



Il Gesù & Selimiye
En komparativ funksjonsanalyse
med metodiske utprøvnings

KVI-3900

Silje Benedikte Flaaten

Mastergradsoppgave i Kunstvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Universitetet i Tromsø
Våren 2013

Sidetall: 94

Målform: Bokmål

INNHOLDSFORTEGNELSE

Forside	1
Innholdsfortegnelse	3
Forord.....	5
I INNLEDNING	7
I.I Tema og problemstilling	7
I.II Kilder og metoder	7
I.II.I Kultur og språktematikk.....	12
I.II.II Oversettelser	12
I.III Begrepsavklaringer.....	13
II IL GESÙ OG SELIMIYE	15
II.I Inntrykk fra befarung Roma 06.2012+02.2013	15
II.I.I Inngangsparti Il Gesù.....	16
II.I.II <i>Triumf i Jesu navn og Visjon av Himmelen</i>.....	18
II.I.III <i>Herligheten av det Mystiske Lam</i>	24
II.I.IV Søndagsmesse.....	26
II.II Inntrykk fra befarung i Tyrkia 09.2012.....	28
II.II.I Inngangsparti Selimiye	29
II.II.II Al-Ikhlās	31
II.II.III Mirhab.....	34
II.II.IV Fredagsbønn.....	36

II.III	Komparasjon II Gesù og Selimiye.....	38
II.III.I	Inngangsparti	39
II.III.II	Takdekorasjon	40
II.III.III	Alter/mirhab	42
II.III.IV	Billedprogrammene	43
III	KUNSTHISTORISKE TOLKNINGSMETODER.....	45
III.I	Staale Sinding-Larsens metode	45
III.II	Robert Enggass metode.....	47
III.III	Gülru Necipoğlus metode	48
III.IV	Mohammed Hamdouni Alamis metode.....	49
IV	TOLKNINGSMETODER - DISKUSJON	52
IV.I	Ikonografi og ritualer.....	52
IV.II	Religionspoengtering	63
IV.III	Al-bayān	66
IV.IV	Komparativ funksjonsanalyse resultater	72
IV.V	Metodiske resultater; Sinding-Larsen, Enggass, Necipoğlu og Alami i forhold til hverandre	78
V	AVSLUTNING	86
	Illustrasjonsliste	89
	Litteraturliste	90

FORORD

Jeg ønsker å benytte anledningen til å uttrykke min takknemlighet til alle som har hjulpet meg i mitt arbeid med masteroppgaven.

Først og fremst vil jeg gjerne takke mine veiledere Hege Olaussen og Svein Aamold. Svein var min veileder i en kort periode i innledningen til oppgaven, og jeg ønsker å takke for hjelp med startprosessen. Hege var min hovedveileder og jeg ønsker å takke for faglige tilbakemeldinger og veiledninger.

Takk til Universitetet i Tromsø for reisestipend slik at jeg kunne dra på studietur til Tyrkia. Takk til alle medstudenter som har deltatt på masterseminarene.

Takk til Det Norske Instituttet i Roma for fagstipend som gjorde det mulig med studietur til Roma. Spesiell takk til Jonas Bjørnebye for gjennomlesning av oppgaven, og Turid Karlsen Seim for samtale om motreformasjonen.

Sist men absolutt ikke minst ønsker jeg å takke hele min familie. Spesielt min pappa Sture N. Flaaten som har vært uvurderlig korrekturleser gjennom hele prosessen. Min mamma Bente E. Angel og min samboer Erlend Ø. Nielsen for tålmodighet og støtte. Til Eli M. Nielsen Karagöz og Suleyman Karagöz med familie for deres gjestfrihet og innføring i muslimske ritualer.

Tusen takk!

I INNLEDNING

I.I Tema og problemstilling

Denne teksten er en komparativ undersøkelse av religiøse billedprogram fra 1600-tallet slik de framstår i dag, med fokus på kristendommen og kristen kunst i Roma, Italia, og islam og islamsk kunst i Edirne, Tyrkia. Jeg har valgt Il Gesù i Roma og Selimiye-moskeen i Edirne som undersøkelsesmateriale. Fellesrommets utsmykning står sentralt i begge bygningene, men det er løst forskjellig kunstnerisk. Ønsket er å se dypere på forskjellene og eventuelle likheter som finnes i disse religiøse billedprogrammene. Jeg vil foreta en funksjonsanalyse av to religiøse bygninger og deres billedprogrammer. Funksjonsanalyse innebærer i denne teksten en undersøkelse av Il Gesù og Selimiyes billedprogram sett i forhold til arkitekturen den er en del av. Dette er gjort ved en fragmentering av bygningenes deler, fokus blir lagt på inngangsparti, takdekorasjon og alter/mirhab. Disse elementene blir i analysen sett i sammenheng med søndagsmessen og fredagsbønnen.

Videre undersøker denne teksten fordeler og begrensninger ved bruk av ulike metoder i en komparativ funksjonsanalyse. Jeg har valgt fire forskjellige metoder som blir prøvd ut og diskutert. Ingen av disse metodene er lagd spesifikt for en komparativ funksjonsanalyse og blir dermed utprøvd utover sine originale grenser. Hvordan fungerer disse metodene i forhold til den komparative funksjonsanalysen? Hvordan fungerer disse metodene på dette spesifikke materialet? Hvordan fungerer de i relasjon til hverandre? Kan man si at noen av dem fungerer bedre enn andre? Er det ønskelig å få med alle sider av et billedprogram, eller er det formålstjenlig å være selektiv i vinklingen? Vil den kunsthistoriske kontekstualiseringen fungere som et forstørrelsesglass eller en vidvinklet linse? Dette er noen av spørsmålene som tas opp i løpet av teksten.

I.II Kilder og metoder

Religioner har likhetstrekk, og mennesker på tvers av landegrenser og på tvers av religioner er mer lik enn man kanskje først tror. Hva er forskjellene, og hva er likhetene? Hva har gjort at man har tatt de valg man har gjort? Religiøs kunst har

gjennom tidene vært en stor del av samfunnet og er dermed et felt som gir et godt grunnlag for å se på disse eventuelle forskjeller og likheter.

Denne teksten fokuserer på Italia og Tyrkia både på grunn av deres felles og deres individuelle religiøse historie. Roma er sentral på grunn av byens posisjon innenfor kristendommen, og Edirne har en sentral posisjon innen det islamske osmanske riket. Ifølge tradisjonen ble Roma grunnlagt 753 f.Kr., og var hovedstad i Romerriket som varte til 300-tallet e.Kr. Da Konstantin den Store flyttet keiserresidensen til Konstantinopel i 300 e.Kr. begynte en nedgangstid for byen Roma. Det var først etter at pave Martin V i ca. 1420 befestet pavemakten og gjorde byen til hovedstad i Kirkestaten, at en ny storhetstid begynte for Roma. I 1361 erobret Murat I (1360-1389) Edirne (tidligere Adrianople) som på den tiden var hovedstaden i bysantinske Thrace og den nest viktigste byen i imperiet. Edirne var i flere år hovedstad i det osmanske riket, og fungerte for osmanene som deres base mot resten av Europa.¹ Det er Mehmet II (1451-1481) som i 1453 erobrer Konstantinopel, men det er først under Selim I (1512-1520) at flyttingen av hovedstaden fra Edirne til Istanbul blir fullført.²

Den spesifikke perioden, 1600-tallet, er valgt fordi det er en periode som er begivenhetsrik både i det osmanske riket og i det romerske riket. På 1500- og 1600-tallet finner motreformasjonen sted, en reaksjon mot Martin Luther og protestantismen. Motreformasjonen innvirker også på det kunstneriske uttrykket i Roma. Under konsilet i Trient innskrenket den romersk-katolske kirken den kristne billedkunsten til at kunstnerne ikke skulle dikte fritt i motivet, men holde motivet slik at det svarte til bibeltekstene.³ Samtidig begynte den romersk-katolske kirken å bruke kunsten som et redskap for motreformasjonen. Arkitekturen i Roma begynte mot slutten av 1500-tallet å endre stil. Barokken gjorde sitt inntog. Noen kjennetegn ved barokken er blant annet bruken av kuppelen, og dynamiske virkemidler, bevisst bruk av perspektiv, illusjonisme og sterke arkitektoniske effekter. Det er under denne perioden Chiesa del Gesù blir oppført, og den blir regnet som en tidlig barokk kirke. Kirken representerer perioden godt, både i form av kunst og det som blir formidlet i kunsten om datidens religiøse

¹ Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Cambridge, 1976(Reprint 1977). Side 18.

² Op. cit. Side 56-57 + 85-86.

³ Rasmussen, Tarald. "Kristendommen". Store norske leksikon. <http://snl.no/kristendommen> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

samfunn. Det osmanske riket begynner å forfalle under Selim II (1566-1574)⁴, men det er også under denne perioden at Selim II får bygd Selimiye-moskeen i Edirne. Valget falt på Selimiye fordi arkitekten var Mimar Sinan, en av hovedarkitektene i det osmanske riket på den tiden. Han skal ha regnet Selimiye som det flotteste av sine byggverk. Osmansk arkitektur fungerte på samme måte som store deler av resten av det osmanske kunstneriske samfunnet var bygd opp, der man fokuserte på enkelte idealer som så ble repetert. Robert Hillenbrand beskriver den osmanske arkitekturens unikhhet med deres urokkelige troskap til ideen om den kuppeltoppede kvadraten, og deres fokus på moskeen.⁵ Fokuseringen på spesifikke former skyldes sentraliseringsbehovet til et så stort imperium, noe som resulterte i at de lagde blåkopier for repeterende bruk, skriver Hillenbrand videre.⁶ Fokuseringen på moskeen skyldes mulighet for bruk innen propaganda, og Hillenbrand beskriver propagandaen som en integrert del av konteksten.⁷ Derfor er det gjennom moskéarkitekturen muligheter å se det som gir osmansk arkitektur sin særegenhet.

Valget av disse to byggverkene fra 1600-tallet ble tatt på grunnlag av blant annet en felles historie. Ikke bare fordi det bysantinske riket holdt til i deler av det osmanske riket, men også på grunn av erobringer gjort både av osmanene og bysantinerne. Edirne var en viktig by både under det bysantinske riket og det osmanske. Samtidig som stedene har tilknytning til hverandre er det også forbindelser i forhold til religiøse hendelser. Med osmanenes utbredelse fulgte også deres religion, og når de erobret land som tidligere var kristne ble den romersk-katolske kirken bekymret. Det var blant annet i denne perioden at den romersk-katolske kirken for fullt fikk uttrykt sin bekymring for utbredelsen av islam, og mobiliserte nok styrker til å sette osmanene litt tilbake.⁸

⁴ Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Cambridge, 1976(Reprint 1977). Side 175.

⁵ Hillenbrand, Robert. *Islamic art and architecture*, Thames and Hudson, London, 1999. Side 257+259.

⁶ Op. cit. Side 259.

⁷ Op. cit. Side 263.

⁸ Det bysantinske riket oppsto i den østlige delen av Romerriket etter at Konstantin den Store flyttet keiserresidensen til Konstantinopel som lå på ruinene av gamle Bysants. Det bysantinske riket var kristent. Det bysantinske riket gikk under når Mehmet II erobret Konstantinopel i 1453. Det osmanske riket oppstod i Lilleasia og fikk navn etter den første sultan, Osman I som regjerte fra 1280 til 1324. Det osmanske riket var muslimsk. Riket begynner å forfalle under Selim II men besto helt fram til første verdenskrig og i 1922 ble den tyrkiske stat opprettet.

Fokus for denne teksten er fire forskjellige kunsthistoriske metoder. Fokuseringen er gjort for å kunne gå dypere inn i den enkelte metoden og se hvordan den fungerer på det komparative materialet. Som nevnt tidligere er ingen av disse metodene laget spesifikt for en komparativ funksjonsanalyse og blir dermed utprøvd utover sine originale grenser. Teksten undersøker eventuelle fordeler og begrensninger ved bruk av ulike metoder i en komparativ funksjonsanalyse. Metodene er representert ved Staale Sinding-Larsen, Robert Enggass, Gülru Necipoğlu og Mohammed Hamdouni Alami.

Staale Sinding-Larsen (f.1929), ”Den klassiske moské og islam – i sammenligning med romersk liturgi.”, tar for seg lesning av religiøs kunst. Sinding-Larsen leser ikke en kunstnerisk framstilling kun som kunsthistoriker, men jobber på tvers av fagretningene kunsthistorie og religion. Hans hovedfokus er å lese de religiøse kunstneriske framstillingene i forhold til bygningens funksjon. Den vanlige kunsthistoriske metode blir for snever for han og han ønsker å relatere billedprogrammene mer til bruksopphavet. Hans religionskunnskaper og bruk av disse er noe omdiskutert, men han er fortsatt interessant på grunn av koblingen han framhever mellom billedprogrammene og det religiøse ritualet. Han ble valgt til denne teksten fordi hans lesning av den religiøse kunsten i forhold til dens bruksspesifisering gjør det mulig ikke bare å se på faktiske framstillinger, men også på dens funksjon i vid forstand. Hans redefinering av begrepet ikonografi, i boken *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*, står også sentralt, og det er redefineringsen som gjør det mulig å se samlet på disse to i utgangspunktet forskjellige billedprogrammene framsatt i denne teksten.

Robert Enggass (f.1921), *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, er valgt fordi hans bok om Baciccio er en av de mest brukte og omtalte. Hans fokus er på kunstneren og det er ut fra dette han bygger en kontekst for sin analyse. Historiekonteksten rundt kunstneren står også sentralt. Enggass leser kunsten som en tradisjonell kunsthistoriker og relaterer ikke sin lesning i større forstand til bygningens bruksfunksjon. Han leser og tolker de billedlige framstillingene ut fra konkret innhold og relaterer kun til den reelle bygningen der den tradisjonelle kristne kunsthistoriske tolkningen ikke strekker til. Framstillingene er i fokus og det som er

rundt blir kun brukt når det eventuelt er spesifikt relevant for konkretisering i framstillingen.

Gülru Necipoğlu (f.1956), *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, er valgt fordi hun er en av de få som går i dybden på Sinans Selimiye-moské. Teksten tar for seg bygningen og dets utsmykning satt inn i en historisk kontekst. Fokuset er på arkitekten Sinan satt i en historisk kontekst. Historien rundt blir dermed sentral for hvordan hun leser bygningens utforming og utsmykning. Til grunn for denne teksten ligger også oversettelser av kalligrafien i Selimiye hentet fra Necipoğlu.

Mohammed Hamdouni Alami (f. 1953), *Art and Architecture in the Islamic Tradition, Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam*, tar utgangspunkt i tidlig islamsk arkitektur og kunst, men hans ideer for forståelse kan også utdype en forståelse for islamsk kunst og arkitektur som helhet. Det er dermed ikke i den spesifikke kontekst metoden er relevant for Selimiye-moskeen, men for bygningen som del av en islamsk arkitekturgenre. Utgangspunktet hans er islamsk litteratur. Han starter med språket og dets implikasjoner til en mening.⁹ Og det er lingvistikken, spesifikt poesien, som er sentral for Alamis teori for islamsk kunst og arkitektur.

Andre sentrale litteraturkilder er blant annet Doğan Kuban (f.1926), *Sinan's art and Selimiye*. Han er tatt med fordi også han er en av de få som har skrevet spesifikt, og i dybden, om Selimiye-moskeen. Teksten tar for seg Sinans historie og hans arkitektur, med fokus på det arkitektoniske elementet kuppelen. Fokuset er på en arkitektonisk analyse av Sinans sentrale verker. Når Kuban spesifikt tar for seg Selimiye-moskeen jobber han både innen Sinans historie og i dybden på de arkitektoniske elementene.

Annen sentral litteratur som ikke er tatt med er blant annet Oleg Grabar som har skrevet mye om islamsk kunst og kultur. Hans verker blir i denne tekstens sammenheng for altomfattende og generelle og er derfor ikke tatt med. Mye sentral litteratur angående Selimiye er ikke oversatt og skaper dermed et problem for forståelsen. De metoder som presenteres er valgt fordi de på ulike vis er relevante for denne tekstens kontekst, nemlig en komparativ funksjonsanalyse.

⁹Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011. Side 12.

I.II.I Kultur og språktematikk

Empirien som er valgt er innenfor språkområder som på grunn av mitt kompetansenivå, begrenser undersøkelsesmaterialet noe. Ett av problemområdene er bruk av vestlige kunstbegreper på kunst fra det osmanske riket. Det er en del diskusjon i kunsthistoriske kretser om innlemming av ikke-vestlige ord i det kunsthistoriske fagspråket.¹⁰ Hvorvidt det er legitimt å snakke om et slikt fagspråk i utgangspunktet er mindre debattert.¹¹ Kunsthistorien er ikke fundert på de samme premisser. Kunsthistorie er ikke et internasjonalt fellessamfunn der alle har like faglige rammer og alle forstår likt, noe som gjør at man står med ulike faglige bakgrunner uansett personlige forutsetninger. Den faglige bakgrunn gjelder både faglige uttrykk og faglig historisk bakgrunn. Faglige teorier innenfor et fellessamfunn trenger ikke ha noen bruksvilkår i et annet. Den faglige bakgrunnen og bruk av ord og uttrykk for beskrivelser av kunst er ikke felles, og dens mål og publikum må tas med i betraktning for hvorvidt en gitt tekst skal kunne fungere innenfor gitte kunsthistoriske sjangre. I denne teksten brukes en norsk fagspråklig sfære fordi det rett og slett ikke finnes noe gyldig internasjonalt fagspråk som kan gjøre at man slipper kulturelle og språklige problemer. Som følge av dette kan det oppstå problemer, men disse er i så fall del av en tverrliggende analyse. Som Doğan Kuban skriver i *Sinan's art and Selimiye*, så er det umulig å skrive en objektiv kunsthistorie.¹²

I.II.II Oversettelser

Jeg velger å bruke allerede oversatte gjengivelser når jeg refererer til tekster i både Bibelen og Koranen. Jeg kan verken arabisk eller latin og må dermed legge til grunn at oversettelsene jeg har valgt representerer et overordnet korrekt syn. Jeg kommer i denne teksten til å bruke oversettelsen av Koranen til norsk av Einar Berg fordi Bergs oversettelse fortsatt står som den eneste anbefalte på de norskislamske nettsidene. Jeg er

¹⁰ Mail-korrespondanse med James Elkins, EC Chadbourne Professor ved Institutt for kunsthistorie, teori og kritikk, School of the Art Institute of Chicago, til forfatter 24.11.12. "I'm attaching part of the book 'Is Art History Global?' (...)that was about non-European terms"

¹¹ Mail-korrespondanse med James Elkins, EC Chadbourne Professor ved Institutt for kunsthistorie, teori og kritikk, School of the Art Institute of Chicago, til forfatter 06.02.13. "The deeper question of the Westernness of art history is not as commonly discussed."

¹² Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 202.

dog klar over at det er diskusjoner rundt hans oversettelser.¹³ Videre bruker jeg oversettelser av ritualtekster fra Basim Ghozlan's artikkel "Slik ber man (med tekst og bilde)" på nettsiden islam.no.¹⁴ Jeg er klar over at arabisk er det brukte språket innen islam, men til denne tekstens formål, en analyse av billedprogrammet i forhold til det religiøse ritualet, er det størst nytte av en oversettelse. Videre kommer jeg til å bruke norske oversettelser for ritualene i den katolske messe gjengitt på Den katolske kirkes norske nettside.

I.III Begrepsavklaringer

For å kunne jobbe med to så ulike former for billedprogram er det nødvendig å definere noen begreper:

Figurasjon: Figurasjon blir i denne teksten definert som direkte figurative framstillinger. Figurative framstillinger er noe som forestiller eller avbilder noe konkret, noe som har motsvar i virkeligheten. Det figurative blir da det motsatte av det nonfigurative, som ikke avbilder personer eller gjenstander, men holder seg til det abstrakte.

Abstraksjon: Abstraksjon blir i denne teksten definert som framstillinger av elementer som hentyder til mer konkrete ting enn de faktisk framstiller. Noe som bare kan forstås gjennom tanken og uten direkte forbindelse med virkeligheten. Det abstrakte blir da motsetningen til det figurative.

Ornament: Ornament blir i denne teksten brukt om utsmykkinger uten andre hentydninger.

Lese: Å lese blir i store deler av teksten brukt i en semiotisk betydning av ordet. Det er i forstand av å tolke for å forstå at å lese et bilde forstås. Dermed brukes ordet i denne

¹³ Diskusjoner rundt Bergs oversettelser finner man på flere diskusjonsforum, blant annet på Islam.no, og omhandler at enkelte mener den norske oversettelsen viker så pass fra den arabiske betydningen at det som blir framsatt på norsk ikke er riktig. Islam.no utdyper også at de "til tross for de feil og mangler mange har påpekt i denne gjengivelsen har vi valgt å legge den ut på våre nettsider, ikke fordi vi er enige om alt, men fordi den allikevel hjelper mange å nærme seg koranens budskap."

<http://www.islam.no/page1102388553.aspx>

¹⁴ Ghozlan, Basim. "Slik ber man (med tekst og bilde)". Islam.no. <http://www.islam.no/page1101078401.aspx> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

teksten som et annet ord for tolkning, og ikke som en direkte hentydning til forståelse av bokstaver og ord, som normalt ville ligge i ordets betydning. I manges hverdag og i flere fagfelt betyr det å lese rett og slett å følge tegn med øynene og dermed lese sammensetninger av bokstaver. I kunstvitenskapen er ordet derimot også brukt for å beskrive hvordan man ser på og tolker en kunstnerisk framstilling.

Billedprogram: I denne teksten blir billedprogram brukt som et samlet begrep for en sammensatt utsmykning på tvers av billedlig figurative, abstrakte framstillinger, og ornamenter i den kunstneriske framstillingen.

Ikonografi: Også ikonografi trenger en ny definisjon for å kunne fungere på tvers. Staale Sinding-Larsen mener at det ikonografiske begrepet ikke burde ekskludere det nonfigurative. Dermed redefinerer han begrepet til et visuelt system som refererer til noe annet enn seg selv.¹⁵ Ikonografibegrepet slik Sinding-Larsen definerer det kan dermed brukes på både kristen tradisjonell billedlig kunst og på islamsk tradisjonell abstraksjon. Defineringen gjør det mulig å bruke en overordnet lik framgangsmåte for å definere de to i utgangspunktet ulike billedprogrammene.

¹⁵ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 150.

II IL GESÙ OG SELIMIYE

II.I Inntrykk fra befarings Roma 06.2012+02.2013:



Foto I: Fasade Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten.

Il Gesù er en jesuittkirke som ble bygd av Giacomo Barozzi Vignola i 1568 – 1575. Fasaden ble bygd i 1575 – 1584 av Giacomina Della Porta. Kirken regnes som en overgangsbygning mellom renessansen og barokken, eller også som den første barokke kirke. Den ble en inspirasjon for senere barokke kirker. Jesuittene er en religiøs misjonsorden som ble opprettet i 1534 av Ignatius Loyola og hans venner. Ordenen ble anerkjent av den katolske kirke i 1540, og fikk sin forfatning godkjent i 1550. Misjonsordenens fokus er å utbre troen gjennom misjon. Også utdanning og vitenskap

har stort fokus for ordenen. Ordet står sentralt og IHS monogrammet er hoveddelen i jesuittenes ordensemblem, og går igjen i hele Il Gesù.

II.I.I Inngangsparti Il Gesù



Foto II: Inngangsparti Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten.

I dag er Roma en storby med over 2 millioner innbyggere og Il Gesù er plassert midt i sentrum. Kirken er plassert mellom en sterkt trafikkert og en litt mindre trafikkert vei. Da kirken ble bygd var det en åpen plass foran. Nå er den nesten helt forsvunnet til nye bygninger. Kirken er orientert fra vest til øst, med inngang i vest og alteret i øst.

Bygningen har et relativt enkelt eksteriør. Det er fasaden og kuppelen som skiller seg ut ved å ha dekorative elementer. Kirkeklokken brukes til å angi tidspunkt på dagen, men også ved dåp, konfirmasjon, bryllup, begravelse, og til innkalling til gudstjeneste. Det er en liten åpen plass foran trappen opp til inngangen av kirken som er hevet fra bakkeplan. Plassen har en triangulær form, og når man går fra spissen rett foran kirken mot fasaden kommer man til trappen opp til inngangspartiet. Fra toppen av trappen entrer man kirken som har tre innganger, en hovedinngang, og to mindre på hver side av hovedinngangen. Kirkens fasade lar seg ikke direkte overføre til interiøret. Fasaden har en todelt elevasjon som er dominert av korintiske pilastre og engasjerte søyler. De tre dørene og den horisontale todelingen av fasaden er ikke gjenspeilt i rommet innenfor. Fasaden er relativt flat, det er pilastrene og de engasjerte søylene som i hovedsak skaper vegglivet sammen med voluttene som avslutter sidene i den øvre elevasjon. I frisefeltet over pilastrene og de engasjerte søylene i nedre elevasjon er det en dedikasjon til Kardinal Alessandro Farnese. Frisen er i midtfeltet av fasaden, og rett over hovedinngangen er den toppet av en kombinasjon av et trekantpediment og et sirkelsegment. Det er også fire nisjer i fasaden, to i nedre elevasjon og to i øvre elevasjon. De nedre har statuer i seg, mens de øvre er tomme. I andre elevasjon er det også et vindu satt innenfor to søyler med et brutt pediment oppe og gelender nede. Dette vinduet er plassert rett over hovedinngangen. Dørene, vinduet og nisjene veksler på trekantpediment og sirkelsegment. I nedre elevasjon er hovedinngangen og nisjene med sirkelsegment, mens sideinngangene har trekantpediment. I øvre elevasjon er det kun trekantpediment. Over hovedinngangen finner man også et IHS monogram, jesuittenes ordensemblem, i en skjoldramme. Samtidig finner man i det øverste trekantpedimentet også en kartusjlignende ramme, med et kors i toppen. Fasaden har dermed symmetri fordi mønstrene går igjen, og elementer blir repetert på en jevn måte, og fordelt over fasaden som helhet. Fasaden er ensfarget med unntak av skjoldene som nå henger på hver sin side over den midterste døren. Det er en stor overgang fra eksteriørets relativt strenge og enkle oppbygning til det veldig dekorerte og flerfargede interiøret. Eksteriøret er ensfarget enkelt, nøkternt og uten for mye dekorasjoner. Interiøret blir, i forhold til eksteriøret, overdådig og opulent. Inntrykket er tilbakeholdenhet i eksteriøret, mens det til gjengjeld ikke er spart på noe i interiøret. Overgangen fra det nøkterne til det opulente forsterker hverandre. Det er det nøkterne og verdslige som først møter en når man beveger seg mot kirken, før man så entrer det religiøse rommet med sine dekorative elementer.

II.I.II Triumf i Jesu navn og Visjon av Himmelen



Foto III: Hovedrommet i Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten.

Rommet som åpner seg når man går inn døren er en korsformet enskipet, enetasjes, basilika med kapeller langs midtskipet. Hovedaksen fra hoveddøren mot alter er i all hovedsak uten hindring, bortsett fra et speil som er satt inn for at turister skal kunne se på taket i en mer behagelig vinkel. Formene som går igjen i det konstruerte interiøret er sirkelen og halvbuen. Samtidig er disse myke formene kontrahert ved kirkens rektangulære korsformede grunnform og ved bruk av for eksempel joniske pilastre istedenfor søyler. Hele interiøret er tungt dekorert, med både billedlige framstillinger, abstrakte og ornamentale dekorasjoner. Gull er en farge og kvalitet som går igjen og dominerer rommet sammen med marmor i forskjellige farger, og mørkt tre brukt i blant

annet benkene. Kirkerommet oppleves som relativt mørkt, kun brutt av vinduer og noen arkitekturelementer og skulpturer i hvitt. Så snart man er innenfor hoveddøren blir øynene fort trukket oppover via midtskip, alter, alterapsisen og kuppel, til takmaleriet. Takmaleriet ser man ikke fullt ut før man kommer noen skritt inn, slik at man er kommet ut fra portikoen som dekorerer innsiden av hovedinngangen. Når man beveger seg innover langs det åpne skipet er det hele tiden et hovedfokus på de sentrale elementene, sidealterene kommer aldri i hovedfokus. Hovedrommet har fokus både i størrelse og dekorasjon. Hovedmaleriene i hovedrommet er illusjonistiske og illuderer i grove trekk himmelriket.



Foto IV: *Triumf i Jesu navn.* Copyright © 2013 Silje B. Flaaten.

Billedprogrammet i Il Gesù ble bestilt av Fader Giovanni Paolo Oliva i 1672. Det var på bakgrunn av Berninis anbefaling at det endelige valget falt på Giovanni Battista Gaulli.¹⁶ Gaulli, også kalt Baciccio, dekorerte flere deler av kirken, men denne teksten fokuserer på takmaleriet, kuppelen og apsisen. Takmaleriet som er det første man møter når man kommer inn har tittelen *Triumf i Jesu navn* og ble malt i 1677 – 1679. Her er hovedfokus rundt IHS-monogrammet som utstråler lys. Det ble påbegynt rundt 1677, etter at Baciccio var ferdig med kuppelen. Maleriet sto ferdig i 1679. Framstillingen kommer fra Paulus' brev til filipperne 2,9-10.¹⁷ Deler av teksten kan man finne i den englebårne kartusjen som henger nærmest inngangspartiet. Framstillingen er en dommedagsscene, men Jesus er her framstilt gjennom sitt monogram og ikke i en legemsgjøring. Maleriets senter er rundt IHS-innskriften som det stråler lys ut fra, og er plassert nærmest inngangen. Rundt innskriften er det puttier og menneskeskikkelser som sitter på skyer. Noen sjeler, den himmelske hærs-kare, reiser tilsynelatende oppover mot himmelriket, mens andre er fordømt og er plassert utenfor den gitte rammen for maleriet, og tilsynelatende faller ned mot menigheten under. De fordømte er nærmest alteret. Som i *Visjon av Himmelen*, som man finner i kuppelen, finner man også i dette maleriet en komposisjonell bue og trekant. Den himmelske hærs-kare er posisjonert i buen rett under IHS-innskriften, og de fordømte i trekanten mot bunnen av maleriet. I buen er de menneskelige skikkelsene delt inn i tre grupper, den midterste med kvinner og de to på sidene med menn. Blant disse er det en mann som holder en modell av kirken opp mot himmelen. Mannen kan i følge Enggass muligens være Kardinal Alessandro Farnese.¹⁸ Farnese-familien var involvert i kirken helt fra Pave Paul III, tidligere Alessandro Farnese, offisielt godtok jesuittordenen i 1540. Kardinal Alessandro Farnese var barnebarnet til Pave Paul III, og sto til slutt for betalingen av oppføringen av Il Gesù.¹⁹ Helhetsmessig er maleriet lysest ved innskriften mens det utover blir mørkere og mørkere. Det er den lyse delen man møter først når man entrer kirken, og framstillingen blir så mørkere og mørkere jo nærmere man kommer alteret. Mørkest er seksjonen med de fordømte. Heriblant kan man finne falne engler og personifikasjoner av menneskelige laster. Blant annet finner man Simoni, som er framstilt med attributtene en rød veske og et lite tempel i hånden. Skikkelsen

¹⁶ Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964. Side 31.

¹⁷ Op. cit. Side 44.

¹⁸ Op. cit. Side 45.

¹⁹ Ridolfini, Cecilia Pericoli. *Roma/Chiesa del Gesù*. Roma, 1997. Side 7.

representerer lasten å forsøke å kjøpe og selge kirkelige embeter eller stillinger. Videre kan man finne Forfenglighet, framstilt med attributtet en påfugl, Gjerrighet som holder en ulv inntil seg, og Kjetteri, framstilt med attributtet slanger rundt hodet. Måten Baciccio har komponert maleriet, med både elementer som tilsynelatende strekker seg opp og ut av rommet, og elementer som strekker seg ned og inn i rommet over faktiske arkitektoniske elementer, gjør at maleriet tilsynelatende lager en bro mellom to verdener. Malerisk veksler han mellom stukkatur og fresketeknikker, for også her bruker han rommet rundt maleriet for å skape et helhetlig illusjonistisk maleri. Det er vekslingen mellom stukkatur og fresketeknikker som sammen med de maleriske teknikkene skaper det illusjonistiske og tredimensjonale preget til framstillingen som helhet.



Foto V: *Visjon av Himmelen.* Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Det neste maleriet er kuppelen som har tittelen *Visjon av Himmelen*. Kuppelen er plassert midt i krysset av korset. Her finner man et triangel av skikkelser i fokus over alteret. Rundt disse er det framstillinger av menneskeskikkelser på skyer og kjeruber. Kuppelen, *Visjon av Himmelen*, var det første Baciccio malte og det ble påbegynt etter kontraktinngåelsen. Tematikken for dekorasjonen var det jesuiterfaderne som utarbeidet.²⁰ I maleriets midtpunkt bryter det inn en lanterne med avbildning av en due som representerer den Hellige Ånd. Rundt lanternen går maleriet i en malerisk sirkel rundt kuppelen kun avbrutt av den dominerende trekantformasjonen mot alteret. Sirkelformen starter med kjeruber som holder i bunnen av lanternen, videre ser man engler med musikkinstrumenter. Under disse englene finner man helgener og skikkelser fra det gamle testamentet. Blant disse er Louis IX, St. Francis Borgia, St. Paul, St. Frans Xavier, St. Ignatius, St. Peter, St. Ursula, St. Sebastian, St. Andreas og mange flere.²¹ St. Frans Xavier og St. Ignatius er plassert rett ovenfor hverandre og korresponderer med sine respektive altere i transeptene under. Helhetlig gir sammensetningen, fra gulv til tak, en framstilling av deres liv fra jorden til himmelen. I kuppelen, lest med klokken, ser man St. Ignatius, som er gjenkjennelig med boken som attributt, holdt av en kjerub ved siden av ham. På St. Ignatius høyre side finner man St. Peter som gjenkjennes ved attributtet nøklene som også blir holdt av en av kjerub. Videre finner man St. Andreas, med attributtet x-korset. Ved siden av han finner vi St. Sebastian, gjenkjennelig ved attributtet pilen i brystet. Plassert mot skipet finner vi kvinnelige skikkelser, blant annet St. Ursula, gjenkjennelig ved hjelp av attributtene kronen og det røde og hvite banneret. Neste gjenkjennelige skikkelse er St. Francis Borgia, som er framstilt med jesuiterprestenes sorte kjortel og monstrans. Rundt han er det framstilt fire ledere. Blant disse er David, fra David og Goliath, gjenkjennelig ved kjeruben som holder en hånd på Goliaths hode, og Louis IX, framstilt med kongelig kjortel med fleur-de-lis på og med en kjerub som holder et septer. Enggass skriver at det er mulig at den ene av de to siste er en presentasjon av en tsar, og dermed en referanse til den Kristne liga mot Tyrkerne.²² Videre kommer man til St. Frans Xavier. Ved hans side finner man St. Paul, som er gjenkjennelig ved hjelp av sverdet som kjeruben ved hans side holder. Fokuspunktet for maleriet er en framstilling av Gud som står med ryggen mot alteret og dermed er vendt mot menigheten. Triangelet som Gud skaper sammen med Jesus og

²⁰ Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964. Side 32.

²¹ Op. cit. Side 31-74. Fig. 49-53.

²² Op.cit. Side 34.

Madonna, bryter inn i den ellers så sirkulære framstillingen. Gud utstråler himmelsk lys utover menneskeskikkelser og kjeruber. På hans høyre side er det en framstilling av Jesus og på venstre side en framstilling av Madonna. Under Jesus finner man også framstilling av Adam og Eva. Under disse igjen finner man flere kjeruber. Baciccio bruker også her tredimensjonale teknikker for å skape en illusjon. Han lar maleriet gå utover maleriets område og over arkitektoniske elementer, deriblant vindusrammene på kuppelen. Alle de malte dekorasjonene til Baciccio er illusjonistiske og jobber med å viske ut forholdet mellom dekorasjon og virkelighet. Maleriene både åpner taket opp mot himmelen og trer inn i rommet. Kirkerommet er ikke bare dekorert i figurative malerier, men har også mange figurative skulpturer og mer eller mindre abstrakte dekorative elementer av blant annet blomster.

Rommet i sin helhet er rikt dekorert, men det er enkelte elementer som stikker seg mer ut enn andre i myriaden av dekorasjoner. I all hovedsak er det maleriene til Baciccio i skipet, kuppelen og apsisen, og den enorme overvekten av gullfarger som dominerer interiøret. Hovedrommet er stort og åpent, noe som gjør at man som menneske fort kan føle seg ganske liten i forhold. Dekorasjonen i rommet skaper derimot en nærhet. Dermed blir man både oppmerksom på storheten av det religiøse, og også nærheten av det religiøse. Det skapes et nytt rom der man verken er fullstendig i den virkelige verden eller himmelen, men en skapt verden der man omfavnes av det religiøse himmelriket. Hovedvekten av lyskilder er plassert i hovedrommet. Lyskildene er i all hovedsak naturlig i form av vinduer som er strategisk plassert. Rommet er i tillegg belyst med kunstig belysning, i dag i form av elektriske lamper. Mye av den kunstige belysningen er mer eller mindre skjult. Den kunstige belysningen som vises, er i hovedsak plassert ca. 3 meter over bakken langs sidene og i kapellene. De rette benkene gir rommet en følelse av orden og ordentlighet. Rommet har mye klang og det er dermed ikke mye som skal til for å bryte stillheten som ellers omfavner rommet. Klangens brukes godt under messen, der rommet bærer lyden fram til brukerne av rommet.

II.I.III Herligheten av det Mystiske Lam



Foto VI: Alterområdet med *Herligheten av det Mystiske Lam* i apsis. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Alterområdet er satt inn i en stor buet nisje, koret, i selve bygningskroppen i toppen av korsformen. Nisjen er hevet noe fra gulvnivået, og har et lavt rekkverk rundt seg. Vegglivet i nisjen er dominert av marmor i ulike farger. Nisjen strekker seg over to elevasjoner pluss apsis. I senter av nisjen er selve høyalteret, som er hevet enda et hakk fra gulvnivået. På sidene av høyalteret finner man to dører i første elevasjon og to vinduer i andre elevasjon. Høyalteret er designet av Antonio Sarti, og er en konstruksjon bestående av fire søyler, med et pediment på toppen. I midten, mellom søyle to og tre, er det plassert en liten nisje. Fokus i nisjen er utbyttbart. Det er blant annet tidvis en

skulptur av Jesus, og tidvis et maleri. Skulpturen heter *Det Hellige hjertet til Jesus*. Maleriet som er malt av Alessandro Capalti framstiller en scene fra Jesus liv og heter *Omskjærelsen*. Et nivå under finner man en gullinnramming av en framstilling som viser en trekant omringet av skyer og stråler som representerer treenigheten. I pedimentet til høyalteret finner man også en lignende framstilling av treenigheten. På toppen av pedimentet er jesuittenes ordensemblem. I denne framstillingen har emblemet fått masse gullstråler rundt seg. Emblemet er i tillegg omringet av engler, størst er de som står rett under, og så blir de mindre og mindre jo lenger opp man kommer. Også ute på sidene på toppen av pedimentet finner man engler, disse er dog noe større enn de som omringer emblemet, og de er av marmor. Bak og over emblemet finner man en malerisk framstilling som dekker hele apsisen. Baciccio har dekorert toppen av apsisen, som har tittelen *Herligheten av det Mystiske Lam*. Maleriet startet Baciccio med i 1679, etter at han var ferdig med takhvelvet. Temaet er hentet fra Johannes Åpenbaring.²³ Fokuspunktet i maleriet er framstillingen av et lam som ligger på et gullalter i midtre øvre del av maleriet. Under lammet på gullalteret finner man også en bok. Rundt lammet stråler det ut himmelsk lys. Over framstillingen av lammet finner man engler som spiller trompeter. Under er det avbildet menneskeskikkelser med gaver som strekker hendene ut mot lammet. Dette er framstillinger av eldre som holder opp krukker med røkelse, og kjeruber. Noen av disse kjerubene holder kroner. Også dette maleriet er preget av lyse duse farger. I denne framstillingen går ikke Baciccio ut over de arkitektoniske elementene, men holder seg innenfor den gitte rammen til apsis. Det som dominerer i apsis er lammet i framstillingen til Baciccio, og jesuitteremblemet som topper pedimentet på høyalteret. Begge er sentrert over høyalteret og begge har fått stråler rundt seg. Utover dette er det Jesusframstillingene i høyalteret som har hovedfokus i alteret som helhet. Disse er alle tre dog plassert på linje og leder dermed øyet fra Jesusframstillingen opp til jesuitteremblemet og til slutt til Baciccios framstilling av *Herligheten av det Mystiske Lam* med lammet i fokus. Alterframstillingene som helhet leder så øyet opp mot kuppelen igjen og videre bak til takmaleriet.

²³ Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964. Side 68.

II.IV Søndagsmesse

Søndagsmessen er hovedgudstjenesten i løpet av uken. Størstedelen gudstjeneste utføres med forsamlingen sittende på trebenker. Spesifikke deler tilbringes stående, men største delen er tilbrakt sittende.

Søndagsmessen 10. februar 2013 omhandlet Guds kall og misjonen.²⁴ En klokke inne i kirken ringer når prestene er på vei inn i kirkerommet. Man reiser seg og blir stående innledningsvis. I første delen blir det sunget inngangsvers, etterfulgt av syndbekjennelsen;

**Jeg bekjenner for Gud, Den Allmektige, og for dere alle,
at jeg har syndet meget
i tanker og ord, gjerninger og forsømmelser
ved min skyld.
Derfor ber jeg den salige jomfru Maria,
alle engler og hellige
og dere alle:
be for meg til Herren, vår Gud.²⁵**

Videre fortsetter det med Kyrie eleison, før Gloria in excelsis. Avslutningsvis i innledende ritedelen har man kirkebønn, før man så fortsetter med den første liturgiopplesning. Liturgiopplesningen er første del av det som kalles ordets liturgi. Den første opplesningen under søndagsmessen er fra Jesaja 6, 1-2a.3-8, og handler om at Herren kaller Jesaja til profet. Etter den første lesningen synges det salmer, før andre liturgiske opplesning begynner. Denne er fra Paulus' første brev til Korinterne 15,1-11, og omhandler oppstandelsen. Dette er etterfulgt av en preken, som denne gangen omhandler Evangeliet etter Lukas 5,1-11. Så blir trosbekjennelsen lest;

Jeg tror på én Gud...
**den allmektige Fader, som har skapt himmel og jord,
alle synlige og usynlige ting.
Jeg tror på én Herre, Jesus Kristus,
Guds enbårne Sønn,
født av Faderen fra evighet.**

²⁴ Il Gesù. "La Domenica, v domenica del tempo ordinario/c." Søndagsmessehefte 10.02.13. Kopi hos forfatter.

²⁵"Messe på norsk". Den Katolske Kirke. <http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

**Gud av Gud, lys av lys, sann Gud av den sanne Gud,
født, ikke skapt, av samme vesen som Faderen.
Ved ham er alt blitt skapt.
For oss mennesker og for vår frelses skyld
steg han ned fra himmelen.
Han er blitt kjød ved Den Hellige Ånd av Jomfru Maria,
og er blitt menneske.
Han ble korsfestet for oss,
pint under Pontius Pilatus og gravlagt.
Han oppstod den tredje dag, etter Skriften,
før opp til himmelen, og sitter ved Faderens høyre hånd.
Han skal komme igjen med herlighet og dømme levende og døde,
og på hans rike skal det ikke være ende.
Jeg tror på Den Hellige Ånd, Herre og livgiver,
som utgår fra Faderen og Sønnen,
som med Faderen og Sønnen tilbes og forherliges,
og som har talt ved profetene.
Jeg tror på én, hellig, katolsk og apostolisk Kirke.
Jeg bekjenner én dåp til syndenes forlatelse.
Jeg venter de dødes oppstandelse
og det evige liv.
Amen.²⁶**

Etterfulgt av forbønn. Neste del kalles nattverdsliturgi, og begynner med forberedelse av gavene før den eukaristiske bønn, samtidig som de går rundt med kollekten, etterfulgt av kommunionsseremoni. Nattverden er en gjenskapelse av påskemåltidet, og man mottar her herrens legeme og blod gjennom brød og vin. Etter nattverden sies det et avsluttende vers;

Herren være med dere.

Og med din ånd.

Den allmektige Gud,
Faderen og Sønnen +
og Den Hellige Ånd,

²⁶”Messe på norsk”. Den Katolske Kirke. <http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

velsigne dere alle.

Amen.

Messen er til ende. Gå med fred.

Gud være lovet.²⁷

Med dette avsluttende vers er søndagsmessen slutt og presten forlater rommet etterfulgt av menigheten.

II.II Inntrykk fra befarings i Tyrkia 09.2012:



Foto VII: Selimiye sett utenfra hjørnet på ytre gård. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Selimiye Camii, Selimiye moskeen, er bygget av Mimar Sinan, sultanens hovedarkitekt, som stod for over 300 byggverk under den osmanske perioden. Moskeen er et islamsk forsamlingssted der den rituelle bønne kan utføres, og i Tyrkia er det sunni islam som

²⁷”Messe på norsk”. Den Katolske Kirke. <http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

utgjør flertallet.²⁸ Selimiye-moskeen er bygd mellom 1568 – 1574, og Sinan selv skal ha regnet bygningen som den vakreste av sine byggverk. Sinan er en av de sentrale arkitekter under den osmanske perioden og han introduserte en ny arkitekturstil med både bysantinske og islamske impulser i forening. Selimiye-moskeen er bygd som en külliye, et kompleks, som blant annet inneholder madrasas, arasta og hamam, altså koranskoler, basar og tyrkisk bad. En ny osmansk tradisjon som utvidet det tidligere islamske komplekset med moské og madrasas.²⁹

II.II.I Inngangsparti Selimiye



Foto VIII: Şadırvan-gården sett mot hovedinngang. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Edirne er i dag en relativt liten by med ca. 140 000 innbyggere, men selve sentrum føles mindre. Det er en hovedhandlegate og noen basarer, blant annet en basar i underetasjen

²⁸ Kvarne, Per. "Tyrkia – religion". Store norske leksikon. <http://snl.no/Tyrkia/religion> Hentet 12.05.13. Kopi hos forfatter.

²⁹ Özer, Filiz. "The Complexes Built by Sinan", 1987. http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=4913 Kopi hos forfatter. Side 198.

på Selimiye-anlegget. Selimiye-moskeen skiller seg ut i bybildet. Den store kuppelen, også kalt kubbe, og de fire minaretene er godt synlige. Den er plassert oppå en høyde, og man ser den fra store deler av byen som i all hovedsak har sitt sentrum i skråningen nedenfor. Selimiye-moskeen er en stor bygning i et kompleks som på grunnplan er bestående hovedsaklig av firkanter og rektangler. Det som bryter disse firkantene og rektanglene er avrundingen i avslutningene i bygningskroppen. Bygningen som reiser seg fra plantegningen er utformet med kupler og buer i forskjellige størrelser. Hovedkroppen består av en stor firkant med en dominerende sirkel som slutter i en stor kuppel. Den gamle moskeen i byen, Eski Camii, ligger rett nedenfor og når man står ved den ser man Selimiye-moskeen ruve på høyden. Følger man så hovedveien opp fra Eski Camii kommer man via en park opp til hovedinngangen til Selimiye. Rett ved hovedinngangen er det en parkeringsplass. Her møter man Selimiye külliyesi i form av en ytre gård med park. Når man entrer moskeen via hovedinngangen entrer man første mur, inn til ytre gård, på bakkenivå ved veien. Videre skrår veien opp mot inngangen til den indre gården med vaskefontene, şadırvan-gården, der man går opp en liten trapp før man er inne i selve gården. Porten har, plassert over buen, en kalligrafisk framstilling som refererer til byggherren Selim II.³⁰ Inne sentrert på şadırvan-gården er vaskefontenen de troende bruker for å vaske seg før bønn. Slike vaskefontener finnes også på begge sidene ved sideinngangene til selve moskeen, men da i enklere form. Det er tre innganger til hovedrommet, en på hver side og en i front. Hovedfasaden til moskeen er preget av en portiko som omfavner hele şadırvan-gården, og består av små kupler og buer. De fleste søylene som er inn mot gården har kapiteler som er dekorert med muqarnas, et vokskake eller stalaktittformet hvelv sammensatt av små buer. Ut mot den ytre gården er veggen perforert med vinduer. Fasaden er bred, og strekker seg hele lengden av denne ene siden av portikoen på den rektangulære bygningskroppen. Den er tilsynelatende over tre etasjer, men når man kommer inn ser man at det kun er to av disse som faktisk fungerer som etasjer. Den siste som er oppunder buene er gjennomgående brukt til vinduer. Det er kun fasadesiden av portikoen som er over tre etasjer, de tre andre sidene er senket en etasje ned og består dermed av to etasjer. Hoveddøren er det dominerende fokus i midten av den lange fasaden. Den er satt inn i en stor ramme som i overkant er dekorert med muqarnas. Fasaden gjenspeiler de samme fargene og mønstrene man finner når man entrer selve moskeen. For også fasaden er

³⁰ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 252-253.

dekorert med både abstrakte ornamenter, ornamentikk og kalligrafi. De abstrakte ornamentene og ornamentikken holder seg i takkuppene i portikodelen, mens kalligrafien er plassert over vinduene i selve fasadeveggen. Kalligrafien her er fra al-Baqarah 2:255, som omhandler at Allah er den ene opphøyde gud, og al-Fath 48:29, som omhandler en lovprisning av de troende.³¹ I takkuppelen som er plassert over inngangspartiet er det i tillegg mer muqarnas, her med røde striper som framhever kantene, og et ribbeformet hvelv fullt dekorert med abstrakte ornamenter og ornamentikk. På toppen av den midterste buen er det ut mot şadırvan-gården plassert to kalligrafipaneler til. Disse framstiller den monoteistiske formularen.³² Fargene som går igjen i den abstrakte ornamentikken og i ornamentikken er rød, gul og hvit, mens kalligrafien er hvit på blå bakgrunn.

II.II.II Al-Ikhlās



Foto IX: Hovedrommet i Selimiye. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

³¹ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 253.

³² Idem.

Når man kommer inn i moskeen åpner det seg et stort åpent rom. På sidene er det noen opphøyde områder, som er kvinnenenes plass for bønn. Områdene er skilt fra resten av rommet ved at de er hevet ett trinn, og at de har et lavt rekkverk rundt seg. Man entrer i retning mot Mekka, men synsfeltet blir brutt før man når mihrab, en nisje i monolittisk marmor som markerer retningen mot Mekka og der imamen står under bønn. Midt i rommet er det en liten fontene som brukes til å drikke fra. Over den er det, en mahfil bygd i tre, en firkantet opphøyd platt. Dette er muezzinens mahfil. Muezzinen er en valgt person i moskeen som leder adhanen, innkallingen, til salah'ene, bønnene, fra moskeens minareter. Muslimer ber salah, bønn, fem ganger om dagen. Salah utgjør en av de fem søyler som er pliktene en muslim har.



Foto X: Kuppelen i Selimiye. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Over mahfil'en åpner den massive kuppelen seg. Den har en diameter på 31,25 meter og en høyde på 43,25 meter. Kuppelen bæres av åtte engasjerte søyler som har kapiteler dekorert med muqarnas. Sammen skaper disse søylene et oktagon. Søylen strekker seg over de samme tre elevasjonene man så i fasaden, før de går over i buer

som kobler søylene sammen, som så kuppelen hviler på. Kuppelen begynner med en vindusrekke før den går over i den dekorerte delen. Den er dekorert med abstraksjoner, ornamenter, og kalligrafi fra koranen. Dekorasjonen dekker hele kuppelen. I midten av kuppelen begynner dekorasjonen med abstrakte motiver i gult, hvitt og rødt. Denne innerste abstrakte dekorasjonen kobler seg inn i neste sirkel som er en kalligrafisk framstilling fra Koranen. De hvite linjene man finner i den innerste sirkelen fortsetter i neste sirkel som bokstaver. Utdragene fra Koranen er hentet fra al-Ikhlās 112:1-4, som omhandler monoteismen i islam.³³ Etter dette utdraget kommer det en sirkel med vegetabiliske dekorasjoner som er satt innenfor to røde sirkler. Videre kommer det en type bord, dominert av fargen hvit, før det kommer et større felt som er fylt med vegetabiliske dekorasjoner og åtte medaljonger med kalligrafiske framstillinger. Disse framstillingene representerer noen av de guddommelige tilnavnene til Allah.³⁴ Medaljongene har rød bakgrunn og hvit skrift, og er rammet inn i en hvit og sortfarget ramme med myke linjer. Det vegetabiliske mønsteret er mot en lys blå bakgrunn og mønsteret i seg selv domineres av grønt, rødt, gult og hvitt. Etter dette vegetabiliske mønsteret kommer en ny sirkelformet bord, fulgt av en rød sirkel, før man så kommer til en ny seksjon med ornamentale dekorasjoner i fargene lavendel, gul, rød og hvit. Videre kommer en ny bord, innrammet i to røde sirkler, før man så kommer til dekorasjonen rundt vindusrekken, bestående av 40 vinduer, i den nedre delen av kuppelen. Komposisjonsmessig er dekorasjonen lagt i sirkler som gjenspeiler kuppelens helhetlige form. Denne sirkulære formen blir ikke brutt før man kommer til muqarnas'en og buene som støtter de engasjerte søylene. Komposisjonen er lagt som bånd som veksler i motiv og farger. Fargene er lyse og domineres av hvitt, lilla og blått. Samtidig er det en del rødfarge i dekorasjonene i rommet som helhet, den er gjennomgående, men ikke dominerende. Gulvet i rommet er dekket med et bønneteppe som er delt opp i rektangler for de bedende. Også teppet er dominert av rødt, blått og hvitt. Belysningen er dominert av naturlig lys gjennom vinduer, men det er også supplementert med kunstig belysning. For eksempel henger det store ringer fra taket, disse har lange wire som gjør at lyskilden er plassert like over hodet på menneskene. Disse ringene gjenspeiler kuppelens form og gir rommet en intim følelse til tross for sine store dimensjoner. Samlet sett hjelper både farger og lysplassering til å skape intimitet i et rom som ellers domineres av store størrelser og luftighet. Rommet som helhet innbyr til lave skuldre, og respektfull

³³ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 254.

³⁴ Idem.

avslapning. Menneskene som bruker rommet både sitter og slapper av, prater høyt og leker. Det er vakter ved døren og disse passer på at folk er riktig antrukket, men ellers lar de for det meste folk gjøre som de vil.

II.II.III Mirhab

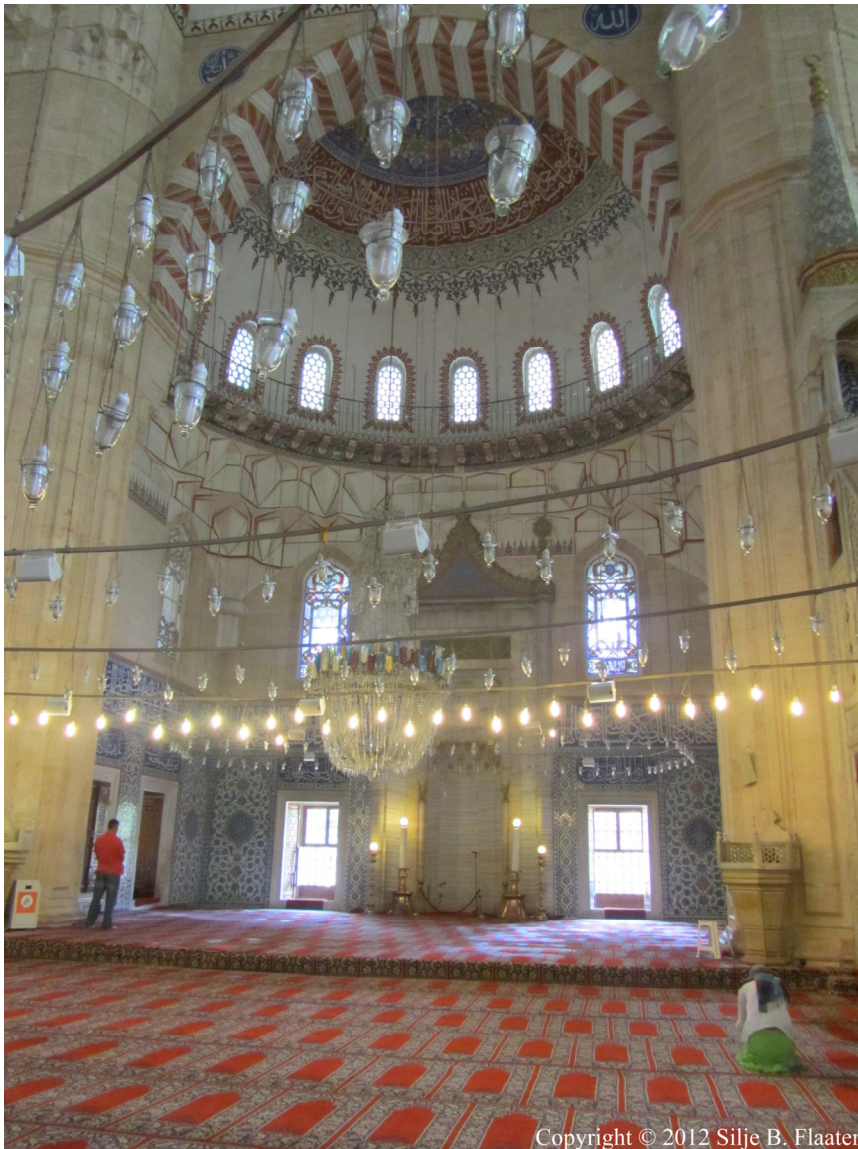


Foto XI: Mirhab-område. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten.

Går man under mahfil'en, eller på siden, får man se mihrab som er en nisje plassert midt i en stor firkantet nisje i hovedveggen, stornisjen. Stornisjen i hovedveggen er høynet litt fra gulvet, og strekker seg over to elevasjoner pluss apsis. Selve mirhab-nisjen er i lys marmor, og er sentrert i den store nisjen i hovedkroppen til bygningen. Mirhab-

nisjen strekker seg over to elevasjoner. I pedimentet på toppen av mirhab-nisjen er det dekorert med en kalligrafisk framstilling fra Āl ‘Imrān, 3:37.³⁵ Denne teksten fra Koranen omhandler Allah som forsørger. Det er en liten nisje i mirhab-nisjen, denne stopper ved slutten av første elevasjon, mens rammen rundt fortsetter opp til og med andre elevasjon. Den indre nisjen i mirhab er i overkant dekorert med muqarnas, og over dette finner man et bånd med kalligrafiske framstillinger på grønn bakgrunn. Disse kalligrafiske framstillingene er av trosbekjennelsen.³⁶ Rundt mirhab-nisjen er det dekorert med både ornament, abstraksjoner og kalligrafi. Muqarnas’en i mirhab-nisjen er i samme høyde som hovedbåndet med kalligrafiske framstillinger som strekker seg gjennom hele stornisjen, og er plassert i overgangen mellom første og andre elevasjon. Denne kalligrafiske framstillingen er fra al-Baqarah, 2:285-286, som er en sura og regnes som forklarende kommentar til al-Fātiḥah.³⁷ Den første ayah omhandler profetenes likestilling, mens den andre ayah omhandler blant annet rettleidelse og tilgivelse. Man finner også kalligrafiske framstillinger over vinduene og dørene i første elevasjon. Kalligrafien her er fra første sura al-Fātiḥah, 1:1-7.³⁸ Denne omhandler en lovprisning av Allah og bønn om hjelp til den rette vei. Både det lange båndet og de korte over dører og vinduer er hvit skrift på blå bakgrunn. Det er plassert abstrakte dekorasjoner under disse kalligrafipanelene. Disse går i blåe, grønne, hvite og røde farger, i et noe vegetabilsk mønster. Videre oppover, over og rundt vinduene i andre etasje, er det muqarnas, som er framhevet med røde linjer. Muqarnas’en dekorerer rundt hjørnene og så minsker de utover mot midten og ut mot kantene på stornisjen. Stornisjen har seks vinduer og fire dører, i all hovedsak er disse plassert i første elevasjon. Kun fire av vinduene er i andre elevasjon, disse er også dekorert med ornamentiske dekorasjoner i glass. Over vinduene og muqarnas’en begynner apsisen som begynner med en balkong med vindusrekke før man kommer til den dekorerte delen. Vindusrekken er også dekorert med ornamentale former rundt rammen. Apsis er også dekorert med ornament, abstraksjoner og kalligrafi. Det er først dekorert med to halvbuer med ornamentisk dekorasjon, før man så når en halvbue med kalligrafiske framstillinger. Kalligrafien her er fra sura 9:18 i al-Tawbah som omhandler grunnleggende religiøse plikter og den siste dom.³⁹ Første rekke med ornamentikk har

³⁵ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 254.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

brungråe nyanser, neste rekke er i grønne, røde og hvite farger. Den kalligrafiske framstillingen er i hvit skrift satt på rød bakgrunn. Etter kalligrafien er det en siste ornamentikk øverst i apsisen. Ornamentikken er i blåe, hvite, brune og grønne nyanser. Dekorasjonen er komposisjonelt sett lagt i bånd som går i buer som følger formen til apsisen. Hjørnene på buen som slutter stornisjen er ut mot hovedrommet dekorert med kalligrafiske medaljonger som framstiller ordene Mohammad og Allah. Rett foran nisjen til mirhab henger en stor lysekrone, også den lavt hengende, som hjelper på fokusretningen. Samtidig som lysekronen hjelper på fokusretningen, blokkerer den noe av synsvinkelen til mirhab. På grunn av lysekronens posisjon tar den fokus fra mirhab-nisjen som havner bak. Respektivt ledes blikket oppover og mot apsisen og deorasjonen der.

II.II.IV Fredagsbønn

Før man entrer selve moskeen tar man av skoene, og dekker seg til, også hvis man ikke er muslim. Både kvinner og menn skal være tildekt slik at kun hode, føtter og hender synes, mens kvinnene må dekke til håret i tillegg. Skoene tas av fordi man ønsker å holde det rent siden muslimer ber blant annet sittende på gulvet med ansiktet ned mot teppet. Hvis man skal inn for bønn utfører man også en wudhu, altså et renselsesritual. Fredagsbønnen er hovedfellesbønnen i uken. Samtidig som de ber samme bønn som de ber ellers er det da også gjerne en preken, en khutba. Bønnen er utført ved at man gjennomfører et ritual der man veksler mellom stille bønn, vokal bønn, og utfører forskjellige øvelser med kroppen.

Innledningen til bønnen er kalt takbiratul-ihram, og starter i stående posisjon med hendene oppe ved skuldrene mens man sier; Allahu akbar: Allah er størst. Neste del er med hendene samlet foran brystet også i stående posisjon, denne delen kalles al-qiyam. I denne posisjonen leser man Koranens åpningskapittel al-Fātiḥah, som kan oversettes slik:

I Guds, den Barmhjertiges, den Nåderikes navn
Lovet være Gud, all verdens Herre,
Han, den Barmhjertige, den Nåderike,
Han, Herren over dommens dag.

Deg tilber vi, vi søker hjelp hos Deg.

Led oss på den rette vei!

Deres vei, som Du har beredt glede, ikke deres, som har vakt Din vrede, eller deres, som har valgt den falske vei.⁴⁰

Etter dette leser man et selvvalgt kapittel fra Koranen. Neste posisjon er fremoverbøyd rukū'. Mens man bøyer seg i rett vinkel fremover sier man Allahu akbar, og når man er i rukū' sier man; Subhana rabbi l-'adim (3 ganger): Lovet være Herren, Den allmektige.⁴¹ Videre er det tilbake i stående posisjon igjen, og mens man reiser seg opp igjen sier man; Sami' Allahu li-man hamidah: Måtte Allah høre dem som priser Ham.⁴² Når man så står sier man; Rabbana wa-la-ka l-hamd: Å Herre, deg priser vi.⁴³ Så er det til helt nedbøyd posisjon, as-sujud. Mens man bøyer seg sier man; Allahu akbar. Når pannen er på teppet sier man; Subhana rabbi l-'ala (tre ganger): Priset være Herren, den Høyeste.⁴⁴ Videre er det opp i sittende posisjon, al-julus, og så løfter man hodet. På vei opp sier man; Allahu akbar. Når man sitter sier man; Rabbi ghfiri (to ganger): Herre, tilgi meg.⁴⁵ Så gjør man andre sujud. På vei ned sier man; Allahu akbar. Når pannen er på teppet sier man; Subhana rabbi l-'ala (tre ganger): Priset være Herren, Den høyeste.⁴⁶ Samlet danner dette en bønneenhet, en rak'ah. De fem obligatoriske bønnene har ulikt antall bønneenheter, for fredagsbønnen er det to. Når man da starter runde nummer to sier man på vei opp; Allahu akbar. Videre gjør man det samme som i første rak'ah, men etter al-fatihah velger man seg noe annet å lese enn det man valgte å lese i den forrige rak'ah. Når man er ferdig med to rak'ah, setter man seg og leser en bønn, at-tashahhud;

All påkalling tilfaller Allah, og bønn og gode gjerninger.

Fred være med deg, å profet, og Allahs nåde og velsignelse.

Fred være med oss og med Herrens rettskafne tjenere.⁴⁷

Etterfulgt av trosbekjennelsen, shahāda;

Jeg bevitner at det ikke finnes noen annen guddom enn Allah

og jeg bevitner at Muhammad er Hans sendebud.⁴⁸

⁴⁰ Berg, Einar. "al-Fātiḥah". Al-quran.info, online quranic project. <http://al-quran.info/#1:1> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

⁴¹ Ghozlan, Basim. "Slik ber man (med tekst og bilde)". Islam.no. <http://www.islam.no/page1101078401.aspx> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

Videre leser man en velsignelse over profeten Muhammad, as-salatu l-Ibrahimiyyah;
Å Allah bevar Muhammad og Muhammads familie/tilhengere, slik du bevarte
Ibrahim og Ibrahims familie/tilhengere.
Og velsign Muhammad og Muhammads familie/tilhengere,
slik du velsignet Ibrahim og Ibrahims familie/tilhengere.
Sannelig, du er Den prisverdige, Den strålende.⁴⁹

Til slutt gjør man hilsen, taslim, først til høyre så til venstre; As-salamu 'alaykum wa-rahmatu llah: Fred være med dere og Allahs nåde og velsignelse.⁵⁰

II.III Komparasjon II Gesù og Selimiye

Navnet på bygningene har en noe forskjellig konnotasjon. II Gesù betyr Jesus og er dermed relevant for hva bygningen er konstruert for. Navnet viser til det religiøse forum som kirken er en del av. Det viser også spesifikt til hvem kirken er dedikert til. Selimiye derimot henviser til byggherren og ikke til bygningens funksjon. Siden byggherren var Selim II er det hans navn som gir byggverket navn og ikke moskeens funksjon. Her er det maktoverhodet i det osmanske riket som gir navnet til et religiøst byggverk. Dermed gir ikke navnet noen videre assosiasjon til bygningens funksjon. Både i II Gesù og Selimiye finner man derimot dekorative elementer som henviser til velgjøreren av bygningen. I II Gesù er disse framstillingene en blanding av tegn, skrift og figurative elementer. I Selimiye er referansen å finne i kalligrafiske framstillinger. Begge bygningene har blant annet referanser til velgjørerne i fasaden.

I Bibelen finner man under 2. Mosebok 20, 4 og 5. Mosebok 4, 15-31 et direkte forbud mot avbildning, men et slikt forbud forekommer ikke i Koranen.⁵¹ I islam finnes det tradisjonelt en billedfiendtlighet, en ikonoklasme. Billedfiendtligheten bygger på en frykt for at bildene skal bli gjenstand for dyrkelse. Dermed ble den kunstneriske virksomheten innenfor islam i hovedsak rettet mot ornamentikk, kalligrafi og kunsthåndverk. Dette fokus på ornamentikk og kalligrafi finner man igjen i billedprogrammet til Selimiye som helhet. I kristendommen har det gjennom tiden vært

⁴⁹ Ghozlan, Basim. "Slik ber man (med tekst og bilde)". Islam.no. <http://www.islam.no/page1101078401.aspx> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Blom, Hege. "Islam – Kunst". Store norske leksikon. <http://snl.no/islam/kunst> Hentet 09.08.12. Kopi hos forfatter.

forskjellig fokus på avbildning, og man kan spore forskjellige holdninger til billedliggjøring i kunstens historie. Det har vært en skepsis mot billedliggjøring på bakgrunn av det tidligere omtalte forbudet, og om det er mulig å framstille og representere det hellige på en adekvat måte. Under konsilet i Trient innskrenket den romersk-katolske kirken den kristne billedkunsten til at kunstnerne ikke skulle dikte fritt i motivet, men holde motivet slik at det svarte til bibeltekstene.⁵² Den figurative framstillingsmåten finner man igjen i Il Gesùs billedprogram. Disse to religiøse bygningene skiller seg dermed markant fra hverandre i den metodiske løsningen for sine billedprogrammer. Begge er dog religiøse bygninger, konstruert for religiøse formål. Bygningene har dermed klare formål innen det religiøse livet. De har begge hovedfunksjon som byggverk hvor de troende skal kunne utføre sine religiøse ritualer. Dermed er de også spesielt tilrettelagt for sin religion. Både i form av formål, funksjon og dekorative elementer.

II.III.I Inngangsparti

Omgivelsene rundt de to religiøse bygningene er veldig forskjellige. Il Gesù er i et trafikkert og tettbebygget område. Selimiye derimot er plassert i et mindre trafikkert og tettbebygget område. Moskeen har et parkområde i den ytre gården, og i tillegg, utenfor dette igjen, er det et parkområde på den ene siden og et åpent museumsområde på den andre siden. Mens man ved Il Gesù kommer fra storbyens lyder, menneskemylder og trafikk inn i et rolig og dempet kirkerom, kommer man i Selimiye via en rolig hage, inn gjennom den indre gården som omfavner en, og entrer først etter at man har gjort rensesritualet, wudhu. Det er en markant og brå overgangen fra det verdslige storbybildet over i det hellige kirkerommet i Il Gesù. I Selimiye er det derimot en glidende og rolig overgang fra det verdslige bybildet til moskeen. Man blir i Selimiye, ved hjelp av külliens oppbygning, geleidet inn mot moskeen og inn til det indre rom. Ved Il Gesù er det en åpen plass foran fasaden og det blir dermed en mye svakere rettleiding inn mot kirkerommet. Det er kun fasadens oppdeling og fokusering som henviser til det indre rom. Mens man ved Il Gesù møter en vertikal fasade som en vegg før man entrer bygningen, kommer man i Selimiye via en omfavnende indre gård. Ved

⁵² Rasmussen, Tarald. "Kristendommen". Store norske leksikon. <http://snl.no/kristendommen> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

Selimiye blir man på vei inn beskyttet fra forskjellige værslag under portikoen. I Il Gesù er man åpen og eksponert helt til man er innenfor dørene. Overgangen fra den nøkterne fasaden til Il Gesù og interiøret blir dermed stor, mens Selimiye-moskeens indre gård demper skiftningen til en glidende overgang. Dermed blir det store forskjeller i stadiene fra det verdslige til det religiøse i bygningene. Fasaden på Il Gesù gjenspeiler ikke direkte den innvendige utformingen. Selimiye-moskeens bygningsmasse som helhet er derimot lesbar i forhold til det innvendige rommets utforming i mye større grad. For å komme inn i hovedrommet må man, både når det gjelder Il Gesù og Selimiye, opp trapper da hovedbygningen er hevet noe fra bakkenivå. I begge bygningene er det i tillegg til en hovedinngang, også to sideinnganger. Hovedinngangene er i begge bygningene sentrert og blir markert av dekorasjonen rundt, både på sidene og oppover i elevasjonene. Selve den store størrelsen på hoveddøren går også igjen hos begge. Sideinngangene på Il Gesù er plassert i fasaden mens i Selimiye er de plassert på sidene av bygningen. Samtidig er sideinngangene hyppig brukt hos begge. Sideinngangene i begge bygningene er mindre i størrelse, og mindre framhevet med dekorasjon. Kuppelen tar mye fokus i begge eksteriørene. I Selimiye-moskeen er dette minst like mye på grunn av utbredelsen til kuppelen som på grunn av høyden, mens det i Il Gesù er høyden som er det dominerende.

Derimot er minaretene, som kan sammenlignes med kirkens klokketårn, mye mer dominante i Selimiye enn i Il Gesù. Samtidig er hovedbruken den samme, begge kaller inn til bønn, selv om dette er gjort på to forskjellige måter. I Selimiye via bønnerop, og i Il Gesù via kirkeklokker. Kirkeklokkene brukes også til andre ting, som blant annet ved å markere klokkeslettene. Det faktum at det er en ringelyd og ikke en faktisk tekstlig opplesning gjør sitt til at assosiasjonene med kirkeklokken ikke nødvendigvis henspeler på det religiøse. Med bønneropene er fokus med en gang på religion.

II.III.II Takdekorasjoner

Hovedrommet er i begge tilfeller store rom der det er høyt under taket, men formen er forskjellig. Il Gesù er rektangulært mens Selimiye er rektangulær med en dominerende sirkelform innenfor. Høye tykke pilastre bærer tilsynelatende rommet i Il Gesù.

Sammenlignbart bæres tilsynelatende også Selimiye av tykke høye engasjerte søyler. I begge rom er disse dratt ut mot siden og dominerer dermed ikke hovedrommet. Hovedrommene i begge de to religiøse bygningene blir dermed store og åpne. Det er interiøret som skaper de store forskjellene. Dekorasjonsmessig skiller de to rommene seg veldig fra hverandre ved første øyekast. I Il Gesù er det brukt tunge og mørke farger, mens det i Selimiye er brukt lette og lyse farger. Il Gesù har også mange billedlige figurative framstillinger av Jesus, mens Selimiye ikke har noen billedlige figurative framstillinger, men er dekorert med abstrakte motiver, ornamenter og kalligrafi. Kalligrafien er hentet fra koranen og noen hadith, og omhandler i all hovedsak Allah, og Mohammads status som hans profet. Det er de spesifikke deler av tekstene som framhever skillet som er valgt til å dekorere Selimiye. Samtidig er også valget å framheve Jesus i Il Gesù, spesifikt kristent. Begge rommene viser i billedprogrammene tydelig hvem de er underordnet i den religiøse sammenheng.

Bruksmessig er rommene i dag noe forskjellig utformet enn de var opprinnelig. I dag gir moskeen en følelse av ro, men samtidig av bruk. På et av tidspunktene under mitt besøk var det barn som spilte fotball inne i moskeen. At man sitter direkte på teppegulvet i en moské skaper også et avslappet rom. Til forskjell fra Il Gesù som har rette trebenker og et rom som innbyr til mer andektig adferd.

Belysningen er også svært forskjellige i de to bygningene. Selimiye, som har et stort og høyt rom med masse vinduer, har dratt ned den kunstige belysningen som henger i ringer. Disse ringene som henger rett over hodet til brukerne av rommet, gjenspeiler rommets dominerende form. I Il Gesù er ikke rommet brutt opp slik, men hoveddominansen er naturlig belysning supplert med kunstig belysning festet ut til sidene i rommet. Store deler av den kunstige belysningen som er brukt for å opplyse kunstverkene er for det meste forsøkt skjult. Den naturlige belysningen er også forskjellig. Il Gesù har relativt få vinduer, alle plassert høyt oppe. Selimiye derimot har mange vinduer relativt jevnt fordelt over hele rommet. Det naturlige lyset som kommer inn i de religiøse rommene blir dermed veldig forskjellig. Mens Selimiye blir lys og lett, blir aldri Il Gesù helt opplyst naturlig og blir dermed alltid litt i den dunklere skalaen enn Selimiye. Samtidig er det naturlige lyset i Il Gesù brukt mer strategisk enn i Selimiye. I Il Gesù er vinduene plassert slik at lyset som kommer inn treffer strategiske punkter av interiøret og dermed framhever enkelte punkter avhengig av tid på døgnet. I

Il Gesù åpner maleriene metaforisk opp taket og man øyner himmelriket. Denne metaforiske åpningen skaper en relasjon mellom det himmelske og det jordiske. Sammenlignbart er Selimiye-moskeens høye kuppel og lampene som er senket ned rett over hodene på menneskene. Noe som gir assosiasjoner til himmelen, representert ved Koranskrifter i kuppelen, og opplysning og forståelse representert ved lyset. Det er dermed fellestrekk ved bruken av å visuelt åpne for så å trekke sammen arkitektonisk og kunstnerisk.

II.III.III Alter/Mirhab

Senteraksen mellom hovedinngang og alter og mirhab er noe forskjellig utformet. I Il Gesù er den åpen og man blir dermed veiledet fra døren til alteret. I Selimiye er den brutt ved muezzinens mahfil. Dermed får man ingen veiledning gjennom senteraksen fra hovedinngang til mirhab, sikten blir brutt før man når fram. Samtidig gir muezzinens mahfil et fokus oppover mot kuppelen som dominerer rommet. I Il Gesù er det ikke noen sammenlignbar fokusrekke, men takdekorasjonen tar oppmerksomheten, via alter, så snart man kommer inn, men gir så etter igjen for et fokus mot alteret jo lenger inn man kommer i kirken. I moskeen er dog den private bønnen det vesentligste, og et sentralt element med bønnen er at man ber i riktig retning, quibla. I kirken har presten en viktigere rolle i forhold til gudstjenesten og det er dermed viktig at man har klar sikt mot alteret og presteskapet.

Il Gesùs alterområde og Selimiyes mirhab-område har derimot likhetstrekk. Begge er satt i rom utformet som nisjer i hovedkroppen til bygningen og er hevet fra området der de troende ber. Den største forskjellen i utformingen er størrelsen. Alterområdet er større enn mirhab-området, og det tilsynelatende slutter seg rundt menigheten. Mirhab-området derimot, på grunn av det helhetlige rommets størrelse og utforming, er mye mer avsluttet i form og omfavner dermed ikke den troende forsamling i samme grad. Funksjonen er den samme for både mirhab og alter. Det er retningen man ber og det er dermed fokuspunktet under bønn, og det er der de religiøse lederne i all hovedsak opptrer. Dekorativt er alterområdet i Il Gesù rikt dekorert med både billedlige framstillinger og ornamenter, mens mirhab-området i Selimiye er mye enklere dekorert med abstrakte motiver, ornamenter og kalligrafi. Med tanke på at Il

Gesù er en jesuitterkirke er det dog noen sammenfallende referanser i jesuittenes bruk av Jesusmonogrammet og muslimenes bruk av kalligrafiske framstillinger av Mohammad og Allahs navn i moskeen. Sentralt er det at begge de religiøse rommene er dekorert blant annet ved alterområdet og mirhab-området med henvisninger til de vesentlige skikkelsene innenfor religionene.

II.III.IV Billedprogrammene

Framtredende i billedprogrammene er at sirkelformen er brukt i dekorasjonsoppbygningen både i kuppelen i Il Gesù og i kuppelen på Selimiye. Oppbygningsmessig er begge billedprogrammene bygd ut fra nivåer. I Il Gesù strekker tidvis disse nivåene seg inn i det fysiske rommet, det gjør de aldri i Selimiye. Baciccios tredimensjonalitet finner ingen sammenligning i Selimiye som er basert på et todimensjonalt billedprogram. Mens man i Il Gesù på grunn av illusjonistisk tredimensjonalitet kan finne seg undrende på om noen av elementene faktisk er skulpturerte eller flate, er dette ikke et tema i Selimiye da alt er todimensjonalt og klart og tydelig dekorative elementer i en bygningskropp.

Alle tre maleriene i Il Gesù er for det meste preget av lyse duse farger. Dette kan dog ha noe med tilstanden på maleriene å gjøre, og fargene kan tidligere ha vært sterkere, selv om de i dag framstår som duse. Det gjennomgående i framstillingene er at det framstiller himmelriket. Det er et mylder av menneskeskikkelser og kjeruber i alle og det er masse skyer spredt rundt i komposisjonene. Både Gud, Jesus og den Hellige Ånd er framstilt i det helhetlige billedprogrammet. Noen ganger er skikkelsene legemlig framstilt, andre ganger er de abstrakte assosiasjoner. Samtidig er deres tilstedeværelse i maleriene klare og konkrete. Framstillingene holder seg til vante normer innen katolsk ikonografi og er dermed gjenkjennelige temaer for de som benytter seg av bygningen, uten større kjennskap til kunstnerens tanker. Fargene i billedprogrammet i Selimiye er i lyse, men sterke farger. Både kuppelen og mirhab er gjennomgående dekorert i samme fargepalett. Samtidig er også framstillingene som veksler mellom abstraksjon og kalligrafi lik. Billedprogrammet er rytmisk og dekorasjonene kompletterer hverandre. Også i Selimiye forholder billedprogrammet seg i kalligrafien, og i dekorasjonen som helhet, til islamske tradisjonelle ikonografiske former.

De kalligrafiske framstillingene av Mohammad og Allah vil selv for en som ikke kan lese arabisk være gjenkjennelige og dermed forståelige i vid forstand. Framstillingen av teksten gir en visuell kobling til den personlige indre visualiseringen av Koranen. I Il Gesù gir framstillingen en visuell kobling fra en forhåndsbestemt allmenn visualisering til tekst. Den visuelle koblingen er dermed snudd i forhold til hverandre. Samtidig som den islamske ikonoklasmen mot visuelle figurative framstillinger av Mohammad og Allah gjør den allmenne visualiseringen snever gjør den dog den individuelle indre visualiseringen sterkere. Kirken derimot gjør med sine regler for framstillingene fra Bibelen et inngrep i den private visualiseringen, og styrer på det vis den private oppfattelse på samme måte som den allmenne.

Tekstmessig omhandler kalligrafien i Selimiye-moskeen det spesifikt islamske, monoteismen er i hovedfokus og framheves. Begge religionene er monoteistiske, men kristendommen skiller seg markant fra islam med treenigheten. De billedlige framstillingene i Il Gesù omhandler det som er spesifikt for jesuittene med hovedfokus på framstillinger av Jesus og framheving av treenigheten. Begge billedprogrammene framhever de spesifikke religionene og jobber dermed med å rette fokus mot det som er spesielt for dem.

III KUNSTHISTORISKE TOLKNINGER

III.I Staale Sinding-Larsens metode

Billedprogrammet i en kirke er i følge Staale Sinding-Larsen sterkt knyttet til liturgien siden det var på grunn av liturgien at man bygde kirker i utgangspunktet.⁵³ Det er dette som er utgangspunktet for hans analysemetode. Han leser ikke en billedlig framstilling kun som kunsthistoriker, men jobber på tvers av fagretningene kunsthistorie og religion. Hans hovedfokus er å lese de religiøse kunstneriske framstillingene i forhold til bygningens funksjon. Den vanlige kunsthistoriske metode blir for snever og han ønsker å relatere billedprogrammene mer til sitt bruksopphav. Sentreringen rundt konteksten blir hovedsaken, og religion fungerer som bindeledd mellom bygning og billedprogram. I denne kontekst er det religiøse bruksaspektet som er kjernen og det er dermed ritualet som står sentralt. Billedprogrammene i et religiøst bruksopphav er relatert til den religiøse rituelle handlingen som byggverket er konstruert for. Med grunnlag i defineringen av billedprogrammets samhörighet med en religiøs bygnings ritual blir det dermed vitalt å analysere denne forbindelsen også i en komparativ funksjonsanalyse.

Sinding-Larsen holder seg i all hovedsak til det kristne selv om han tidvis drar paralleller til det islamske. Han gjør ikke en dyptgående analyse av det islamske, men bruker det som eksempel i sin ferd innen kristen ikonografi. Samtidig gjør hans nye definisjon av begrepet ikonografi nettopp en slik analyse mulig. Han definerer ikonografi som et visuelt system som refererer til noe annet enn seg selv.⁵⁴ Dermed lar metoden seg prøve på en komparativ funksjonsanalyse mellom en katolsk kirkes og en islamsk moskés ikonografiske billedprogram. Til tross for at deres billedprogrammer skiller seg meget ved figurasjon og abstraksjon.

Sinding-Larsen definerer liturgien som den totale rituelle adferd.⁵⁵ Den totale rituelle adferd er et stort felt, som dermed ville gått ut over grensene for denne oppgaven. I denne teksten fokuseres det dermed på søndagsmessen da den er hovedpunktet i gudstjenestene i hverdagen. Ut ifra dette blir det en logisk slutning å se på fredagsbønnen for muslimene, siden den er deres hovedbønn i løpet av uken, som i

⁵³ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 9.

⁵⁴ Op. cit. Side 150.

⁵⁵ Op. cit. Side 20.

tillegg til bønn inneholder en preken, en khutba. Med referansepunkt i at Sinding-Larsen skriver at den store forskjellen mellom romerkirken og islam er at islam ikke har sakramenter, ser man at det er forskjeller i presteskapets og imamens rolle i det religiøse rommet.⁵⁶ Tar man dette videre viser det at muslimene har en individuell kontakt med Allah, og moskeen er i den forstand ikke en nødvendighet for frelse, men kun et samlingssted for individer. De troendes oppfatning og forhold til den religiøse bygningen er dermed annerledes enn i kristendommen. Videre skriver han at det religiøse er individets eget ansvar, selv om det både av Mohammad, og rent tradisjonstro, er fastsatt at felles bønn er bedre.⁵⁷ Dette forholdet til det religiøse rommet viser at det er en forskjell i forhold til hvordan de to religionene ser på den religiøse bygningen og dens formål. I den romerske kirken er det, i motsetning til det islamske, tradisjonelt sett kirken som formidler kontakten med Gud med grunnlag i sakramentet, skriver han.⁵⁸ Mens kirken har en større rolle i den enkelte troendes liv med grunnlag i sakramentet, fungerer det islamske troende liv uten direkte holdepunktet i moskeen. Begge religionene har dog ett samlet felleskap i at handling, i form av fokus mot Gud og gode gjerninger, står sentralt hos dem begge. Begge bygningene er også bygd nettopp som bruksområder for religionen, og begge er dekorert selv om dekorasjonen er løst noe forskjellig. Ikonografien i en kirke var slik Sinding-Larsen skriver det, normalt sett ment å henvende seg til datidens allmennhet med budskaper som ble ansett som viktige for kirken, og var da konsentrert om troen og religionen.⁵⁹

Ikonografien kan fungere på to forskjellige måter, den ene er i en formell sammenheng med ritualet, og den andre fungerende som en veiledning uten direkte knytninger til ritualet skriver Sinding-Larsen.⁶⁰ Den formelle sammenhengen opptrer veldig begrenset og det er dermed den veiledende uten direkte knytning til ritualet som er det sentrale for hans metode. Uansett hvilken vinkel man velger er det i følge Sinding-Larsen dermed et budskap bak ikonografien. Samtidig beskriver han forbindelsen mellom ritualet og ikonografien som ikke statisk, men en prosess som

⁵⁶ Sinding-Larsen, Staale. "Den klassiske moské og islam – i sammenligning med romersk liturgi." *Tempel og katedral : kunst og arkitektur som gudstroens speilbilde*. Renate Banschbach Eggen og Olav Hognestad (red.). Norge, 2000. Side 11.

⁵⁷ Op. cit. Side 12+14.

⁵⁸ Op. cit. Side 11.

⁵⁹ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 10.

⁶⁰ Op. cit. Side 29.

endrer seg etter sammenhengen.⁶¹ Denne teksten fokuserer på den veiledende sammenhengen, og ser på forholdet mellom ritualet og ikonografien i billedprogrammene representert i disse to valgte religiøse byggverkene.

III.II Robert Enggass metode

Robert Enggass tar for seg maleriene til kunstneren Giovanni Battista Gaulli, også kalt Baciccio.⁶² Kunstneren er utgangspunktet, og Enggass jobber rundt kunstnerens historie og verker. Han begynner med kunstnerens liv og går så systematisk inn i hans verker. Når han tar for seg Il Gesù starter han med historien rundt kommisjonen av verkene. Videre jobber han seg gjennom delene i kirken som er dekorert med malerier av Baciccio. Enggass gjør en dyptgående og systematisk analyse av hva som er framstilt i alle maleriene. Han går gjennom når disse er produsert, hvordan og hvorfor. Systematisk går han gjennom den helhetlige framstillingen, og de spesifikke delene i framstillingene. Han starter med hva som generelt er framstilt i maleriet, før han så går videre til det som er spesifikt og spesielt for komposisjonen. Han går gjennom hver figurative framstilling og analyserer hvem eller hva dette representerer, og hvorfor. Ut fra dette finner han relasjoner både til viktige personer innenfor kirken og relasjoner mellom billedprogrammene. I tillegg til analysene av maleriene setter han fokus på både skissene til Baciccio og hans illusjonistiske effekter. Hans illusjonistiske effekter er sentral i Il Gesù og får dermed også god plass i teksten til Enggass. Han setter også bruken inn i en historisk kontekst. Samtidig setter han Baciccio som helhet inn i en historisk kontekst. Dette gjør han både ved hjelp av å relatere maleriene til kommisjonen, men også ved hjelp av å se Baciccio sammen med Bernini.

Enggass jobber innenfor en lang tradisjon innen kunsthistoriske analysemetoder. Han faller inn under den formalestetiske metoden, og konsentrerer seg dermed om blant annet formale elementer som form og struktur. Han jobber ut fra kunstneren og setter kunstverkene i en historisk kontekst gjennom kunstneren. Starten er en beskrivelse av hva som er framstilt, før han så går dypere inn på hva som er framstilt, hva som er spesielt og hvorfor. Han relaterer ikke sin lesning i større forstand til bygningens

⁶¹ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 36.

⁶² Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964.

bruksfunksjon. Han leser og tolker de billedlige framstillingene ut fra konkrete innhold og relaterer kun til den konkrete bygningen og dens bruksfunksjon der den vanlige kunsthistoriske tolkningen ikke strekker til. Han har fokus på framstillingene og alt annet kommer i tillegg. Kunstverkene er i senter, og det er fra kunstneren han tar sitt utgangspunkt. Han jobber ut fra en kunstners verker og ser dermed på verkene relatert til deres kunstneropphav og historien rundt. Verk av andre kunstnere blir dermed ikke tatt med, og blir kun nevnt hvis de har direkte relevans for de spesifikke verk. Helhetlig fungerer metoden som en fokusering, framfor en helhetlig analyse av verk i relasjon.

III.III Gülru Necipoğlu metode

Gülru Necipoğlu har arkitekten som utgangspunkt i sin bok om Mimar Sinan og arkitekturkulturen under det osmanske riket.⁶³ Hun starter med å se på kulturen og da spesifikt på arkitekturkulturen og grunnlaget for denne. Videre går hun spesifikt inn på Sinan. Hoveddelen av boken fokuserer på en tolkning av de forskjellige byggverkene av Sinan, oppdelt i grupper etter hvem de var produsert for. Når det kommer til Selimiye-moskeen jobber hun seg ut fra sultan Selim II som fikk bygd moskeen. Hun begynner med Selim II og hans historie før hun så tar for seg hans byggverk av Sinan. Når hun så begynner med Selimiye, starter hun med historien rundt kommisjonen før hun går inn i en analyse av arkitekturen. Gjennom analysen jobber hun i en historisk kontekst fokusert mot byggherre Selim II og spesifikt arkitekten Sinan. Hun jobber seg gjennom historiene rundt hvorfor bygningen ble bygd, og hvorfor akkurat den plasseringen. Noen av mytene rundt bygningen blir også diskutert. Videre jobber hun seg gjennom bygningskropp før hun så tar interiøret. Analysen fokuserer på arkitekturen, billedprogrammet blir beskrevet som deler av arkitekturen, som elementer.

Necipoğlu jobber også innenfor en lang tradisjon innen kunsthistoriske analysemetoder. Hun faller inn under den formale metoden, som jobber med hovedvekt på formale elementer som form og struktur. Hun fokuserer på bygningen i en analyserende lesning med vekt på arkitektur og kunst, men ikke så mye i forhold til bygningens funksjon. Hun sentrerer derimot inn på den historiske konteksten i mye større grad enn både Sinding-Larsen og Enggass. Det er Sinan og hans verker som er

⁶³ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010.

hennes hovedfokus, dermed får den historiske konteksten stor plass. Selv når hun går inn på spesifikke byggverk er den historiske konteksten den mest sentrale. Hun gjør en arkitektonisk analyse av byggverket, fra eksteriør til interiør. Sinan er kjernen og det som er gjort av andre i hans bygninger får ikke like mye oppmerksomhet. Hun plasserer dermed byggverket i en historisk kontekst, men gjør ikke en dypere analyse av de kunstneriske dekorative elementene i billedprogrammene. Elementene i billeprogrammet blir nevnt, men hun går ikke dypere inn på hvorfor, eller hva, når det gjelder ornament og abstraksjon. Hennes fokus er det arkitektoniske som kan relateres til Sinan og hans arkitektoniske stil og metode.

III.IV Mohammed Hamdouni Alamis metode

Mohammed Hamdouni Alami tar utgangspunkt i tidlig islamsk arkitektur og kunst⁶⁴, men hans ideer for en forståelse av disse kan også utdype en forståelse for islamsk kunst og arkitektur som helhet. Hans ideer tar ikke utgangspunkt i tyrkisk kultur, men han jobber i den generelle islamske betegnelsen for arkitektur og kunst av en videre gruppe. Dermed er det ikke i en spesifikk kontekst til Selimiye-moskeen at denne metoden er relevant, men i en islamsk genre.

Utgangspunktet hans er islamsk litteratur selv om han også bruker andre teoretikere iblant. Han starter med språket og dens implikasjoner til å formidle en mening. Gjennom så å binde sammen språket og arkitekturen åpner han for å forstå arkitektur som et språk i seg selv. Det er lingvistikken, spesifikt poesien, som er sentral for Alamis forståelse og teori for islamsk kunst og arkitektur. Han bruker blant annet Erwin Panofskys *modus operandi* som en måte å se på koblingen mellom arkitekturen og poesien.⁶⁵ Det sentrale utgangspunkt for å forklare meningen i arkitekturen blir for Alami, al-Jāhiz, og hans begrep al-bayān. Dette begrepet blir forklart som prosessen for å produsere en mening og manifestasjonen av meningen, og henger sammen med det estetiske.⁶⁶ Begrepet går igjen i Alamis helhetlige ideer og blir dermed sentral for å forstå hans vinklinger. Blant annet fordi arkitektur, som poesien, ble brukt som

⁶⁴ Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011.

⁶⁵ Op. cit. Side 29+66-70+79.

⁶⁶ Op. cit. Side 34+230-231.

markeringer, er arkitekturen en del av al-bayān.⁶⁷ Markeringer i den forstand at de ga klare assosiasjoner til blant annet skaperne. Semiotikk blir i denne sammenheng trukket fram av Alami som en måte å forstå relasjonen mellom poesi og arkitektur. Man finner al-bayān begrepet i arkitekturen gjennom al-ḥāl, tilstanden og betingelsene som så lar seg forstå som symbolikk i de arkitektoniske elementene, og al-‘aqd, bruken av kalkulasjon, altså geometri.⁶⁸ Begge disse finner han relasjoner til i poesien, som også er opptatt av symbolikk og er formet av regler. Det finnes avvik fra geometrien, og dette deler han opp i det poetiske avviket, altså med vilje, og avvik ved uhell.⁶⁹ Med utgangspunkt i Oleg Grabars definisjon av ornament som noe uten noe intellektuelt og kulturelt innhold men med en tvetydighet og ambivalens i forhold til tolkning, poengterer Alami at det er nettopp tvetydigheten og ambivalensen som er den poetiske metoden.⁷⁰ Tvetydigheten og ambivalensen som han finner i poesien og i arkitekturen blir essensiell for hans ideer. Leken mellom den synlige og den gjemte meningen er nettopp et av bindeleddene mellom arkitektur og poesi.⁷¹ Variasjon er et annet element som forbinder arkitekturen med poesien. Variasjon mellom blant annet vegetabiliske, geometriske, og kalligrafiske motiver og teknikker er en måte å la tankene flyte mellom elementer på.⁷² Dette er basen for Alamis ideer, om en kobling mellom poesien og arkitekturen, som han så jobber videre med.

Ut fra grunnbasen som han skaper mellom arkitektur og poesi, jobber han fram noen prinsipper for arkitektur. Alami presenterer fem prinsipper for design som følger den lingvistiske modell. Disse er, horror vacui (frykten for tomrom), forhold mellom motiver over motivene i seg selv, mulig uendelig utvidelse, estetisk seleksjon av motiver, og til slutt oppdeling i arkitektursammensetningen.⁷³ Disse punktene blir prinsipper som gir en måte å se design på basert på islamske røtter. Direksjonalitet er et annet punkt som han finner i både arkitekturen og poesien.⁷⁴ Som i poesien må også arkitekturen ha en klar retning. Moskeen er en religiøs bygning og en av oppgavene er å lede den troende mot quibla. Arkitekturen kan ikke reduseres til kun funksjon, det er

⁶⁷ Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011. Side 57.

⁶⁸ Op. cit. Side 58.

⁶⁹ Op. cit. Side 124.

⁷⁰ Op.cit. Side 87-88.

⁷¹ Op. cit. Side 89.

⁷² Op. cit. Side 92-93.

⁷³ Op. cit. Side 94-105.

⁷⁴ Op. cit. Side 105.

alltid en eventyrlig del eller poetisk kvalitet, og det er dette som engasjerer betrakteren.⁷⁵ Slik kommer Alami inn på begrepet gaze. Gaze, heretter kalt blikket, blir sentral fordi kvaliteten på en bygning er forbundet med blikkets mulighet for fri vandring.⁷⁶ Muslimer anså dekorasjoner som en hindring for ritualet, skriver Alami med referanser til al-Jāhiz.⁷⁷ Blikket forbindes med lyst og måtte derfor lovfestes.⁷⁸ Her finner man igjen tvetydigheten som Alami beskriver i forhold til både poesien og arkitekturen. Tvetydigheten og ambivalensen jobber som poesien med å skape interesse for blikket som vandrer. Han skiller dermed her mellom rettleddning i form av direksjonalitet og rettleddning i form av blikket. Alamis metode åpner for å se arkitekturen og de dekorative elementene i bygningene som en helhet som skal sees i et sammenhengende visuelt inntrykk. Hans fem punkter, som nevnt over, blir sammen med direksjonalitet og blikket det essensielle ved metoden for å se og forstå islamsk arkitektur og kunst. I sammenhengen av en komparativ funksjonsanalyse fungerer delene som et startpunkt for å åpne opp for rommene som helhetlige inntrykk. Direksjonaliteten og blikket fungerer som katalysatorer for videre analyse ut fra Alamis fem punkter. Det Alami beskriver som arkitektonisk eventyrlig med poetisk kvalitet engasjerer og blikket blir fanget i en skapt fri vandring.

Disse ideene, utviklet til en metode, er i utgangspunktet framstilt for islamsk kunst og arkitektur, og Alami beveger seg ikke på noe tidspunkt over til den kristne kunst og arkitektur. Samtidig henter han sin inspirasjon fra europeisk kunsthistorie.⁷⁹ Metoden blir dog i denne teksten utprøvd utover sine i utgangspunktet gitte rammer. Når man med en komparativ funksjonsanalyse av en kristen bygning og en islamsk bygning, tester en metode basert på kristne ideer, representert ved Sinding-Larsen, så er det ønskelig å teste ut en metode basert på islamske ideer. Det er den islamskmetodiske bakgrunnen Alami representerer selv om hans metode ikke originalt er tiltenkt det komparative feltet. Dermed er det ikke gitt at metoden skal kunne fungere, men den vil uansett kunne framlegge elementer ved bygningene som framhever forskjeller eller likheter.

⁷⁵ Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011. Side 190.

⁷⁶ Op. cit. Side 217.

⁷⁷ Op. cit. Side 36+49.

⁷⁸ Op. cit. Side 219-220.

⁷⁹ Mail-korrespondanse med Mohammed Hamdouni Alami til forfatter 08.05.2013.

IV TOLKNINGSMETODER – DISKUSJON

Sinding-Larsens, Enggass', Necipoğlus og Alamis metoder er forskjellige måter å tilnærme seg et materiale. Alle fire bruker forskjellige vinklinger for å ta for seg et felt innenfor kunstsfæren. Feltene er forskjellige, og bare to av dem, Enggass og Necipoğlu, tar for seg spesifikke deler som er relevant for denne teksten. De andre to, Sinding-Larsen og Alami, jobber innenfor andre felt, men ideene er relevante for det valgte tema for denne teksten. I denne komparative funksjonsanalysen er det derfor nødvendig å trekke fram enkelte deler ved disse utvalgte metodene for å se hvordan de relaterer seg til det utvalgte materialet for analysen. Her vender teksten seg til spørsmålene som er stilt i innledningen; Hvordan fungerer disse metodene på dette materialet? Hva får man ut av disse spesifikke metodene i forhold til dette komparative materialet? Oppstår det noen problemer? Hvordan fungerer de i relasjon til hverandre? Har metodene noen likhetstrekk som relaterer dem til hverandre? Kan man si at noen av dem fungerer bedre enn andre?

IV.I Ikonografi og ritualer

Siden Il Gesù er en kirke for jesuittordenen og dermed for Jesus, er også deres søndagsmesse fokusert på dette. Ikonografisk er billedprogrammet dermed tett knyttet til det jesuittiske program. Det er fokus på Jesus som Guds sønn og hvordan Jesus fungerte på jorden. Ordenen har fokus på misjon noe som vises både i liturgien og ikonografien i det helhetlige billedprogrammet. Det er i både *Triumf i Jesu navn* og *Visjon av Himmelen* referanser til de ikke troende eller hedninger. Fokus på å omvende og forkynne kommer dermed fram. Det blir billedlig framvist hva som skjer med de som tror, og motsetningen, de som ikke følger den rette vei. Framstillingen av herligheten av himmelen mot fordømmelsen poengterer budskapet. Det er billedlig framstilt harmoni i representasjonen av det himmelske, mens det er framstilt kaos og ustabilitet rundt de fordømte. Dette skillet er også forsterket av den tredimensjonale effekten som visuelt drar himmelriket opp og kaster de fordømte ned. Harmoni mot kaos og de svevende mot det falne blir effekter som forsterker de ikonografiske framstillingene. Framstillingene jobber sammen for å skape en visuell forsterkning av representasjonen av det himmelske. *Triumf i Jesu navn* fungerer som poengtering av det

religiøse for å oppnå det himmelske, mens *Visjon av Himmelen* fungerer som visualisering av det endelige målet. Det billedlige ikonografiske fokus på ordet kommer også godt fram både i *Triumf i Jesu navn* og *Herligheten av det Mystiske Lam*, der det billedlig figurative er byttet ut med blant annet ordet og lammet med boken. IHS er en del av det jesuittiske emblem og det går igjen i hele bygningen, og billedprogrammet er intet unntak. Helhetlig spiller det ikonografiske billedprogrammet og liturgien sammen for å skape en religiøs opplevelse som forsterker budskapet ut til menigheten. Billedprogrammet starter ved fasaden som er dekorert med blant annet innskrifter og emblemer som refererer til velgjøreren av bygningen. Det er dermed ikke før man når interiøret at temaene fokuserer på det jesuittiske program.

De faste delene av søndagsmessen viser seg søndag 10.februar 2013 å være sterkt tilstedeværende i billedprogrammet. Denne analysen følger ritualet fra begynnelse til slutt. Hovedfokus, innenfor de faste delene av søndagsmessen, blir i denne teksten på syndsbekjennelsen, trosbekjennelsen og avsluttende vers i nattverden. Samtidig blir nattverden og tekstene fra ordets liturgi søndag 10.februar 2013 tatt med.

Syndsbekjennelsen⁸⁰, som omhandler å bekjenne sine synder for Gud, er representert i *Triumf i Jesu navn* som viser til dommedagen. Med dette vises det til hva som skjer med de ikke troende, viktigheten av å bekjenne sine synder og komme på den rette vei. De som tror får komme til himmelen og Guds rike mens de som ikke tror blir dømt til mørke, kaos og lidelse. Visuelt sett trekker *Triumf i Jesu navn* med sin tredimensjonalitet den troende opp mot visjonen av dommedagen og himmelriket samtidig som den hiver de fordømte ned mot menigheten. En tvilende vil med dette få en klar visualisering av det og ikke følge den rette vei. Framstillingen forsterker dermed budskapet som fortelles i syndsbekjennelsen.

Trosbekjennelsen⁸¹, som omhandler å bekrefte sin tro og poengterer treenigheten, er også representert i billedprogrammet. I trosbekjennelsen kommer treenigheten godt fram, noe som også vises i *Visjon av Himmelen* der både Gud, Jesus og den Hellige Ånd er representert. Den Hellige Ånd er representert i lanternen og spiller dermed med i framstillingen i kuppelen som kommer under. Denne plasseringen framhever også som det står i trosbekjennelsen at den Hellige Ånd utgår av Gud og

⁸⁰ Gjengitt side 26 i denne teksten.

⁸¹ Gjengitt side 26-27 i denne teksten.

Jesus. Gud og Jesus er sentrale i framstillingen, med ryggen mot alteret og vendt ut mot menigheten. Treenigheten møter slik menigheten som en enhet. Samtidig referer teksten også til Jomfru Marias fødsel av Jesus på jorden. Hun er framstilt i maleriet ved Guds venstre side. Korsfestelsen blir også nevnt, og er til stede i maleriet, representert med korset på Jesus venstre side. Spesifikt er det i teksten en direkte billedlig beskrivelse av Jesus plassering i forhold til Gud ved hans høyre side. Denne plasseringen er også representert i maleriet da Jesus er framstilt sittende nettopp ved Guds høyre side. Videre i teksten kommer man til dommedagen som er representert som hovedmotivet i *Triumf i Jesu navn*. Her er det rett og slett en visualisering av hvordan dommedagen vil forløpe for de som tror og de som ikke tror, for de som lever et prektig liv og de som lever et syndig liv. Også profetene blir nevnt i teksten. Dette finner man framstilt i *Herligheten av det Mystiske Lam* der viktigheten av profetene kommer fram, deres funksjon og forhold til Gud gjennom Jesus. Den troendes plass i religionen og viktigheten av misjonering forsterkes med framstillingen. Framstillingen fungerer også som en påminnelse om jesuittenes program og forsterker dermed også programmets forbindelse med ritualet via framstillingen.

Tekstene fra ordets liturgidel er valgt spesifikt for denne dagens søndagsmesse og omhandler Guds kall og misjonen, nemlig Jesaja 6, 1-2a.3-8, som omhandler Herren som kaller Jesaja til profet, Paulus' første brev til Korinterne 15,1-11, som omhandler oppstandelsen, og Evangeliet etter Lukas 5,1-11, som omhandler Peters fiskefangst. I billedprogrammet kan man finne representasjoner av disse generelle ideer. Spesifikt i *Herligheten av det Mystiske Lam* blir profetenes oppgaver og rolle framhevet.

Nattverden er den avsluttende del av søndagsmesseritualet. Nattverden er sentral fordi det er et av de helligste sakramentene for den katolske kirke. Det er en rituell handling som formidler guddommelig nåde gjennom ytre middel for å oppnå frelse. Nattverdens utgangspunkt er Jesus' måltid kvelden før han ble korsfestet og oppfordringen til disiplene om å fortsette med dette for å minnes han. Tanken er dermed å oppheve avstanden mellom Jesus' død og alteret der nattverden feires. Sentralt i den katolske tro om nattverden er at brødet og vinen som blir delt ut forvandles til Jesus' legeme og blod. Generelt sett er Il Gesù dedikert til Jesus og hans offer står derfor sentralt. I billedprogrammet er det flere framstillinger av Jesus både figurativt og

abstrakt. Mer spesifikt finner man Jesus' offer representert i *Visjon av Himmelen* der Jesus er framstilt med korset ved sin side.

Etter nattverden sies det et avsluttende vers⁸² og dette verset poengterer igjen treenigheten som er framstilt i *Visjon av Himmelen*. I tillegg priser det Gud og treenigheten som et avsluttende fokus på hovedfaktorene. Disse hovedfaktorene for religionen er Gud, Jesus og den Hellige Ånd, og det er akkurat disse som er i hovedfokus i ritualet og de billedlige framstillingene i det samlede billedprogrammet. Billedprogrammet blir en visuell forsterkende kobling til de religiøse tekstene med deres innhold. Liturgi og billedprogram fungerer sammen og framhever dermed poengene til et nytt sammenvevd nivå. Samlet er de sterkere enn alene og budskapene er klarere når de fungerer sammen.

Fokus i det muslimske ritualet er på Allah, og en lovprisning av han. Mohammad nevnes, men han er ikke i samme fokus som Allah siden Mohammad kun er en profet. Selv om billedprogrammet i moskeen ikke er figurative framvisninger fra Koranen, henviser kalligrafien nettopp til gitte deler av Koranen. Henvisningen er også så allmenn at de fleste islamske vil kjenne igjen hva som blir formidlet via teksten. Med dette menes det ikke at alle kan lese og alle kan arabisk, men at formene er så vel innført i kulturen at de abstrakte kalligrafiske framstillingene lar seg visuelt sett lese. I noen tilfeller vil man nok kunne kjenne igjen navn og hele tekster, i andre tilfeller blir nok referansen i seg selv til Koranen og hadith hovedpoenget. Kun med referansen til de religiøse skrifter som fenomen framheves likeså et religiøst budskap. Dog forholder budskapet seg på et mer generelt overfladisk nivå enn en direkte lesning. De ikonografiske framstillingene i billedprogrammet i Selimiye er i hovedsak hentet fra Koranen og noen hadith. De tar i all hovedsak opp Allah som eneste Gud og Mohammad som hans sendebud. Billedprogrammet starter ved inngangspartiet til şadırvan-gården som er dekorert med en kalligrafisk framstilling som refererer til byggherren Selim II. Det er dermed ikke før man når hovedfasaden at temaene fokuserer på Koranen og hadith. Når man så kommer til hovedfasaden finner man referanser både til Allah som den ene opphøyde gud, vektlegging av monoteismen og en lovprisning av de troende. Billedprogrammet inne i selve bygningen fortsetter samme

⁸² Gjengitt side 27-28 i denne teksten.

fokus med blant annet kuppelen som framstiller monoteismen i islam og noen av de guddommelige tilnavnene til Allah. Videre i mirhab-området møter man igjen temaene, lovprisning av Allah, profetenes likestilling, grunnleggende religiøse plikter, trosbekjennelsen, en bønn om å ledes den rette vei, den siste dom. Disse temaene finner man også igjen i det muslimske ritualet. Denne teksten følger ritualet fra begynnelse til slutt. Hovedfokus, innenfor de faste delene av fredagsbønnen, blir i denne teksten første tekstdel, bønnen at-tashahhud, trosbekjennelsen shahāda, og velsignelsen as-salatu l-Ibrahimyyah.

Den første tekstdelen som leses i det islamske ritualet er Koranens åpningskapittel al-Fātiḥah⁸³, som også er framstilt over vinduene og dørene i første elevasjon i mirhab-området. Fokus i denne Koranteksten er på en lovprisning av Allah, søking om hjelp og en bønn om å ledes den rette vei. Denne tekstdelen er noe av det første som resiteres i ritualet og er da også representert i stornisjen som representerer retning for bønn, quibla. Viktigheten av akkurat denne delen av Koranen framheves både i plasseringen i ritualet og i billedprogrammet. Etter dette leser man et annet selvvalgt kort kapittel fra Koranen. Fordi dette er selvvalgt er det ikke mulig å relatere til billedprogrammet spesifikt. Gjennom hele ritualet sier man flere forskjellige lovprisninger av Allah og ber blant annet om tilgivelse. Noe man kan finne igjen i det samlede billedprogrammet som er framstilt i moskeen som helhet. I fasaden finner man på toppen av den midterste buen, ut mot şadırvan-gården, plassert to kalligrafipaneler som framstiller den monoteistiske formularen. Disse fungerer sammen med al-Baqarah 2:255 og al-Fath 48:29 over vinduene i selve fasadeveggen, som omhandler at Allah er den ene opphøyde gud, og en lovprisning av de troende. Inne i moskeen finner man dette blant annet i al-Fātiḥah, framstilt over vinduer og dører i mirhab-området, som omhandler en lovprisning av Allah, søking om hjelp og en bønn om å ledes den rette vei. I al-Baqarah 2:285-286, en forklarende kommentar til al-Fātiḥah⁸⁴, framstilt i hovedbåndet i mirhab-området, som omhandler profetenes likestilling og blant annet rettleidelse og tilgivelse. I pedimentet til mirhab-nisjen som er dekorert med en kalligrafisk framstilling fra Āl ‘Imrān, 3:37, som omhandler Allah som forsørger. I den indre nisjen i mirhab med et bånd med den kalligrafiske framstillingen av trosbekjennelsen. I apsis med sura 9:18 i al-Tawbah som omhandler grunnleggende

⁸³ Gjengitt side 36-37 i denne teksten.

⁸⁴ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 254.

religiøse plikter og den siste dom. I kuppelen med kalligrafien hentet fra al-Ikhlās 112:1-4, som omhandler monoteismen i islam, og de åtte medaljonger i kuppelen med kalligrafiske framstillinger som representerer noen av de guddommelige tilnavnene til Allah. Samlet sett fungerer alle de kalligrafiske framstillingene sammen med ritualet som enhet. Budskapene blir framstilt både visuelt i form av kalligrafien som dekorative elementer, og bokstavelig i form av at kalligrafien er en skriftlig framstilling av tekstene. I rak'ah nummer to leser man så et annet selvvalgt kapittel fra Koranen. Det samme gjelder her som i det første selvvalgte kapittelet nemlig at man for denne delen ikke kan skape en direkte forbindelse til billedprogrammet.

Når man er ferdig med to rak'ah, setter man seg og leser en bønn, at-tashahhud, og trosbekjennelsen, shahāda.⁸⁵ Både bønnen og trosbekjennelsen poengterer Allah som den eneste Gud og Mohammad som hans sendebud noe som også går igjen i billedprogrammets kalligrafiske tekster. Allerede i fasaden møter man dette budskapet ved kalligrafien som er plassert over vinduene i selve fasadeveggen, hentet fra al-Baqarah 2:255, som omhandler at Allah er den ene opphøyde gud, og al-Fath 48:29, som omhandler en lovprisning av de troende. Blant annet finner man i al-Baqarah 2:285-286, framstilt i hovedbåndet i mirhab-området, vektlegging av profetenes likestilling. I al-Fātiḥah, framstilt over vinduer og dører i mirhab-området, en lovprisning av Allah. I kuppelen, al-Ikhlās 112:1-4, som omhandler monoteismen i islam, og de åtte medaljongene med noen av de guddommelige tilnavnene til Allah. Spesifikt er shahāda framstilt i overkant av den indre nisjen i mirhab.

Mot slutten leser man en velsignelse over profeten Mohammad, as-salatu l-Ibrahimyyah.⁸⁶ Også temaene som man finner i as-salatu l-Ibrahimyyah går igjen i billedprogrammet. Velsignelsen poengterer Mohammads viktighet i islam og dermed profetenes betydning. Samtidig framhever den hierarkiet mellom Allah og Mohammad, der Allah er den eneste gud. Et tema som går igjen i billedprogrammet som helhet. Blant annet er dette et tema som man allerede møter i fasaden ved kalligrafien al-Baqarah 2:255 som vektlegging av Allah som eneste opphøyde gud. Samtidig må man kunne si at også al-Fath 48:29 kalligrafien som lovpriser de troende er relevant for denne delen av ritualet siden det jo er akkurat troende profetene er. Videre finner man også temaene i as-salatu l-Ibrahimyyah representert i billedprogrammet i kuppelen som

⁸⁵ Gjengitt side 37 i denne teksten.

⁸⁶ Gjengitt side 38 i denne teksten.

kalligrafisk poengterer Allah som eneste gud både i ayahs hentet fra al-Ikhlāṣ 112:1-4 og i framstillingene som representerer noen av de guddommelige tilnavnene til Allah.

Billedprogrammet blir også i Selimiye en visuell forsterkende kobling til de religiøse tekstene med deres innhold. Hvorvidt man faktisk kan litterært lese disse kalligrafiske framstillingene eller ikke er ikke nødvendigvis relevant siden forståelsen for opphavet er minst like viktig for å skape en forbindelse mellom den visuelle framstillingen og de rituelle resiteringene. Ritualet og billedprogrammet fungerer sammen og framhever dermed poengene til et nytt sammenvevd nivå også her. Samlet er de sterkere enn alene og budskapene er klarere når de fungerer sammen. Selv om detaljene i en kalligrafisk framstilling kan bli borte for en som ikke litterært kan lese de billedlige framstillingene.

Byggherren ved Selimiye og velgjøreren ved Il Gesù har begge satt sine preg på bygningene, men hovedfokus for billedprogrammene er som helhet på religionen og hovedpersonene der. Billedprogrammene i begge de religiøse byggverkene fokuserer på de religiøse tekstene. Fra disse tekstene har de så valgt ut deler som blir framstilt i billedprogrammene som dekorerer bygningene. Disse er framstilt forskjellig, figurativt og abstrakt. Inkarnasjonen er det markante skillet her skriver Sinding-Larsen, som videre påpeker at det er på grunn av dette at det var mulig for kristendommen å avbilde Gud figurativt, og at nettopp mangel på dette gjør det umulig i islam.⁸⁷ Innen islam har de fokusert på ornament, abstraksjon og kalligrafi. I Selimiye finner man alle disse formene for dekorasjon i billedprogrammet. I Il Gesù finner man derimot mengder med figurative framstillinger av hellige skikkelser. Det er selvfølgelig også ornamentale og abstrakte deler, men det figurative står sentralt. En av begrunnelsene for figurative framstillinger fra den romerske kirke er at figurasjonen i seg selv ikke er hellig, dermed blir det å vise ærbødighet til en figurasjon faktisk en ærbødighet til Gud selv.⁸⁸ Denne forståelsen av den billedlige framstilling er det som markant skiller de to framstillingsmåtene som her er representert ved jesuittene og muslimene.

⁸⁷ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 51.

⁸⁸ Op. cit. Side 103.

Samlet sett er begge billedprogrammene sterkt knyttet til den religiøse handlingen som foregår i den religiøse bygningen uansett om billedprogrammene er figurative eller abstrakte. Billedprogramlig og rituelt sett bringer de begge med seg konnotasjoner som er relevant i forhold til den hellige boken, om den være seg Bibelen eller Koranen. Billedprogrammet blir både i Il Gesù og i Selimiye en visuell forsterkende kobling til de religiøse tekstene med deres innhold. Ritualet og billedprogrammet fungerer sammen og framhever dermed poengene til et nytt sammenvevd nivå hos dem begge. Billedprogrammene i begge bygningene forholder seg til bruksaspektet i de religiøse bygningene. Byggverkene er begge lagd for et religiøst formål selv om de har ulik status for de religiøse brukerne. Allah er ikke tilstedeværende i det religiøse rommet moskeen, og moskeen er dermed heller ikke et hellig sted.⁸⁹ Dermed blir det en markant forskjell ved nattverden som er et av de helligste sakramentene for den katolske kirke og Il Gesù. Sinding-Larsen beskriver det slik at i kirken er Gud virkelig til stede i messen gjennom sakramentet, og ikonografien reflekterer dette.⁹⁰ Tanken om å oppheve avstanden mellom Jesus' død og alteret er noe man ikke finner ekvivalens til i islam. Denne rituelle handling skal formidle guddommelig nåde gjennom ytre middel, som forvandlingen av brødet og vinen til Jesus' legeme og blod, for å oppnå frelse. Fordi Allah ikke er til stede i moskeen blir dette dermed en umulighet. Sinding-Larsen skriver at Allahs ord er sammenlignbart til stede gjennom kalligrafien i islam.⁹¹ Denne tilstedeværelsen begrunner han i at de kalligrafiske framstillinger er en kopi av den himmelske prototypen.⁹² Innen islam har den hellige boken Koranen en spesiell plass siden den regnes å komme direkte fra Allah. Dette er det nærmeste islam kommer nattverden, men dette skaper uansett ikke noen tilstedeværelse slik man finner representert i Il Gesù. Selimiye blir ikke et sted hvor Allah befinner seg eller hvor man møter han, og dette blir dermed en kontrast til nettverden i Il Gesù. Dermed er heller ikke det muslimske billedprogrammet ment å vekke noen nærhet til Allah i motsetning til det kristne billedprogram. Bygningene bringer dermed med seg forskjellige helhetlige betydninger, noe som igjen innvirker på billedprogrammets betydninger.

⁸⁹ Sinding-Larsen, Staale. "Den klassiske moské og islam – i sammenligning med romersk liturgi." *Tempel og katedral : kunst og arkitektur som gudstroens speilbilde*. Renate Banschbach Eggen og Olav Hognestad (red.). Norge, 2000. Side 14.

⁹⁰ Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*. Norge, 1984. Side 137.

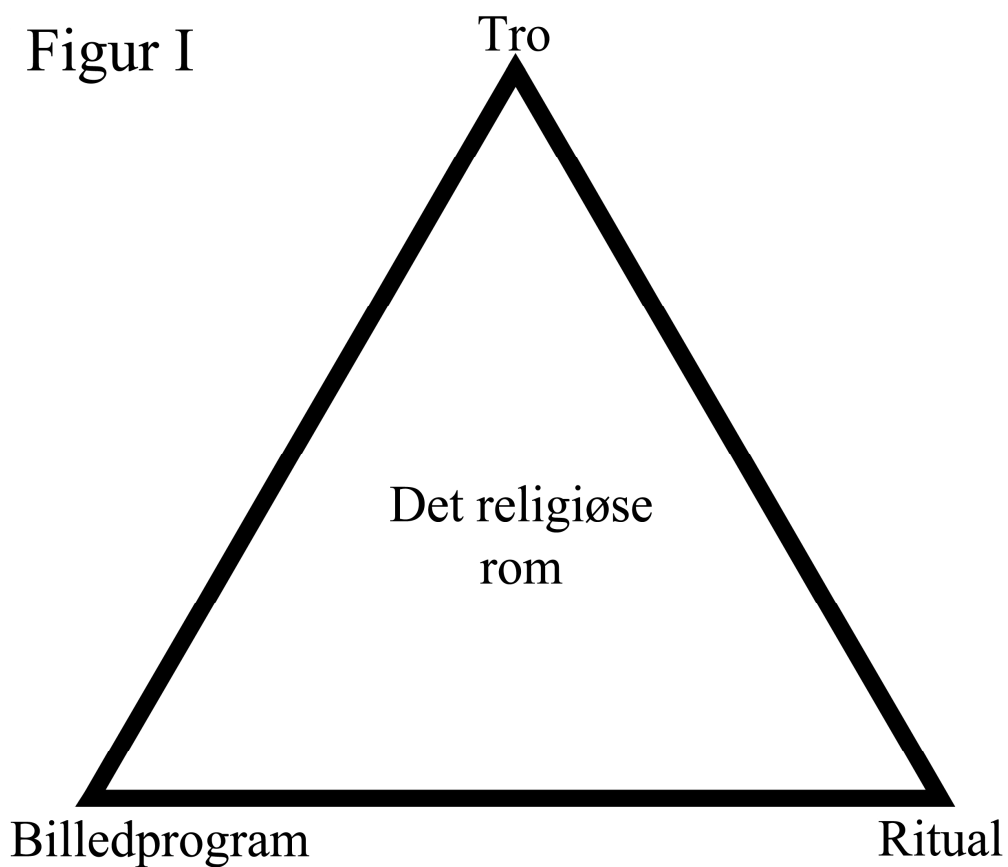
⁹¹ Op. cit. Side 137.

⁹² Op. cit. Side 136.

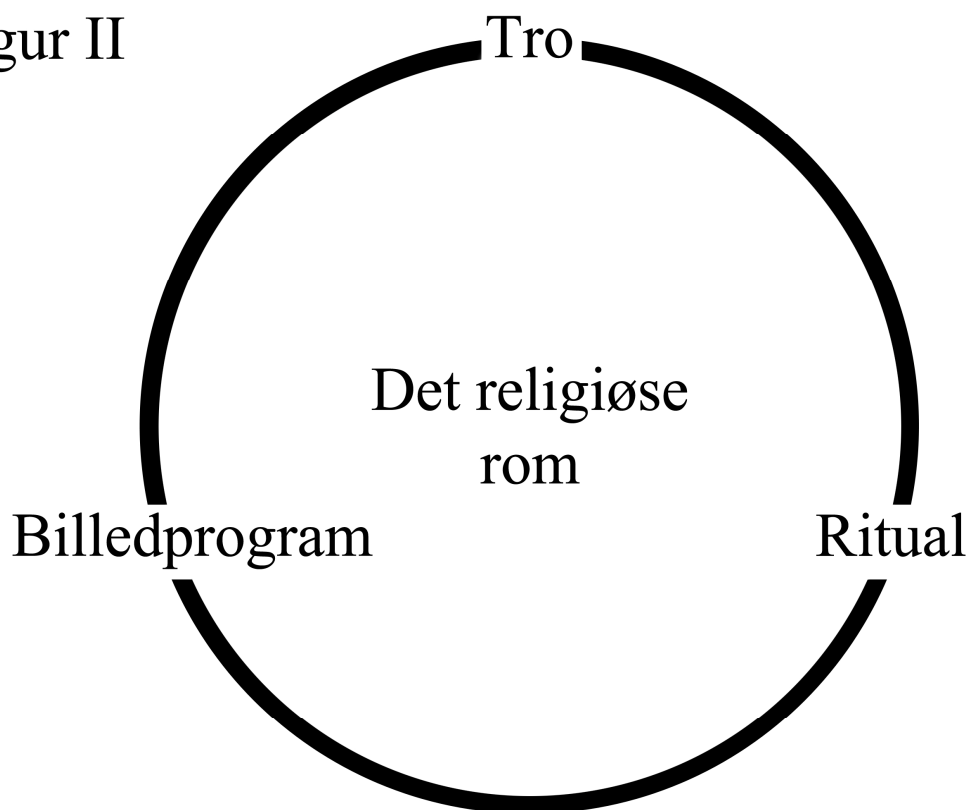
Samtidig er det store likheter mellom nettopp disse to retningene, da spesielt i deres vekt på ordet. Det denne helliggjøringen av Koranen og dermed av skriften, og jesuittenes fokus på ordet og utdanning gjør, er å skape paralleller. IHS-monogrammet er del av jesuittenes emblem og forekommer gjennomgående i hele kirken. Blant annet kan den sees midt over alteret, og i takmaleriet som fokuspunktet. Sammenlignbart er kalligrafiskriften av Mohammad og Allah, som også går igjen i Selimiye-moskeen likesom i andre moskeer. I Selimiye kan man blant annet se to medaljonger i hjørnene på buen før den store nisjen der mirhab er plassert. Muhammad til venstre og Allah til høyre når man ser rett mot mirhab. Ikonografien og liturgien, figurasjonen og ritualet eller kalligrafien og ritualet, henger i denne kontekst sammen.

En annen stor forskjell er som nevnt tidligere, mellom det figurative og det abstrakte, men det billedprogramlige budskapet og deler av bruksområdet er det samme selv om det er levert på to forskjellige måter. De figurative framstillingene åpner for å dra koblinger i mer oppstykket og generell forstand, mens de abstrakte kalligrafiske framstillingene åpner for mer temabaserte koblinger fra billedprogrammet til ritualet. Det rituelle står sentralt både for den figurative framstillingen og den abstrakte. Billedprogrammene forsterker de rituelle øvelser som er en del av det religiøse bruksaspektet til disse religiøse byggverkene. Samopplevelsen blir sentral for bruksaspektet der ritualet og billedprogrammet fungerer sammen for å skape en samlet opplevelse for de religiøse brukerne. Den rituelle betydningen av billedprogrammets ikonografi i Il Gesù henspeiler til jesuittenes tro og program. Jesuittenes tro og program er knyttet til ritualet og ritualet er knyttet til billedprogrammet som igjen er knyttet til jesuittenes tro og program. Visuelt sett kan forholdet beskrives som en trekant eller en sirkel. Delene fungerer sammen for å skape et helhetlig forsterket budskap. Med dette menes ikke at de er avhengig av hverandre, men at de sammen når et annet nivå.

Figur I



Figur II



Om man vil kalle det en trekant eller en sirkel av samhörighet, så er uansett poenget at alle delene er sammenfallende på en eller annen måte. I Selimiye er den rituelle betydningen av billedprogrammets ikonografi også knyttet til muslimenes tro, og ritualet, og ritualet med muslimenes tro igjen. Trekanten eller sirkelen fungerer dermed som et visuelt eksempel på koblingen mellom tro, ritual og billedprogram i begge bygningene. Det religiøse billedprogrammet fungerer i sammenheng med bruksaspektet for å framvise og forsterke et religiøst budskap uansett om det være seg i Il Gesù eller Selimiye. Disse referansene og budskapene som billedprogrammene gir til de troende er ikke tilfeldig i noen av tilfellene og må dermed kunne sies å være relevante for den religiøse aktiviteten i fellesrommet. Det er samopplevelsen i det religiøse fellesskap som blir vitalt i forhold til den ikonografiske framstillingen innen billedprogrammet. Tekstene er valgt og det med en grunn. Om man kan lese i litterær forstand eller om man kan lese i billedlig forstand er ikke direkte betydningsfullt siden det er nok å vite at det er religiøse tekster fra den hellige boken og viktige religiøse skrifter som blir framstilt i billedprogrammene. Viten i seg selv forsterker samopplevelsen i det religiøse rom fordi den framhever bruksaspektet som det sentrale tema for bygningene. Forståelsen av billedprogrammene i samopplevelsen er ikke en avgjørende faktor, siden innholdet trer til side for opphavet i forhold til bruksaspektet.

I dette tilfellet er deler av den propagandistiske framstillingen i Il Gesù fiendtlig mot tyrkerne og det osmanske riket sett ut fra Enggass tolkninger. Necipoğlu skriver også at Selimiye har anti-katolske deler. Sammen poengterer de et forhold religionene i mellom som hittil i analysen ikke har kommet fram. I en komparativ funksjonsanalyse er også forholdet mellom disse religionene interessant. Både når det gjelder det overordnede forholdet til hverandre, men også i forhold til valg av spesifikke framstillinger til det ikonografiske billedprogrammet. Selv om en tverrfaglig lesning åpner for å se billedprogrammene i en sammenheng med bruksområdet så begrenser den også enkelte deler som kun kommer fram ved en lesning utover forholdet mellom ritualet og billedprogrammene.

IV.II Religionspoengtering

Enggass relaterer den kollektive sinnsrammen til den triumferende kirken, til hvelvmaleriet til Baciccio.⁹³ Sinnsrammen relaterer han da spesielt til kampanjene mot tyrkerne. Suksess mot blant annet tyrkerne ble ansett som en triumf for kirken og ble gjenspeilet i kunsten på slutten av syttenhundretallet. Dette var den kristne triumfen over islam i religiøs forstand. Noe som Enggass mener at man kan relatere til *Triumf i Jesu navn* i Il Gesù. De fordømte englene som faller ut av rammen står dermed også for kjetterne og hedningene som gikk mot kirken, og som i forlengelsen av den triumferende kirken, tapte. Enggass finner ikke grunnlag for kombinasjonen av den triumferende og kjempende kirke i bibelteksten som maleriet er bygd rundt, noe som dermed forsterker grunnlaget for konklusjonene om en sammenslåing av det spirituelle og kjempende.⁹⁴ Disse koblingene vil man da også kunne trekke til *Visjon av Himmelen* der den ene av de fire lederne av Enggass blir identifisert som en mulig tsar med relasjoner til ligaen mot Tyrkerne. Il Gesùs takmaleri og kuppel blir dermed ikke bare en religiøs ytring i snever forstand, men tar for seg hele den religiøse propaganda. Framstillingene som er valgt til billedprogrammene blir i dette lyset mulig å lese som poengtering av religionen. En framheving av det som er spesifikt og som skiller seg fra andre. For Il Gesù er treenigheten og Jesus' posisjon viktig i denne framhevingen. Dette tema gjenspeiles i det faktiske billedprogrammet som er framstilt. Deriblant spesielt i *Triumf i Jesu navn* og *Visjon av Himmelen*. For *Triumf i Jesu navn* er det Jesus' posisjon innenfor religionen, og spesifikt for jesuittene, som er sentralt, mens det i *Visjon av Himmelen* er treenigheten som er det sentrale. Jesus' posisjon og treenigheten framheves også i blant annet IHS-monogrammet og i treenighetssymbolene som er framstilt i kirken. Også kirkens korsform må kunne sees som en framheving av det spesifikke for den kristne kirken Il Gesù. Korset som form medbringer blant annet referanser til Jesus død på korset, og framhever igjen Jesus' posisjon innen religionen. Spesielt for Il Gesù framhever IHS-monogrammet, treenighetssymbolene, og billedprogrammene, Jesus' særskilte posisjon for jesuittene. Dermed er det ikke bare i form av billedprogrammet, men også i form av den arkitektoniske helhet at kirken framhever det spesifikt kristne.

⁹³ Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964. Side 54.

⁹⁴ Op. cit. Side 64-65.

Sett opp mot Selimiye-moskeen skaper den triumferende kirke en billedprogramlig spenning. Selimiye-moskeen ble bygd i en periode da det osmanske riket så smått var på vei til å miste sitt grep om deler av riket sitt. Samtidig bygde Selim II moskeen sin i Edirne, som lenge var en by osmanene brukte som base for videre ekspansjon inn i den vestlige verden. Sett i lys av det man vet i dag er det påfallende å tenke på hvordan historien utspant seg etter begge bygningenes oppføring. Den triumferende kirken som i dette tilfellet ender opp med å få tilbake store deler av landene som var blitt tatt av det osmanske riket under dets storhetstid.

Når det gjelder Selimiye skriver Necipoğlu at Selimiye har deler som er anti-katolske.⁹⁵ Dette begrunner hun i at moskeen var finansiert med byttet fra erobringen av Kypros, en erobring som ble etterfulgt av tapet i Lepanto. Tapet ble sett på som en guddommelig straff av syndige muslimer av lederen for Profetenes etterkommere, som så oppfordret sultanen til hellig krig, jihad.⁹⁶ Den anti-katolske framturen av deler av dekorasjonen er, til forskjell fra Il Gesù mer direkte framstilling av anti-islam, en indirekte framstilling. I Selimiye er det lagt vekt på å framstille deler som er spesifikt islamsk og som man ikke kan finne tilsvarende av i katolisismen. Denne framhevingen av skillet kan man finne i poengteringen av monoteismen i kalligrafien. For selv om kristendommen også er monoteistisk så har den treenigheten, noe islam ikke har. I fasaden på Selimiye finner man på toppen av den midterste buen, ut mot şadırvan-gården, plassert to kalligrafipaneler som framstiller den monoteistiske formularen. Disse fungerer sammen med al-Baqarah 2:255, plassert over vinduene i selve fasadeveggen, som omhandler at Allah er den ene opphøyde gud. Også i kuppelen, med kalligrafien hentet fra al-Ikhlāş 112:1-4, kommer monoteismen i islam fram. De åtte medaljonger i kuppelen, med kalligrafiske framstillinger som representerer noen av de guddommelige tilnavnene til Allah, poengterer også Allahs plass som den ene gud. I den indre nisjen i mirhab finner man et bånd med en kalligrafisk framstilling av trosbekjennelsen, og også denne poengterer Allahs plass som den ene gud. For islam er Mohammad kun en profet og likeså er Jesus. Framstilt i hovedbåndet i mirhab-området finner man en framstilling

⁹⁵ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 240-241.

⁹⁶ Idem.

av I al-Baqarah 2:285-286, en forklarende kommentar til al-Fātihah⁹⁷, som omhandler profetenes likestilling og blant annet rettleiding og tilgivelse. Delene som skiller islam fra katolisismen kommer dermed fram i billedprogrammet gjennom framheving av særegenhetene for islam. Blant annet drar Necipoğlu fram kuppelen som en arkitektonisk erklæring om islams seier over kristendommen.⁹⁸ Noe hun ser i sammenheng med Sinans streben etter å bygge en kuppel like stor som i Ayasofya, og at bygningen ble reist med byttet fra Kypros. Sammen med kuppelen, med sine mulige islamske forbilder, blir også fasaden nevnt som en mulig respons mot 'hedningene' som ikke trodde muslimer kunne bygge like storstilt som de kristne.⁹⁹ Sånn sett er det ikke bare billedprogrammet, men også den arkitektoniske helheten som framhever det spesifikke islamske i Selimiye.

Enggass' og Necipoğlus analyser sammenfaller på det historiske punkt. De tar begge med seg den historiske faktor, og nettopp derfor finner man likheter når man kommer til religionspoengteringen i billedprogrammene. Begge bygningene velger dermed å framlegge og vektlegge de deler av religionen som skiller dem fra de andre. Dette gjør de både i form av billedprogrammene, og den arkitektoniske helheten. Begge religionene er monoteistiske, men som nevnt tidligere, skiller kristendommen seg markant fra islam med treenigheten. Den kristne oppfatningen av Jesus som del av Gud og treenigheten finner man ikke i islam og er dermed et skille. For islam er ikke Jesus en guddommelig skikkelse men en profet på samme måte som Mohammad. Den eneste hellige er Allah og det er ingen nær hans posisjon. Begge religionene, representert med bygningene, viser at de var opptatt i en forstand av hva de andre gjorde og hvordan de fungerte, samtidig som de ville vise sin suverenitet. Når man ser på utfallet av denne delen av den komparative analysen ser man at det ikke er kun religionen innad som er relevant for billedprogrammet, men at det også forholder seg til det som er utenfor og følger en annen tro. I den helhetlige sammensatte komparative funksjonsanalysen er også dette høyst relevant. For selv om det er relevant å se billedprogrammernes knytning til ritualet, så er det også interessant hvordan de forholdt seg til andre i den historiske konteksten. Billedprogrammene er ikke kun basert på religiøse skrifter knyttet til

⁹⁷ Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. 2010. Side 254.

⁹⁸ Op. cit. Side 246.

⁹⁹ Op. cit. Side 246.

ritualer, men fungerer i en videre kontekst. I denne videre konteksten er det fortsatt budskap som skal fram selv om de ikke er festet til det religiøse ritualet. Budskapene som sendes gjennom billedprogrammet blir i så måte propagandistiske i den forstand at de gir en overordnet beskjed utad om synspunkter. Propagandaen framstår ikke i en rituell funksjonsanalyse, men har en sentral funksjon i den komparative del. Denne propagandaen begrenser seg ikke nødvendigvis kun til budskaper til brukeren om den spesifikke religionen den er en del av, men gir også synspunkter utover disse grensene. Dette forholdet utover det spesifikke for religionen vises spesielt i Il Gesù som ikke kun spesifiserer den jesuittiske tro, men også forholder seg utover disse rammene i framstillingene som representerer hedningene og tsaren med relasjon til ligaen mot tyrkerne. I Selimiye går ikke billedprogrammet utover det som er spesifikt for religionen. Synspunktene blir uansett et overordnet budskap som i så måte er propagandistiske, dog når de holder seg innenfor det som er spesifikt for sin religion, jobber propagandaen på et annet nivå enn den som går utenfor disse rammene. Samlet viser seg er at bygningene begge forholder seg til hverandre gjennom propagandistiske deler av framstillingene og dette blir dermed relevant også for en analyse som forholder seg til ritualet nettopp fordi ritualet er tett knyttet til troen.

Disse billedprogrammene ble laget i en annen tid enn den vi har i dag, og budskapene har antageligvis mistet noe av sine verdier til fordel for å ha blitt mer historisk fortellende. Noe som ikke bare gjelder budskaper som gjelder andre religioner, men også billedprogrammene som helhet. De figurative billedprogrammene i Il Gesù ga muligens flere assosiasjoner til den vante kirkebruker i den tiden de ble produsert enn i dag. Samme gjelder Selimiye med sine abstrakte kalligrafiske framstillinger. Nå blir budskapene mer for den innvidde krets som bruker disse bygningene regelmessig og for de utenfor som velger å fordype seg.

IV.III Al-bayān

I Selimiye-moskeen finner man uttrykk for flere av Alamis ideer, som binder arkitekturen og kunsten sammen med poesien. Alamis begrep al-bayān, prosessen for å produsere en mening og manifestasjonen av meningen, som han blant annet relaterer til markeringer i den forstand at de ga klare assosiasjoner til blant annet skaperne, finner

man i Selimiye. Selimiye fikk sitt navn fra byggherren Selim II og blir på den måte en markering av han og hans posisjon. Videre trekker Alami meningsmanifestasjonen til underbegrepet til al-bayān, al-ḥāl, tilstanden og betingelsene som så lar seg forstå som symbolikk i de arkitektoniske elementene. En mulig symbolsk referanse er moskeens fem nivåer med vinduer som kan representere de fem islamske søyler.¹⁰⁰ Kuppelen som en representasjon på politisk makt eller himmelen er en annen mulig symbols representasjon.¹⁰¹ Hvorvidt man faktisk kan lese disse arkitektoniske elementene som meningsmanifestasjoner er usikkert, men det skaper uansett en faktor som bringer inn en eventyrlig kvalitet. Ser man derimot de dekorative elementene som arkitektoniske elementer, eller i alle fall som sterkt koblet til de arkitektoniske elementene, åpner det en dør som gjør symbolikken lettere å gripe fatt i. Kalligrafien spesielt, framstår som symbolske referanser til de religiøse skrifter. Med disse følger også budskapene disse framstiller. Her vises tvetydigheten og ambivalensen som blir en lek mellom den synlige og den gjemte meningen.

Det neste underbegrepet til al-bayān, al-‘aqd, bruken av geometri finner man igjen i hans fem prinsipper.

Horror vacui, altså frykten for tomrom, er i en overordnet helhet ikke veldig påtrengende i Selimiye. Samtidig finner man i de delene som er dekorert en tetthet som kan gi assosiasjoner til nettopp horror vacui. Delene som er dekorert har en tetthet i form av at de er koblet sammen og forholder seg nært hverandre både i enkeltelementene og samlet. Dette er noe som gjelder både kuppelen og mirhab, med spesifikt apsis. Forhold mellom motiver over motivene i seg selv er framtrepende i Selimiye. Elementene er, som nevnt tidligere, i store deler forbundet med hverandre i en sammenheng. Enkelte deler vil ikke kunne fungere som egne elementer, men kun i en sammenheng. Denne sammenhengen gjelder det helhetlige billedprogrammet i Selimiye, både i forhold til ornament, abstraksjon og kalligrafi. Blant annet er kalligrafien koblet sammen og framtrer som en sammenhengende enhet. Ornamentikken og de abstrakte delene fungerer lignende, men disse finnes også i en kobling mellom hverandre. Muligheten for uendelig utvidelse finner man også igjen i de dekorative elementene. Overordnet finner man i Selimiye-moskeens ornamenter gjenklang for det

¹⁰⁰ ”Selimiye and Its Connotations”. Selimiye Mosque, the Greatest Building of Turkish Islamic History. http://www.selimiyemosque.net/selimiye_and_its_connotations.htm Hentet 13.05.13. Kopi hos forfatter.

¹⁰¹ Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 37-46.

geometriske. Ornamentene og abstraksjonene er laget slik at den kan fortsette utover rammene. Ornamentene og abstraksjonene gir gjennom sin geometri og sammenkobling en illusjon av en mulig uendelig utvidelse. Samme kan sies om kalligrafiens oppbygning som tilsynelatende også kan fortsette utover rammene. Det som skiller kalligrafien fra ornamentikken er bruken av ordet og gitte skrifter. Ordet og skriften er det som setter grensen for videreføring av mønstrene som skapes ved kalligrafien. Estetisk seleksjon av motiver er noe som henter inspirasjon, men også tilpasses det nye bruksområdet. Når det gjelder det islamske så nevner Alami innhentingene og tilpasningen av vegetabiliske motiver.¹⁰² Denne type motiver kan man finne igjen i det helhetlige billedprogrammet i Selimiye som vekselvis bruker abstrakte vegetabiliske former som er tilpasset den sammenhengende helhetlige bruken og kalligrafi. Oppdeling i arkitektursammensetningen kan man også finne igjen i Selimiye. Oppdelingen i tre finner man blant annet i hovedrommet som kan deles inn i tre både i retning quibla og motsatt.

Direksjonaliteten er framtrødende ved Selimiye. Allerede fra man entrer ytre gård veiledes man. Direksjonen følger så videre gjennom şadırvan-gården, fasadeoppbygningen, og helt fram til mirhab og quibla. Dermed får man allerede fra første stund et tydelig og klart fokus. Rommet som åpner seg gir ikke direksjonalitet i sin form, men plasseringen av blant annet inngang i relasjon til mirhab gir en sterk retning. Rommets form, en firkant med en sirkel innenfor, gir en mye større åpenhet i forhold til direksjonaliteten enn enkelt delene. Blikket er sentralt i Selimiye, for selv om blikket i hovedaksen fra inngang til mirhab blir brutt av muezzinens mahfil, så skaper bruddet en annen akse som tar blikket. Blikket blir flyttet oppover og jobber dermed med de dekorative elementene i rommet. Fra kuppelen flyter blikket mellom dekorative elementer. Direksjonaliteten og blikket jobber tidvis mot hverandre. Direksjonaliteten jobber for fokus mot mirhab, mens blikket jobber opp mot kuppelen og så utover. De jobber sammen helt til muezzinens mahfil, da blikket tar over den ledende rollen. Dermed blir det sterkeste elementet blikket som allerede ved inngang er del av retningsaksen, og som ved hjelp av muezzinens mahfil overtar i forholdet mellom direksjonalitet og blikk når man entrer hovedrommet.

¹⁰² Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011. Side 98-99.

Også i Il Gesù finner man uttrykk for flere av Alamis ideer. Alamis begrep al-bayān, prosessen for å produsere en mening og manifestasjonen av meningen, som han blant annet relaterer til markeringer i den forstand at de ga klare assosiasjoner til blant annet skaperne, finner man også i Il Gesù, selv om det forholder seg noe annerledes her. Il Gesù fikk sitt navn ut fra fokus for den jesuittiske orden og blir dermed ikke en direkte markering av skaperne. Man kan derimot si at bygningen blir en markering av den religiøse orden og dens posisjon. Videre trekker Alami meningsmanifestasjonen til underbegrepet til al-bayān, al-ḥāl, tilstanden og betingelsene som så lar seg forstå som symbolikk i de arkitektoniske elementene. En mulig symbolsk referanse er, som nevnt tidligere, kirkens korsform, som er en mulig symbolsk representasjon av korset til Jesus. Også i Il Gesù kan kuppelen være en mulig symbolsk representasjon på makt eller himmelen. Spesielt hvis man relaterer det arkitektoniske elementet, kuppelen, med den dekorative framstillingen *Visjon av Himmelen*, kan man se den mulige symbolikken klarere. Også i Il Gesù blir symbolikken klarere når man ser de dekorative elementene som arkitektoniske elementer eller i alle fall som sterkt koblet til de arkitektoniske elementene. Billedprogrammets framstillinger framstår som symbolske referanser til de religiøse skrifter, og budskapene disse framstiller. Her vises igjen tvetydigheten og ambivalensen som blir en lek mellom den synlige og den gjemte meningen.

Det neste underbegrepet til al-bayān, al-‘aqd, bruken av geometri finner man igjen i hans fem prinsipper.

Horror vacui kan man muligens i vid forstand snakke om også i forhold til Il Gesùs overordnede bruk av dekorative elementer. Kirken er rikt dekorert og det er ikke mange deler som er uten noen form for forskjønning. Maleriframstillingene har også mye innhold. Tettheten både i det helhetlige og i enkeltelementene gir sterke assosiasjoner til frykten for tomrom. Forhold mellom motiver over motivene i seg selv er derimot vanskeligere å finne i Il Gesù der motivene har en sterkere individualitet. Flere av motivene og enkeltdelene i framstillingene er selvstendige og dermed ikke avhengig av sammensetningen. Samtidig er det jo en samhörighet mellom alle delene i det helhetlige billedprogrammet, men hvorvidt samhörigheten er viktigere enn forholdet til motivene i seg selv er derimot usikkert. Muligheten for uendelig utvidelse kan man forbinde med Baciccios bruk av illusjonistiske elementer. På grunn av disse maleriske knepene skaper han en tredimensjonalitet som åpner for en ekspansjon utover de gitte

rammene. Siden ekspansjonen i *Triumf i Jesu navn, Herligheten av det Mystiske Lam* og *Visjon av Himmelen* faktisk jobber opp mot blant annet en illusjonistisk himmel forsterkes inntrykket. Man finner også ekspansjonen i de billedlige framstilte figurene og skyene som Baciccio velger å kutte med rammen slik at man får inntrykk av at framstillingen fortsetter utenfor den gitte rammen. I *Triumf i Jesu navn* og *Visjon av Himmelen* brukes også konkrete virkemidler utover rammen. I *Herligheten av det Mystiske Lam* jobber ikke Baciccio utover rammene, men skaper fortsatt en visuell illusjonistisk utvidelse ved hjelp av maleriske virkemidler. I disse framstillingene er det ikke geometri som gir assosiasjonen til mulig uendelig utvidelse, men assosiasjonen er der allikevel ved hjelp av illusjonistiske virkemidler. Estetisk seleksjon av motiver i *Il Gesù* er vanskeligere å dra ut, siden billedprogrammet som helhet består av en myriade av forskjellige motiver og elementer. At det også er innhenting og tilpasninger av motiver her er helt sikkert, men de er vanskeligere å finne siden billedprogrammet er så omfattende. Det er mulig at man blant annet kan si at noen av de ornamentale og abstrakte delene som ligger i bakgrunn og som bindeledd mellom figurasjoner er en innhenting og tilpasning, altså en estetisk seleksjon. Oppdeling i arkitektursammensetningen er noe annerledes løst. Overordnet forholder den seg ikke til en tredeling, men jobber med geometriske former. Man kan finne deler som følger en tredeling, men overordnet er ikke oppdelingen framtrødende. Blant annet kan man finne en tredeling i forholdet mellom hovedskipet og sidealterdelene, men denne er ikke symmetrisk som i *Selimiye*.

Direksjonalitet finner man allerede før man entrer bygningen. Når man står rett foran bygningen ser man den dominerende hovedinngangen og fasadens generelle oppbygning mot midtpartiet. Når man så kommer inn i bygningen fortsetter den samme direksjonaliteten. Rommets rektangulære form leder en fram mot alteret som blir knutepunktet. Også i *Il Gesù* finner man altså en sentralakse fra inngang mot alter. Blikket er også sentralt i *Il Gesù*, men her fungerer det i en sentralakse fra inngang til alter for så å jobbe seg opp mot apsis, kuppel og til slutt takmaleri. Alteret har et mye større fokus i det helhetlige, og blikket fanges av alteret før det så blir ført videre. Fra takmaleriet jobber blikket friere ut i en flyt mellom de forskjellige dekorative elementene i bygningen som helhet. Bygningen som helhet jobber også sammen med blikkretningen da bygningens rektangulære form forsterker retningen mot alter. Direksjonaliteten og blikket henger her sammen, og jobber med hverandre. Samlet

jobber de seg mot alter ved hjelp av både bygningskropp, sentralakse, og billedprogram, før blikket så tar over og jobber fritt fra direksjonaliteten. Samtidig er direksjonaliteten sterk og jobber hele tiden som et sentralt element i bakgrunnen.

Alamis begrep al-bayān finner man både i Selimiye og i Il Gesù selv om det forholder seg noe forskjellig. Selimiye blir en markering av skaperen av bygningen, mens Il Gesù blir en markering av den religiøse orden og dens posisjon. I begge bygningene kan man derimot finne arkitektoniske elementer som kan forstås som symbolske, og hos begge blir symbolikken klarere når man ser de dekorative elementene som arkitektoniske elementer, eller i alle fall som sterkt koblet til de arkitektoniske elementene. Billedprogrammet blir hos dem begge framstillinger med symbolske referanser til de religiøse skrifter, og budskapene disse framstiller. Begge viser dermed en tvetydighet og ambivalens som blir en lek mellom den synlige og den gjemte meningen.

Samlet sett ser man at Selimiye og Il Gesù begge har en høy tetthet i sine framstillinger. Horror vacui tilkjennegis dermed i begge billedprogrammene selv om den er metodisk forskjellig. Forholdet mellom motiver over motivene i seg selv er noe forskjellig i bygningene. I Selimiye er det en klar bruk av motiver over motivene i seg selv, men i Il Gesù er dette mer usikkert. Motivene i Selimiye er sammenknyttet og enkeltdelene er tidvis vanskelig å finne. I Il Gesù er enkeltdelene mer individuelle og står sterkere for seg selv. De sammenfaller derimot med bruken av en imaginær brytning av den gitte rammen og tilsynelatende uendelig utvidelse. I Selimiye er denne tilsynelatende uendelige utvidelsen gjort indirekte ved bruk av ornamentikk basert på geometriske former som dermed tilsynelatende fortsetter utenfor rammen. I Il Gesù finner man denne utvidelsen konkret i Baciccios illusjonistiske tredimensjonale teknikker som jobber med å skaffe et rom utenfor rammen. Dette gjelder både bruken av perspektiv og måten han faktisk jobber utenfor rammen. Samtidig som de bruker dette virkemidlet metodisk forskjellig faller disse to metodene sammen ved bruken av geometri i det abstrakte og bruk av matematikk i perspektivet i det figurative. Hos begge er rammen ikke en direkte avgrensning, men blir brukt som forsterkning for en brytning. For å kunne bryte ut av noe må man da også ha noe og bryte ut av. Estetisk seleksjon av motiver, noe som henter inspirasjon for så å tilpasses det nye

bruksområdet, er lettere å finne igjen i Selimiye enn i myriaden av motiver i Il Gesù, selv om det nok er tilfelle hos begge. Oppdeling i arkitektursammensetningen finner man i begge bygningene, men tredelingene som er sentral for Alami finner man i hovedsak i Selimiye. Il Gesù forholder seg i hovedsak til geometriske former og er dermed ikke like lett å dele inn i en tredeling.

Direksjonaliteten i bygningene fungerer forskjellig. Samtidig som begge bygningene gir en rettledning allerede før inngang og rettleder gjennomgående mot alter eller mirhab, jobber bygningskroppen i Il Gesù med rettledningen, mens i Selimiye jobber den mot direksjonaliteten. Blikket er derimot sentralt for begge bygningene, men løst forskjellig. I Selimiye brytes blikket før mirhab og rettledes oppover, mens blikket blir ledet uforstyrret mot alteret for så å jobbe seg oppover i Il Gesù. Direksjonaliteten er det som jobber sterkest i Il Gesù, mens det i Selimiye er blikket som er sterkest. Begge bygningene er rikt dekorert og blikket har mye å jobbe med. Samtidig er blikkets flyt ikke tilfeldig hos noen av dem. Det er hos dem begge lagt føringer som skal rettlede blikket mot sentrale deler.

IV.IV Komparativ funksjonsanalyse resultater

Inngangspartiene har flere forskjeller enn likheter. Det er likheter å finne, men forskjellene er mer framtrødende. Omgivelsene rundt de to religiøse bygningene er veldig forskjellige. Disse omgivelsene skaper dermed ved hjelp av fasadearkitekturen en stor forskjell mellom bygningene når det gjelder overgangen fra det verdslige til det religiøse. Il Gesù er plassert i et trafikkert og tettbebygget område, noe som betyr at man kommer fra storbyens lyder, menneskemylder og trafikk inn i et rolig og dempet kirkerom. Selimiye derimot er plassert i et roligere og mindre tettbebygget område, og man kommer via en rolig hage, inn gjennom den indre gården som omfavner en, før man trer inn i moskérommet. Fasademessig møter man ved Il Gesù en vertikal vegg, i motsetning til i Selimiye der man blir møtt av en omfavnende indre gård som del av fasaden. Det er dermed en brå overgang mellom det verdslige og det religiøse i Il Gesù, mens det i Selimiye er en glidende overgang. Begge bygningene er dog hevet fra bakkenivå, kuppelen tar stort fokus og hovedinngangene har i begge stort fokus både dekorativt og arkitektonisk. Billedprogramlig finner man i begge fasadene koblinger til

velgjørerne av byggverkene. Ved Il Gesù finner man disse koblingene på fasadeveggen, mens man ved Selimiye finner disse på hovedinngangen til den indre gården. I tillegg finner man allerede i fasaden forbindelser til billedprogrammets hovedfokus, med blant annet IHS monogrammet på Il Gesù og al-Baqarah 2:255 på Selimiye. Derimot er minaretene, som kan sammenlignes med kirkens klokketårn, mye mer dominante i Selimiye enn i Il Gesù. Bruken er også noe forskjellig da fokus for minaretene er bønnerop mens kirkeklokker har flere funksjoner. Det overordnede når det gjelder forskjellene er det arkitektoniske, mens billedprogrammene har større likheter.

Hovedrommet som åpner seg når man kommer inn er i begge tilfeller store rom der det er høyt under taket, men formen er forskjellig. Il Gesù er rektangulært mens Selimiye er rektangulær med en dominerende sirkelform innenfor. Det er dog interiøret som skaper de største forskjellene. Dekorasjonsmessig skiller de to rommene seg veldig fra hverandre spesifikt med tanke på de figurative framstillingene i Il Gesù og de abstrakte motiver, ornamenter og kalligrafi i Selimiye. Samtidig handler framstillingene i begge billedprogrammene om de religiøse hovedpersonene for religionen. Temaene som er valgt for å dekorere Il Gesù er fokusert mot Jesus og hans virke. Tekstene som er valgt for å dekorere Selimiye er fokusert på Allah og forklarer hans posisjon. Dekorativt er det også valgt deler, både når det gjelder Il Gesù og Selimiye, som framhever skillet mellom religionene. I Il Gesù er det satt fokus på treenigheten og Jesus som Guds sønn. I motsetning er det i Selimiye fokusert på Allah som eneste opphøyde Gud, og Mohammad som hans sendebud. Belysningen er også svært forskjellige i de to bygningene både når det gjelder kunstig og naturlig. Selimiye, som har et stort og høyt rom med masse vinduer, har dratt ned den kunstige belysningen som henger i ringer, som gjenspeiler rommets dominerende form. Il Gesù har relativt få vinduer og den naturlige belysning er supplert med kunstig belysning festet ut til sidene i rommet på veggene. Selimiye framstår som lys, mens Il Gesù framstår som dunkel. Samtidig er lyset i Il Gesù brukt mer strategisk enn i Selimiye som er fylt med lys generelt. I Il Gesù er lys brukt som virkemiddel for dekorasjonen. Begge rommene åpner metaforisk opp rommet, men det løses forskjellig. I Il Gesù er det høyt under taket, maleriene åpner metaforisk taket opp og man øyner himmelriket. Sammenlignbart gir Selimiye-moskeens høye kuppel, i kontrast med lampene som er senket ned, assosiasjoner til himmelen, representert ved Koranskrifter i den høye kuppelen. Det er dermed

fellestrekkene ved bruken av å åpne visuelt for så å trekke sammen både arkitektonisk og kunstnerisk.

Alterområdet og mirhab-området har også likhetstrekk. Det største likhetstrekket er at funksjonen er den samme. Det er retningen for bønn og der de religiøse lederne i hovedsak opptrer. Utformingen har også likhetstrekk, begge er satt i rom utformet som nisjer i hovedkroppen til bygningen og er hevet fra området der de troende ber. Den største forskjellen i utformingen er størrelsen, der alterområdet er større enn mirhab-området. Alterområdet slutter seg tilsynelatende rundt menigheten, mens mirhab-området derimot, på grunn av det helhetlige rommets størrelse og utforming, er mye mer avsluttet i form. Dekorativt skiller de seg fra hverandre i det at alterområdet er dekorert med mye figurative representasjoner, mens mirhab-området holder seg til abstrakte motiver, kalligrafi og ornament. Mens Il Gesù refererer til Jesus og profetene i den helhetlige framstillingen i alteret, refererer mirhab-området i Selimiye til Allahs posisjon, profetenes posisjon og de religiøse pliktene. Samtidig refererer begge billedprogrammene til de viktigste skikkelsene i religionen. Ordet er viktig for begge og billedprogrammet sammenfaller ved jesuittenes bruk av Jesusmonogrammet og muslimenes bruk av kalligrafiske framstillinger av Mohammad og Allahs navn. Hos begge er disse framstillingene blant annet plassert i direkte synsvinkel for den troende, nemlig alter og mirhab-området.

Ikonografisk er billedprogrammene forskjellig løst metodisk. Det figurative står sterkt i Il Gesù, mens det i Selimiye er et klart fokus mot det abstrakte. Samtidig er deler av billedprogrammets oppbygning lik. Blant annet i kuppelen i Il Gesù og i kuppelen på Selimiye der det er brukt sirkelformen i dekorasjonsoppbygningen. En av forskjellene er at Il Gesùs program jobber med tredimensjonalitet, noe som ikke framtrer i Selimiye. Selimiyes todimensjonale framstillinger er klar og tydelig mens Il Gesùs tredimensjonalitet gjør den tvetydig. Begge billedprogrammene forholder seg dog til vante ikonografiske normer for sin religion. Samlet sett er begge billedprogrammene sterkt knyttet til den religiøse handlingen som foregår i den religiøse bygningen. Dette uansett om billedprogrammene er figurative eller abstrakte. Framstillingen av tekst gir en visuell kobling til den personlige indre visualiseringen av Koranen, i motsetning til Il

Gesù som gir framstillingen en visuell kobling fra en forhåndsbestemt allmenn visualisering til tekst. Den visuelle koblingen er dermed snudd i forhold til hverandre.

I begge bygningene er det derimot koblinger mellom billedprogrammene og ritualet. Rituel sett bringer de begge med seg konnotasjoner som er relevant i forhold til den hellige boken, om den være seg Bibelen eller Koranen. I Il Gesù er fokus mot treenigheten og Jesus som Guds sønn. Samtidig som den troende, og hva som skjer med de som ikke tror, står sentralt. Disse ideer er representert både i ritualet, i billedprogrammet og i den jesuittiske tro. I Selimiye er det stort fokus på monoteismen og forskjellen mellom Mohammad og Allah. Allah som ene opphøyde gud er det mest sentrale tema. Disse temaene går også igjen i ritualet, i billedprogrammet og den muslimske tro. De framhever begge det som er spesifikt for religionene.

Byggverkene er begge lagd for et religiøst formål selv om de har ulik status for de religiøse brukerne. Siden Allah ikke er tilstedeværende i det religiøse rommet moskeen, og moskeen dermed heller ikke er et hellig sted, blir det en markant forskjell ved nattverden som er et av de helligste sakramentene for den katolske kirke og Il Gesù. Kalligrafien fra den hellige boken Koranen, er det nærmeste islam kommer nattverden, men dette skaper uansett ikke noen tilstedeværelse slik som man finner representert i Il Gesù. Selimiye blir ikke et sted hvor Allah befinner seg eller hvor man møter han, og dette blir dermed en kontrast til nattverden i Il Gesù. Dermed er heller ikke det muslimske billedprogrammet ment å vekke noen nærhet med Allah i motsetning til det kristne billedprogram. Bygningene bringer dermed med seg forskjellige helhetlige betydninger, noe som igjen innvirker på billedprogrammets betydninger.

Billedprogrammene fungerer dog hos dem begge som visuelle koblinger til de religiøse tekstene som jobber sammen med ritualet. Billedprogrammene er ikke tilfeldige, men er framstilt for å framheve deler av de religiøse aspekter. Blant de religiøse aspekter står ritualet sentralt. Billedprogrammene blir dermed en del av bruksaspektet og også en del av samopplevelsen i de religiøse bygningene. Samopplevelsen i det religiøse fellesskap blir dermed vitalt i forhold til den ikonografiske framstillingen innen billedprogrammet.

Når man ser på ideen om en kobling mellom poesi og arkitektur ser man også her store likheter. Samtidig kommer noen grunnleggende forskjeller mer fram ved bruk av ideen enn hos noen av de andre metodene. Selimiye og Il Gesù sammenfaller på noen av punktene, mens andre viser forskjellene mer tydelig. Alamis begrep al-bayān finner man både i Selimiye og i Il Gesù selv om det forholder seg noe forskjellig. Selimiye blir en markering av skaperen av bygningen, mens Il Gesù blir en markering av den religiøse orden og dens posisjon. I begge bygningen kan man derimot finne arkitektoniske elementer som kan forstås som symbolske, og hos begge blir symbolikken klarere når man ser de dekorative elementene som arkitektoniske elementer eller i alle fall som sterkt koblet til de arkitektoniske elementene. Billedprogrammet blir hos dem begge framstillinger med symbolske referanser til de religiøse skrifter, og budskapene disse framstiller. Begge viser dermed en tvetydighet og ambivalens som blir en lek mellom den synlige og den gjemte meningen.

Hos dem begge finner man en høy tetthet i sine framstillinger. Man finner dermed horror vacui, frykten for tomrom, men den er metodisk forskjellig. Man finner også paralleller ved bruken av en imaginær brytning av den gitte rammen og tilsynelatende uendelig utvidelse. I Selimiye er denne utvidelsen gjort basert på geometriske former, mens i Il Gesù er dette gjort ved hjelp av illusjonistiske tredimensjonale teknikker. Hos begge er rammen ikke en direkte avgrensning, men blir brukt som forsterkning for en brytning. Estetisk seleksjon av motiver, altså noe som henter inspirasjon, men også tilpasses det nye bruksområdet, er lettere å finne igjen i Selimiye enn i myriaden av motiver i Il Gesù, selv om det nok er tilfelle hos begge. Oppdeling i arkitektursammensetningen finner man i begge bygningene, men tredelingene som er sentral for Alami finner man i hovedsak i Selimiye. Noen konkrete forskjeller kommer også fram, blant annet forholdet mellom motiver over motivene i seg selv. I Selimiye er det en klar bruk av motiver over motivene i seg selv, med bruk av sammenknyttede elementer, men i Il Gesù er dette mer usikkert fordi enkeldelene står mer individuelt.

Direksjonaliteten i bygningene fungerer forskjellig. Begge bygningene gir en rettleiding mot alteret og mirhab. I Il Gesù jobber bygningskroppen med rettleidingen, mens i Selimiye jobber den mot direksjonaliteten. Blikket er sentralt for begge bygningene selv om det er løst forskjellig. Blikkets flyt er ikke tilfeldig lagt og i begge

bygningene jobbes det bevisst med å rettlede. Sentralaksen i Il Gesù er åpen og man blir dermed veiledet fra døren til alteret, mens i Selimiye er den brutt ved muezzinens mahfil. I Selimiye rettledes blikket oppover ved hjelp av muezzinens mahfil, i motsetning til Il Gesù der det blir ledet uforstyrret mot alteret for så å jobbe seg oppover.

Når man så samler alle disse hovedpunktene fra analysedelene ser man at det er store likheter. Samtidig er det deler som er framtrepende forskjellige, disse er også deler som tar stort fokus. Likheter tar mindre fokus og er dermed vanskeligere å se ved første øyekast. Forskjellene tar stort fokus og det er lett å legge for stor vekt på akkurat disse delene. Helhetlig viser likhetene mellom bygningene og deres ikonografiske billedprogram seg å være slående.

I inngangspartiet framtrer forskjellen framfor likhetene og hovedfokus her blir plassering, fasadevegg, og minareter versus klokketårn. Likheter blir få i forhold til disse delene, men blant likhetene er fokus på de dekorative elementene. Når man så kommer inn i det religiøse rommet er det også forskjellene som slår en først. Rommets form, det abstrakte versus det figurative og belysning er forskjellige fra hverandre. Samtidig begynner man å se at det er flere likheter, som blant annet størrelsene i det helhetlige rommet, og bruken av visuelt å åpne for så å trekke sammen arkitektonisk og kunstnerisk, og en stor dekorativ tetthet. Sentralaksen til mirhab-området og alterområdet har likheter, men man blir i Il Gesù ledet rett mot alter, mens i Selimiye møter man et brytningspunkt før mirhab. I Il Gesù jobber bygningskroppen med rettleidingen, mens i Selimiye jobber den mot direksjonaliteten. Samtidig ender aksene i områder med likheter. Mirhab-området og alterområdet er mer like enn forskjellige formmessig. Ikke minst er det sammenfallende å se på plasseringene til de dekorative elementene som i begge bygningene har en stor andel likheter. Det billedprogramlige er i begge hovedrommene fokusert på hovedskikkelsene i religionen, og de fokuserer begge på særegenheter for egne religioner. Det som er det sentrale i skillet mellom Il Gesù og Selimiye er det figurative versus det abstrakte, og tilstedeværelsen og ikke tilstedeværelsen av de hellige skikkelsene. Det figurative versus det abstrakte forsterkes i billedprogrammene forhold til mulig uendelig utvidelse. Det abstrakte forholder seg til det geometriske, mens det figurative forholder seg til illusjonistiske effekter.

Forholdet mellom motiver over motivene i seg selv poengterer også skillet, da det figurative står klarere for seg selv mens det abstrakte er mer avhengig av sammenkoblende elementer. Utover dette fungerer rommene og billedprogrammene på samme måte i forhold til bygningen. Billedprogrammets relasjon med ritualet finnes i begge bygningene, samtidig som det finnes budskaper som ikke kan relateres direkte. Størsteparten av billedprogrammene kan relateres til ritualet og dette tar dermed fokus. Blikket er også sentralt i begge bygningene og blikket rettes mot selektive motiver.

IV.V Metodiske resultater; Sinding-Larsen, Enggass, Necipoğlu og Alami i forhold til hverandre

Som utgangspunkt begynner denne teksten med en analyse av bygningene og billedprogrammene i en typisk kunsthistorisk formular som kan minne om Enggass og Necipoğlus framgangsmåte. Når komparasjonen mellom beskrivelsen av bygningene begynner i denne teksten ser man store likheter og forskjeller framtre, men hvorvidt en slik komparasjon har noe grunnlag er et annet spørsmål. Blant annet når det gjelder fasaden skriver Kuban at effekten europeerne ettertraktet i fasaden var hos osmanene ettertraktet i strukturen.¹⁰³ Selv om han synes fasadene i moskeene som for eksempel Selimiye er interessante, mener han de ikke kan sammenlignes med fasader som for eksempel Il Gesù.¹⁰⁴ Samtidig som poenget hans er rasjonelt, er det i denne sammenheng vist at det er mulig å sammenligne mellom nettopp disse to bygningene. Fokus her er ikke på fasaden som et ensidig ansikt, men på inngangspartiet som helhet. Dermed kan man se på bygningene i en annen vinkel enn det Kuban tilsynelatende legger til grunn. Prinsippet fasade som ensidig ansikt er det derimot liten tvil om at ikke finnes motstykke til i osmansk arkitektur, men dette gjør ikke en komparasjon mellom inngangspartier umulig. Et inngangsparti består av så mange flere deler enn kun en fasade at det nettopp på dette grunnlag lar seg sammenligne. Komparasjonen som er gjort viser også til enkelte fellestrekk, samtidig som den viser til ulikheter, men en komparasjon må også kunne tåle nettopp begge deler. Komparasjonen fungerer fordi det ikke sammenlignes på grunnlag av begreper, men på grunnlag av funksjoner i vid

¹⁰³ Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 25.

¹⁰⁴ Op.cit. Side 151.

forstand. Dette grunnlag av funksjoner i vid forstand gjelder helhetlig for delen av testen som jobber på grunnlaget av en typisk kunsthistorisk analyseformular.

Videre er det forsøkt å se på tvers av fagretninger og involvere bruksaspektet i større grad. Metoden til Sinding-Larsen fungerer som redskap her og det viser seg å være viktige sammenhenger mellom ritualet og billedprogrammene i disse to bygningene. Bygningene er bygd for et religiøst bruksområde. Kuban mener derimot at det ikke finnes noe tilsvarende det bysantinske konseptet om hele kirken som en representasjon av kirkens dogmer, i moskeen siden moskeen aldri var lagd som en symbolsk representasjon.¹⁰⁵ Selv om moskeen ikke var lagd som en symbolsk representasjon betyr ikke det at rommet den skaper ikke kan brukes eller fungere som akkurat det. De religiøse ritualene som hovedfokus for de religiøse handlingene bygningene representerer er logisk, da ritualene tar opp en stor andel av bruksaspektet. Med en så sterk knytning mellom bygningene og deres bruk er det dermed relevant å se på billedprogrammet som et ledd i knytningen. Kuban mener da også at den dekorative kalligrafien som utsmykker moskeen, må sees som religiøs lære.¹⁰⁶ Resultatet fra analysen viser at det er viktige sammenhenger mellom ritualene og billedprogrammene representert i de to valgte bygningene Il Gesù og Selimiye. Billedprogrammet jobber dermed sammen med arkitekturen for å fremme et bruksaspekt sett ut fra bruksopphavet. Imidlertid poengterer Kuban at den analfabete religiøse bruker ikke vil kunne forstå hva som er skrevet, spesielt siden de er hentet fra Koranen og hadith og dermed er på arabisk, og at de med det blir meningsløse for menigheten.¹⁰⁷ Selv om deler av utsagnet er korrekt er det, som nevnt tidligere, ikke nødvendigvis kun ved direkte lesning at man kan få noe ut av kalligrafien. De fungerer også grunnleggende ved at man vet at de representerer nettopp Koranen og hadith, og at man gjenkjenner symbolene i en kunstnerisk lesning. På dette vis, ved at man vet at de representerer religiøse skrifter, fungerer billedprogrammet i Il Gesù og Selimiye innenfor samme ramme. Det figurative gir muligens en klarere indikasjon på hva det framstiller og er dermed enklere å lese som symbol, enn kalligrafien i moskeen som blir et mer abstrakt symbol. Det som tidligere var vante figurative framstillinger i kirken og som brukeren gjenkjente er mer eller mindre forsvunnet. Denne endringen gjør koblingen mellom figurative framstillinger i Il Gesù og abstrakte framstillinger i Selimiye nærere enn de

¹⁰⁵ Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 233.

¹⁰⁶ Op. cit. Side 199.

¹⁰⁷ Op. cit. Side 206.

antageligvis var før. Poenget er uansett at det de representerer er fra de hellige bøker og viktige skrifter for religionen de representerer og i så måte er de en del av bruksaspektet til den religiøse bygningen. En kobling som Sinding-Larsens metode framhever.

Samtidig som Sinding-Larsens metode viser at det er koblinger mellom ritualet og billedprogrammet, ville det uten den første analysen ikke være noen stabile ben å stå på for metoden. Den første analysen tar for seg det som faktisk er framstilt på en overordnet måte. Sinding-Larsens metode kan hvis brukt som utgangspunkt utelate deler som er viktige, siden de faktisk er tatt med i et billedprogram, men ikke relevant for ritualet og dermed bruksaspektet. I denne sammenheng kan man si at det er en mulighet for at konkrete framstillinger av virkelige mennesker i verkene i Il Gesù kunne ha forsvunnet siden disse ikke er relevante for ritualet. I Selimiye er det mulighet for at man blant annet hadde sett bort fra all ornamentikk av samme grunn. Delene er relevante for billedprogrammene som helhet og virker dermed inn på bruksaspektet uansett om de er relevante for ritualet spesifikt. Sinding-Larsens metode sentrerer seg mot de delene som er relevant for ritualet, og gjør på den måte en innsnevring av feltet som helhetlig er en del av bruksaspektet som samlet sett består av flere deler.

Enggass' og Necipoğlus metoder er redskaper for å gå inn i materien med andre vinklinger. Disse to metodene er innenfor framgangsmåten som oppgaven begynner med. Metodene fokuserer på henholdsvis kunstneren og arkitekten i en historiekontekst. Fokuset gjør det mulig å gå dypere inn i henholdsvis maleriene og arkitekturen. Arkitekturen og billedprogrammets helhet kommer dermed sterkere fram i disse to metodene. Enggass' og Necipoğlus analyser sammenfaller på det historiske punkt. De tar begge med seg den historiske faktor og nettopp derfor finner man likheter når man kommer til religionspoengtingen i billedprogrammene. Samtidig som disse dermed tar for seg sentrale deler av kunsten utelater de bruksaspektet. Deres sentrering rundt skaperne av kunsten gjør det vanskelig å se på det større bildet som bruksaspektet er en del av. Sinding-Larsens metode åpner for en annen form for lesning av billedprogrammer enn metodene brukt av Enggass og Necipoğlu. Metoden tjener formålet og i denne sammenheng, der en komparasjon mellom to religiøse bygninger er hovedmålet, ville en stor mengde informasjon blitt oversett uten Sinding-Larsens tverrfaglige kobling. Samtidig mister Sinding-Larsens metode i denne sammenheng det anti-islamske og anti-kristne som både Enggass og Necipoğlu finner i

billedprogrammene. I den forstand at teksten konsentrerer seg om å se på tvers av to religioner er siden som relaterer seg til hverandre minst like interessant å få med. Delen som reflekterer over deres relasjoner til hverandre, og deres standpunkt til dette er meget relevant. Komparasjon i forhold til ritualet gir i seg selv spennende koblinger. Der det viser seg at det er store likheter i forhold til hva som blir brukt, hvor det er brukt og hvorfor det er brukt. Samtidig som de skiller seg markant fra hverandre i metodeteknikker. Selv om informasjonen er interessant i seg selv er det også relevant i denne sammenheng hvordan de forholdt seg til hverandre i perioden bygningene ble til. Sinding-Larsens metode snevrer undersøkelsesområdet like mye inn som det utvider det og dermed er man fort tilbake til utgangspunktet. Man har vinklet det annerledes, men man kan ende med like mye utelatt om man følger Sinding-Larsens, Enggass eller Necipoğlu metoder. Ingen tar med seg alt som i denne sammenheng ville være relevant. Dette er en komparativ funksjonsanalyse og bygningenes sammenfallende religiøse funksjon, og forhold til hverandre ut fra dette, er begge relevant.

Det kan være interessant å poengtere igjen at verken Enggass eller Necipoğlu legger særlig vekt på nettopp bruksaspektet. Fordi Enggass' analyse er fokusert på kunstverkene og det er fra kunstneren han tar sitt utgangspunkt, fungerer hans metode ikke med direkte relevans til bruksopphavet i noen nevneverdig forstand. Han jobber ut fra en kunstners verker og ser dermed på verkene relatert til deres kunstneropphav og dens plassering i historien. Han går dypt inn i verkene, noe som resulterer i at han ikke åpner for det helhetlige i forhold til bygningenes bruk. Sammenlignbart er det at Necipoğlu, fordi det er Sinan og hans verker som er hovedfokus, gir den historiske konteksten stor plass. Selv når hun går inn på spesifikke byggverk er det, utover arkitektens egen historie, den historiske konteksten som er mest sentral. Arkitekten er hovedfokus og det som er gjort av andre i hans bygninger får ikke like mye oppmerksomhet. Dette fokus gjør at analysen av Selimiye ikke blir spesifikk nok til en komparativ funksjonsanalyse som tar for seg i all hovedsak billedprogrammet. Enggass' analyse fungerer i større grad, siden den går i dybden på nettopp billedprogrammet. Med utgangspunkt i hans analysemetode er det mulig å jobbe seg videre til et bruksaspekt på en enklere måte enn ved Necipoğlus metode.

Sinding-Larsens metode belyser det kryssfaglige som all kunst er en del av. Kunst er alltid presentert i en omgivelse, være seg kunstgalleri, museum, private hjem

eller offentlige rom. Kunsten fungerer med sine omgivelser uansett om de er lagd spesifikt for en omgivelse eller er plassert i en ny gitt omgivelse. Hvorvidt det er kunsten som påvirker omgivelsene eller om omgivelsene er de som påvirker kunsten er et annet spørsmål. Kunst fungerer uansett i et forhold, og dette forholdet blir framvist i Sinding-Larsens metode for religiøs kunst. Samtidig skaper den et fokus som retter seg såpass mot bruksaspektet at andre deler av kunsten som ikke er relevant for det spesifikke blir tilsidesatt. Selv om kunst forholder seg til og fungerer sammen med sine omgivelser er den også selvstendig i en kunstnerisk sfære. Dens betydning er ikke helhetlig styrt av omgivelsene, men påvirkes. Forskjellen er fundamental for en forståelse av informasjonen eller eventuelle budskaper som kan finnes i kunsten. Hvordan kan man i en komparativ funksjonsanalyse, mellom to metodisk forskjellige religiøse billedprogram, få med alle de relevante deler, det være seg historisk kontekst, kunstnerisk kontekst eller brukskontekst?

Alami jobber ut fra et annet utgangspunkt enn Sinding-Larsen, Enggass og Necipoğlu. Han tar utgangspunkt i det islamske og baserer sin teori og metode på akkurat det. Sånn sett fungerer han som en teoretiker med opphav relevant for Selimiye i en mye større grad enn de andre tre som jobber innenfor tradisjonelle vestlige former. På den måten blir Alami et mulig motstykke til Sinding-Larsen innen teoriene som er tatt med i denne teksten. Ikke nødvendigvis på grunnlag av deres teorier, men på grunn av teorienes opphav. Deres forhold imellom kan relateres til den komparative funksjonsanalysen med Sinding-Larsen og Il Gesù sett sammen med Alami og Selimiye. Alami jobber i et mye bredere perspektiv enn noen av de andre tre metodikerne. Han jobber med litteratur som opphav og forklaring til den islamske arkitektur. Samtidig forholder han seg til helhetlige ideer som jobber overfor de samme feltene som de andre tre metodikerne. Hvorvidt man kommer ut med noe nytt når man tar utgangspunkt i Alamis metode er derimot et annet spørsmål. Man får sett bygningene fra en annen vinkel, men det betyr ikke at disse perspektivene ikke kommer med via de andre metodene. Fungerer en slik framgangsmåte eller metode ovenfor Il Gesù på samme måte som med Selimiye? Vil den i så fall kunne fungere som et alternativ for Sinding-Larsens metode, Enggass og Necipoğlu? Eller representerer Alami bare enda en vinkel som ikke dekker de relevante delene i en komparativ funksjonsanalyse komplett?

Når man ser på resultatene på forsøket på å følge Alamis ideer, finner man at hans ideer fungerer som et startpunkt for en videre funksjonsanalyse. Hans ideer holder ikke som selvstendig metode for en komparativ funksjonsanalyse, men han bringer opp viktige punkter som er essensielle å få med. Begrep al-bayān blir sentralt. Dette begrepet utfolder seg noe forskjellig i bygningene, men samtidig forholder de seg begge til ideen om en symbolsk meningsmanifestasjon. Begge bygningene viser dermed en tvetydighet og ambivalens som blir en lek mellom den synlige og den gjemte meningen. På dette feltet krysser han inn og treffer de andre tre metodene. Alle tar forskjellige utgangspunkt for å finne mening i kunsten og arkitekturen, men alle mener det finnes en symbolsk mening. De andre tre metodene, ved Sinding-Larsen, Enggass og Necipoğlu, går dypere inn i hva denne symbolske meningen refererer til og hvorfor. Alamis metode fungerer i hovedsak som vektlegging av at det faktisk eksisterer en meningsmanifestasjon i kunsten og arkitekturen.

Alami tar også, som tidligere nevnt, opp noen punkter som han mener knytter arkitektur til poesi, og noen av disse punktene fungerer opp mot Il Gesù også, men overordnet fungerer disse punktene best på Selimiye. Direksjonaliteten som Alami har som en av sine vektlagte fokusområder, og som det er vist fungerer forskjellig i bygningene Il Gesù og Selimiye, er noe også Kuban poengterer. Kuban framhever at apsisorienteringen i kirken ikke er å finne igjen i moskeen, selv om mirhab er framhevet.¹⁰⁸ Dette kan man se i resultatene fra analysen som viser at det ikke er noen direkte orientering mot mirhab bortsett fra stornisjen som skiller seg ut fra bygningskroppen. Utover dette fungerer både rommets form som helhet og muezzinens mahfil som antiteser mot mirhab. I Il Gesù fungerer både bygningens form og alter i apsis sammen om orienteringen. Kuban framhever også skillet mellom direksjonaliteten og blikket akkurat som Alami. For samtidig som inngangsaksen gir en linjeretning så kan ikke den sees som en spatial linjeretning.¹⁰⁹ Man finner i både Il Gesù og Selimiye akser som ikke nødvendigvis følger blikkets retning. For selv om det er akser fra inngangsdør til alter og mirhab, så fungerer de forskjellig. Mens den i Il Gesù fungerer mer sammen med blikket fungerer den i Selimiye mot det. Med fokus på blikket og blikkets vandring finner man en åpning for å se på akkurat det som måtte falle en naturlig. I den forstand at det som fanger ens oppmerksomhet kan fungere som et

¹⁰⁸ Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 52.

¹⁰⁹ Op. cit. Side 183.

utgangspunkt for en dypere analyse. I denne sammenheng framhever Kuban det samme som er kommet fram ved hjelp av Alamis metode angående Selimiye nettopp at kuppelen er et essensielt element for blikket.¹¹⁰ Og poengterer at muezzinens mahfil nettopp er et sentralt punkt som i rommet både gir fokus i senter og bryter synsfeltet til mirhab.¹¹¹ Velvet og kuppelen i Il Gesù trekker blikket, men opptar ikke med dette en slik sentral rolle som i Selimiye. Blikket returnerer alltid til alterområdet selv om det blir dratt rundt i andre deler av kirken. Dette er det samme som er kommet fram ved bruk av Alamis metode. Kuban viser derimot også til hvorfor det er slik. Han skriver at mirhab's funksjon er å sørge for at de bedende ber i riktig retning, og ikke er en blikkretning for å skape en relasjon til Mekkas eksistens.¹¹² At muslimene har et ritual som vender seg mer innover enn det katolske som vender seg utover i et samspill mellom et presteskap og en menighet, viser grunnlaget for forskjellene orientering i ledningen av blikket har. Samtidig er delene som er i fokus gjerne valgt som fokuspunkter og blikket rettleides dit med vilje. Dermed kommer spørsmålet om hvorfor rettleides blikket nettopp dit? I denne forbindelse blir det sentralt å komme til Sinding-Larsens metode. For å få svar må man se på bruksaspektet som framstillingene i billedprogrammene er en del av.

Helhetlig fungerer alle fire metodene på ulike nivåer og områder. Enggass' og Necipoğlu's metoder er det stabile grunnlaget som blir lagt, som en fordypning innenfor billedprogram og arkitektur uten nevneverdig relasjon til bruk. Det som utmerker seg hos disse, foruten det overordnede overblikk, er det som i denne teksten blir kalt religionspoengteringen, der metodene viser forhold utover de spesifikke byggverk. Her er det en relasjon mellom byggverkene og religionene som kommer fram, selv om det religionene uttrykker er en slags motstand til det motsatte av hva de selv står for. Når det gjelder Sinding-Larsen er det relasjonen mellom bygning og religion som kommer fram, samtidig som han ikke går inn på det spesifikke som ikke er relevant for ritualet. Det som utmerker seg her er den sammenfallende relasjonen mellom bygningens bruksområde. Her er det knytninger bygningene imellom på grunn av deres felles bruksområde og i den forstand bruksaspekter. Bygningene er lagd for religiøs bruk og gjennom ritualet ser man at billedprogrammene reflekterer dette hos dem begge. Alamis ideer blir utprøvd her som en metode, og det som kommer ut er parallellene i bruken al-

¹¹⁰ Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009. Side 128.

¹¹¹ Op. cit. Side 128.

¹¹² Op. cit. Side 183.

bayān, direksjonalitet, og blikk. De er lagt opp forskjellig og fungerer forskjellig, men er dog begge brukt som virkemidler i større eller mindre grad hos dem begge. De fire metodene beriker alle den samlede analysen på sin måte og alle gir en fordypning i noe som de andre ikke går inn på i samme forstand. Hovedpunktene som kommer ut av analysearbeidet gir et samlet inntrykk som tilsvarer resultatet av denne komparative funksjonsanalysen. Forskjellene er det som framstår sterkest i innledende inntrykk, men likhetene kommer sterkt og framtrer som de tyngste elementene når man har gått dypere i materien som analysene bringer fram.

Enggass' og Necipoğlus metoder er det som blir utgangspunktet for denne komparative funksjonsanalysen. Dette er ikke gjort bevisst, men er et resultat av å finne et utgangspunkt for videre arbeid med en dypere analyse. Resultatet av disse to metodene blir bakgrunnen for en første komparasjon bygningene mellom. Videre jobber denne teksten seg gjennom Sinding-Larsens metode som en metode for å se dypere på det religiøse aspekt av bygningene Il Gesù og Selimiye. Det er ikke før etter analysen av bruksaspektet at denne teksten tar for seg Alamis metode. Hans ideer gir grunnlag for en metode som tar for seg grunnleggende sentrale punkter ved bygningene. I etterkant av analysen viser det seg at Alamis metode hadde vært et veldig godt utgangspunkt for både en vanlig kunsthistorisk analyse representert ved Enggass og Necipoğlu, og en tverrfaglig analyse i forhold ritualet som del av bruksaspektet ved hjelp av Sinding-Larsens metode. Samlet sett fungerer dermed disse metodene i denne komparative funksjonsanalysen best sammen. Enkelt sett mister man hos dem alle enkeltdeler som ville vært relevant i denne sammenhengen. Samlet sett fungerer de kompletterende. Alamis ideer fungerer som bakgrunn og katalysator for dypere analyser. Hans ideer fungerer som en metode for å gi en oversikt før man så går inn på en analyse i form av Enggass og Necipoğlus metoder. Ut fra dette analysearbeidet er det logisk, i denne sammenheng, å komme til Sinding-Larsen. Hans analysemetode belyser billedprogrammenes forhold til bygningenes bruksaspekter. Sammen gir de et helhetlig inntrykk som gir en stabil base for en komparativ funksjonsanalyse av de to religiøse bygningene med sine billedprogrammer.

V AVSLUTNING

Gjennom å se på disse to bygningene og billedprogrammene som er representert i disse, ønsket jeg å vise at det er en sammenheng mellom den religiøse handlingen som foregår i den religiøse bygningen og billedprogrammet, og at det er større likheter enn forskjeller på tvers av kulturene og religionene. Utgangspunktet ble dermed tatt i en kristen kirke, Il Gesù, og en islamsk moské, Selimiye. Med billedprogrammene representert i disse to bygningene fungerte den komparative funksjonsanalysen, som et redskap til fordypning i det religiøse, til å få fram likhetene og forskjellene. Metodene som ble brukt innen analysen jobbet mellom en kunsthistorisk analyse og en tverrfaglig analyse. Samlet sett viste likhetene mellom to i utgangspunktet forskjellige religioner og billedprogrammer seg som slående. De har løst billedprogrammene forskjellige, men bakgrunnen er sammenfallende. De to billedprogrammene jobber begge med å vise et budskap for de religiøse brukerne av det arkitektoniske rommet. Billedprogrammet i kirken Il Gesù henviser til Jesus' liv og Guds tilstedeværelse. I Selimiye-moskeen blir billedprogrammet en framstilling av Allah uten Allahs direkte tilstedeværelse. Sinding-Larsen skriver at selve det som er skrevet i Koranen er ansett som hellig i slik forstand at det ikke kan trykkes ut fra tidligere utgaver, men må skrives ut fra hukommelse, noe som tilsier at sitater fra Koranen er direkte manifestasjoner av Allah.¹¹³ Samtidig er denne eventuelle manifestasjonen i en framstillingssammenheng ikke direkte relevant i den forstand at begge billedprogrammene konnoterer det religiøse uavhengig av om det som tilvises faktisk kan sies å påvirke i en dypere forstand. Rituel sett har begge billedprogrammene det virkeområdet som påminner den troende om hvorfor en er i det religiøse rommet. Dette virkeområdet er gitt uten at man trenger å forstå hverken det gitte figurative, ornamentale eller abstrakte framstilte billedprogrammet. Siden det er kunnskapen om at det er nettopp religiøse budskaper hentet fra hellige og religiøse skrifter som er representert som er grunnlaget. Den rituelle handling er grunnlaget for begge religiøse bygningene og billedprogram uansett om konnotasjonene er tiltenkt av presteskap å ha videre betydning, eller for imamen å vise til Allahs ord, er der eller ikke. Diskusjonen rundt forholdet mellom det kalligrafiske, abstrakte, ornamentiske og figurative trenger en egen fordypning. I denne sammenheng spiller ikke dette forholdet

¹¹³ Sinding-Larsen, Staale. "Den klassiske moské og islam – i sammenligning med romersk liturgi." *Tempel og katedral : kunst og arkitektur som gudstroens speilbilde*. Renate Banschbach Eggen og Olav Hognestad (red.). Norge, 2000. Side 21.

en direkte rolle, da begge billedprogrammene rituelt sett bringer med seg konnotasjoner som er relevant i forhold til den hellige boken, om den være seg Bibelen eller Koranen.

Med alle disse fire alternative metodene for lesning av religiøse billeprogrammer, hva er så resultatet? Kan man si at noen av dem fungerte bedre enn andre? Eller vil det kanskje heller være mer gyldig å si at man må ha med alle for å få en oversiktlig og grundig lesning av religiøse billedprogram i kunsthistorisk forstand? Er det ønskelig å få med alle sider av et billedprogram, eller er det formålstjenlig å være selektiv i vinklingen? Vil den kunsthistoriske kontekstualiseringen fungere som et forstørrelsesglass eller en vidvinklet linse? I denne sammenheng fungerte forstørrelsesglasset, Sinding-Larsens metode, godt til den delen som angikk det spesifikke rituelle, men mistet det som angikk relasjoner bygningene og religionene mellom. Vil det dermed si at man har mistet noe vitalt hvis man kun jobber innenfor Sinding-Larsens metoden? Man ville ikke via den rituelle delen kommet fram til relasjonene mellom bygningene og religionene siden Sinding-Larsens metode jobber med koblingen i et gitt bruksopphav. I et religionsaspekt er denne relasjonen relevant fordi det i en tverrfaglig sfære fungerer som en kobling mellom i utgangspunktet forskjellige poler. En analyse i typisk kunsthistorisk formular ligger i denne teksten til grunn for den rituelle koblingen. Enggass' forstørrelsesglass framhevet særegenheter innenfor en kunsthistorisk ramme lest av en kunsthistoriker, fokusert på kunstneren og mister dermed store deler av bruksaspektet. Samtidig avdekker han deler som ikke kommer fram gjennom Sinding-Larsens metode. I denne sammenheng er det viktigste punktet den tyrkerfiendtlige delen av billedprogrammet i Il Gesù. Necipoğlu bruker en vidvinklet linse, men akkurat på grunn av dette mister hun de spesifikke detaljene. Arkitekten Sinans verker i en historisk kontekst blir for vid for en detaljert analyse av Selimiye og billedprogrammet her. Alami ideer fungerer også som en vidvinklet linse. Necipoğlu og Alami mister dermed begge det spesifikke. Alami ideer fungerer derimot som en åpning for en videre komparativ funksjonsanalyse. Som kontekst for en dypere komparativ funksjonsanalyse er denne teksten innoom både den historiske konteksten sett gjennom arkitekten som Necipoğlu tar for seg, den kunsthistorisk beskrivende konteksten sett gjennom kunstneren som Enggass tar for seg, den poesi og arkitektur koblende konteksten som Alami tar for seg, og til slutt Sinding-Larsens bruksaspekter. Delene består ikke for seg selv i kontekst, som blir lagt til grunn av det valgte kryssfelt. Dermed må det mer til enn enkeltmetoder, selv om deler av metodene fungerer

gjennomgående bedre enn andre. Denne komparative funksjonsanalysen trenger en vidvinklet linse med detaljert og spesifikk zoom. Samlet sett fungerer dermed disse metodene i denne komparative funksjonsanalysen best sammen. Alamis vidvinklede linse fungerer som en metode for å få en oversikt før man så går inn på en analyse i form av en blanding av et forstørrelsesglass og vidvinklet linse representert ved Enggass og Necipoğlus metoder. Ut fra analysearbeidet er det logisk i denne sammenheng å komme til Sinding-Larsen forstørrelsesglass. Sammen kompletterer de hverandre og gir et helhetlig inntrykk som gir en stabil base for en komparativ funksjonsanalyse av to religiøse bygninger med sine billedprogrammer.

Uansett hvilken vinkling, eller analyseringsteknikk man går inn med i denne komparative funksjonsanalysen så er det samlede resultatet at likhetene er større enn forskjellene. Forskjellene er kanskje det mest påfallende og det første som møter en, men det er likhetene som tar hovedfokus når man går dypere inn i materien. Bygningsformen skiller seg fra hverandre, det samme gjør den metodiske løsningen bak billedprogrammene. Hovedfokus faller likevel på likhetene i form av bruksaspektene. Det er religiøse bygninger som i sine billedprogrammer framstiller det som er viktig i den religiøse sammenhengen nettopp disse bygningene representerer. De metodiske teknikkene kommer fram til samme resultat, men bruker forskjellige veier. De utelater alle noen deler og hver enkelt fokuserer på enkelte områder der de kommer fram til noe de andre har utelatt. Det er mulig at spørsmålet angående det som blir utelatt i den enkelte analysemetode ikke er så relevant når det viser seg at man kommer fram til det samme resultat. Dette ville man dog ikke ha visst hvis man ikke hadde tatt utgangspunkt i noe forskjellige metodiske teknikker. Ingen av disse metodiske teknikkene er heller spesifikt framstilt for en komparativ oppgave. To av dem, Sinding-Larsen og Alami, er heller ikke opptatt av noen av de spesifikke temaene i denne oppgaven. De tar for seg respektivt det kristne ritual og den tidlige islamske arkitektur og kunst. Felter som begge er relevant for deler av stoffet, men som er generelle og ikke går innenfor det spesifikke i denne komparative funksjonsanalysens valgte felt. Samtidig lar de alle, inkludert Sinding-Larsen og Alami, seg bruke innenfor feltet dog med noe forskjellig utfall. Utfallet er forskjellig, men resultatene viser til det samme.

Illustrasjonsliste

Figur I: Trekantet visuell framstilling av koblingen mellom tro, ritual, og billedprogram i det religiøse rom. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 61.

Figur II: Rund visuell framstilling av koblingen mellom tro, ritual, og billedprogram i det religiøse rom. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 61.

Foto I: Fasade Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 15.

Foto II: Inngangsparti Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 16.

Foto III: Hovedrommet i Il Gesù. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 18.

Foto IV: *Triumf i Jesu navn*. Copyright © 2013 Silje B. Flaaten. Side 19.

Foto V: *Visjon av Himmelen*. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 21.

Foto VI: Alterområdet med *Herligheten av det Mystiske Lam* i apsis. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 24.

Foto VII: Selimiye sett utenfra hjørnet på ytre gård. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 28.

Foto VIII: Şadırvan-gården sett mot hovedinngang. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 29.

Foto IX: Hovedrommet i Selimiye. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 31.

Foto X: Kuppelen i Selimiye. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 32.

Foto XI: Mirhab-område. Copyright © 2012 Silje B. Flaaten. Side 34.

Litteraturliste:

Alami, Mohammed Hamdouni. *Art and Architecture in the Islamic Tradition*. New York, 2011.

Berg, Einar. "al-Fātiḥah". Al-quran.info, online quranic project. <http://al-quran.info/#1:1> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

Blom, Hege. "Islam – Kunst". Store norske leksikon. <http://snl.no/islam/kunst> Hentet 09.08.12. Kopi hos forfatter.

Cinici, Behruz. "The Urban Arrangement of the Selimiye Mosque in Edirne", 1987. http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=4900 Kopi hos forfatter.

Den Katolske Kirke. "Messens enkelt deler". <http://www.katolsk.no/praksis/messen/deler#h3> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Amerika, 1964. Side 31-74.

Ghozlan, Basim. "Om Korangjengivelsen". Islam.no. <http://www.islam.no/page1102388553.aspx> Hentet 12.05.13. Kopi hos forfatter.

Ghozlan, Basim. "Slik ber man (med tekst og bilde)". Islam.no. <http://www.islam.no/page1101078401.aspx> Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

Hillenbrand, Robert. *Islamic art and architecture*. Thames and Hudson, London, 1999.

Kortan, Enis. "The Role of Sinans's Work Within the Urban Context", 1987. http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=6461 Kopi hos forfatter.

Kuban, Doğan. *Sinan's art and Selimiye*. 2009.

Kværne, Per. "Tyrkia – religion". Store norske leksikon. <http://snl.no/Tyrkia/religion> Hentet 12.05.13. Kopi hos forfatter.

”Messe på norsk”. Den Katolske Kirke. <http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm>
Hentet 27.04.13. Kopi hos forfatter.

Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*.
2010.

Rasmussen, Tarald. ”Kristendommen”. Store norske leksikon.
<http://snl.no/kristendommen> Hentet 03.05.13. Kopi hos forfatter.

Ridolfini, Cecilia Pericoli. *Roma/Chiesa del Gesù*. Roma, 1997.

”Selimiye and Its Connotations”. Selimiye Mosque, the Greatest Building of Turkish
Islamic History. http://www.selimiyemosque.net/selimiye_and_its_connotations.htm
Hentet 13.05.13. Kopi hos forfatter.

Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Cambridge,
1976(Reprint 1977).

Sinding-Larsen, Staale. ”Den klassiske moskè og islam – i sammenligning med romersk
liturgi.” *Tempel og katedral : kunst og arkitektur som gudstroens speilbilde*. Renate
Banschbach Eggen og Olav Hognestad (red.). Norge, 2000. Side 9-21

Sinding-Larsen, Staale. *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*.
Norge, 1984.

Özer, Filiz. ”The Complexes Built by Sinan”, 1987.
http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=4913 Kopi hos
forfatter.

Upubliserte kilder

Il Gesù. ”La Domenica, v domenica del tempo ordinario/c.” Søndagsmessehefte
10.02.13. Kopi hos forfatter.

Il Gesù. ”La Domenica, il domenica di quaresima/c.” Søndagsmessehefte 24.02.13.
Kopi hos forfatter.

Mail-korrespondanse med James Elkins, EC Chadbourne Professor ved Institutt for kunsthistorie, teori og kritikk, School of the Art Institute of Chicago, til forfatter 24.11.12 - 06.02.13.

Mail-korrespondanse med Mohammed Hamdouni Alami til forfatter 08.05.2013.

