og udatert, jeg antar derfor at det ikke ble sendt. I headingen står det Gerd Fimland-Bugge og året 1966, men siden brevet ligger sammen med Kirkenærs øvrige brev, er det sannsynlig at hun var involvert i innholdet i brevet.
9. Året 1968 oppgis flere steder i sekundærkilder (BI 1976; NDH 1991), men i et brev fra juni 1969 fremgår det at hun venter på svar om statsstøtte, og i et fra september 1969 står det at statsstøtten er innvilget (Brev fra JK, 7. juni og 22. september 1969).
10. De som tok utdanningen, ble betegnet som *elever* fram til 1979 og *studenter* etter. Jeg bruker begrepene i tråd med dette.
11. Operaens ballettskole ble opprettet 1965 og ble heldagsskole fra 1968 (Børja 2025).
12. Begrepet *egenaktivitet* viser her til folks egen utøvelse av kunsthøgskole, til forskjell fra kun å oppleve profesjonelle kunsttilbud (se Mangset 2012).
13. Tilsvaret *gymnasium* i Danmark og *gymnasieskola* i Sverige.