

Siri Myklebust

Å finne mening i tilbedelsens rom

En sosialsemiotisk analyse av hellige rom i de abrahamittiske religionene



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2023 Siri Myklebust

Denne avhandlingen representerer 45 studiepoeng

Sammendrag

Masteroppgaven «Å finne mening i tilbedelsens rom» er en sosialsemiotisk analyse av hellige rom knyttet til de tre abrahamittiske religionene jødedom, kristendom og islam. I et lokalt og globalt perspektiv har religion en viktig funksjon, både på det individuelle, sosiale og kulturelle plan. Religion er dessverre også årsak til politiske konflikter, og skal en bygge broer mellom mennesker, kan kunnskap om religionenes materielle dimensjon være nyttig å ha. En slik kunnskap er i tråd med læreplanen LK20, som sier at elevene skal få «innsikt i kulturelt mangfold og vise respekt for den enkelte si overtyding» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 3). Å bruke spatiale tekster i undervisningen bygger på norskfagets utvidede tekstbegrep, og kan være en spennende innfallsvinkel for elevene til å oppleve ulike tekster. Ved å analysere og tolke hellige rom kan elevene lære teksttolkning, samtidig som de får kunnskap om hvilken mening hellige rom kan skape.

I masterprosjektet mitt har jeg undersøkt hvilken funksjon og mening de tre hellige rommene og de semiotiske ressursene materialitet og farger kommuniserer i en sosial sammenheng. Rommene jeg har analysert, er den jødisk-ortodokse synagogen i Oslo, en luthersk kirke i Sandnes og den sunni-muslimske moskéen i Skien. Analysen er i hovedsak basert på Michael Hallidays teori om metafunksjonene (2004), Louise Ravelli og Robert James McMurtries teori og analyse av spatiale rom (2016), og Michael O'Tooles analyse av arkitektur (2011). I tillegg har jeg brukt Per Ledin og David Machins (2016) og van Leeuwens (2018; 2022) teori og analyse av meningspotensiale i materialitet og farger.

Sentrale funn har avdekket hvordan både helheten og de semiotiske ressursene visualiserer metaforer og konnotasjoner hentet fra de religiøse doktrinene. Doktrinens føringer kommer tydeligst til uttrykk i synagogen og kirka, der likhetene mellom rommene også er størst. Moskéen synliggjør i større grad at inspirasjonen til materialitet og farger er hentet fra ulike land og kulturer. Kulturkontekst og situasjonskontekst bidrar til å understreke hvordan rommene samhandler med betrakteren, slik McMurtrie (2017) forklarer. Drøftingen skildrer også hvordan rommene kan brukes norskdidaktisk og i tråd med LK20, og et praktisk undervisningsopplegg ligger ved.

Abstract

My master thesis, «To Find Meaning in Worship Rooms», is a social semiotic analysis of sacred rooms related to the three Abrahamic religions, Judaism, Christianity, and Islam. In a local as well as a global perspective, religion has a crucial function, both on an individual, social and cultural level. Unfortunately, religion may also cause political conflicts. Therefore, to build bridges between people, knowledge about the religions' material dimension may be an interesting angle of incidence. Such knowledge corresponds with the Core Curriculum *LK20*, which states that the education «shall provide insight into cultural diversity and show respect for the individual's convictions» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 3). To use spatial texts as part of the teaching material is based upon an expanded understanding of *text*. This may work as a door opener for the pupils in their experiences of different types of texts. By analysing and interpreting sacred rooms students may learn interpretation of text in general, while at the same time acquiring knowledge of how sacred rooms may create meaning.

In my master thesis I have studied how function and meaning are communicated in a social setting by three sacred rooms and their semiotic resources; materiality and colours. The rooms I have analysed are the Jewish-Orthodox Synagogue in Oslo, a Lutheran church in Sandnes, and the Sunni-Islamic Mosque in Skien. My analysis is mainly based on Michael Halliday's functional grammar (2004), Louise Ravelli and Robert James McMurtrie's theory and analysis of spatial rooms (2016) and Michael O'Toole's analysis of architecture (2011). In addition, I have also used the theory and analysis of potential meaning in materiality and colours from Per Ledin and David Machin (2016) and van Leeuwen (2018; 2022).

Key observations show how both the total impression of a room and the semiotic resources used, visualize metaphors and connotations from the religious doctrines. The traces from the holy scriptures are most visible in the synagogue and the church, which also share more similarities. In the mosque, though, it seems like inspiration to the use of materiality and colours rather have come from different countries and cultures. The cultural context as well as the situational context, are both contributing to showing how the rooms cooperate with the viewer, as McMurtrie (2017) states. My discussion also shows how these rooms may be used as a part of the curriculum in the subject *Norwegian* along with *LK20*, and a practical teaching plan is attached.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	7
1.1. Presentasjon av analyseobjektene.....	7
1.2. Problemstilling.....	8
1.2.1. Religiøsitet i skolen	9
1.2.2. Norskfagets tekstbegrep	9
1.3. Teoretisk rammeverk	10
1.4. Disposisjon.....	11
2. Om de abrahamittiske religionene	12
2.1. Kort historikk	12
2.2. En kort innføring i religionenes hellige rom	13
2.2.1. Synagoge.....	13
2.2.2. Kirke	14
2.2.3. Moské.....	15
3. Teori	17
3.1. Tekstbegrepet	17
3.1.1. Hva er en tekst?	17
3.1.2. En spatial tekst.....	18
3.1.3. Tekst i kontekst.....	19
3.2. Metafunksjonene	20
3.2.1. Representasjon	20
3.2.2. Interaksjon	21
3.2.3. Organisasjon	23
3.3. Semiotiske ressurser	25
3.3.1. Materialitet og tekstur.....	26
3.3.2. Farger	31
3.3.3. Oppsummering	34
3.4. Annen forskning	35
4. Metode	38
4.1. Hermeneutikk og forskningsdesign	38
4.1.1. Forståelse og fortolkning.....	38
4.2. Utvalg av forskningsobjekt.....	39

4.3.	Analyseverktøy	41
4.4.	Etiske refleksjoner	45
5.	Analyse	47
5.1.	Synagogen	47
5.1.1.	Materialiteten i synagogen.....	49
5.1.2.	Synagogens farger og meningspotensiale	52
5.2.	Kirkerommet.....	57
5.2.1.	Materialiteten i kirkerommet	59
5.2.2.	Kirkerommets farger.....	61
5.3.	Moskéen	66
5.3.1.	Materialiteten i moskéen	69
5.3.2.	Fargebruk i moskéen	72
5.4.	Oppsummering.....	77
6.	Drøfting	78
6.1.	Hvordan skaper hellige rom mening?.....	78
6.1.1.	Hvordan framstår bygningen i bybildet?.....	78
6.1.2.	Hvilket syn på menneskene formidler bygningene?.....	82
6.1.3.	De hellige rommene og synet på kjønn	86
6.1.4.	Element som skaper religiøs stemning og mening	89
6.2.	Norskdidaktisk anvendelse.....	94
6.2.1.	Undervisningsopplegg	98
7.	Konklusjon	100
7.1.	Hvordan kommuniserer hellige rom?	100
7.2.	Forforståelse og forventninger	101
7.3.	Bruk av sosialsemiotisk analyse i norskfaget	104
7.4.	Forslag til videre forskning	105
8.	Litteraturliste	106

Forord

Jeg er takknemlig for anledningen jeg har fått til å jobbe med denne masteroppgaven knyttet til Master i norskdidaktikk ved Universitetet i Sørøst-Norge. Å studere norskdidaktikk var interessant og åpnet for en dypere forståelse av norskfagets små og store hemmeligheter. At jeg valgte å skrive en masteroppgave i sosiosemiotikk og multimodalitet, skyldes i hovedsak spennende undervisning fra Marthe Øidvin Burgess, Eirik Granly Foss og Linda Moland Undrum i sakprosa og sammensatte tekster. Takk skal dere ha!

Takk til veilederen min, Eva Maagerø, for all god hjelp og rettleiding underveis i prosessen. Takk for at du utdypet, veiledet og forklarte slik at jeg fikk en tydeligere forståelse for multimodalitet og sosiosemiotikk. Takk også for at du oppmuntret meg til å bidra under den 18. NSFL-konferansen i Halden oktober 2022, som gav videre inspirasjon til skrivingen. Takk for at du foreslo at jeg kunne være en del av forskergruppa FoMu året 22–23. Det har vært både spennende og inspirerende å få lytte til all kunnskapen som finnes i gruppa. Takk for alt dere har lært meg, og for gode tilbakemeldinger og innspill til oppgaven.

Takk til bibliotekarene på Tokke bibliotek for god hjelp til å skaffe all litteratur jeg har bedt om. Hjelpsomheten deres har spart meg for mange timers kjøring. Takk også til storesøstrene mine, Edel, som leste korrektur, og Gunn, som hjalp meg med å oversette sammendraget.

Og ikke minst, takk til familien min. Johannes, som aldri klagde på mammas studier, Ida Marie som bidro med gode engelskkunnskaper når mamma stod fast, og min kjære Andreas som har heiet masterstudiene fram. Takk for at du ville være med når jeg besøkte de tre hellige rommene, slik at jeg fikk en god samtalepartner å rådføre meg med i etterkant. Og ikke minst, takk for all god hjelp og støtte du har gitt underveis. Uten deg hadde det ikke blitt studier!

Kviteseid, 23. mai 2023

Siri Myklebust

1. Innledning

Foretar man en reise til et land, en by eller til landsbygda, er religiøse bygninger lette å få øye på. Et kirkespir stikker opp mellom hustakene, eller en moské er enkel å kjenne igjen med kuppel på taket og minareten like ved. Går reisen til et sted hvor det finnes jøder, kan hebraiske tegn vise hvilket bygg som er en synagoge.

Bygningene er tydelige markører for en religion og hører til det Ninian Smart kaller for den materielle dimensjonen av religionen (1998, s. 21). I flere hundre år har religiøse bygninger hatt en viktig funksjon og betydning i ulike samfunn, og mennesker har forholdt seg på varierende måter til det sakrale byggverket og det som blir formidlet der. Mange møter det hellige rommet med ærbødighet eller i undring, mens andre igjen føler forakt og avsky. Arkitektur, kunst og utforming har vekslet gjennom hundreårene, og religionene legger vekt på ulike sider ved bygningene. Ulike semiotiske ressurser kombineres og skaper et helhetlig uttrykk (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 1) og konstruerer til sammen en religiøs virkelighet. Hvordan kan man lese et hellig¹ rom, og hvilke idéer og meninger formidler rommet? Disse spørsmålene skal jeg prøve og finne svar på ved å gjøre en sosialsemiotisk analyse av de hellige rommene i de tre abrahamittiske religionene. Med bakgrunn i Smarts religionsdimensjoner (Smart, 1998, s. 13–22) har jeg valgt å undersøke den materielle dimensjonen som rommene er en del av.

1.1. Presentasjon av analyseobjektene

Analysen er basert på tre hellige rom: den jødisk-ortodokse synagogen i Oslo, en luthersk kirke i Sandnes og den sunni-muslimske moskéen i Skien. I oppgaven har jeg valgt å bruke betegnelsen "hellige rom" om både selve bygningen og om hovedrommet på innsiden av bygget. I enkelte kapitler, der det er nødvendig med en presisering, har jeg derfor valgt å bruke betegnelsen bygning i omtalen av selve huset (se også kapittel 3.1.2.).

Den jødiske synagogen ligger i Bergstien i Oslo og ble innviet i 1920 av Det Mosaiske Trossamfundet (Røed, 2020). Synagogen er hvitkalket med et tilhørende tårn og har en

¹ Jeg bruker stort sett begrepet hellig, men veksler av og til med sakral som ifølge *Det norske akademisk ordbok* (<https://naob.no/ordbok/sakral>) har samme betydning.

davidsstjerne plassert i et rundt vindu som er synlig fra gata. Synagogen ligger i et sentralt bystrøk med boligblokker, restauranter og enkelte butikker.

Gand kirke, den lutherske kirken i Sandnes, ble innviet i 1978 og ligger midt i et villastrøk. Det er en arbeidskirke som består av glass og hvitmalt betong (Gand kirke, u.å.). Tårnet, som er 29 meter høyt, er bygget i forlengelse av kirkeskipet. På grunn av høyden er kirken et synlig landemerke i byen, og har derfor fått kallenavnet «hoppbakken» på folkemunne i området.

I 1930 ble kirken til baptistene i Skien innviet, men i 2014 ble den ombygd og renovert, og nyåpnet som en fullverdig moské (Skien Venstre, 2014). Den fremtredende kobberkuppelen på taket og fasaden av teglstein bidrar til å identifisere bygget som en moské. Hovedinngangen, som vender ut mot gata, ser fremdeles intakt ut, men er stengt og bygget om fra innsiden. Moskéen ligger sentralt i bykjernen med butikker og spisesteder i nærheten.

Disse hellige rommene er i utgangspunktet nokså forskjellige med tanke på stilepoke, arkitektur og byggeår. Formålet derimot, utførelsen av religiøse riter og aktiviteter, er tilnærmet likt. I tillegg til å bli bedre kjent med byggene, er jeg interessert i å undersøke hvilken sosialt konstruert mening de hellige rommene kommuniserer.

1.2. Problemstilling

Å betrakte et rom som en tekst, har jeg forankret i teorien om spatiale tekster i tråd med Louise Ravelli og Robert James McMurtrie (2016, s. 1). En spatial tekst kan defineres som en romlig multimodal tekst der ulike semiotiske ressurser, som for eksempel volum, ikonografi, materialitet og farger, samspiller i meningsskapingen. For masteroppgaven min har jeg valgt følgende problemstilling: «Hvordan skaper hellige rom mening?»

For å finne svar på problemstillingen, har jeg formulert forskningsspørsmålene:

Hva kan de semiotiske ressursene farger og materialitet formidle i hellige rom?

Hvilke idéer og meninger kan hellige rom kommunisere?

Den arabiske halvøya danner den geografiske opprinnelsen for de tre religionene. Rommene har sitt utspring i en religiøs kontekst, der Abraham (ca. 2000 fvt.) regnes som stamfar til både

jøder, kristne og muslimer. De tre rommene er i hovedsak forbeholdt ulike hellige handlinger, og hver for seg representerer rommene bare et begrenset utvalg av religiøse retninger innenfor religionene. Den felles historiske og religiøse bakgrunnen kan avdekke likheter mellom rommene, samtidig som historiske, kulturelle og politiske hendelser har gitt dem ulike særpreg. Til sammen gjør disse aspektene det spennende å analysere hellige rom, for å undersøke hvilke idéer og meninger som *nå* blir kommunisert gjennom rommene.

1.2.1. Religiøsitet i skolen

For mange elever er tro og religion en naturlig del av hverdagen og gjenspeiles i aktiviteter som i hovedsak foregår i de hellige rommene. Majoriteten i Norge, ca 70 % av befolkningen (Østerhus, 2021), tilhører luthersk kristendom. Elevene kan ha ulike opplevelser og erfaringer med rituelle handlinger, og noen har god kjennskap til kirkerommet. Samtidig har stadig flere av elevene i norsk skole flerkulturell bakgrunn, og i 2019 skrev Kaja Mejbo, som er leder for Utdanningsnytt, at «17 % av alle barn i grunnskolen har innvandrerbakgrunn» (Utdanningsnytt, 2019). Mange av disse elevene har også et forhold til sine hellige rom. Jeg har selv en religiøs bakgrunn og synes det er interessant og viktig å lære mer om andres trosgrunnlag. Dette innebærer også kunnskap om religionenes materialitet, som kan være nyttig å tilegne seg, om undervisningen skal gi forståelse og gjenspeile respekt.

1.2.2. Norskfagets tekstbegrep

Norskfaget bygger på et utvidet tekstbegrep som «innebærer at elevene skal lese og oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer» (Udir, 2020, s. 2). Et av kjerneelementene til faget poengterer hvordan elevene gjennom undervisningen skal «lære og få innsikt i andre menneskers tanker og livsbetingelser» (Udir, 2020, s. 2). Et av kompetansemålene på studiespesialiserende vg1 og yrkesfag vg2 uttrykker også at elevene skal «reflektere over hvordan tekster framstiller møter mellom ulike kulturer» (Udir, 2020, s. 12). Dermed har undervisningen mulighet for å kombinere kunnskap om ulike religioner sammen med kompetansemål i norskfaget. Dette er det faglige grunnlaget for at jeg i masteroppgaven min i norskdidaktikk har valgt å analysere hellige rom. Undervisningen kan benytte kjent kunnskap på et nytt fagfelt for enkelte elever, mens andre elever får ny kunnskap og innsikt i «menneskers livsbetingelser» (Udir, 2020, s. 2). Elevene får muligheten til å reflektere over en

tekst som kan «knyttet både til kulturhistorisk kontekst og til elevenes egen samtid» (Udir, 2020, s. 2), og teksten kan fungere som et møtepunkt på tvers av kulturer.

1.3. Teoretisk rammeverk

Å benytte sosialsemiotikk til å lese og analysere hellige rom, vil si å undersøke hvilken funksjon og mening semiotiske ressurser kommuniserer i den sosiale sammenhengen (Veum & Skovholt, 2020, s. 20). Det innebærer å analysere meningspotensialet til ulike semiotiske ressurser og helheten som dannes mellom dem (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 1), for deretter å kunne si noe om hvilken mening teksten kommuniserer til betrakteren.

I denne oppgaven bygger jeg det teoretiske rammeverket på Michael Hallidays teori om metafunksjonene fra boka *An Introduction to Functional Grammar* (2004), og Gunther Kress og Theo van Leeuwens teori, slik de beskriver den i *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2021). Når det gjelder å betrakte spatiale rom som tekst, bruker jeg i hovedsak Ravelli og McMurtries teori fra *Multimodality in the Built Environment: Spatial Discourse Analysis* (2016). I tillegg anvender jeg McMurtries teori fra *The Semiotics of Movement in Space: A User's Perspective* (2017) og O'Tooles analyser fra *The Language of Displayed Art* (2011). De semiotiske ressursene som jeg analyserer, er materialitet (tekstur) og farger. Når det gjelder materialitet, benytter jeg teorien til Per Ledin og David Machin slik den blir framstilt i boka *Doing Visual Analysis* (2016), om hvordan ulike material kommuniserer idéer og verdier. van Leeuwens teori om materialitet, slik den er beskrevet i *Multimodality and Identity* (2022), er også et teoretisk grunnlag i analysen. Den andre semiotiske ressursen, farger, vil i analysen bygge på van Leeuwens teori fra *The Language of Colour* (2018), i tillegg til kapitlet om farger fra *Multimodality and Identity* (2022).

Siden de semiotiske elementene skaper mening i samhandling med betrakteren (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 5), må den spatiale teksten settes inn i en sosial kontekst. Hallidays (2004) teori om ulike kontekster og de tre metafunksjonene, som jeg har kalt representasjon, interaksjon og organisasjon, i tråd med Ravelli og McMurtrie (2016), anvender jeg som rammeverk for idéer og erfaringer teksten kan formidle.

1.4. Disposisjon

Å lese et hellig rom kan ikke løsrives fra sin religiøse og teologiske kontekst. I kapittel 2 har jeg skrevet en kort redegjørelse for det teologiske grunnlaget til hver av de tre religionene.

Samtidig gir jeg en sammenfattet historisk beskrivelse av den tilhørende sakrale bygningen og funksjonen den har i utførelsen av de religiøse handlingene som betrakteren er delaktig i. Jeg har valgt å bruke betegnelsen *betrakter* om leseren, i tråd med teorien til McMurtrie og Ravelli (McMurtrie, 2017, s. 15; Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 30). Ved å bruke *betrakter* som begrep, markerer jeg en forskjell til en tradisjonell leser, og jeg understreker samtidig at en spatial tekst inviterer til en aktiv handling.

En detaljert redegjørelse for begrep og det teoretiske rammeverket jeg har valgt, har jeg skrevet om i kapittel 3. I kapittel 4 presenterer jeg metoden, mens kapittel 5 er selve analysen. Den er delt i tre deler, der den første delen er analyse av materialitet, mens den andre delen tar for seg farger og hvilket meningspotensiale disse formidler. Den siste delen i kapitlet sier noe om meningen som oppstår i helheten av syntesen til de semiotiske ressursene i de hellige rommene. Underveis i analysekapitlet presenterer jeg også en del bilder, slik at de blir en integrert del av oppgaven. Drøftingen av problemstillingen og funnene kommer i kapittel 6. Drøftingen har jeg delt i fire tema, der det første handler om hva bygningen i bybildet kommuniserer. Det andre temaet stiller spørsmål om hvilket syn på mennesket bygningen og hovedrommet skaper, mens det tredje fokuserer på bygningens og rommets syn på kjønn. I det fjerde temaet ser jeg på elementene, eller artefaktene, som skaper religiøs stemning og mening, før jeg til slutt drøfter hvordan sosialsemiotisk analyse av hellige rom kan brukes norskdidaktisk. Kapittel 7 inneholder en oppsummering og en konklusjon på problemstillingen, i tillegg til at jeg kommenterer videre forskning.

2. Om de abrahamittiske religionene

2.1. Kort historikk

De tre religionene jeg har valgt å skrive om, jødedom, kristendom og islam, har sitt utspring på den arabiske halvøya blant polyteistiske religioner. I boka *Islam: Lydighetens vei* (2010) skriver Jan Opsal at de tre religionene bygger sin lære på «budskap sendt fra profeter eller sendebud som var sendt av en høygud som ble regnet som den eneste guddom» (2010, s. 143). Et av disse sendebudene var skikkelsen Abraham, som ifølge tradisjonen plasseres i tidsrommet 2000–1800 fvt. Abraham blir omtalt som en utflytter fra Ur i Kaldea, en bystat i oldtidens Mesopotamia, og han hadde et mål om å bosette seg i Kanaan. Ifølge den hebraiske bibelen Tanakh, omfatter Kanaan det som i dag utgjør Israel, Gaza og Vestbredden (Lura, 2009). De tre religionene omtaler Abraham som patriark og stamfar til sine tilhengere (Groth, Barstad & Skatvik, 2022), men hendelser og begivenheter i framstillingen har blitt tillagt ulik vekt.

Fortellingen om Abraham er formidlet detaljert i Tanakh, 1. Mosebok kapittel 12–25. Ifølge Turid Karlsen Seims artikkel «Hvem er Abrahams barn?» (2002), vil en jøde «tilhøre Abraham sin ætt, være hans avkom» (2002, s. 75). Gud opprettet *brit mila*, en pakt, mellom seg og Abraham (1. Mos 17,10–13) der paktstegnet, omskjærelsen av guttebarn (Groth, 2022), skulle være identitetsmarkør for jødene. Sentralt i pakten var løftet om et land og en «universell velsignelse» (Seim, 2002, s. 75) som stadfestet at jødene var Guds folk.

Det gamle testamentet i Bibelen framstiller Abraham nokså likt som Tanakh, og Det nye testamentet starter med å omtale Jesus som en direkte etterkommer av Abraham (Groth, Barstad & Skatvik, 2022). Abrahams navn blir i Det nye testamentet omtalt 72 ganger, og flere bibelsteder trekker paralleller mellom Jesus og Abraham (Joh 8,56; Gal 3,14, Bibel 2011). I kristendommen ble dåpen paktstegnet som videreførte *brit mila* (Seim, 2002, s. 76), og den universelle velsignelsen inkluderte også de kristne. Fram til 1800–1900-tallet ble Abraham sett på som en historisk person, mens de fleste bibelforskere i dag mest sannsynlig vil betrakte ham som en litterær skikkelse og en religionsstifter (Groth, Barstad & Skatvik, 2022).

Ifølge islam har Abraham en sentral rolle siden han levde før Moses (se kap 2.2.1.), og muslimene definerer ham verken som jøde eller kristen (Opsal, 2010, s. 147). Abraham blir regnet som stamfar til araberne, og budskapet han forfektet, ble sett på som en «ren lydighetsreligion i forhold til Allah, og var i tråd med Muhammed sitt budskap» skriver Opsal i boka *Islam: Lydighetens vei* (2010, s. 147). Abraham blir i Koranen omtalt i 25 surer og nevnt med navn 75 ganger, og sure 14, som har fått overskriften Ibrahim, gjengir en samtale mellom ham og Gud.

Tanakh (1. Mos 15) og Koranen (sure 37) skildrer begge hvordan Abraham, som var barnløs, fikk løfte fra Herren om å få etterkommere. Da Abraham var 86 år, fikk han sønnen Ismael med tjenestekvinnen sin Hagar. I 1. Mos 17 blir løftet om etterkommere gjentatt, og først når Abraham er 100 år, får han og kona Sara sønnen Isak. Fortellingene om Ismael, Isak og etterkommerne deres har dannet sentrale teologiske skillelinjer i religionene, som senere har fått betydning for den praktiske utøvelsen knyttet til kulten. Ritene ble gjerne utført i fysiske rom, som jeg i denne oppgaven har valgt å betegne som et hellig rom. Jeg skal videre gi en kort redegjørelse for bakgrunn og betydning av de hellige rommene som jødernes synagoge, kirken i kristendommen og muslimenes moské.

2.2. En kort innføring i religionenes hellige rom

2.2.1. Synagoge

Fra Abrahams tid inneholder Tanakh en ættetavle som jødene betrakter som sitt stamtre. Noen av stamfedrene har spilt en betydelig rolle for jødene når det gjelder viktige historiske begivenheter og religiøse tradisjoner som har blitt utøvd i kulten (Groth, 2022). En av dem er Moses, som i 2. Mosebok skildres som en tydelig leder for det jødiske folket. Moses' oppgave bestod blant annet i å avslutte slavetiden i Egypt, for så å føre folket tilbake til Kanaans land, en vandring som tok 40 år via Sinaiørkenen. Under denne vandringen mottok Moses *toraen*, lovene (Groth, 2022), og et påbud om å sette opp *tabernakelet*, et telt, hvor den praktiske religionsutøvelsen skulle foregå (2. Mos 25-28). Tabernakelet var delt i to rom, hvor det ytterste var forbeholdt ofringer og brenning av røkelse (Nordgård, 2009, s. 37). I det innerste rommet ble loven oppbevart, og øverstepresten hadde kun adgang til rommet under den største jødiske høytidsdagen en gang i året (2. Mos 26).

Inndelingen av tabernakelet ble videreført til jødernes tempel som sannsynligvis ble bygget i Jerusalem på 900-tallet fvt. av kong Salomo (1. Kong 6–7), men ødelagt av babylonerne ca. 586 fvt. (Winje, 2012, s. 89). Det andre tempelet, som ble gjenoppbygget på 500-tallet, blir ikke like grundig beskrevet i Makabeerbøkene (Winje, 2012, s. 89) som det første ble i Kongebøkene, men innredningen og funksjonen ble opprettholdt og videreført. Tempelet ble fortsatt brukt til ofringer og brenning av røkelse, og denne religionsutøvelsen holdt seg helt til romerne la helligdommen i ruiner i år 70. Ved romernes okkupasjon av Israel ble jødernes hellige sted flyttet ut fra Jerusalem, og offerttjenesten og brenningen av røkelse opphørte. Jødene hadde likevel et behov for å oppleve Guds nærhet, og synagogene, med referanser til de tidligere templene, vokste fram. De eldste synagogene man i dag kjenner til, er fra 200-tallet, og «interiør, symbolikk og utsmykning er særlig knyttet til Guds åpenbaring av sin vilje og natur [...] slik at toraen kommer i fokus», skriver Geir Winje i boka *Guddommelig skjønnhet* (2012, s. 88).

Synagoge kommer fra gresk og er avledet fra *sunágein* som betyr å «føre sammen» (de Caprona, 2015, s. 919). Mannen har hovedansvaret for gudstjenesten, og tradisjonelt har menn og kvinner sittet adskilt med gitter eller vegg. I synagogen forholder ikke jødene seg til slekt og familie (Winje, 2012, s. 99), men ønsker et personlig møte med Gud via bønn og skriftlesning, som er de sentrale «handlingene i synagogegudstjenesten» (Winje, 2012, s. 99).

2.2.2. Kirke

I kristendommen starter tidsregningen omkring år 0 ved at grunnleggeren Jesus blir født. Fremstillingen starter med Jesu liv og virke i de jødiske områdene av Romerriket (Haraldsø, 1997, s. 13). Religionen ble sett på som en konkurrent til jødedommen, og Jesus ble betegnet som en religiøs oppvigler som utfordret eksisterende jødisk tro. Jesus forfektet at han var Guds sønn, sønn av Abraham og den Messias som skulle frelse menneskene, men ikke fra romersk okkupasjon slik jødene selv håpet på (Luk 24,21; Apg 1,6).

Etter Jesu død fortsatte vennene hans å spre budskapet om ham, og forholdet mellom jøder og kristne var anspent. Som en følge av den jødiske krig (år 66–70), brøt det ut forfølgelse av de kristne (Haraldsø, 1997, s. 14), og religiøs utøvelse foregikk derfor stort sett i hjemmene eller i katakombene. Da kristendommen ble statsreligion i Romerriket på begynnelsen av

300-tallet, begynte man nokså snart å endre noen av huskirkene til permanente kirkebygg (Winje, 2012, s. 121). I tillegg ble det også reist egne kirkebygg, og gjerne med den avlange basilikaen som modell, der «arkitekturen gav naturlig plass til alteret» (Rygh, 2021). Alteret, hvor presten oppholdt seg og utførte sine ritualer, hadde en sentral funksjon i den praktiske utøvelsen, og strukturen hadde synagogens gudstjeneste som forbilde (Haraldsø, 1997, s. 54). Utover i middelalderen begynte man å bygge nye typer kirker i gotisk stil og med tårn (Haraldsø, 1997, 136). Disse ble rikt utsmykket, og kunsten spilte en viktig rolle når det hellige rommet skulle dekoreres. I Norge bærer kirkene preg av å ha en romansk byggestil, og innredningen er holdt i en nøktern ny-gotisk stil (Den norske kirke, u.å.) siden ressursene var for små til å bygge store praktbygg (Winje, 2012, s. 146). Da reformasjonen ble innført i 1536, skjedde det en endring i kirkebyggene. Det hellige rommet skulle fortsatt være avlangt, men fokuset ble flyttet til prekestolen, som ble satt inn, og koråpningen inn til alteret ble utvidet (Winje, 2012, s. 147). Religionsutøvelsen skulle ikke lenger bare involvere presten, men også tilhørerne, og salmesangen ble innført som et eget ledd i gudstjenesten (Haraldsø, 1997, s. 159). Dermed gjorde orglene sin entre i kirkerommet. På midten av 1900-tallet begynte man å bygge arbeidskirker i Norge, som ifølge Winje, skulle «gi rom for flere aktiviteter enn gudstjenesten, så som barne- og ungdomsarbeid» (Winje, 2012, s. 147). Hovedtanken var fortsatt at menigheten skulle komme nær alteret, men prekestolen skulle ikke lenger være opphøyd, og orgelet ble ofte plassert framme i kirken. Skillet mellom menighet og prest ble i større grad visket ut, og menigheten fikk en mer aktiv rolle under gudstjenesten, for å etterstrebe ordets doble betydning om at Gud gjør tjeneste for folket, og folket tjener Gud (Thomassen, 2022).

På gresk ble de første jødiske gudstjenestene kalt *leitourgía*, og de kristne overtok begrepet. Liturgien inneholder «handlinger som kjennetegner den kristne gudstjenesteordningen» (de Caprona, 2015, s. 906), og beskriver en praktisk religionsutøvelse som i hovedsak består av bibellesning, bønn, salmesang og sakramentforvaltning.

2.2.3. Moské

Muhammed regnes som grunnleggeren av islam da han i 610 evt. fikk sitt profetkall i Mekka (Vogt, 2021) og mottok Allahs åpenbaringer. I 622 utvandret han til Medina, og ble etter hvert en like stor politisk som religiøs leder (Opsal, 2010, s. 119). Etter at Muhammed flyttet til

Medina, som i flere år var sentrum for islam, ble boligen hans samlingssted for bønn og belæring (Vogt, 2022). Fra Medina ble samtalene Muhammed hadde, undervisningen han gav, eller svar på spørsmål fra personer som ba om råd (Opsal, 2010, s. 134), etter hvert samlet i Hadithfortellingene. Den viktigste boka i islam er derimot Koranen, som inneholder alle åpenbaringene Muhammed mottok. En del av skikkelsene Muhammed fikk åpenbaringer om (Opsal, 2010, s. 147), omtales både i Tanakh og Det nye testamentet. Islam har derfor mange likhetstrekk med både jødedom og kristendom, og Muhammed tillot at muslimene i Medina overtok eller kopierte en rekke av kultenes skikker (Opsal, 2010, s. 145).

I de første årene etter Muhammeds åpenbaringer var det behov for bønn og undervisning. Da klippemoskeen i Jerusalem ble påbegynt på 600-tallet, var det etter inspirasjon fra den romerske basilikaen og Muhammeds hjem (Winje, 2012, s. 217). Utgangspunktet var en åpen plass dekket av tak som ofte var båret av søyler (Winje, 2012, s. 227). Denne åpne plassen ble kalt bønnerommet, og fikk navnet *moské*, som betyr «et sted å kaste seg ned» (Opsal, 2010, s. 345). Betydningen gjenspeiles også fysisk, siden rommet verken har stoler eller benker. Moskeen var rikt utsmykket med ornamentikk og kalligrafiske sitater fra Koranen (Winje, 2012, s. 227). I begynnelsen var moskéen vendt mot Jerusalem, men etter noen år «fikk Muhammed en åpenbaring om at muslimenes bønneretning skulle være Mekka» (Opsal, 2010, s. 146). En nisje i moskéen skal vise bønneretningen (Winje, 2012, s. 227), og til høyre for nisjen står *minbar*, prekestolen, utformet som en trapp opp til en plattform. I moskéen finnes også rennende vann slik at de troende kan rense seg før bønnen (Winje, 2012, s. 227).

Moskeen har som regel tårn hvorfra man kaller inn til den rituelle bønnen. Fredagsbønneren er den viktigste og er obligatorisk for menn. Moskeen har stor betydning for sosiale og kulturelle aktiviteter, og undervisningen på alle nivå er knyttet til moskéen (Vogt, 2022). I moskéen er menn og kvinner alltid adskilt, enten ved en vegg eller i separate rom, og i enkelte retninger tillates ikke kvinnene adgang. Inngangspartiet i moskéen er viktig og framstår ofte som en utsmykket portal. Moskéen skal være ren, og dette markeres ved kravet om å sette igjen fottøy utenfor. I boka *Guddommelig skjønnhet* (2012) skriver Winje: «Å gå inn gjennom porten er en forberedelse til bønn» (2012, s. 228), som er det viktigste ritualet i den praktiske religionsutøvelsen muslimenes hellige rom inviterer til.

3. Teori

I kapittel 3.1. til 3.3. redegjør jeg for det teoretiske rammeverket jeg har anvendt til analysen av hellige rom som spatial tekst. Teorikapitlet inneholder også definisjoner og forklaringer av sentrale tekstbegrep. Til slutt kommenterer jeg i kapittel 3.4 annen forskning på fagfeltet.

3.1. Tekstbegrepet

3.1.1. Hva er en tekst?

Det etymologiske opphavet til ordet tekst er hentet fra det latinske *textus*, som betyr «sammenføyning, vev» (de Caprona, 2015, s. 642). En tekst kan defineres som en skriftlig verbalspråklig ytring «som er vevd sammen til en helhet, og som har en indre sammenheng, en *tekstur*», slik Jan Svennevig skriver i boka *Språklig samhandling* (2008, s. 215). I boka *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective* (1978) utdyper Halliday ved å forklare hvordan «tekst er språk som er funksjonelt» (hentet fra *Å skape mening med språk* 1998, s. 74). At en tekst er forbundet med funksjonell språkbruk, indikerer at den skal gjøre «et arbeid» i en spesiell kontekst. Funksjonen er nødvendigvis ikke bare knyttet til verbalspråket, men til ulike meningsbærende element som teksten kan inneholde. Når meningen i en tekst blir skapt på flere måter, eller gjennom flere modaliteter, defineres teksten som multimodal (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 18).

I boka *Multimodality and Identity* (2022) definerer van Leeuwen modalitet som «a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning» og «[m]ode is that which a community, a group of people who work in similar ways around similar issues, has decided to treat as a mode» (2022, s. 52). De sosialt formede semiotiske ressursene kan være svært forskjellige, som farge, materialitet eller ikonografi, men hver for seg og sammen utgjør de et meningspotensiale (O'Toole, 2011, s. 15). Meningspotensialet som kan avdekkes i de semiotiske ressursene, er også avhengig av en kulturell og sosial sammenheng (kontekst) for å kunne kommunisere en mening (se kapittel 3.1.3). Konteksten baserer seg på en samhandling mellom tekst og leser, slik at leseren blir en integrert del i den meningsskapende prosessen (McMurtrie, 2017, s. 8; Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 151).

Halliday beskriver en tekst som en «bevegelse gjennom et nettverk av meningspotensiale» (1998, s. 75). Dette nettverket finnes i de ulike semiotiske ressursene og kan identifiseres i hver tekstlig del. Delene påvirker hverandre gjensidig og danner en tekstlig enhet som samlet kan kommunisere mening. Når de semiotiske ressursene settes sammen til en helhet, blir resultatet et *produkt*. Produktet er et eksempel på sosial mening skapt i en kontekst (Halliday, 1998, s. 75), som kan studeres, analyseres og reflekteres over.

Analysen forsøker å avdekke meningen som blir kommunisert gjennom prosessen som skjer mellom tekst, leser og kontekst (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 151) for å kunne identifisere de meningsbærende semiotiske ressursene. En slik analyse kan betegnes som en sosialsemiotisk analyse hvor det å stille spørsmål og lete etter meningspotensialet blir viktigere enn å gi en tydelig konklusjon (McMurtrie, 2017, s. 6; van Leeuwen, 2005, s. 1).

3.1.2. En spatial tekst

I boka *Multimodalitet in the Built Environment: Spatial Discourse Analysis* (2016) utvider Ravelli og McMurtrie tekstbegrepet ved å inkludere spatiale² tekster, som ifølge forskerne er en syntese av komponentene bygning, plass, innhold og betrakter (2016, s. 19). De skriver:

The spatial text [...] referring to the architectural structure (the building) in addition to the internal and external space and the content within that structure, and the people and their interaction and engagement with the material and non-material aspects of the building and its content (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 1).

For å forstå meningspotensialet til en spatial tekst, må en analyse avdekke meningen til hver tekstlig komponent. De meningsbærende komponentene må deretter settes sammen til en enhet, for å kunne identifisere meningen som blir kommunisert gjennom den spatiale teksten som helhet. Ravelli og McMurtrie forklarer det slik: «The aim is to understand how spatial texts make meaning and contribute to socially constructed knowledge» (2016, s. 1). Selv om spatiale tekster bidrar til å konstruere en sosial virkelighet, kan meningspotensialet ikke løsrives fra verken leser eller kontekst. For spatiale tekster vil det innebære å inkludere både den generelle kulturkonteksten og den mer spesifikke situasjonskonteksten (Veum & Skovholt, 2020, s. 20). Situasjonskonteksten kan betegnes som den aktuelle kommunikasjonsprosessen

² I oppgaven bruker jeg begrepene spatial og romlig synonymt, i tråd med Det norske akademis ordbok <https://naob.no/ordbok/spatial>

hvor leseren integreres som en aktiv og handlende part. Dersom leseren ikke blir inkludert, kan rommet framstå som tomt og meningsløst (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 151).

De tekstlige komponentene i en spatial tekst består av ulike semiotiske ressurser som til sammen danner en multimodal komposisjon. Ravelli og McMurtrie (2016, s. 1) understreker at de meningsskapende semiotiske ressursene kan ha mange uttrykksmåter og nevner blant annet materiale, lys, dekorasjon, interiør og skilt. Visuelle semiotiske ressurser vil være de bærende elementene i en spatial tekst, og for å finne meningen må ressursene analyseres. Machin utdypet i *Introduction to Multimodal Analysis* (2016) hvordan en analyse kan foregå:

It is a method that allows us to break down compositions into their most basic components and then understand how these work together, how relationship can be made between them [...] in order to create a meaning (2016, s.viii).

En spatial tekst inneholder mange *rank* (nivå), og hvert nivå kan splittes i enda mindre deler (O'Toole, 2011, s. 64; Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 31) som igjen kan betraktes som meningsbærende element. En sosialsemiotisk analyse må ta utgangspunkt i de meningsskapende lagene, og kartlegge disse, for deretter å «perceive them in relation to the whole», slik O'Toole forklarer i *The Language of Displayed Art* (2011, s. 25).

3.1.3. Tekst i kontekst

I boka *An Introduction to Functional Grammar* (2004) skriver Halliday: «language operates in context» (2004, s. 32). Å analysere en tekst uten å si noe om konteksten er umulig, og Halliday skiller mellom kulturkontekst og situasjonskontekst. Kulturkonteksten kan forklares som det kulturelle og sosiale miljøet der teksten ble skapt eller mottatt. Rommene visualiserer også idéer og verdier som assosieres med og beskriver en annen opprinnelse eller tidligere historie (provenance) enn den teologiske og religiøse (van Leeuwen, 2022, s. 48). I denne oppgaven bruker jeg hovedsakelig kulturkonteksten om det teologiske og religiøse forholdet som de hellige rommene representerer og har vokst ut av (se kapittel 2).

Situasjonskonteksten er den konkrete situasjonen som beskriver forholdet mellom tekst og leser (Halliday, 2004, s. 32), som jeg har valgt å kalle betrakter. Forholdet mellom teksten og betrakteren beskriver Halliday med begrepene *field* (felt), *tenor* (relasjon) og *mode* (mediering). Felt blir forklart med *hva* som foregår i situasjonen, og hva som er temaet i teksten (Halliday, 2004, s. 33). Relasjon handler om *hvem* som tar del i situasjonen, og hvilken

relasjon eller forhold som blir skapt mellom dem (Halliday, 2004, s. 33). Mediering dreier seg om *hvilken* rolle formidlingskanalen spiller i den aktuelle kommunikasjonssituasjonen (Halliday, 2004, s. 33), som i denne oppgaven handler om et konkret møte med de hellige rommene. Til sammen definerer begrepene en «multi-dimensional space» (Halliday, 2004, s. 34) der de skaper et meningspotensial hvor språket og forskjellige semiotiske ressurser opptrer i et vidt spekter av tekster. Et slikt synspunkt er i tråd med ulike sosiosemiotikeres definisjon om hvordan tekst skaper mening.

3.2. Metafunksjonene

Halliday beskriver tre grunnleggende meningskomponenter (metafunksjoner) som finnes i språk, og kaller dem for ideational (erfaringsbasert), interpersonal (mellompersonlig) og textual (tekstuell) metafunksjon (Halliday, 2004, s. 34). Siden Hallidays begrep beskriver språket, har jeg i stedet valgt å bruke Ravelli og McMurtries betegnelser representasjon, interaksjon og organisasjon på de tre metafunksjonene (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 6).

3.2.1. Representasjon

I Ravelli og McMurtries teoretiske rammeverk beskriver denne metafunksjonen den vanligste forståelsen av mening: «[I]t refers to what something is, what it is about, [and] what it is for» (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 5). I representasjonell metafunksjon er det viktig å skille mellom begrepene denotasjon og konnotasjon. Ved denotasjon identifiseres hva som faktisk er i teksten (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 28), og beskriver hvilke semiotiske ressurser (se kapittel 3.1.2.) som kan observeres i de forskjellige tekstlige komponentene. Konnotasjonen er knyttet til meningen som blir kommunisert gjennom *hva* som er representert, og *hvordan* det er representert (Machin, 2016, s. 25). I Hallidays beskrivelse av den representasjonelle metafunksjonen er de to begrepene *prosess* og *deltaker* viktig. Ravelli og McMurtrie (2016, s. 29) overtar disse begrepene i sin teori, og forklarer at til sammen konstruerer begrepene en hendelse, eller noe som skjer. Prosessen kan enten være narrativ og vise en forandring, eller den kan være konseptuell og representere noe generelt og stabilt, slik Kress og van Leeuwen forklarer i *Reading Images* (2021, s. 44–76). Den narrative prosessen i en spatial tekst kjennetegnes av dynamiske vektorer som danner diagonale linjer. Linjene bidrar til å skape et inntrykk av at teksten «gjør noe», og at handlingen skaper et inntrykk av bevegelse og

dynamikk (se kapittel 5.2 om taket i Gand kirke). I en konseptuell prosess mangler de dynamiske vektorene, og teksten (deltakeren) framstilles gjennom kun «å eksistere». I en konseptuell prosess er deltakeren bærer av symbolske attributter som må identifiseres og analyseres. Attributtene meningspotensiale kan indikere bestemte idéer eller verdier, eller gi kulturelle og sosiale assosiasjoner slik Machin forklarer i *Introduction to Multimodal Analysis* (2016, s. 25) (se også kapittel 3.3. om visuelle metaforer).

3.2.2. Interaksjon

Den andre metafunksjonen, interaksjonell, handler om hvem som er deltakere i situasjonen (tenor), og hvordan strukturene kommer til uttrykk og skaper relasjoner (kommuniserer) i teksten (Halliday, 2004, s. 361). I en spatial tekst dreier interaksjonen seg om samspillet mellom tekst og betrakter, og hvilke følelsesmessige reaksjoner teksten kan skape overfor betrakteren (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 51). Spatiale tekster kan identifisere fem nøkkelsystemer – makt, sosial distanse, kontakt, involvering og kontroll – for å analysere og beskrive de relasjonelle forholdene i situasjonen (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 54).

Makt

Makt uttrykkes stort sett på det vertikale planet. Når betrakteren må løfte blikket og se teksten fra et froskeperspektiv (Veum & Skovholt, 2020, s. 70), kan meningen være å framstille makten hos det visuelle elementet som er plassert høyt. Dersom betrakteren kan se ned, som i et fugleperspektiv (Veum & Skovholt, 2020, s. 70), kan makten ligge hos betrakteren. Makten kan også unntaksvis knyttes til det horisontale planet, og et eksempel på dette kan være store og tykke bokstaver som er plassert høyt på en vegg (se kapittel 5.3 om bokstavene på ytterveggen i Skien Moske). I tillegg kan makt også uttrykkes gjennom ulike material og overflaten på disse (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 54) (se kapittel 3.3.1.).

Sosial distanse

Ravelli og McMurtrie beskriver i boka *Multimodality in the Built Environment* (2016, s. 56) at sosial distanse refererer til hvordan betrakteren kan samhandle med teksten umiddelbart. Hva samhandlingen kommuniserer, er knyttet til hvor stor del av den spatiale teksten betrakteren har tilgang til. Dersom det meste av teksten er tilgjengelig, kan den skape en sosial eller personlig relasjon med betrakteren. Hvis derimot store deler av teksten er

utilgjengelig, kan en upersonlig relasjon formidles (Veum & Skovholt, 2020, s. 69), og teksten kan framstå som offentlig og fremmed. I spatiale tekster kan tilgjengeligheten begrenses gjennom låste dører, skilt som viser adgang forbudt, eller gardiner som er trukket for. I tillegg er det verdt å påpeke at tekstene ofte vil inneholde en kombinasjon og glidende overganger mellom de sosiale relasjonene, mer enn en absolutt grense.

Kontakt

Kontakten mellom tekst og betrakter kan defineres som enten svak eller sterk (intens) (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 57). Forskjellene oppstår når analysen identifiserer om betrakteren har øyekontakt med den spatiale teksten, eller ikke. Dersom betrakteren har mulighet til å se inn i, eller gjennom, den spatiale teksten, kan øyekontakt oppnås. Hvis øyekontakt er opprettet, kan teksten framstå som krevende (Veum & Skovholt, 2020, s. 71), eller intens, og kan ifølge Kress og van Leeuwen, være en «visual form for direct address» (2021, s. 116). Hvis betrakteren ikke har øyekontakt med teksten, blir kontakten svak og kun observerende eller givende, slik Veum og Skovholt uttrykker det i *Kritisk literacy i klasserommet* (2020, s. 71). Betrakteren kan også oppleve en audiovisuell kontakt (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 57) i en spatial tekst, enten isolert, eller i en kombinasjon med noe visuelt.

Involvering

Ravelli og McMurtrie beskriver involvering med å forklare hvordan betrakteren blir engasjert i teksten og får tilgang til den via horisontale vinkler (2016, s. 58). Dersom teksten kan nås ved å gå i en rett linje (front-on viewing), kan involveringen framstå som subjektiv og forpliktende (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 58), og betrakteren trenger selvtillit for å engasjere seg. Dermed kan betrakteren oppleve teksten som krevende. Når derimot teksten ved å gå i en vinkel (side-on perspective), kan involveringen beskrives som mer uforpliktende og intim, og betrakteren kan føle teksten som mer imøtekommende. Disse aspektene henger sammen med sosial distanse og beskriver hvordan den spatiale teksten virker på betrakteren.

Kontroll

Den siste nøkkelen er kontroll, og handler om graden av frihet som den spatiale teksten inviterer betrakteren til (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 60). Dersom betrakteren blir geleidet rundt i teksten ved tydelig markerte «veier» eller barrikader, kan følelsen av å bli kontrollert

kan dukke opp. Hvordan ganglinjene³ i teksten framstår, kan arte seg på ulikt vis. Det kan være fargevalg, skilt eller fysiske vegger som resulterer i at friheten til å navigere i teksten på egen hånd, forsvinner. Graden av kontroll eller frihet kan selvsagt variere, alt fra strengt regulert til kun å være forslag til alternative måter å navigere på i teksten.

En oppsummering av disse fem nøklene viser hvordan kommunikasjon kan oppstå i interaksjonen mellom den spatiale teksten og betrakteren (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 68). En semiotisk analyse må kunne beskrive hvordan den spatiale teksten kan skape og uttrykke en kommunikativ mening (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 68), for å kunne si noe om hvordan betrakteren blir involvert eller frakoblet i interaksjonen.

3.2.3. Organisasjon

Den tredje metafunksjonen kalles for organisatorisk, og viser hvordan den representasjonelle og interaksjonelle metafunksjonen utgjør en relasjon og er avhengige av hverandre for å danne en helhet (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 179; Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 104). van Leeuwen siterer etter Halliday i boka *Multimodality and Identity*: «den organisatoriske metafunksjonen 'breathing relevance into the other two'» (2022, s. 35). Den organisatoriske metafunksjonen kan skape en koherens i teksten med hjelp av de to andre metafunksjonene (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 97). Samtidig er det viktig å understreke at metafunksjonen har sitt eget meningspotensiale som kan bli kanalisert gjennom delene som binder helheten sammen, eller via helheten.

For å kartlegge den organisatoriske metafunksjonen, trengs to typer analytiske verktøy som beskriver forskjellene i en statisk eller dynamisk utformet spatial tekst (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 104). Den statiske utformingen benytter informasjonsverdi, framtredenhet (saliency), innramming og ganglinjer (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 161), mens en dynamisk utformet tekst beskriver betrakterens bevegelser gjennom og inni teksten.

³ Ganglinje er en norsk oversettelse for «navigation path». Oversettelsen ble besluttet å bruke på den nordiske terminologi-workshopen under den 18. konferansen for SFL og sosialesemiotikk på Høgskolen i Østfold, 27.–28. oktober 2022

Informasjonsverdi

Ulike element i en spatial tekst kan gi spesifikk informasjon som er knyttet til plasseringen de har. Elementene kan være vertikalt, horisontalt, sentralt eller perifert plassert, og overgangen mellom plasseringene kan være glidende og trenger ikke være et enten-eller. En glidende overgang kan kalles for et kontinuum, og i en vertikal retning kan element bevege seg i et kontinuum fra lavt til høyt. Dersom tekstlige element er lavtliggende og befinner seg nær gulvet, kan disse framstille en mening om noe faktisk, praktisk eller reelt. I motsatt ende kan element som er plassert høyt og nær taket, framstå med en ideell mening, og nærmest beskrives som et ønske om at noe kan oppnås (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 190; Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 106). På det horisontale planet danner de meningsbærende elementene i en spatial tekst et kontinuum fra venstre mot høyre. Element som er plassert til venstre, kan framstille en gitt mening, at noe er kjent fra før. Dersom elementene er til høyre, kan disse framstå som nye og ukjente og representere en mening som leseren tidligere ikke har kjennskap til (Halliday, 2004, s. 117; Kress & van Leeuwen, 2021, s. 185). I boka *Multimodality in the Built Environment* (2016) bruker Ravelli og McMurtrie betegnelsene «før» og «etter» om kontinuumet langs den horisontale aksene, og dette er i tråd med min begrepsbruk. I *Reading Images* (2021) understreker Kress og van Leeuwen at den visuelle strukturen fra venstre til høyre, (gitt – nytt), er kulturelt betinget. I Midtøsten og i kulturer hvor man skriver fra høyre til venstre, går kontinuumet motsatt, fra høyre (gitt) til venstre (nytt) (2021, s. 188). Både synagogen og moskéen hører hjemme i en slik skriftkultur, og analysen min må derfor forholde seg til et slikt faktum. Visuelle element kan også ha en sentral eller perifer plassering. Element som er plassert sentralt, er som regel viktige og framtrædende i helheten, mens element i bakgrunnen, er fordelt perifert i forhold til det sentrale elementet (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 201).

Fremtredenhet (salience)

De tekstlige elementene skiller seg gjerne ut (salience), enten med et positivt eller mer negativt uttrykk. Dersom meningen kan framstå som positiv, vil elementet gjerne være framtrædende, men fortsatt høre til og tydelig være en integrert del av helheten. I motsatt fall vil et element som kan ha negativ mening, oppleves å ikke passe inn (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 108) og kan framstå polarisert og i kontrast til helheten.

Innramming (framing)

Innramming er en annen beskrivelse av hvordan delene i den organisatoriske metafunksjonen forholder seg til hverandre (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 176). Innrammingen kan framstå som markert og sterk, eller diffus og svak. Dersom innrammingen er tydelig, kan den vise hvordan de tekstlige elementene er adskilte og danner kontraster til hverandre. Motsatt kan en diffus innramming koble elementene sammen og gi inntrykk av at de danner en enhet (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 107).

Ganglinjer

En siste komponent som kan bidra til å avdekke den organisatoriske meningen i teksten, er bruken av ganglinjer (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 108). Ganglinjer betegnes som forbindelser mellom enkeltdelene i den spatiale teksten, og linjene kan ofte gjenkjennes som vektorer. Ravelli og McMurtrie beskriver ganglinjer slik: «any device which draws attention to the connection between [parts of] space» (2016, s. 109). Ganglinjene kan også bidra til at betrakteren oppfatter hvilke deler av teksten som er verdt å legge merke til.

3.3. Semiotiske ressurser

Kapittel 3.1.2. viste at semiotiske ressurser har et meningspotensiale. van Leeuwen uttrykker i boka *The Language of Colour* (2011, s. 1) hvordan meningspotensialet til de semiotiske ressursene inkluderer tre dimensjoner. Den første dimensjonen er knyttet til studiet av de semiotiske ressursene og deres historie. Her er det først og fremst **bruken** av ressursene som er i fokus, og hvilket formål de har i kommunikasjonssituasjonen (van Leeuwen, 2011, s. 4). van Leeuwen presiserer at den andre dimensjonen dreier seg om hvordan de semiotiske ressursene **opptrer** i en «specific social, cultural og historical context» (2011, s. 1). De semiotiske ressursene kan ikke løsrives fra konteksten, og en analyse må avdekke hvilken rolle ressursene spiller i teksten (van Leeuwen, 2011, s. 4). Den tredje dimensjonen fokuserer på **forandringene** som stadig skjer i kommunikasjonen, og i utviklingen av nye semiotiske ressurser. Over tid kan semiotiske ressurser i en tekst kommunisere på ulike måter (van Leeuwen, 2011, s. 4), fordi meningspotensialet kan være i endring.

En analyse kan også avdekke hvordan de tre metafunksjonene (se kapittel 3.2.) er til stede i ulike semiotiske ressurser (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 151; van Leeuwen, 2011, s. 11). På det representasjonelle planet kan ressursens konnotasjon formidle hva som er representert og hvordan det er representert. Når det gjelder interaksjonell mening, kan ressursen fungere som et kommunikasjonsledd i teksten, og bidra til å forklare hvordan samhandlingen foregår i og mellom de ulike tekstelementene. Det organisatoriske meningspotensialet kan for de semiotiske ressursene være knyttet til å skape en kohesjon mellom delene og helheten i teksten (O'Toole, 2011, s. 25; van Leeuwen, 2011, s. 11).

Meningspotensialet til semiotiske ressurser henger sammen med metaforiske assosiasjoner (Machin, 2016, s. 11), og hvordan ressursene kan flytte en mening fra et område til et annet. Ordet *metafor* er gresk og betyr «'overføring', og bygger på ordene *over* + en avledning av *bære*» (de Caprona, 2015, s. 630). Machin utdyper i *Introduction to Multimodal Analysis* (2016): «we transport associations from one domain in order to make sense of things in another domain» (2016, s. 11). I visuell kommunikasjon kan semiotiske ressurser opptre som visuelle bærere (metaforer) av informasjon, for å synliggjøre likheten med den opprinnelige framstillingen. Visuell intertekstualitet henspeiler på å synliggjøre andre tekster, og skillelinjene mellom visuelle metaforer og visuell intertekstualitet er vage. I de abrahamittiske religionene der hellige skrifter er essensielt, kan analysen av de semiotiske ressursene materialitet og farger, som jeg beskriver nedenfor, avdekke både visuelle metaforer og visuell intertekstualitet.

3.3.1. Materialitet og tekstur

I sosialsemiotikken brukes begrepene materialitet og tekstur om hverandre, selv om ordene i utgangspunktet har ulik definisjon og opprinnelse. Materialitet stammer fra latin, *materialis*, og er avledet av *materia*; «stoff, tømmer, ved, emne, tema» (de Caprona, 2015, s. 1158), og kan beskrives som et råstoff som skal bearbeides. Tekstur er derimot en måte som stoff, fibrer og tråder er forbundet på, og brukes om «mønsteret som strukturen i et materiale gir på overflaten» (de Caprona, 2015, s. 528). Materialitet og tekstur har i Vesten lenge vært sett på som «not-yet-meaningful» semiotiske ressurser mener van Leeuwen (2022, s. 97), men i boka *Multimodality and Identity* (2022) skriver han:

in the age of identity design we need a semiotics that can explain why and how a glass bottle means something different from a plastic bottle [...]. Such a semiotics needs to be embedded in the still boarder context of a semiotics of action [...] that the qualities of materials can be perceived and understood as meaning-making (2022, s. 98).

van Leeuwen skriver videre hvordan hendene og munnen er to sentrale nøkler til å utforske og oppfatte materialitetens meningspotensiale (2022, s. 99). van Leeuwen poengterer også at øynene bør brukes aktivt, slik at den meningsskapende prosessen blir en handling, i stedet for kun en mental prosess. Tollef Thorsnes (2019) skriver om materialitet som tilbyr opplevelser og erfaringer for berøring, og hvordan taktilitet er en av våre sterkeste sanser. Ifølge Thorsnes gir berøring «mest informasjon til ulike deler av kroppen [...] og aller mest til fingerspisser» (Thorsnes, 2019, s. 177). Hvilken mening materialiteten kommuniserer, skjer alltid i en samhandling mellom objektet som bærer materialet, konteksten, en bestemt hendelse og de ulike materielle kvalitetene (van Leeuwen, 2022, s. 98).

Materialiteten kan være naturlig eller sosialt skapt, enten ved å være bearbeidet og omformet, eller syntetisk framstilt. Enkelte syntetiske materialer, slik som plast, kan inneholde en nærmest hvilken som helst kvalitet (van Leeuwen, 2022, s. 99). Kvaliteten kan ytterligere differensieres i spesiell og dyr (eksklusiv), eller vanlig og billig, og settes kvaliteten sammen med forskjellige teksturer, skapes et vell av meningspotensiale. Jeg skal videre prøve å identifisere hvilken mening ulike materialiteter og teksturer kan kommunisere, for å gi et teoretisk grunnlag for den materielle analysen i kapittel 5.

Glass

Å finne meningspotensialet til glass kan være en utfordring. Det finnes mange forskjellige typer glass, og de opptrer i svært ulike former. Glass kan bære med seg en mening om noe som er gammelt eller tradisjonelt (Machin, 2018, s. 94). Glass kan også kommunisere kontakt (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 63) med sin gjennomsiktighet. Ulike typer glass kan også kommunisere kvalitet og luksus, eller noe simpelt og nøkternt. Som semiotisk ressurs bør glass kobles med andre ressurser, slik som farge eller tykkelse, for å gi en tydelig mening.

Treverk (wood)

Treverk kan assosieres med håndverk og kan formidle en følelse av noe naturlig. I boka *Menneskeverd – en utfordring for skole og samfunn* (2019) skriver Thorsnes slik om treverk:

Trær finnes i ulike størrelser, farger og former og er grenseløse. Treet er ustyrlig selv etter at det er hugget ned, akkurat som individet kjører sitt liv. Treet har potensial til å kunne representere mennesket (2019, s. 180).

Prosessen fra tre til material kan ansees som tidkrevende, og treverk kan derfor assosiere et levd liv (Thorsnes, 2019, s. 180). Samtidig er treverk solid og tidløst og kan skape en mening om varig verdi (Machin, 2018, s. 94). Hvordan massetettheten til treverk er, påvirker også meningspotensialet. Dersom treverket er massivt og kompakt (som eik), kan det kommunisere en styrke (makt) (van Leeuwen, 2022, s. 108) og urokkelighet. Et lettere treslag med lavere massetetthet (som furu) kan derimot framstå som veikt eller puslete. Treverk kan også skape ulik mening i forskjellige kulturer. For noen kan tre framstå som moderne, mens andre kan oppfatte det som kjedelig (van Leeuwen, 2022, s. 112).

Metall

Metall finnes i ulike former, men et kjennetegn for dem alle er at de leder elektrisitet og varme, og har en karakteristisk metallglans (Pedersen, 2019). Metall kan også lakeres eller males (Ledin & Machin, 2018, s. 96), og det har ofte en vakker glans som kan vekke assosiasjoner til edelt metall slik som gull, sølv eller messing. I mange kulturelle kontekster kan et slikt «edelt» metall formidle en idé om luksus eller glamour. Meningspotensialet til metall kan også henspeile på noe varig og stabilt (Ledin & Machin, 2018, s. 96).

Keramikk

Keramikk er betegnelsen på brent leire og stammer fra det greske ordet *keramikos* som betyr «av leire» og er avledet av *kéramos*, «krukmakerens jord» (de Caprona, 2015, s. 543). Uttrykket kan utvide meningspotensialet og henspeile på tradisjonshåndverket der pottemakeren former en leirklump til et objekt på en dreieskive. På latin heter brent leire *terra cotta*, som på norsk kan oversettes med «brent jord» (de Caprona, 2015, s. 555). Ubehandlet brent leire har en ru overflate og kan gjenspeile noe naturlig og jordnært som kan gi litt motstand i bevegelsene. En ru overflate kan også kommunisere maskulinitet eller et hardt og levd liv (van Leeuwen, 2022, s. 108). En malt og glasert overflate kan i stedet forandre keramikens meningspotensiale og gjøre keramikken mer eksklusiv. Samtidig vil en slik overflatebehandling gi mindre fiksjon og gi inntrykk av at bevegelsene glir lettere (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 124).

Tekstil

Tekstiler opptrer i et svært høyt antall former og fasonger, noe som gjør meningspotensialet komplisert å beskrive. I tillegg kombineres alltid tekstil med andre semiotiske ressurser slik som farge eller tykkelse. Tekstiler kan oppfattes som bløte (silke), men da i motsetning til andre material som kan beskrives som faste (denim). Tekstiler kan også være myke (angoraull) eller harde (jute). Jo større tettheten i teksturen er, dess fastere kan tekstilet oppleves. van Leeuwen beskriver forskjellen mellom det myke og det harde slik: «Softness may be weak and submissive or sensitive and accomodating, [and] hardness strong, stable and durable, or unforgiving and harsh» (2022, s. 108).

Temperatur

I beskrivelsen av varme og kalde farger går det fram hvordan fargene kan oppfattes som kontraster. Den samme motsetningen gjelder også for tekstur. Dersom overflaten på et materiale oppleves som kaldt, skaper benevnelsen kun mening dersom et annet materiale kommuniserer varme. Varm tekstur kan formidle en intimitet eller et følelsesmessig engasjement (van Leeuwen, 2022, s. 107), mens en kald tekstur kan kommunisere ro og fred eller mangel på følelser. I tillegg er det viktig å understreke at ulik temperatur kan operere i samme tekst, og dermed skape kontraster i meningspotensialet til helheten.

Likviditet og viskositet (liquidity og viscosity)

Her befinner teksturen seg langs et kontinuum fra våt til tørr, med ulik grad av hvor flytende (viskositet) materialet forekommer. Flytende væske, slik som vann, kan formidle noe livgivende. På den andre siden kan flytende tekstur også bære med seg en mening om forråtnelse eller forfall (van Leeuwen, 2022, s. 106). Tørr tekstur kan motsatt bære med seg en mening om komfort eller at noe er rent. Et tyktflytende materiale kan kommunisere en mening om identitet og kan knyttes til en følelse av sensualitet eller rikdom (van Leeuwen, 2022, s. 106). Et eksempel kan være ulike typer sjampo for kvinner og menn.

Hardhet

I *Multimodality and Identity* (2022) skriver van Leeuwen: «Rigidity is a rich source of experimental metaphor» (2022, s. 108). Jo større motstand overflaten gir, dess hardere er teksturen. Myke overflater kan kommunisere noe veikt, underdanig eller sensitivt.

Motsetningen blir harde overflater som kan formidle styrke, fasthet eller noe utilgivelig. I tillegg kan konnotasjonen til harde og myke overflater variere alt etter hvordan konteksten er.

Ruhet

Ru teksturer kan være vonde å ta på, og kan skade fingrene dersom presset blir for stort (van Leeuwen, 2022, s. 108). Ru flater, som upusset treverk eller betong med steiner, kan formidle ujevnheter eller autensitet. Motsetningen er mykhet, som i mange kontekster blir verdsatt høyt (van Leeuwen, 2022, s. 109). Skjønnhetsprodukter reklamerer ofte for kremete produkt som gir et mykt resultat. Mykhet kommuniserer gjerne noe ungdommelig eller luksuriøst.

Regelmessighet (regularity)

Regelmessighet og uregelmessighet handler ikke bare om form, men henger sammen med materialets overflate (van Leeuwen, 2022, s. 109). Overflater som finnes i naturen, er for det meste uregelmessige og kan formidle en mening om noe vilt og utemmet. I en gitt kontekst, som en park eller en hage, kan likevel slike overflater kommunisere orden eller symmetri, og gi konnotasjoner i en helt annen retning. Siden regelmessigheten er knyttet til betrakterens oppfatning, kan meningen til et tekstlig element bli undergravd eller kommunisere stikk motsatt dersom regelmessigheten bryter med forventningen (van Leeuwen, 2022, s. 109). Mikses ulike overflater, kan det skape en forvirrende oppfatning, og meningspotensialet kan bli utfordrende å få klarhet i.

To sitater fra *Multimodality and Identity* (2022) kan oppsummere og beskrive materialitet:

Meanings of this kind nevertheless stem directly from the unique qualities of specific materials (van Leeuwen, 2022, s. 113).

Making meaning [...] combines, first of all a set of parameters [...] welding them into a multimodal unity, and second, a set of [...] distinctive features of these parameters (van Leeuwen, 2022, s. 46).

van Leeuwen forklarer videre hvordan materialiteten er umulig å løsrive fra andre semiotiske ressurser. Funksjonen, som materialiteten får i helheten, handler mer om et gradert uttrykk fra lite til mye, enn et enten-eller (2022, s. 46). Funksjonen er også et meningsbærende element, og når materialitet og funksjon kobles sammen med et objekt, kan summen bli en endeløs rekke av mulige meninger, slik van Kress og van Leeuwen oppsummerer i boka *Reading Images* (2021):

To summarize, material production comprises the interrelated semiotic resources of (surfaces) and tools of production. Each has its own semiotic effects, and in their interaction they produce complex effects of meaning (2021, s. 236).

Kress og van Leeuwen forklarer også at materialiteten gir gyldig informasjon og mening både representasjonelt, interaksjonelt og organisatorisk (2021, s. 226). Materialitet kan ikke betraktes som noe universelt, selv om det er en framtrædende semiotisk ressurs (2021, s. 226). Hver kultur tillegger materialiteten sin mening, og knytter denne til enten en sosial eller kulturell kontekst, eller til begge deler. Det gjør materialiteten til en komplisert meningsbærer. Ved å analysere materialitetens konkrete og observerbare kvaliteter, blir ikke bare funksjonen åpenbart, men verdier som kan bestemme identiteten til den spatiale teksten, kan også bli avdekket (van Leeuwen, 2022, s. 28).

3.3.2. Farger

Farger er en semiotisk ressurs der meningspotensialet gjerne knyttes til både psykologi og kommunikasjon, i tillegg til at fargebruk alltid har bidratt til å uttrykke identitet (van Leeuwen, 2022, s. 79). Samtidig er det verdt å merke seg at meningspotensialet i farger ikke er universelt (van Leeuwen, 2022, s. 78), men både sosialt og kulturelt betinget. Metaforer er tydelige gjennom fargenavn, slik som marineblå eller okergul. van Leeuwen uttrykker poenget slik: «Colour names, [...] starts their life as metaphors» (2011, s. 50). Navn på farger kan også være historisk eller zoologisk betinget, slik som kongeblå eller purpurrød. Nye navn på farger blir ofte lagt til og kan gjenspeile trender i samfunnet (van Leeuwen, 2011, s. 51). Fargekoder har også vekslet gjennom årene og kan beskrive fargen med en teknisk uttrykksmåte, slik de blant annet defineres i systemet NCS, Natural Color System (Holtsmark, 2019).

I en sosialsemiotisk sammenheng kan semiotikken i fargene basere seg på både materialiteten og teknologien (van Leeuwen, 2022, s. 77) og uttrykkes gjennom «pigments and dyes» (van Leeuwen, 2011, s. 1). En slik relasjon mellom farger, navn og betydning kan inneholde mange nyanser som kan bidra til å skape utfordringer (van Leeuwen, 2011, s. 17) for meningspotensialet. Meningspotensialet kan blant annet differensieres mellom et teoretisk, som forklarer hvordan fargene har blitt brukt tidligere, og et aktuelt, som sier noe om hvordan fargene brukes i dag (van Leeuwen, 2011, s. 59). Det aktuelle meningspotensialet inneholder ifølge van Leeuwen (2022), flere viktige dimensjoner og aspekt som jeg videre skal gjøre rede for, og som er avgjørende for analysen i kapittel 5.

Verdi (value)

Fargenes verdi er beskrivelsen av farger langs en grå skala, fra det maksimale lyse (hvitt) til det maksimale mørke (svart) (van Leeuwen, 2011, s. 60). Meningspotensialet som utspiller seg langs denne skalaen, kan være forbundet med opplevelsen av lys og mørke som kontraster. Machin kaller dimensjonen for «brightness» (2016, s. 70), og han understreker at meningspotensialet til verdi også kan assosieres med begrepene renhet og uklarhet.

Renhet (purity)

En fargepalett framstiller ofte rene farger (primærfargene) og beveger seg i et kontinuum mot en fullstendig miks av farger (Machin, 2016, s. 76). Meningspotensialet for renhet kan framstå som moderne eller autentisk, eller kommunisere troverdighet (Ledin & Machin, 2018, s. 130), samtidig som primærfarger kan brukes til å framheve viktige element. En blanding eller miks av farger kan framstå som mindreverdig og svekket (van Leeuwen, 2022, s. 85), eller bli assosiert med kompleksitet og forskjeller (Ledin & Machin, 2018, s. 130).

Metning (saturation)

Fargenes metning opererer i en skala fra den mest intense fargen til et blast skjær av samme fargenyanse. Meningspotensialet kan knyttes til beskrivelsen av blant annet emosjonell temperatur (Ledin & Machin, 2018, s. 130; Machin, 2016, s. 70). Farger med høy metning kan gi en konnotasjon av sterke følelser eller overflod (Ledin & Machin, 2018, s. 50), og intense farger kan skape en illusjon og svekke opplevelsen av virkelighet (Machin, 2016, s. 75). van Leeuwen skildrer metning slik i boka *The Language of Colour* (2011):

High saturation might be positive, exuberant, adventurous – or vulgar or garish, if you do not like it. Low saturation might be subtle and tender – or cold and repressed, brooding and moody (2011, s. 61).

Gjennomsiktighet (transparent)

En farge kan defineres som gjennomsiktig når alt lys slipper igjennom og motiv kan betraktes likt fra begge sider (van Leeuwen, 2022, s. 85). Vannfarger og fargebruken i audiovisuelle medium passer i denne kategorien, i tillegg til ulike typer glass fra klart til matt og kompakt, der lyset så vidt trenger inn. I boka *Multimodality and Identity* (2022) skriver van Leeuwen: «Coloured glass [...] conceals and transform what lies behind it» (2022, s. 86).

Meningspotensialet kan knyttes til åpenhet eller til å framstå lukket eller stengt. Vinduer av gjennomsiktig glass kan fungere som «øyne» som fjerner skillelinjene mellom ute og inne, samtidig som matt og kompakt glass kan oppfattes som markerte skillelinjer.

Luminescens, glans (lustre) og luminositet (luminosity),

Dimensjonene luminescens og glans er nært forbundet med hverandre. I luminescensen trenger fargen et medium for å lyse, og meningspotensialet ligger i kvaliteten på fargens evne til å transportere lyset (van Leeuwen, 2011, s. 63). Glans (lustre) kan derimot beskrives som evnen fargede overflater har til å reflektere lyset ved et eksternt medium. Luminositet (lysstyrke) måler egenskapen eller den unike muligheten fargen har til å lyse opp selv (van Leeuwen, 2011, s. 63). I mange religioner blir guddommen betraktet som det ypperste av alle medier til å lyse (luminosity), eller betegnes som selve Lyset (van Leeuwen, 2011, s. 63).

Temperatur

I dagligtalen brukes ofte benevnelsen varme og kalde farger. Fargene kan bli oppfattet som kontraster som beveger seg langs et kontinuum med et vidt meningspotensial. Å beskrive noen farger som kalde, kan skape en illusjon om distanse, mens varme farger kan uttrykke at noe er lunt, nært eller fullt av energi (van Leeuwen, 2022, s. 87). Temperatur brukes gjerne i kombinasjon med andre dimensjoner, både metning og renhet, og settes dimensjonene inn i en kontekst, kan meningspotensialet bli nokså komplekst.

Modulasjon/nyanser (modulation)

Modulasjon handler ikke bare om en enkelt farge, men dreier seg mer om et fargeskjema. En farge kan beskrives på ulike måter, fra å inneholde mange fargetoner og nyanser, til å framstå som flate og unyanserte (van Leeuwen, 2022, s. 88). Rommer fargen mange fargetoner, kan den skape en konnotasjon til farger som finnes «in the natural world», mener Machin i boka *Introduction to Multimodal Analysis* (2016, s. 77). Han skriver videre: «Flat, unmodulated colour may be experienced as simple, bold or basic» (2016, s. 77). Lite nyanserte farger kan derfor framstå som en idealisert versjon av de virkelige fargene.

Differensiering (differentiation)

Fargedifferensieringen innebærer en skala fra monokrom til full fargepalett. Det betyr at enten benyttes bare én eller to farger, eller så opptre et vidt spekter av farger sammen, der meningspotensialet kan beskrives som variert (van Leeuwen, 2022, s. 89). Brukes høy differensiering (full fargepalett), kan meningen knyttes til mangfold, overflod eller energi (Ledin & Machin, 2018, s. 129), mens få farger kan indikere en begrensning eller tilbakeholdenhet. Ved bruken av lav differensiering kan fargene formidle en nostalgi (Machin, 2016, s. 78), som kan hentyde til hvordan fargene har bleknet i årenes løp. I en monokrom fargepalett kan meningspotensialet i hver enkelt farge komme tydeligere fram, men skillet mellom differensiering og modulasjon kan være vanskeligere å stadfeste.

For å sammenfatte kort om farger som meningsbærende semiotiske ressurser, kan bruken kobles til de tre metafunksjonene. I representasjonell metafunksjon kan farger kommunisere mening ved konnotasjon og som ledd i narrativ og konseptuell representasjon. Interaksjonelt kan farger være kommunikasjonsbærere både i form av å «leses» isolert, eller «leses inn» i en kulturell sammenheng. I organisatorisk metafunksjon kan fargene skape en sammenheng på tre ulike plan (van Leeuwen, 2022, s. 77). For det første kan farger bidra med å kategorisere eller avgrense deler i teksten som tydelig hører sammen. For det andre kan bruken av farger være med på å framheve noen tekstelement framfor andre (van Leeuwen, 2022, s. 77) og gi disse en større betydning i teksten. Til slutt kan fargene skape en sammenheng mellom elementene, som bidrar til en helhetlig framstilling av teksten (van Leeuwen, 2022, s. 78).

3.3.3. Oppsummering

I dette delkapitlet har jeg prøvd å vise at meningspotensialet til semiotiske ressurser utgjør tre dimensjoner. Den første dimensjonen, *bruken*, kan kobles med formålet til ressursen. Den andre dimensjonen knyttes til hvordan ressursen *opptrer* i en sosial, kulturell og historisk sammenheng. Den tredje avdekker at semiotiske ressurser ikke opptrer universelt, men er i stadig *forandring* (van Leeuwen, 2011, s. 1). I tillegg har jeg beskrevet hvordan semiotiske ressurser kan bestemme en identitet ved å uttrykke ulike verdier (van Leeuwen, 2022, s. 28). De semiotiske ressursene materialitet og farger er også mulig å inkludere i Hallidays sosialsemiotiske teori om de tre metafunksjonene (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 240). I den første metafunksjonen handler det om å konstruere representasjoner av verden, gjennom

denotasjon og konnotasjon. Interaksjonell funksjon avdekker spesifikke sosiale formål og relasjoner, mens den organisatoriske funksjonen rangerer de kommunikative delene, og binder dem sammen til en helhet (Kress & van Leeuwen, 2021, s. 240).

For at helheten skal gi mening, må meningspotensialet i de tekstlige elementene materialitet og farger identifiseres og tolkes hver for seg. De semiotiske ressursene må også plasseres i en kontekst, hvor både kulturelle og sosiale aspekt legges til. Betrakteren kan heller ikke utelates, men inkluderes i den meningsskapende prosessen som oppstår mellom tekst, betrakter og kontekst. Først da kan meningen som finnes i en spatial tekst bli avdekket, og teksten kan si noe om virkeligheten slik den er kommunisert og konstruert (Veum & Skovholt, 2020, s. 20).

3.4. Annen forskning

Å finne forskning som handler om sosiosemiotiske analyser av hellige rom, har gitt få resultat. Jeg har derfor valgt å skille forskningen i tre kategorier. I den første kategorien har jeg funnet eksempler på sosiosemiotiske analyser av bygninger og rom, mens den andre kategorien dreier seg om semiotiske analyser av religiøse bygninger. Til slutt kommenterer jeg et par sosiosemiotiske analyser knyttet til religiøse framstillinger.

Når det gjelder *sosiosemiotiske analyser* av rom og bygninger, analyserer Michael O'Toole i boka *The Language of Displayed Art* (2011) tre bygninger med fokus på funksjon, arkitektur og geografisk plassering. De tre byggene er «The Vendelbo» (bolighus) i Australia, «The Enzo-Gutzeit» (kontorbygg) i Helsinki og «Notre-Dame du Haut» (kapell) i Frankrike. O'Tooles tilnærming er å undersøke hvordan den praktiske funksjonen til bygningene er, hvordan de henvender seg til betrakteren, og hvordan byggene harmonerer med omgivelsene (2011, s.64). I boka *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Functional Perspectives* (2004) foretar O'Toole en systemisk-funksjonell analyse av Sydney Opera House basert på det teoretiske rammeverket som han utvikler i *The Language of Displayed Art*. Noen år senere kom artikkelen «Space odyssey: towards a social semiotic model of three-dimensional space» (2009), hvor Maree Stenglin bruker Hyde Park Museum, Sydney som eksempel for en semiotisk analyse. Stenglin drøfter hvordan tredimensjonale rom kan være organisert som semiotiske ressurser, eller modaliteter, som til sammen utgjør rommets multimodale helhet. I

boka *Semiotics Margins: Meaning in Multimodalities* (2011) analyserer Stenglin australske hus for å synliggjøre at utfordringer kan oppstå når metafunksjonene overføres og brukes på spatiale tekster. Ravelli og McMurtrie har også flere spatiale tekstanalyser enn de jeg allerede har henvist til i teorikapitlet. I 2000 skrev Ravelli en artikkel som benyttet sosiosemiotisk rammeverk for å analysere the Sydney Olympic Store (2000) ved hjelp av de semiotiske ressursene layout, farge og verbalspråk. Noen år senere kom boka *Museum Texts* (2005), der Ravelli analyserte hvordan ulike museer opptre som kommunikative tekster. I 2012 publiserte McMurtrie en sosiosemiotisk analyse av høye leilighetskompleks, der han undersøkte den emosjonelle effekten bygningenes representasjon og interaksjon hadde på brukerne. McMurtrie la vekt på å analysere affekten bygningen skapte når brukeren beveget seg i og gjennom leilighetskomplekset.

Den andre kategorien handler om *semiotiske analyser* av fortrinnsvis religiøse bygninger, der fokuset er å undersøke bygningens symbolikk og hvilken funksjon bygningen har i konteksten. I 1992 skrev Graham Fairclough en artikkel i *Antique*, der han forklarer ulike teknikker som kan brukes for å analysere symbolikk i middelalderbygninger (inkludert kirker). Fairclough understreker at både bygningenes symbolikk og funksjon må fortolkes i en semiotisk analyse, og teorien får nærmest et sosiosemiotisk perspektiv, siden bygningene framstår som meningsskapende objekt. I 1993 skrev Gerard Lukken og Mark Searle boka *Semiotics and Church Architecture* hvor forskerne analyserte tegn og symbol (semiotikk) i kirkebygg. Boka tar utgangspunkt i Paris-skolen og Greimas' diskursteori om meningsdannelse i tegn, og forskerne anvender teorien på Church of SS Peter and Paul i Istanbul. Lukken og Searle prøver å forklare hvordan meningen kan vises gjennom arkitektur, eksteriør og interiør, det forskerne kaller for «a spatial semiotic system» (Lukken & Searle, 1993, s. 13).

I 2022 ble boka *The Oxford Handbook of Religious Space* publisert. Boka inneholder over tretti forskjellige metoder og teorier fra ulike fagfelt for å analysere religiøse «specific spaces or types of spaces around the world and across the time» (Kilde, 2022, s. 1). Fagdisiplinene spenner blant annet fra arkeologi og geografi til sosiologi og kjønnsstudier, men språk er ikke nevnt. Boka presenterer religiøse steder som både individuelle og kollektive, personlige og sosiale, og viser hvordan stedene er påvirket av tradisjon og kultur. I tillegg synliggjør boka at bygningene «participate in various relationships of power», og understreker at «religious

spaces [...] are also constituent of religious meaning» (Kilde, 2022, s. 1). Fagdisiplinene som kommer til orde i boka, viser på hver sin måte hvordan ulike teoretiske ståsted kan bidra til å skape mening når religiøse steder blir analysert og fortolket. Boka inneholder også en bredde av ulike religiøse tilnærminger, og både jødiske, kristne og muslimske steder er beskrevet. I 2013 ble boka *Hellige hus: arkitektur og utsmykning i religiøst liv* publisert på norsk. Også her representerer bidragsyterne flere fagdisipliner, som blant annet teologi, tekstvitenskap og sosiologi. Innledningsvis skriver redaktørene Pål Repstad og Elise Seip Tønnessen at boka er skrevet ut fra en oppfatning om at «materielle og romlige dimensjoner er et viktig aspekt ved religionenes sanselige sider» og at disse «størrelsene spiller en viktig [...] rolle i det religiøse liv» (2013, s. 3). Boka inneholder studier fra ulike deler av det kristelige landskapet i Norge, i tillegg til en beskrivelse av tre forskjellige moskéer Oslo.

I den tredje kategorien dreier artiklene seg om religiøst liv eller multimodale (tekstlige) framstillinger. Den norske forskeren Anne Løvland har i artikkelen «Social Semiotics in the Study of Religion» (2019) benyttet sosiosemiotikk og multimodal teori til å analysere religiøst liv. Eksemplene til Løvland er hentet fra konfirmasjonsgudstjenester i kirken og fra en studie av folks reaksjoner på synlige religiøse symbol på offentlige steder. Symbolene plasseres i en sosial kontekst for å undersøke meningen som blir skapt. Anne Foss, doktorgradsstipendiat ved Universitetet i Agder, har i sin artikkel «Å være kirke på nett», gjort en «sosiosemiotisk undersøkelse av nettpresentasjonene til de skandinaviske folkekirkene» (2020). Foss har studert hvordan religion og folkekirken kommuniserer på internett ved å bruke Hallidays metafunksjoner og Kress og van Leeuwens teori (2021) for å undersøke meningspotensialet.

Forskningen viser at sosiosemiotiske analyser av rom eller bygninger stort sett inkluderer Hallidays metafunksjoner. Studier av religiøse steder inkluderer både arkitektur, eksteriør og interiør og handler i stor grad om symbolikk og funksjoner. Hvis sosiosemiotisk analyse har blitt brukt i en religiøs kontekst, har forskeren lagt større vekt på en sosial dimensjon. Min sosiosemiotiske analyse av hellige rom vil kunne utfylle forskningen ved å vise hvilken mening religiøse rom kan kommunisere offentlig, men også for brukeren av byggene. Analysen kan også bidra til å øke forståelse og respekt for religiøse bygg hos multikulturelle skoleelever.

4. Metode

En sosialsemiotisk analyse inneholder både teori og metode. I dette kapitlet skal jeg redegjøre for fortolkning generelt, og for hvilke metodeverktøy jeg har brukt til å utføre selve analysen. Å analysere hellige rom krever også en etisk refleksjon i forhold til respekt for rommet og dets funksjon, og hvordan jeg som fortolker forholder meg til den religiøse konteksten.

4.1. Hermeneutikk og forskningsdesign

4.1.1. Forståelse og fortolkning

I boka *Hermeneutisk Lesebok* (2001) blir hermeneutikk beskrevet som «forståelse og fortolkning av tegn og tegnsystem» (Lægreid & Skorgen, 2001, s. 9). Hermeneutikken tar, ifølge Nils Gilje, sikte på å avdekke «ein underliggjande samanheng eller ei djupare meining i [...] tekstar» (Gilje, 2019, s. 11). Sissel Lægreid og Torgeir Skorgen forklarer i boka *Hermeneutikk: en innføring* hvordan forståelse «alltid bare kan være foreløpig og uavsluttet, en prosess [forskeren] stadig deltar i med [sin] tidsbundne eksistens» (2006, s. 223). Lægreid og Skorgen beskriver fortolkningen som en bevegelse fram og tilbake mellom tekstens betydning på den ene siden og fortolkerens utlegning og anvendelse på den andre siden. Til sammen kan forståelsen og fortolkningen oppfattes som en hermeneutisk sirkel, der en «hopper fram og tilbake mellom helheten uttrykt gjennom delene, og delene uttrykt gjennom helheten som motiverer den» (Lægreid & Skorgen, 2001, s. 21). O'Toole understreker også i boka *The Language of Displayed Art* (2011, s. 15) hvordan en «skyttel-prosess» mellom delene og helheten kan klargjøre tolkningen.

I boka *Hermeneutikk som metode* (2019, s. 12) forklarer Gilje hvordan forventninger, forutsetninger og bakgrunnskunnskap er med på å danne en forforståelse av tolkningen og oppfatningen. Til sammen bidrar forforståelsen med å legge visse føringer for hvordan fortolkeren vil oppfatte verden. Ifølge Hans-Georg Gadamer's hermeneutikk kan ikke fortolkeren plasseres utenfor den hermeneutiske sirkelen (Gadamer, 1998, s. 292-293). Fortolkeren møter forskningsobjektet (den andre) med sin egen forståelseshorisont, som innbefatter både sosial bakgrunn, kjønn, utdanning, arbeid og «erkendelsesinteresse» (Dahlgren & Fredslund, 2011, s. 157). Forskeren kan ikke fornekte sin horisont og

forforståelse, men møte *den andre* ved å prøve å forstå den «bakgrunn eller situation, den anden taler ud fra» (Dahlager & Fredslund, 2011, s. 169). Når disse to horisontene møtes og forenes, skjer fortolkningen. En slik hermeneutisk tankegang viser at forskeren må forholde seg til den andre og muligens stille nye spørsmål i møte med forskningsobjektet, for deretter å justere fortolkningen (Dahlager & Fredslund, 2011, s. 171). Forskeren, som er ansvarlig for fortolkningen, må være bevisst på at forforståelsen kan romme en begrensning, og at observasjonene kan inneholde en viss feilkilde. Likevel mener Gilje at forskningen også må gi rom for skjønn og vurdering (2019, s. 25). Hvis forskningsresultatet får et negativt utfall, må muligens hypotesene og forventningshorisonten revideres, noe som igjen vil bidra til å skape nye sirkelbevegelser mellom observasjoner, hypoteser og andre oppfatninger (Gilje, 2019, s. 26).

I masterprosjektet mitt er den hermeneutiske helheten knyttet til tre ulike sakrale rom som jeg har definert som en spatial eller romlig tekst. Helheten, som jeg har benyttet som begrep videre i dette kapitlet, inkluderer både bygning, sted, innhold og betrakter, og er i tråd med Ravelli og McMurtries teori. De skriver:

Spatial text are [thus] more fully the synthesis of building, space, content and user [...]. We examine both the built structure, its overall form and space, what is put inside and outside the building, and how it is used by people (2016, s. 1-2).

Analysen av de spatiale tekstene tar utgangspunkt i to forskningsspørsmål:

- Hvilke idéer og meninger kan hellige rom kommunisere?
- Hva kan de semiotiske ressursene farger og material formidle i hellige rom?

4.2. Utvalg av forskningsobjekt

Da jeg valgte synagoge, kirke og moské som forskningsobjekt, var det fordi rommene oppfylte sentrale kriterier. Hovedkriteriet var det religiøse utgangspunktet, der Abraham blir regnet som stamfar til både jødedommen, kristendommen og islam. Ville det være mulig å finne visuelle likheter mellom de tre rommene, slik forbindelsen vises i de hellige skriftene? Jeg har ikke definert spørsmålet som eget forskningsspørsmål, men sammenlikninger mellom de tre rommene vil forekomme i analysen og drøftingen. Et annet kriterium var at religionene skulle være representert blant elever i den norske skolen, slik at de tre rommene kan være

gjenkjennelige for flere av dem. Kunnskap om stedet for religionsutøvelse kan øke forståelsen for andres religion og kultur, og tematikken kan brukes tverrfaglig for å knytte religionsfaget og norskfaget sammen. Sosiosemiotisk analyse er også en didaktisk metode som kan benyttes på spatiale tekster for å implementere det utvidede tekstbegrepet i undervisningen. Utvalget av hellige rom er svært begrenset i dette prosjektet, og feiltolkninger i analysen kan derfor forekomme. Av den grunn bør jeg utvise en tydelig respekt for å trekke absolutte slutninger om likheter og ulikheter mellom rommene, basert på analysen.

I Norge finnes det bare to jødisk-ortodokse synagoger; den ene ligger i Trondheim og den andre er i Oslo. Av praktiske grunner valgte jeg å besøke synagogen i Oslo. Synagogen er bygget til formålet om å feire jødiske gudstjenester, og opprinnelig inventar er så langt jeg kjenner til, autentisk. En forandring som er gjort med bygget, er at inngangen av sikkerhetsmessige hensyn er flyttet til sidebygget, slik at moderne sikkerhetsutstyr lettere kunne installeres og tas i bruk.

Kirkebygg blir av regjeringen klassifisert med følgende definisjon: «menighetens gudshus, et sted hvor mennesker kan søke Gud og oppleve tilhørighet og fellesskap» (Barne- og familiedepartementet, 2021). I Norge finnes 1620 kirker, og byggene har et aldersspenn på mer enn 1000 år. Ett kirkebygg vil derfor være et magert grunnlag å bruke som bakgrunn for en fullverdig presentasjon og analyse. Likevel tror jeg det er mulig å peke på trekk som går igjen i flere kirkerom, siden de er bygget til samme gudstjenestelige formål (samme funksjon). Jeg er også klar over at kirkebygget i Sandnes har en modernistisk arkitektur, og således ikke er et visuelt uttrykk for flertallet av kirkene i Norge. Gand kirke ligger i villastrøket hvor jeg selv vokste opp, og står på nabolaget til barneskolen tilknyttet bydelen. Fra barndomshjemmet mitt så jeg rett på kirken, og i barneårene undret jeg meg ofte over den «rare» ytre fasaden og den innvendige arkitekturen. En slik tilnærming har selvfølgelig påvirket forforståelsen min på en annen måte enn for de andre bygningene, men som fortolker har jeg likevel prøvd å ha et utenfra-perspektiv i møte med kirkebygget, og begrense min egen subjektive stemme i fortolkningen.

Islam er Norges nest største religion med omtrent 220 moskéer fordelt utover landet (Rønhovde, 2021). I Oslo finnes flere kjente moskéer som allerede har blitt analysert (Repstad

& Tønnessen, 2013), og derfor ønsket jeg å undersøke en moské utenfor hovedstaden. Moskeen i Skien er tilknyttet sunni-islam og er «Telemark sin første fullverdige moské», understreker Skien Venstre (2014). Moskéen var opprinnelig bygget som en kirke, men i 2014 ble den kjøpt og restaurert av Telemark Islamsk Forening. I dag framstår moskéens eksteriør og interiør som tydelig inspirert av blant annet tyrkiske og iranske moskéer.

4.3. Analyseverktøy

Ravelli poengterer i sin teori at den viktigste regelen i fortolkningsarbeidet er å besøke eller oppleve den romlige teksten fysisk (Ravelli, 2022). Ravelli tar også til orde for å starte analysen med å beskrive den romlige teksten i generelle og ikke-tekniske termer (Ravelli, 2022). Siden betrakteren mangler forutsetninger for å kjenne til teksten fra før, trengs en grundig beskrivelse av helheten for at analysen skal gi mening. Jeg starter derfor analysen med en redegjørelse av helheten til hvert rom, i tillegg til å beskrive nøyere de ulike nivåene. Analysen bygger på O'Tooles nivåer *bygning, etasje, rom og element* (2011, s. 65), men i min analyse er helheten betegnelsen for bygning, og etasje inkluderer både hovedrommet og galleriet. Det analytiske fokuset er konsentrert om de semiotiske ressursene materialitet og farger, og de blir presentert i den rekkefølgen. Etter analysens denotasjon redegjør jeg for konnotasjoner og tolkninger av funnene, og veksler mellom å zoome inn og ut for å se på samspillet mellom nivåene. Et slikt metodevalg er helt i tråd med de teoretiske synspunktene til både McMurtrie (2017), O'Toole (2011) og Ravelli og McMurtrie (2016).

Ravelli understreker også viktigheten av å se på teksten, eller bruke sansene til først å betrakte helheten (Ravelli, 2022). Analysen starter med å skildre helheten ved å angi bygningens plassering i forhold til øvrig bebyggelse, og hvordan bygningen samhandler med nabobyggene. Jeg har også observert den ytre bygningen som et eget nivå, og har derfor kommentert bygningsmassen i henhold til de to semiotiske ressursene materialitet og farger. I boka *The Semiotics of Movement in Space* (2017) poengterer McMurtrie at en viktig forutsetning for å forstå og tolke helheten i en romlig tekst, er at betrakteren *beveger* seg gjennom teksten (2017, s. 33). Dermed kan betrakteren blant annet erfare ulike ganglinjer, og oppleve den sosiale kontrollen som kan oppstå dersom deler av teksten er utilgjengelige. Betrakteren kan gjennom bevegelse også tilegne seg informasjon på ulike måter, enten statisk

fra en posisjon, eller ved å ta inn over seg inntrykk fra flere posisjoner. Fra de ulike posisjonene er det viktig at betrakteren ser seg rundt for å gjøre visuelle observasjoner fra forskjellige synsvinkler. Observasjonene resulterer i inntrykk og informasjon som danner grunnlaget for den helhetlige forståelsen (McMurtrie, 2017, s. 33).

Analyseverktøyet som jeg har brukt i analysen av de sakrale rommene, er som nevnt, i hovedsak fra Kress og van Leeuwen (2021), McMurtrie (2017), og Ravelli og McMurtrie (2016). Det teoretiske standpunktet deres har naturligvis påvirket hva og hvordan jeg har observert, og hvilke empiriske konsekvenser dette har gitt analysen og fortolkningen min. Teorien har også vært med på å skape kunnskap og kompetanse for romlig tekstanalyse, og bidratt til å danne grunnlaget mitt for forforståelsen jeg har hatt i møte med de hellige rommene.

For å kunne gjøre en adekvat analyse og fortolkning, må de sakrale rommene settes inn i en religiøs kontekst. I kapittel 2 har jeg gjort rede for det religiøse fundamentet og opprinnelsen til hvert av de hellige rommene for å etablere en forståelse for rommets sakrale funksjon. I tillegg viser kapitlet sammenhenger og likheter mellom de tre religionene som er nødvendige for å forstå analysen. Kontekstualiseringen, sammen med kjennskap til religiøse tekster og historiske opplysninger, har utvidet bakgrunnskunnskapen min om sakrale rom, og bevisstgjort meg på hvordan rommene blir brukt. Den kontekstuelle analysen er basert på helhetens konkrete og fysiske omgivelser, og har gitt viktig informasjon til prosessen hovedsakelig gjennom syn, hørsel og den taktile sansen. Rommenes egenart og funksjon er stort sett forbeholdt sakrale ritualer og gjennomføringen av disse og bidrar til å legge noen føringer for samspillet mellom helheten og delene.

Analysen bygger på observerbare framstillinger både av helheten og nivåene i den romlige teksten. Den spatiale analysen prøver å redegjøre for hvilket kommunikativt potensiale som finnes i rommene, og er tett knyttet til de tre metafunksjonene. Betegnelsene på metafunksjonene varierer mellom ulike forskere, eksemplifisert ved Kress og van Leeuwen (2021), men benevnelsene mine er, som tidligere nevnt, i samsvar med Ravelli og McMurtries (2016) begrep (tabell 1).

Kress og van Leeuwen (2021)	Ravelli og McMurtrie (2016)	Mine analysebegrep
Representasjonell	Representasjonell	Representasjonell
Interpersonal	Interaksjonell	Interaksjonell
Komposisjonell	Organisatorisk	Organisatorisk

Tabell 1: Metafunksjonenes benevnelser (oversatt til norsk)

De tre metafunksjonene danner et teoretisk utgangspunkt som bidrar til å avdekke rommets potensielle *mening* (McMurtrie, 2017, s. 14-15). Når det gjelder representasjonell metafunksjon (tabell 2), handler det om å finne «material reality», slik Ravelli forklarer funksjonen (2022). Jeg har i analysen beskrevet visuelle metaforer og prøvd å framheve den visuelle intertekstualiteten som finnes, med utgangspunkt i de religiøse skriftene. Å tydeliggjøre sammenhengen mellom de skriftlige doktrinene og rommets funksjon, vil være essensielt for å forstå meningen og idéene gjennom representasjonen. I tillegg har jeg valgt å si noe om hva materialenes og fargenes konnotasjoner kan bety, sett i lys av den religiøse konteksten. Spørsmålene som jeg har prøvd å besvare, handler for det meste om «hva representerer...?», og baserer seg på både rommets narrative og konseptuelle framstillinger. Hvilken framstilling rommet viser, understrekes blant annet gjennom funn av vektorer, som jeg i analysen beskriver flere ganger.

Kress og van Leeuwen (2021)	Ravelli og McMurtrie (2016)	Mine analysebegrep
Narrativ framstilling: Vektor	Narrativ framstilling: Vektor (exploratory/perceptual)	Narrativ framstilling: Vektor
Konseptuell framstilling: Klassifisering Analytisk Symbolsk	Konseptuell framstilling: Klassifisering (organisering) Analytisk Symbolsk	Konseptuell framstilling: Symmetrisk organisering Analytisk Symbolsk

Tabell 2: Representasjonell metafunksjon (oversatt til norsk)

I interaksjonell metafunksjon (tabell 3) har jeg undersøkt hvordan rommet samhandler med betrakteren. Ifølge Ravelli bør observasjonene konsentrere seg om å kartlegge den sosiale tilnærmingen i rommet for å kunne formidle en «social reality» (2022). Fremstår rommet som

åpent eller lukket, og hvor mye av rommet har betrakteren tilgang til? Bidrar element til å opprette kontakt, eller skapes derimot sosial kontroll? Jeg har også prøvd å belyse hvilken maktposisjon ulike artefakter kan ha, og hvordan maktforholdet kan virke inn på betrakteren. I analysen har jeg prøvd å avdekke hvordan material og farger kommuniserer i helheten, på ulike nivå og overfor betrakteren. Interaksjonen mellom disse tre spiller en stor rolle i hvordan den sosiale virkeligheten i rommet blir formidlet.

Kress og van Leeuwen (2021)	Ravelli og McMurtrie (2016)	Mine analysebegrep
Kontakt	Kontakt	Kontakt
Makt	Makt	Makt
Involvering	Involvering	Involvering
Sosial distanse	Sosial distanse	Sosial distanse
	Kontroll	Kontroll

Tabell 3: Interaksjonell metafunksjon (oversatt til norsk)

Analysen har også prøvd å beskrive hva som kan skape en organisatorisk mening (tabell 4) i den romlige teksten, og hvordan elementene opptrer i en semiotisk virkelighet. En slik oppfatning av den organisatoriske metafunksjonen er også i tråd med Ravellis teoretiske ståsted (2022). I den organisatoriske metafunksjonen har jeg i tillegg sett på hvilken informasjonsverdi helheten og delene kommuniserer. I østlig fortolkningstradisjon har sentrerte element en viktig plassering, mens i vestlig tradisjon handler det mer om plassering til høyre eller venstre. Kress og van Leeuwen (2021) og Ravelli og McMurtrie (2016) bruker ulike benevnelser på elementenes plassering, og tabell 4 viser hvilke begrep jeg har valgt i analysen. Den organisatoriske metafunksjonen handler også om hvilke element som er i for- eller bakgrunnen, om innrammingen er sterk eller svak, og om rommet har implementerte ganglinjer. Ravelli (2022) understreker at ganglinjene kan opptre som vektorer, eller være markert med skilt eller lys.

Kress og van Leeuwen (2021)	Ravelli og McMurtrie (2016)	Mine analysebegrep
Informasjonsverdi: Sentrert – perifert Før – etter Gitt – nytt (venstre vs. høyre) Ideell – reell (høyt vs. lavt)	Informasjonsverdi: Sentrert – perifert Før – etter Gitt – nytt (venstre vs. høyre) Ideell – reell (høyt vs. lavt)	Informasjonsverdi Sentrert – perifert Før – etter Gitt – nytt (venstre vs. høyre) Ideell – reell (høyt vs. lavt)
Innramming	Innramming	Innramming
Framtredende Sammenheng	Framtredende Sammenheng	Framtredende Sammenheng
	Ganglinjer	Ganglinjer

Tabell 4: Organisatorisk metafunksjon (oversatt til norsk)

Enkelte artefakter som toraskapet i synagogen, frontveggen i kirkerommet og lysekronen i moskéen har jeg kategorisert som *element*. Disse artefaktene er framtredende i rommet, eller har en særlig sterk visuell intertekstualitet med de hellige skriftene. Analysekapitlet og bildene viser at jeg stort sett har hatt muligheten til å observere rommene gjennom bevegelse og fra statiske posisjoner. Synagogerommet fikk jeg dessverre aldri fysisk oppleve siden jeg var kvinne, men jeg fikk sett rommet fra galleriet. De to andre hovedrommene har jeg fått betrakte fra ulike vinkler og ståsted, og dermed har jeg også opplevd og kunnet avdekke utilgjengelige partier eller deler. Galleriene i både synagoen og moskéen fikk jeg fysisk tilgang til og dermed oppleve den sosiale kontrollen som oppsto.

4.4. Etske refleksjoner

Å få tilgang til de hellige rommene viste seg å ha noen utfordringer. Før jeg kunne besøke synagogen, måtte jeg søke skriftlig med vedlagt identifikasjonspapir (kopi av passet) to ganger før jeg fikk positivt svar fra Det Mosaiske Trossamfundet. I synagogen hadde jeg ikke anledning til å ta alle bildene selv, men bilde 7, som jeg har brukt, er gjengitt i oppgaven med tillatelse fra fotografen. Gand kirke kontaktet jeg via kirkevergen på e-post, og fikk svar tilbake der jeg ble ønsket velkommen på besøk. E-posten inneholdt også en bekreftelse på lov til å fotografere de motivene jeg måtte ønske. I moskéen strevde jeg litt med kommunikasjonen.

Jeg fikk først en muntlig tillatelse på telefon, og ettersendte deretter en skriftlig SMS-melding om avtalen. Da jeg møtte i moskéen, var besøket ikke kjent. Et par personer tok noen telefoner som til slutt gjorde besøket med omvisning og bilder mulig.

To av religionene er nært knyttet til Østen, og som vestlig fortolker står man i fare for å gjøre feiltolkninger ved å bruke vestlige fortolkningsnøkler. Det tredje rommet, den lutherske kirken, har tydeligere opprinnelse i Vesten, og kan lettere settes inn i en vestlig fortolkningstradisjon. Som fortolker er det min plikt å utvise den respekten og de etiske vurderingene som kreves i møte med det hellige. Jeg erkjenner at jeg kan ha foretatt feiltolkninger, og understreker at jeg bærer hele ansvaret for analysen og tolkningen.

5. Analyse

Analysen starter med en beskrivelse av rommene, i tråd med Ravellis teori (Ravelli, 2022) før jeg ser nærmere på de semiotiske ressursene materialitet og farger. På grunn av rommenes begrensede materialbruk vil analysen av material og tekstur bli noe kortere enn analysen av farger. I analysen belyser jeg de romlige elementene (artefaktene) på nært hold, samtidig som jeg zoomer ut og analyserer elementene i helheten i tråd med O'Tooles teori fra boka *The Language of Displayed Art* (2011, s. 17).

5.1. Synagogen

Den jødisk-ortodokse synagogen i Oslo ble innviet i 1920. Bygningen ligger mot øst og er i hvit, pusset betong. Synagogen har et rundt tårn til venstre, og inngangspartiet har en buet form som leder inn til en liten overbygd forgård. Den hebraiske teksten «For mitt hus skal kalles et bønnens hus for alle folk» (Jes 56,7) er malt i gull over buen. Synagogens høyre vegg er felles med det jødiske kultursenteret, og døra inn til kultursenteret brukes i dag som hovedinngang til synagogen. Gårdsplassen er omgitt av et svart metallgjerde med porter der davidsstjerna pryder øverste del (bilde 1 og 2). Taket danner en spiss vinkel, og over selve synagogerommet er taket høyere enn over forgården, der to brune steintavler står på toppen. Mellom steintavlene og buen er det et rundt glassvindu der hvite metallbånd utgjør en davidsstjerne. Stjernen har gjennomsiktig glass i midten, mens stjernespissene og feltene rundt er i gult, ugjennomsiktig glass. På venstre side har tårnet en åttekantet takhatt som avslutning, og på toppen av en stang er en davidsstjerne synlig plassert.



Bilde 1: Jødisk synagoge, Oslo. Foto: S. Myklebust



Bilde 2: Synagogens ytre omgivelser. Foto: S. Myklebust

Inne i forgården henger en svart lyskilde i metall i taket. Forgården har to inngangsdører i mørk brunbeiset eik, og ytterligere to dører; en brun til venstre som leder opp til tårnet, og en

glassdør til høyre som leder inn til en gang i kultursenteret (bilde 3). På synagogens yttervegg til venstre og på tårnet er det flere vindu med matt glass, som har en buet øvre kant med en svak spiss. Under den åttekantede takhatten er vindu med matt glass, hvor metallspiler danner mønster foran glasset. Til høyre deler synagogen en beige, flisebelagt vegg med kultursenteret. Veggene har patronhylser for å minnes jødene som ble deportert i 1942 og som senere døde, og bærer også merker etter kulehullene fra skytingen i 2006⁴ (bilde 4).

Den opprinnelige hoveddøra leder inn til en liten gang med en grå dør, en dør med glass, et rødt teppe og en mørkebrun eikedør som fører inn til synagogesalen (bilde 5). I salen står brune eikebenker etter hverandre på høyre og venstre side, mens midtgangen er teppebelagt med en rød løper. Framme er det et podium med alter, og på hver side av alteret går det en trapp opp til toraskapet som er plassert nokså høyt på den avrundede framre vegg. Skapet, som inneholder toraen, er i mørkt eiketre og har bilde av *menoraer*, sjuarmede lysestaker, på hver side. Foran skapet henger flere røde tøyestykker med gullbroderier og gulldusker (bilde 6), og over skapet er to steintavler malt på veggen.



Bilde 3: Forgården. Foto: S. Myklebust



Bilde 4: Høyre yttervegg. Foto: S. Myklebust



Bilde 5: Indre gang. Foto: S. Myklebust



Bilde 6: Toraskapet. Foto: S. Myklebust

⁴ Søndag 17. september 2006 ble den jødiske synagogen i Oslo beskutt med et automatvåpen og fikk merker etter minst 11 kulehull. <https://www.aftenposten.no/norge/i/g0mo9/skjoet-mot-synagoge>

Vinduene er i farget glass og utgjør to rader på veggen. På høyre side er den nederste raden murt igjen, mens til venstre er begge vindusradene intakt. En av lyskildene i rommet er plassert i taket, hvor en åttekantet stjerne er malt rundt lampen som dekor (bilde 7). Over inngangsdøra og under taket henger utskjæringer i tre, malt i gull og rødt. Trappeoppgangen til bygningens galleri er i hvit og grå betong (bilde 8), og innenfor en grå metallør står brune benker i trappeformasjon, og en rød løper danner midtgangen. Fra galleriet sees vindusrekke nummer to og hovedvinduet med davidsstjerna (bilde 9 og 10).



Bilde 7: Taklampe. Foto: A. Myklebust



Bilde 8: Trappeoppgangen. Foto: S. Myklebust



Bilde 9: Andre vindusrekke. Foto: S. Myklebust



Bilde 10: Davidsstjerne. Foto: S. Myklebust

5.1.1. Materialiteten i synagogen

I synagogen har jeg valgt å analysere de mest anvendte materialene betong, trevirket eik, glass og to ulike typer tekstiler. I tillegg har jeg også valgt å analysere messing siden det gir tydelige konnotasjoner til gullet som ble brukt i jødernes første tempel.

Hovedmaterialet i synagogen er pusset betong, som er blitt brukt til både ytterveggene og innerveggene. Betong, som er et svært vanlig byggemateriale, og betongliknende material har vært brukt siden oldtiden. Betong lages i dag av å blande sement og vann, og inneholder gjerne sand- og eller steinmaterial (Corneliussen, 1993, s. 117). Betong har høy styrke

(trykkfasthet), og armeringsjern støpes inn i betongen for å gjøre konstruksjonen enda sikrere (Corneliussen, 1993, s. 117). I synagogen gir betongen konnotasjoner til en gammel, men varig og solid bygning med stor tyngde som skal stå støtt gjennom alle tider.

Synagogen har mye interiør i tre, og da fortrinnsvis i eik. På Norsk institutt for bioøkonomi beskrives eika slik: «Eik blir ansett for å være kongen blant trærne» og kjennetegnes som et solid og hardt treslag med lang naturlig holdbarhet (Fjellstad, 2021). Eik har høy massetetthet, og kjerneveden er motstandsdyktig mot inntrengning av væske (More & White, 2005, s. 381), slik at den hindrer forråtnelse. Eika kan bli svært gammel og er et nokså kostbart treslag som gjerne har blitt brukt til snekkerarbeid av høy kvalitet og til finere møbler (More & White, 2005, s. 19). I synagogen kan interiøret av eik kommunisere holdbarhet og styrke, som kan gjenspeile synagogens innhold. Eik blir brukt både til dører, benker, gulv, alter og toraskapet. Eikedøra inn til hovedrommet kan oppleves som en barrikade som begrenser hvilke element betrakteren (og kvinnene) har tilgang til, og døra kan framkalle en sterk grad av sosial kontroll. Samtidig kan betrakteren (og mennene) oppfatte døra som en ordinær, pen og solid utformet inngangsdør. Eikeinteriøret kan også gi uttrykk for at rommet tåler bruk og slitasje og er motstandsdyktig mot «smusset» som betrakteren tar med seg inn. Bruken av eik kan overføres til budskapet som blir formidlet ved toraskapet; budskapet råtner ikke, eller forringes ikke ved bruk. Treverket i synagogen er både beiset og lakkert, og overflatebehandlingen kan bidra til at treverket framstår som regelmessig, og føles glatt og mindre ru å ta på. Den kalde og glansete overflaten kan formidle en indre ro og fred i rommet, men også «lacking in affect», som van Leeuwen skriver i boka *Multimodality and Identity* (2022, s. 107). Det lakkede toraskapet kan dempe emosjonelle reaksjoner hos jødene og i stedet framstå som korrekt. Framtoningen kan gjenspeile jødernes plikt til å følge lovene fra toraen. van Leeuwen skriver videre at hvis en overflate i rommet kan regnes som kald, bør en sammenligne med andre material i samme rom for å se etter motsetninger (2022, s. 107). Her kan eika betegnes som lun, mens glass kan virke kjølig.

Synagogen bruker flere ulike typer glass, som ifølge boka *Materialteknikk: Ikke-metalliske materialer* (1993) er «et materiale med en rekke forskjellige og til dels unike egenskaper» (1993, s. 103). Glass er sterkt, men samtidig sprøtt, spesielt i romtemperatur. Glass tåler temperaturforandringer og er isolerende, samtidig som det har gode optiske egenskaper som

gjør at lysstråler slipper igjennom (Corneliussen, 1993, s. 101). Ledin og Machin kommenterer i boka *Doing Visual Analysis* (2018, s. 101) hvordan farget glass reduserer gjennomskinnethet og gjør vinduene mer ugjennomsiktige (opaqueness). I synagogen består vinduene av farget glass. Glassvinduene kan føre til en dårlig interaksjon og kommunikasjon med betrakteren, siden det blir utfordrende å se inn i rommet. Dermed kan en følelse av at rommet prøver å fortie eller skjule noe dukke opp. Samtidig kan de fargede vinduene skape en lukkethet for omverdenen, som igjen kan bidra til et fellesskap inni rommet. Glassvinduene kan også formidle en mening om at rommet reflekterer og slipper igjennom noen av strålene fra Lyset (guddommen). Glasset kan også kommunisere at rommet er skjørt og kan ødelegges, men at det likevel tåler vekslende tider og ytre påkjenninger.

Mellom benkeradene ligger et rødt teppe. Teppet er laget av tekstil og er mykere å gå på enn tregulvet. Tekstilet inneholder mest sannsynlig nylon og polypropylen (Ellingsen, 2004, s. 74 og 78), som er syntetiske stoffer laget av olje, gass og steinkull. De syntetiske stoffene har stor styrke, kan være glanset og blir ikke angrepet av insekter, bakterier eller sopp (Ellingsen, 2004, s. 73). Teppet kan dermed visualisere rommet som en slitesterk ressurs, som ikke lar seg angripe. Jeg har tidligere skrevet at teppet kan gi konnotasjoner til en rød løper, men det myke teppet kan også kommunisere at toraen, «lovens vei», er god og behagelig å gå på. Over toraskapet henger et annet teppe som kan minne om tykk velur. Teppet skaper en visuell intertekstualitet ved at det kan minne om forhenget som delte av det innerste rommet i tempelet (se kapittel 2.1.), slik 2. Mosebok 36,35 beskriver. Forhenget er mykt og bløtt og skjuler det harde treverket til toraskapet. Teppet og dets materialitet kan gi assosiasjoner til sensitivitet (deilig å ta på) og varme og kan framstå som kjærlig og imøtekommende.

I synagogerommet er flere elementer, som dørhåndtak, lysekroner og enkelte artefakter, av messing. Messing er en legering av kobber og sink og er et slitesterkt materiale (Almar-Næss, 2003, s. 333; Ledin & Machin, 2018, s. 96), og kan derfor kommunisere en holdbarhet og styrke. Messing kan minne om gull, og brukt i detaljer som blant annet dørhåndtak og lysestaker, tilfører materialet rommet et luksuriøst og eksklusivt preg. Messingen kan gi en visuell konnotasjon til gullet som ble brukt i det første tempelet, slik jødenes historiske skrifter beskriver (2. Krøn 4,19–22), i tillegg til å understreke Guds storhet og hellighet.

Til sammen kan materialvalget i synagogen skape assosiasjoner til en solid, gammel og ærverdig bygning, som kan stå seg mot ytre påkjenninger. Rommet kan utstråle en indre fred og ro, som betrakteren kan få del i ved å følge lovens vei. De fargede glassvinduene kan kommunisere at rommet skjuler noe for utenforstående, samtidig som vinduene kan formidle et felleskap ved å være innenfor.

5.1.2. Synagogens farger og meningspotensiale

Den hvite synagogen skiller seg ut blant de andre byggene i gata, siden den er lavere og trukket inn fra fortauet. Den hvite fargen, som har en høy metning, kan beskrives som at den har glans. Synagogens hvitfarge reflekterer lys og kan konnotere bygningen som et medium som trenger lys for å skinne. Fargen strekker seg fra nederst til øverst, og sett fra fronten, danner det svarte taket kun en smal stripe øverst på bygningen. Taket ender i en spiss vinkel hvor to lysebrune steintavler er plassert. Svartfargen kan kommunisere skillet som er mellom jorda og Lyset⁵, og de lysebrune lovtavlene kan illustrere toraens mulighet til å fjerne skillet mellom disse to elementene. Interaksjonelt kan vinkelen og perspektivet til tavlene formidle makt overfor betrakteren. Brunfargen, som finnes flere steder i helheten, gir en tydelig organisatorisk sammenheng. Steintavlene kan også gi uttrykk for en visuell intertekstualitet til lovens ti bud slik de står i 2. Mos 20,1–17. Tavlene skaper en forbindelse mellom betrakteren og himmelen, der maktforholdet er asymmetrisk og makten ligger hos tavlene (se bilde 9).

Den opprinnelige inngangsdøra til synagogen er mørkebrun. Metningen er høy, og kan framstå med en intensitet som kan skape negative følelser og kommunisere en form for avvisning. Fargen kan gi konnotasjoner til mørket som menneskene befinner seg i før Lyset slipper til, slik en av profetskriftene i Tanakh skildrer (Jes 9,2). Bak inngangsdøra kommer betrakteren inn i en liten gang med en grå dør til venstre og en ny mørkebrun dør som leder inn til selve synagogerommet. Den grå døren, som har grått håndtak, framstår som kjølig i forhold til de brune dørene med gullfarget håndtak som markerer inngangen til det hellige rommet. Gulvet i gangen er grått, og et lite rødt teppe ligger løst oppå. Gulvet er hvitspettete, og fargeblandingen kan skape en følelse av en miks mellom klart og uklart, slik Machin beskriver meningspotensialet til lyse og mørke farger (2016, s.70). Det røde teppet har en

⁵ I Tanakh blir Gud flere steder beskrevet som lys. Se Salme 27, 1; Jes. 60,19 og 20

sterk metning og danner en tydelig kontrast til de hvite veggene og det grå gulvet. Rødfargen kan kommunisere en overflod eller en varm energi som betrakteren kan få del i dersom han beveger seg over. Det røde teppet kan også formidle en eksklusivitet ved å gi konnotasjoner til opptreden på en rød løper (se neste avsnitt).

For å åpne opp den indre døra må betrakteren bruke et gullfarget håndtak, mens inne i hovedrommet er veggene og taket hvitt. Fargene er ellers holdt i brunt, rødt og gull og gir konnotasjoner til fargebruken i *tabernakelet*, israelittenes første hellige rom (2. Mos 35,23 og 36,8). Fargekombinasjonen kan skape et inntrykk av å åpenbare et herskabelig rom, og idet betrakteren trer inn på en ny rød løper, blir det herskabelige forsterket. Løperen, som danner en tydelig kontrast til veggene og taket, ligger mellom benkeradene på høyre og venstre side. Løperen strekker seg framover mot podiet og alteret før den deler seg i dobbeltrappa som går opp til toraskapet. Meningen kan knyttes til hvordan betrakteren beveger seg langs en eksklusiv vei, og rødfargen kan skape en intertekstualitet til hvordan prominente personer dukker opp på «den røde løperen». I synagogerommet kan visualiteten overføres til en tanke om at alle mennesker blir behandlet som prominente i dette vakre huset.⁶ Ved å gå oppover den røde trappa, kan meningen forsterkes gjennom forandringen som skjer fra betrakterens perspektiv. Fra øverste trappesats kan toraskapet med Moseloven kommunisere overfor betrakteren hvor makten er plassert (se bilde 6).

Toraskapet, som er i mørke brunfarger, er som sagt, dekket av et mørkerødt tøyestykke med gullfarge⁷ som kan illustrere forhenget i tempelet (se kapittel 2.1. og 2. Mos 36,35). Den dype rødfargen gir en visuell intertekstualitet til ofringene i tempelet slik de nøye blir beskrevet i 3. Mosebok kapittel 1–7. Ofringen var et sentralt og viktig rituale for jødene, siden blodet fra dyrene gjorde soning for lovbrudd som ble begått. Rødfargen kan også minne om purpur og gi assosiasjoner til oldtiden. Sammen med gullet kan purpur kommunisere en makt og en luksus som var forbeholdt keiseren og presteskapet (de Caprona, 2015, s. 330). Menoraene, som er avbildet på hver side, inneholder fargene gul, blå, grønn og hvit, i tillegg til en lysere brun innramming (bilde 11). I tillegg til rødt gir fargene visuelle assosiasjoner både til tabernakelet, som er beskrevet i 2. Mosebok kapittel 26, 36–37, og det første tempelet i 2. Krønikebok 2–4.

⁶ Den hebraiske teksten i buegangen tyder «Hvor vakre dine telt er, Jakob, dine boliger, Israel» (4. Mos 24,5)

⁷ Gullskriften på forhenget lyder «Dette er toraen som Moses la fram for israelittenes barn» (4. Mos 19,2)

Blåfargen som på hebraisk blir kalt *tekhelet* (Rasmussen, 2018), var i oldtiden ansett for å være himmelens og havets farge, men også knyttet til det guddommelige. Fargen ble brukt både i presteklærne og til forhenget i tempelet, og skulle minne jødene på å leve etter Guds bud (Rasmussen, 2018). I toraen blir gulfargen flere ganger brukt som bilde på sykdom eller urenhet (3. Mos 13,30), mens den hvite fargen beskriver renhet (3. Mos 13,39).

Rundt hele toraskapet er det først en hvit bue, deretter en smal bue i gull, og til slutt en lyseblå bue (bilde 12). Over den hvite buen er to tavler malt i hvitt med gullinskripsjon. Fra tavlene henger en liten rød lyskilde ned foran skapet. På den lyseblå buen er det gullfargede små prikker som kan gi konnotasjoner til en stjernehimmel.



Bilde 11: Detalj fra toraskapet. Foto: S. Myklebust



Bilde 12: Lyseblå stjernehimmel. Foto: S. Myklebust

Toraskapet og interiøret rundt benyttes det mange fargetoner og nyanser som kan gjenspeile en mening om den religiøse verden. Et vidt spekter av farger brukes på et lite område, og meningspotensialet kan beskrives som variert, eller knyttes til overflod, mangfold og rikdom. Fargene gir i en kulturkontekst tydelig intertekstualitet til jødernes hellige skrifter, i tillegg til en visuell konnotasjon til både tabernakelet og jødernes første tempel. Fargebruken kobler både sterk modulasjon og høy differensiering sammen, og kan skape en mening om at toraskapet kan gi energi til betrakteren. Kledet i purpur foran skapet utgjør en kontrast til den svakt mettede blåfargen med gullprikkene over skapet som kan skape en illusjon av distanse. Fargekombinasjonen gir også konnotasjoner til en stjernehimmel, og en intertekstualitet til fortellingen om Abraham som skulle telle stjernene for å få vite hvor mange etterkommerne hans (jødene) skulle bli (1. Mos 15,1–6). Purpurfargen med gullbroderiene kan derimot uttrykke at Guds hellighet (jf. gullet som beskrevet ovenfor) kan være nærværende. Motsetningene kan i situasjonskonteksten formidle en mening der Gud i himmelen er distansert fra betrakteren, mens toraen, Guds hellige lov, er nær i rommet.

Meningen fra det ytre inngangspartiet og fram til toraskapet kan beskrives som en reise. Betrakteren beveger seg fra en ytre tilværelse (noe uklart), gjennom et mørke, via et stengsel som må åpnes. Deretter kan betrakteren vandre videre på en rød løper helt opp til toraskapet og himmelen. Dersom meningspotensialet settes inn i en teologisk kontekst, kan ganglinjen gjennom det hellige rommet lede betrakteren fram til makten (guddommen) og innsikten (klarheten) som kommer av å følge lovens bud.

Synagogen har mange vindu, og det mest framtrædende er det store runde vinduet like over inngangspartiet. Vinduet inneholder en davidsstjerne og består av både gul og gjennomsiktig farge. Sekskanten i midten er transparent, mens gulfargen danner spissene i stjerna og feltene mellom hver spiss. Fargen kan oppleves som en blass nyanse av gul, og metningen kan framstå som svak, der meningspotensialet kan knyttes til urenhet. Gulfargen ligger som et slør over vinduet og blir brukt utenfor selve stjerna som er transparent. Fargene kan illustrere at jødedommen er ren, mens tilværelsen utenfor er uren eller «syk» (jf. 3. Mos 13,30). Ser betrakteren gjennom vinduet fra utsiden, kan en lyskilde skimtes gjennom det transparente glasset, mens man fra innsiden ser mot himmelen. Gjennomsiktigheten kan formidle en åpenhet mellom betrakteren og himmelen som går via Lyset (guddommen) (se bilde 10).

I synagogerommet er resten av vinduene enten tette eller i farget glass. Gulfargen og to blåfarger er framtrædende, i tillegg til vertikale røde striper (bilde 13). Fargene utgjør kontraster, og kan inneholde et vidt spekter av meninger. Blåfargene bidrar til at vinduene er ugjennomsiktige, og kan oppfattes som lukket og kalde. Kulden kan skape en illusjon om en distanse mellom utenfor og innenfor. De vertikale røde stripene kan motsatt formidle en varme eller lunhet, som kan ha energi til å splitte kulden og distansen. Vinduene danner en kontrast til de hvite veggene og taket i rommet. Hvitfargen kan formidle en mening om renhet, og kan slik symbolisere oppriktigheten som jødene skal prøve å oppnå i forholdet til Gud og til sine medmennesker (Det mosaiske trossamfund, 2019, 0:54). Hvitfargen blir brutt av en mørkebrun bord av gull og rødmaling, som kan kommunisere en rikdom man får del i dersom oppriktigheten til Gud oppnås. Benkeradene og gulvet under er mørkebrunt. Det kan skape en mening om at betrakteren, som beveger seg på gulvet, befinner seg på jorda, som kan framstå som mørk og dyster. Fargen på interiøret danner en motsetning til hvitfargen som løftes mot himmelen, og har en lys verdi.



Bilde 13: Vinduene. Foto: S. Myklebust



Bilde 14: Halvveggen på galleriet. Foto: S. Myklebust



Bilde 15: Benkeradene på galleriet. Foto: S. Myklebust



Bilde 16: Lyskildene. Foto: S. Myklebust

På galleriet i tredje etasje, hvor kvinnene sitter, danner brunfargen en halv vegg mot hovedrommet (bilde 14). Benkene bak halvveggen, som også er mørkebrune, inviterer betrakteren til å sette seg (bilde 15). Fra den sittende betrakterens øyeperspektiv blir den brune veggen det framtreddende elementet i rommet, og den danner en tydelig skillelinje mellom betrakteren og helheten i den spatiale teksten. Veggen kan kommunisere utilgjengelighet, og kan dermed bidra til å skape en upersonlig relasjon. I det hvite taket under galleriet danner en åttekantet stjerne en av lyskildene i rommet. Stjernen kan skape en intertekstualitet til både tabernakelet, som jeg allerede har nevnt, og barokkens utsmykning, hvor farger som gull, rødt og kongeblått ble brukt (Sandberg Hansen, 2021). Lyskildene ellers i rommet er gullfarget, og kan forsterke inntrykket av en overdådighet og luksus (bilde 16).

Synagogens brune interiør dominerer i tekstbildet og understreker følelsen av en tung og mørk virkelighet. Brunfargen blir rammet inn av hvitfargen (Lyset) som strekker seg fra gulvet og helt til taket. Fra betrakterens perspektiv kan hvitfargen oppleves ultranært eller fjernt. Perspektivet kan formidle en ide om at Lyset kan skape både en nær og fjern relasjon. Synagogen benytter også farger som er knyttet til luksus og rikdom, og kan skape en virkelighetsforståelse om hva betrakten kan få del i ved å tre inn i det hellige rommet og bli en

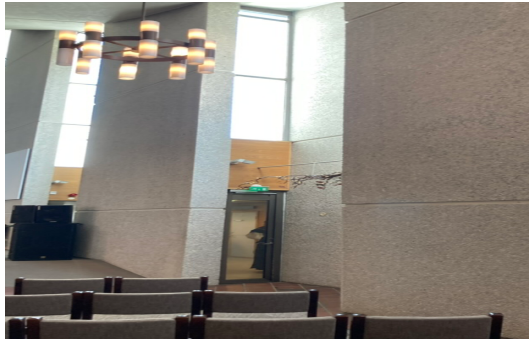
del av fellesskapet der. Dersom betrakteren ikke er en del av fellesskapet, kan helheten fremstå utilgjengelig med en sosial distanse som kan bidra til en upersonlig relasjon og fremmedgjøring. Toraskapets plassering kan forsterke et asymmetrisk forhold der makten er forbeholdt loven, som representerer guddommens makt.

5.2. Kirkerommet

Gand kirke er en tidsriktig arbeidskirke fra 1978, tegnet av arkitektene Tønning og Øglænd. Bygningen ligger mot øst og er godt synlig fra flere geografiske steder i byen. Formen ble ansett for å være innovativ (Gand kirke, u.å.), og bygningen skiller seg ut i villastrøket. Kirken utgjør et triangel som er plassert midt i en kvadratisk bygning med flatt betongtak (bilde 17). Kirkerommet har buet tak, som på innsiden er av hvit betong, mens yttersiden er dekket av svart takpapp. Framme i koret er takbuen så bratt og høy at enden ikke kan sees før man står like ved alteret. Her sammenføres vegg og tak til ett, og denne spissen utgjør tårnet på kirken.



Bilde 17: Gand Kirke. Foto: S. Myklebust



Bilde 18: Veggelement med vindu. Foto: S. Myklebust

Veggene består av gjennomsiktige vindu og betongelement dekorert med småstein, som inneholder mye kvarts (bilde 18 og bilde 23). Elementene har samme høyde i kvadratet, mens i triangel blir de høyere og høyere. Rektangulære søyler av hvitmalt pusset betong danner en svalgang mot ytterveggene. Doble inngangsdører av glass er midtstilt på hver av de fire ytterveggene. Vinduene som finnes i kirkerommet, er smale og langstrakte og plassert høyt oppe på sideveggene (bilde 18). Innenfor hoveddørene i fronten (bilde 19) er det en hall med glassdører som fører til en liten gang. Fra gangen er det ytterligere doble glassdører som leder inn til det trekantede kirkeskipet. Både dører og vindu har en innramming av gyllent metall (bilde 20).



Bilde 19: Hovedinngangen. Foto: S. Myklebust



Bilde 20: Hallen med glassdørene. Foto: S. Myklebust



Bilde 21: Kirkerommet mot alteret. Foto: S. Myklebust



Bilde 22: Detalj fra kirkerommet. Foto: S. Myklebust

På hver side av midtgangen er det stolrader, som blir kortere desto nærmere koret de er plassert. Fra gulvet, som i bygningen hovedsakelig består av terracottafliser, går en trapp med tre trappetrinn opp til koret som er teppebelagt (bilde 22). Til høyre i kirkerommet går trappa over i en liten slak rampe, og skillet mellom rampen og trappa består av et rekkverk. I koret er alteret og alterringen midtstilt, og bak alteret står tre kors (krusifiks) som strekker seg fra gulvet og helt opp til enden av tårnet. Prekestolen og døpefonten er plassert til høyre i koret sammen med fire stoler med høy rygg (bilde 22). Tilsvarende stoler er også plassert til venstre sammen med et svart flygel. På selve hovedgulvet, like nedenfor flygelet, står orgelet, som har vertikale orgelpiper av metall mot taket og horisontale kobberpiper som peker utover i kirkerommet. Hvordan disse tekstelementene er plassert i forhold til hverandre, sier noe om den organisatoriske metafunksjonen. Døpefonten og prekestolen som er plassert til høyre, kan framstå som nye og ukjente, og i tråd med Ravelli og McMurtries terminologi (2016, s. 105) kan elementene representere det som skjer med betrakteren *etter* møtet med teksten. Til venstre i kirkerommet finner en flygelet og orgelet. Disse elementene kan framstå som gamle og kjente for betrakteren, eller for å bruke Ravelli og McMurtries termer (2016, s. 105), betegne et *før*, siden det handler om et fysisk møte med teksten.

5.2.1. Materialiteten i kirkerommet

I kirken har jeg valgt å analysere materialene som dominerer i bygningen; mineralet kvarts, materialet keramikk, metallet svartstål og trevirket furu.

Kirkerommets vegger inneholder mye kvarts (bilde 23). Kvarts er et svært utbredt mineral som er motstandsdyktig mot forvitring (Ramberg, Bryhni, et al, 2013, s. 40). Kvarts regnes for et hardt mineral (Mohs skala 7), der hardheten betegner evnen til å motså slitasje eller oppskrapning. Kvarts er uoppløselig i syrer, og graden av urenheter gir ulike fargetoner (Garmo, 1998, s. 58). Når små kvartssteiner blir satt sammen, er de ru og nokså skarpe å ta på. Overflaten hindrer «movement and touch», som Ledin og Machin poengterer i *Doing Visual Analysis* (2018, s. 97), eller tilbyr «something to explore», slik van Leeuwen skriver i *Multimodality and Identity* (2022, s. 107). Den ruglete og skarpe teksturen kan tilby betrakteren å utforske hva i rommet som skaper motstand. Kvartssteinene kan samtidig kommunisere at kirkerommet ikke forvitrer eller blir nedbrutt i kontakten med det jordiske (biologiske), og at rommet tåler hard bruk. Den ru overflaten kan også gi et inntrykk av hvordan rommet yter motstand mot ødeleggende krefter. Ødeleggelsen kan enten komme fra ytre (utenfor kirkerommet) eller fra indre krefter (splittelse blant tilhengerne), der hensikten er å problematisere eller motarbeide rommets budskap.

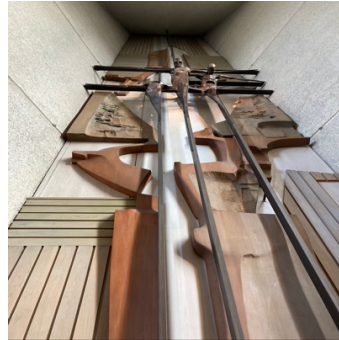
Flisegulvet i kirkerommet danner en tydelig konnotasjon til jorda. Flisene er laget av leire (se bilde 21), som defineres som en jordart og finnes i områder som har ligget under vann. Materialet har vært brukt både til bruksgjenstander og i tradisjonelle bygg (Stenby, 2021). Leiren som brukes til terracottafliser, er noe forurenset og blir brun ved brenning. Samme type leire brukes også til pottemakervarer⁸. Leiren i kirkerommet gir i tillegg en intertekstualitet til flere tekster fra Bibelen der mennesket blir beskrevet som leire (blant annet Job 10,9 og Jes 64,7). Guddommen har leiren, altså mennesket i sin hånd, og kan derfor behandle og forme leiren slik han vil. Guddommen har heller ingen begrensninger på hvor mange ganger en mislykket leire kan bli re-formet for at resultatet skal bli perfekt (Jer 18,4–6). I boka *Multimodality in the Built Environment* (2016) kommenterer Ravelli og McMurtrie

⁸ Gulvflisene i kirkerommet kan også gi en historisk visuell konnotasjon til teglverksindustrien og pottemakerverkstedene som var den viktigste årsaken til at Sandnes fikk bystatus i 1860.

at element nært gulvet kan framstille en mening om at noe er virkelig eller reelt (2016, s. 106). Elementer som er plassert høyt, framstår ideelt, med et ønske om at noe kan oppnås. Når leiren brukes på gulvet, kan den formidle hvordan mennesket hører til den reelle verden. Kristusfiguren framme i kirkerommet er plassert høyt og representerer det ideelle som betrakteren kan strebe etter.



Bilde 23: Kvarts. Foto: S. Myklebust



Bilde 24: Krusifiksene. Foto: S. Myklebust

Kristusfiguren (artefakten) er 4,5 m stor og består av 3 mm tykke plater av svartstål, som har stor egenstyrke (bilde 24). Artefakten består av små biter som er sveiset sammen, og når materialet varmes opp til 5–600 grader, går anløpsfargene i brunt, blått og fiolett⁹. Svartstål består av tungmetallet jern, som gjør det svært utsatt for korrosjon (rust). *Korrodere* kommer fra latin og betyr «å gnage i stykker eller tære på» (Arntsen, 2000, s. 275). Artefakten i kirkerommet har ikke antydning til rust, og kan derfor kommunisere en styrke som ikke lar seg tære eller smuldre bort. Kristusfigurens armer danner to vektorer, som kan framstille artefakten som en narrativ representasjon slik Kress og van Leeuwen (2021, s. 59) og Machin (2011, s. 164) forklarer i sine teorier. Den narrative representasjonen fremhever artefaktens handling; å dø på korset. Hodet til kristusfiguren er vendt nedover, og blikket kan karakteriseres som givende. Det gjør at betrakteren får en observerende rolle til den døende figuren, i tråd med forklaringen til Kress og van Leeuwen i *Reading Images* (2021, s. 118). Å bruke svartstål til artefakter i et kirkerom er svært uvanlig. Materialet framstår som røft og stilisert og egner seg dårlig til fine og små detaljer. Stålets overflate er kald, men i ren form leder metallet elektrisitet og varme (Arntsen, 2000, s. 52). Metallet kan derfor formidle idéen om at artefakten overfører energi og varme til betrakteren.

⁹ Opplysningene er basert på en samtale 16.11.2022 med kunstneren Per Odd Aarrestad, som laget komposisjonen (artefakten) med Kristusfiguren.

Flere element i kirkerommet er laget i treverk, og da fortrinnsvis furu (se bilde 21). Furu klarer seg godt i skinn jord og blir ansett for å være et mindre verdifullt trevirke enn for eksempel eik. Furu egner seg godt til bruksgjenstander, og kjerneveden er svært bestandig mot råte og insektangrep. Som ungt tre er furu porøst der barken skaller lett av, men med alderen blir treet markert og furet (More & White, 2005, s. 227) og kan gi konnotasjoner til et levd liv. I kirkerommet er interiørelementene som er produsert i furu, plassert i den nedre delen av rommet (på det reelle planet). Elementene er knyttet til formidling av ord¹⁰; både alteret, som representerer Ordet, talerstolen, hvor Ordet blir forkynt, og stolene, som inviterer til å lytte til Ordet. Meningen i trevirket kan kobles til en oppfatning av ordene som simple (eller enkle) i seg selv, slik furuen er et billig materiale. Samtidig kan trevirket skape en mening om at kjernen i Ordet er verdifull og tåler hard behandling.

Materialene i kirkerommet kan gjenspeile ulik mening. På horisontalt plan kan materialbruken framstå som litt unnselig. Her er det fliser av leire og interiør av furu som er framtrede. I vertikal retning kan materialene kvarts og stål derimot oppfattes som harde og robuste. Materialiten kan bidra til å skape og understreke en mening hvor det ideelle framstår som solid og verdifullt, mens det reelle kan bli oppfattet som skjørt og mindre verd. Interaksjonelt kan materialene i den øvre delen av rommet forsterke meningen om at makten er plassert hos artefakten, siden betrakteren må løfte blikket for å se på figuren. Derimot kan furu og leire forsterke meningen som er knyttet til den nedre delen av rommet, og understreke at betrakteren tilhører den reelle verden, som lett kan gå i stykker.

5.2.2. Kirkerommets farger

Den hvite malingen på søylene og svalgangen er framtrede i omgivelsene, og kan skape en mening om renhet. De høye veggene, som er like både inni og utenpå, danner en svak modulasjon fra hvite nyanser til svake gråtoner (Machin, 2016, s. 77). Spekteret av hvit- og gråfarger dominerer helheten og kan gi konnotasjoner til noe rent, enkelt og grunnleggende.

Den ene ytterveggen, som ligger mot sør, glitrer når sola skinner på den. Fargen viser dermed en egen evne (lustre) til å reflektere lyset (sola) ifølge van Leeuwen (2011, s. 63), og kan

¹⁰ I Det nye testamentet, som er skrevet på koiné gresk, brukes *logos* «ordet» om Jesus: «I begynnelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud» (Joh 1,1).

formidle en mening om at kirken viser gjenskinnet av Lyset på jorda. Hvitfargens verdi kan også skape en mening om renhet og kan oppfattes som en tydelig kontrast til svartfargen på taket. Det svarte taket danner en markert vektor i den spatiale teksten. Vektoren kan bidra til at helheten framstilles med en narrativ representasjon, men interaksjonelt kan utformingen invitere til en relasjon mellom teksten og betrakteren. Vektoren går fra betrakterens synsvinkel i en bue oppover og danner en forbindelse til toppen av bygningen som er hvit. Den buede vektoren er svært markant, og metaforen «hoppbakken» brukes ofte på folkemunne for å beskrive bygningen. Svartfargen er helt matt og har ingen evne til å reflektere lyset. Fargen kan representere det totale mørket, og kan formidle en mening om at mørket (det svarte) er mellom betrakteren og lyset (det hvite). Det svarte taket omslutes av en hvitfarget ramme, som sammen gir en tydelig konnotasjon til en vei som leder betrakteren oppover mot himmelen. Knyttes det hvite og svarte til en teologisk kontekst (se kapittel 2), kan fargene gi visuelle konnotasjoner til Gud som Lyset (1. Joh 1,5). Den svake modulasjonen kan kommunisere Guds renhet og grunnleggende eksistens, som innebærer en diffus åndelig dimensjon som kan være vanskelig å forstå. Som en kontrast kan den matte svartfargen representere en mening om et maksimalt mørke som ikke lar seg påvirke av lys, slik van Leeuwen nevner i sin teori (2011, s. 60). En slik motsetning kan bidra til å konstruere en virkelighetsoppfatning om at betrakteren lever i et mørke som er skilt fra lyset. Den svarte «veien» kan bidra til å formidle at kirken er veien som betrakteren må gå på for å komme til lyset (Joh 8,12).

Inni kirkerommet danner taket også en vektor. Vektoren fungerer som en hyperbel som fortsetter i det uendelige. Fra betrakterens synsvinkel strekker taket seg oppover helt til det ikke lenger kan sees. Meningen forsterkes gjennom krusifikset med Jesu ansikt som er vendt nedover mot betrakteren. Korset fungerer som en vertikal akse fra «uendeligheten» og ned på jorda. Gulvet danner en horisontal akse som strekker seg videre ut i verden (Rogaland Kunstsenter, 2018, 5:13). Til sammen kan den hvite og grå fargen formidle at jorda kan bli forbundet med himmelen, via krusifikset, og inn i evigheten (det uendelige).

Taket er helhvitt, men på det laveste punktet framstår det som mørkere, selv om lyskildene med en matt hvitfarge danner en svak luminiscens (bilde 25). Den matte hvitfargen utgjør også en kontrast til lyskildenes svarte oppheng. Lyskildene opphører før koret, og kan vise

motsetningen mellom det jordiske, der menneskene trenger lys, og det himmelske, der guddommen er lyskilden (luminosity), og representert ved krusifikset.



Bilde 25: Lyskildene. Foto: S. Myklebust

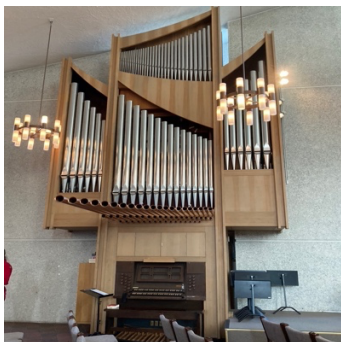


Bilde 26: Vindu. Foto: S. Myklebust

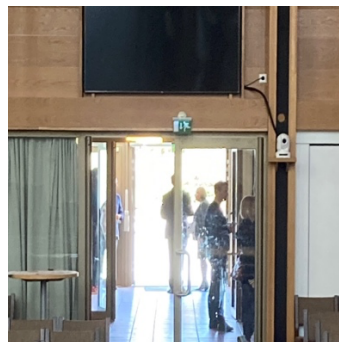
Bygningen har også vindu og dører som er gjennomsiktige (bilde 26). Vinduene er enten vekselvise med betongelementene, eller plassert høyt oppe på veggen i kirkerommet. Gjennomsiktigheten kan fungere som bygningens øyne og kan viske ut skillene mellom utenfor og innenfor og bidrar til å gjøre bygget tilgjengelig. Dørene er også transparente, og fra hoveddøra kan en se helt inn til krusifikset på frontveggen (se bilde 19). Meningen med de gjennomsiktige vinduene kan være å skape en åpenhet mellom himmelen og betrakteren, og videre ut i verden (jf. den horisontale aksen). Interaksjonelt kan vinduene i kirkerommet bidra til å skape et asymmetrisk maktforhold. Inne i rommet ser betrakteren oppover, fra et froskeperspektiv, mot himmelen som får makten. Fra utsiden derimot ser himmelen ned på betrakteren fra et fugleperspektiv, og igjen blir det himmelen som innehar makten. Vinduene, som er på bakkeplan, kan skape en idé om balanse og likeverdighet i maktforholdet ved at betrakteren er på samme nivå som tekstelementene. Siden gjennomsiktigheten gir tilgang til det meste av bygningen, kan bygget oppleves som tilgjengelig, og en personlig relasjon kan opprettes mellom vindu og betrakter. Samtidig kan inngangsdørenes parallelle plassering i henhold til hovedveien bidra til at kirken framstår som krevende (komplisert) for betrakteren å gå inn i.

Vinduene og dørene i bygningen er innrammet av gyllent metall, en bronsefarge. Fargen kan formidle noe verdifullt, og skinnet i metallet kan gjenspeile noe sakralt (jf. skinnet fra Lyset). Metall finnes også i orgelet som står til venstre i kirkerommet. Orgelet har to typer pipesett, der de vertikale pipene er grå, mens de horisontale består av en gyllen kobberfarge. Orgelet har for det meste en lys trefarge (bilde 27), mens orgelbenken, registerverk-rammen,

notebrettet og manualene er mørke og brunbeisede. Manualene har i tillegg hvite og svarte tangenter, og pedalene er enten trefarget eller messingfarget. Orgelet framstår med en tydelig differensiering i en monokrom fargepalett. Samtidig kan variasjonen i fargebruken knyttes til formidling av energi, som orgelet gjennom sin funksjon kan overføre til betrakteren. Orgelets lyse trefarge brukes dessuten på enkelte deler av kirkerommet og på veggene i hallen (se bilde 20). Fargen kan gjøre hallen jordnær, i motsetning til det hvite sakrale kirkerommet. De lave, brune veggene, som kommuniserer i øyehøyde, kan skape en idé om at det jordiske kan opprette en personlig relasjon med betrakteren. Hallens utforming, funksjon og farger kan også forstås som en forberedelse til opplevelsen av kirkerommet. Hvitfargen i gangen, som kun finnes i det forholdsvis lave taket, kan i stedet kommunisere en sosial relasjon, siden avstanden til betrakteren øker. I kirkerommet har bakveggen (mot gangen) samme lysebrune farge, og kan bidra til å skape en organisatorisk sammenheng mellom den jordnære hallen og kirkerommet. Når betrakteren forlater det hvite kirkerommet, nærmer han seg det jordnære ved å gå under en brun vegg (bilde 28). Veggene kan fungere som et skille mellom det hellige rommet og den jordnære gangen, og jo nærmere fargen kommer, dess nærmere relasjon kan den skape med betrakteren.



Bilde 27: Orgelet. Foto: S. Myklebust



Bilde 28: Vegg mot yttergang. Foto: S. Myklebust

Gulvet i bygningen består stort sett av ubehandlede terracottafliser, bortsett fra i trappene opp til koret og selve koret, der det er heldekkingsstepp (se bilde 22). De brune flisene kan formidle noe mørkt eller jordnært. En del av flisene er slitt eller skadet og gjør at brunfargen er borte og en gråfarge kommer fram. Gulvet kan, som nevnt ovenfor, kommunisere at betrakteren befinner seg på jorda, der skadene kan konstruere en virkelighet om en sliten jord. Mellom terracottaflisene danner grå fugemasse et rutemønster på gulvet. De grå linjene kan leses som ganglinjer i teksten og leder betrakteren fra inngangsdøra helt fram til koret. Riktignok går linjene også i motsatt retning, men på grunn av lysforholdene i kirkerommet blir

ikke linjene like framtreddende i denne retningen. Stripene på tvers kan fungere som ganglinjer mellom elementene (de brune stolene) på høyre og venstre side, og skape en organisatorisk sammenheng i helheten. Gråfargen har en verdi som ligger mellom det lyse og det mørke, og framstår som nøytral i rommets monokrome fargepalett.

Fargen i trappene og koret er lysere enn brunfargen på flisene og passer til kirkens monokrome farger selv om den tenderer mot beige eller gråaktig. Den beige fargen kan kun nås ved å bevege seg oppover fra det jordnære, og meningspotensialet kan knyttes til et maktforhold. Jo nærmere krusifikset fargen forekommer, dess mer kan fargens verdi assosieres med noe lyst, rent og klart. Trappene inneholder også smale lister av gyllent metall, hvor gullfargen kan kommunisere en eksklusivitet som er forbeholdt det reneste tekstelementet med høyest verdi. Teppets beigetone er tilnærmet lik fargen på stolsetene (se bilde 21 og 22), og fargen kan bidra til å skape en organisatorisk sammenheng. Samtidig kan meningspotensialet knyttes til invitasjonen betrakteren får til å sette seg ned og lytte. I situasjonskonteksten kan setefargen konstruere en virkelighet der lytting kan framstå som viktigere for å få klarhet (forståelse), enn bare å gå gjennom den spatiale teksten. Kirkerommet inneholder også mørkebrunt interiør som skaper en kontrast til de hvite veggene og den beige fargen. Alteret, alterringen, prekestolen og stolene er alle beiset i en dyp mørk brunfarge. Fargens verdi nærmer seg svart og gir konnotasjoner til noe mørkt og dystert. Alt interiøret er i øyehøyde, og elementene kan kommunisere en personlig og likeverdig relasjon med betrakteren. Relasjonen som oppstår mellom interiøret og betrakteren, kan formidle en mening om at relasjoner som bygges på jord, kan framstå som dystre. Den brune fargen på interiør og gulv kan også bidra til å knytte sammen tekstelementene til en enhet.

Døpefonten og prekestolen som er plassert til høyre, kan framstå som nye og ukjente, eller *etter* for å bruke Ravelli og McMurtries termer (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 105). Elementene kan representere det som skjer i interaksjonen mellom betrakteren og teksten, og lede oppmerksomheten på handlingene som skjer i rommet. Den mørke brunfargen danner en kontrast til de øvrige duse fargene og kan kommunisere at det viktigste som skjer i kirken, er knyttet til formidlingen av Ordet (Joh 1,1). Elementene til venstre kan motsatt, som

tidligere nevnt, framstå som gamle og kjente. I kirkerommet finner en flygelet og orgelet til venstre, som betrakteren kan oppleve både som framtrædende og som kjent fra før.

Brunfargen og de grå stripene på gulvet går over i en gråhvit farge på veggene og ender i et hvitt tak. Fargepaletten som brukes, er monokrom med svak differensiering. Meningen som kan bli kommunisert gjennom de monokrome fargene, kan være utfordrende å oppfatte for betrakteren. Gulvet (jorda) er nært og kan danne en personlig relasjon med betrakteren. Den gråhvite fargen på veggene kan bli lest fra to ulike distanser. Fra et nært perspektiv kan fargen bidra til å konstruere en intim og personlig (ultranær) relasjon med teksten. Jo mer fargen strekker seg oppover veggene, dess fjernere blir perspektivet, og fargen kan bidra til å kommunisere en upersonlig (fremmed) relasjon. Maktforholdet kan knyttes til fargetonene på både veggene og i taket. Nær betrakteren kan den gråhvite (uklare) fargen konstruere en mening om en personlig relasjon, men når fargen blir hvitere, kan relasjonen bli mer upersonlig. Sammen med takets vektor, som ender i krusifikset, kan elementene konstruere en virkelighet om at Guds makt og renhet kan føre betrakteren fra et reelt og nært jordisk liv til en ideell og fjern himmel.

Kirkens markante vektor inviterer betrakteren til en relasjon som har mulighet til å føre betrakteren fra mørke til lys. Kirkerommet preges av nøytrale lyse farger, hvor element som representerer Ordet, danner en kontrast (mørkebrun) til den øvrige fargebruken. De lyse fargenyansene i rommet kan hindre distraksjon, mens den mørkebrune kontrasten leder oppmerksomheten mot det som foregår når Ordet blir formidlet. De transparente dørene og vinduene bidrar til å gjøre bygget tilgjengelig for betrakteren, samtidig som vinduene kan formidle et asymmetrisk forhold, der himmelen har makten over betrakteren.

5.3. Moskéen

I 2014 overtok Telemark Islamsk Forening et kirkebygg fra 1930, hvor arkitekturen var inspirert av romerske katedraler, med både kuppel og kors (Skimmeland, 2014). Moskéen er bygget i teglstein og er utformet som et slags rektangel med to utstikkere på høyre side og fronten trukket fram (bilde 29).



Bilde 29: Skien moské. Foto: S. Myklebust



Bilde 30: Detalj, Skien moské. Foto: S. Myklebust



Bilde 31: Detalj, Skien moské. Foto: S. Myklebust



Bilde 32: Hovedinngangen. Foto: S. Myklebust

Taket har en stor, grønn kuppel hvor en halvmåne på en stang stikker opp. På bygningens venstre side er det en inngangsdør, og på utstikkeren til høyre er det en annen inngangsdør. For å komme opp til dørene må man gå en trapp med fem trappetrinn. Begge dørene er i mørkebrunt treverk med glassruter, og på hver side av dørene står to grå søyler (bilde 30). Bygningens frontvegg har et stort matt glassvindu med rutegitter i metall, og like over et rundt vindu med blått glass og inskripsjon på arabisk. Over det runde vinduet, og like under taket, står det **SKIEN MOSKE** (bilde 31). Hovedinngangene til moskéen er rundt hjørnet til høyre og gjennom en svart port (bilde 32). Hver «bygningstutstikker» har en hvit inngangsdør med blanke glassruter. På veggen ved siden av døra er det festet et messingskilt med informasjon på norsk og arabisk om hvilken inngang kvinner og menn skal benytte. Dørene fører til en liten gang med beige fliser, og oppå flisene ligger en mørkegrå dørmatte.

For mennene leder trappegangen gjennom en hvit dør inn til hovedrommet i moskéen. Frontveggen består av glaserte fliser med akantumønster i blåfarger og rødt (bilde 33). Blå fliser danner en innramming rundt dørene, bønnenisjen og prekestolen, og disse elementene er plassert fra venstre mot høyre på frontveggen i moskérommet. Flere steder på frontveggen er skriftsteder fra Koranen og Allahs 99 ulike navn skrevet med hvitt på blå fliser (se bilde 33

og 35). De andre veggene i moskéen er hvite med brystningspanel, og gjennomsiktige vindu er plassert over brystningen (bilde 34).



Bilde 33: Frontveggen. Foto: S. Myklebust



Bilde 34: Veggene i moskéen.. Foto: S. Myklebust

Gulvet i hovedrommet består av et rødt heldekkings teppe med mønster i grønt og hvitt. I nisjen ligger i tillegg et lite bønneteppe i flere farger, som blant annet purpur, gull, hvitt og rødt. Bønnenisjens bakre del og tak er buet og kledd med blå mosaikkfliser, og i taket henger en gullfarget lyskilde (bilde 35). Til venstre for bønnenisjen står en brun prekestol med hjul plassert i et lite hulrom, og både hulrommet og nisjen har veggfliser som er identiske med frontveggen. Taket i hovedrommet er lysegrått med rutemønster i tre, hvor en pil-lignende lysekroner med gjennomsiktige glasskrystaller henger. Spissen har grønne krystaller, og opphenget er gullfarget med inskripsjoner på arabisk (bilde 36).



Bilde 35: Bønnenisjen. Foto: S. Myklebust



Bilde 36: Lysekroner.. Foto: S. Myklebust

Kvinnenes inngangsdør leder til en rød teppebelagt trappeoppgang med trappeneser i gullfarge (bilde 37), som fører opp til et galleri med likt teppe som i hovedrommet. Gelenderet på galleriet er hvitt og består av trespiler i variert utforming (bilde 38). Fire tresøyler bærer galleriet, og rommet under har gulhvitt panel på tak og vegger.



Bilde 37: Trappa opp til galleriet. Foto: S. Myklebust



Bilde 38: Gelender på galleriet. Foto: S. Myklebust

5.3.1. Materialiteten i moskéen

I moskérommet er analysen av material knyttet til teglstein, kobber, keramiske fliser, tekstil og krystaller, siden disse gjenspeiler hovedmaterialene i bygget.

De brente teglsteinene som moskéen er bygget av, gir historiske konnotasjoner til zigguratene, de hellige templene som ble oppført i teglstein i det sumeriske riket (Midtøsten, ca. 3300–ca. 1900 fvt.). En av zigguratene ligger i Abrahams hjemby Ur, som er i dagens Irak. I *Arkitekturleksikonet* (1999) forklarer Arne Gunnarsjaa følgende om templene:

En ziggurat er antatt å representere et bilde av universet i form av et hellig fjell: fra fjellene kom Det livgivende vann, og guddommen Den store mor, alt livs kilde, ble kalt fruene på fjellet. Toppen med tempelet var møtestedet mellom menneske og guddom (1999, s. 866).

På moskéen strekker teglsteinen seg fra jorda og oppover, mens taket på toppen av bygningen er en kuppel av kobber. Materialene kan skape en mening om moskéen som et møtested mellom mennesket (jorda) og himmelen, hvor guddommen befinner seg (kuppelen). Teglsteinen, som er i øyehøyde, kan bidra til å formidle at jorda og betrakteren kan ha en nær eller personlig relasjon. Guddommen er derimot høyt hevet over betrakteren og kan formidle en fjern eller upersonlig relasjon. Teglsteinen kan framstå som tradisjonell og naturlig, og en slik ubehandlet, ru overflate kan kommunisere en tanke om «masculine toughness», slik van Leeuwen skildrer i *Multimodality and Identity* (2022, s. 108). Kobber er et solid materiale som er utsatt for korrosjon, og som ikke ruster. Ifølge Gunnarsjaa dannes «et belegg av korrodert materiale en tynn hinne som er så tett og sitter så godt fast at det beskytter mot videre korrusjon» (1999, s. 427). Kobber, som er et halvedelt metall, kan gjenspeile at himmelens verdi er større og mer eksklusiv enn den jordiske. Kobberets glatte

tekstur blir en kontrast til teglsteinens ru overflate. Der teglsteinen (jorda) kan gi betrakteren motstand og virke slipende, kan kobberet (det himmelske) framstå som feilfritt og ulastelig. Kobber kan også gi assosiasjoner til tak på andre ærverdige og luksuriøse bygg som for eksempel slott.

Inni moskéen består hele frontveggen av keramiske fliser med hvit og blåfiolett lakkert glasur (bilde 39). Muslimene utviklet på 1200-tallet en teknikk fra maurerne, der bly eller tinn ble brukt for å få hvitfarget glasur (Warshaw, 2004, s. 11). Den blåfiolette glasuren har sin opprinnelse fra kobolt som ble importert fra Persia, og denne «høyt elskede blåfargen benevnet kineserne som muhammedansk blått», skriver Johanne Huitfeldt i boka *Porselenet fra Kina* (2003, s. 34). Muslimene importerte ikke bare blåhvitt glasur fra kineserne, men også den kalligrafilignende stilen og penselstrøkene, der tre og fjell ble gjengitt (Irwin, 1997, s. 237). Florale motiv, som framstilte lotus, peoner og krysantemum, ble ofte satt sammen til blomsterlenker (Irwin, 1997, s. 234), slik flisene i moskéen viser. I boka *Islamic Art in Context* (1997) utdyper Robert Irwin kunsten slik:

Iranians painters also copied the Chinese use of the line of the frame to cut off the tops or the sides of things, so as to suggest that a scene extended beyond the edges of painting (1997, s. 237).

Mønsteret på flisene kan gi visuelle konnotasjoner til gamle stormakter og skape et inntrykk av rommet som eksklusivt og konservativt, der varige verdier er viktige å bevare og vise fram. Flisenes overflate kan oppleves som hard og kald, men kan også formidle det van Leeuwen beskriver som «calm and serene» (2022, s. 107). I moskéen er flisene kun brukt på veggen som vender mot Mekka, og overflaten kan derfor formidle at Muhammed kan bidra til å skape ro og fred hos betrakteren. Glatte fliser er også benyttet i bønnenisjen til imamen, og overflaten kan kommunisere at imanens bønn er ren og ikke tilsmusset. Flisenes overflate utgjør en kontrast til det lune og myke teppet på gulvet, som er godt å kjenne på (bilde 40). I boka *Multimodality and Identity* skriver van Leeuwen (2022, s. 108) at mykhet kan uttrykke underdanighet, og i moskéen kan teppet kommunisere at den som bøyer seg på teppet, er underdanig Allah. Mykheten kan også uttrykke følsomhet, og formidle at bønn er følsomt og personlig i møte med guddommen.



Bilde 39: Veggflisene. Foto: S. Myklebust



Bilde 40: Gulvteppet.. Foto: S. Myklebust

I moskérommet er en stor krystallkrone plassert i sentrum (se også kap 5.3.2). Machin skriver i boka *Introduction to Multimodal Analysis* (2016): «the central element is normally a[n] [...] icon, which conveys immediate symbolic meaning. This will be the most salient feature [...] due to size or foregrounding» (2016, s. 148). Lysekronen kan gi konnotasjoner til luksus og rikdom, og kan betraktes som et symbol på overflod, siden den består av et stort antall krystaller. Krystaller dannes naturlig, de har en regelmessig indre oppbygning og er faste (Fossen, 2020). I tråd med Machin kan lysekronen i hovedrommet oppfattes som en visuell metafor om hvor sentral og symbolsk den rituelle bønningen i islam er. Moskéens hovedformål er å gjennomføre det viktigste bønneritualet, fredagsbønningen. Krystallene kan også formidle noe om bønnens oppbygning og hvor omfattende bønnene er for en muslim. I *Islam: Lydighetens vei* (2010, s. 59) har Opsal en betraktning over muslimenes bønneliv. Bønn regnes som søyle nummer to (jf. gulvteppets søyler), den er obligatorisk og regelmessig, og den bør utføres til fem faste tidspunkt daglig. Hver bønn har lik oppbygning som består av to til fire tekstenheter fra Koranen. I løpet av en dag skal antall tekstenheter være 17, eller 117 ukentlig. En muslim som ber de obligatoriske bønnene, vil i løpet av et år framsi nesten 6000 tekstenheter.

Materialiteten i moskéen kan skape en mening om en motsetning mellom det jordiske og det himmelske livet. Teglstenen har en ru overflate som danner en kontrast til både kobberkuppelen og de glaserte flisene i hovedrommet. Ru overflater skaper friksjon, mens glatte overflater hindrer friksjon der bevegelsene glir lettere. I moskéen er glatte overflater brukt til element som assosieres med guddommen, og ujevne overflater er knyttet til ytre,

jordnære element. Det kan understreke tanken om at guddommen sørger for menneskets medgang, mens livet på jorda er knyttet til motgang.

5.3.2. Fargebruk i moskéen

Det brune teglsteinsbygget danner en kontrast til de andre bygningene i bystrøket. Den grønne halvsirkelkuppelen på taket gir konnotasjoner og en visuell intertekstualitet til kjente domer som St. Peterskirken i Roma eller Klippedomen i Jerusalem. Ordet *kuppel* stammer fra latin og betyr «fat, eller tønne» (de Caprona, 2015, s. 575), og «har vært benyttet som arkitektursymbol for himmel» hevder arkitekt Per Rygh i sin beskrivelse (Rygh, 2022). I boka *Hellige hus* (2013) skriver Opsal at kuplene i moskéene viste en vertikal retning mot himmelen, og «kunne symbolisere selve himmelen som hvelver seg over dem som ber» (2013, s. 198). Kuppelen har derfor en tydelig symbolverdi, men kan også med grønnfargen bidra til en noe utydelig kommunikasjon. Grønt er en farge som ofte blir brukt til å representere naturen og jorda, mens på moskéen benyttes grønt på et element som gir konnotasjoner til himmelen. Fargen kan romme flere meningspotensial, der én mening kan være at moskéen er stedet der himmelen og jorda er koblet sammen (se bilde 31). Den brune bygningen kan forsterke en mening om det jordnære, og kan i tillegg konstruere et bilde om det jordiske som noe mørkt.

Alle inngangsdørene har brunt tregitter foran de gjennomsiktige vinduene. Det samme gjelder for det store vinduet på frontveggen, men her er glasset hvitt og gitteret av grått metall. Gitrene kan gi konnotasjoner til celler i et fengsel, og kan skape en følelse av at innenfor veggene er man lukket inn. Ved siden av inngangsdørene står to grå søyler bundet sammen med et tverrliggende felt over døra. Gråfargen kan minne om fjell og skape konnotasjon til noe solid og en styrke som betrakteren kan få del i dersom han beveger seg inn i teksten. At inngangsdøra er låst, kan bidra til en opplevelse av en tydelig skillelinje mellom teksten og betrakteren, hvor den spatiale teksten kan virke ugjennomtrengelig. Like under taket henger hvite, tykke bokstaver der fonten ligner Times New Roman (se bilde 31), noe som bidrar til å normalisere moskéen som et vanlig bygg i en sentrumsgate. Verbalteksten er høyt oppe på veggen, og for betrakteren kan teksten representere makten, siden bokstavene leses fra et froskeperspektiv. Hvitfargen, som visualiserer Allah, kan forsterke maktforholdet. De hvite bokstavene, som er nær himmelen, danner en kontrast til den mørke veggen som går helt til

jorda. Meningspotensialet kan knyttes til jorda som mørk og oppnåelig (reell), mens himmelen er lys og uoppnåelig (ideell).



Bilde 41: Inngang for menn. Foto: S. Myklebust



Bilde 42: Inngang for kvinner. Foto: S. Myklebust

På bygningens høyre vinge henger et lite gullfarget skilt som inneholder en pil og teksten HOVEDINNGANG på både norsk og arabisk (se bilde 32). For å komme til hovedinngangen må betrakteren gå gjennom en svart smijernsport med spiler. Porten er relativt høy og skaper en markert grense mellom innenfor og utenfor. Svartfargen danner en kontrast til den hvite døra som sees gjennom gjerdet, og kontrasten kan formidle en mening om et mørke som kan stenges ute. Hvitfargen kan derimot representere lyset som en kan få del i dersom en beveger seg inn. Ved siden av de hvite dørene henger gullfargede skilt som viser hvilken inngang som skal benyttes av menn og kvinner (bilde 41 og 42). Dersom vestlige fortolkningsnøkler brukes på en spatial tekst, kan horisontale element framstå som kjente eller ukjente, slik jeg har nevnt tidligere. Skiltet ved høyre dør viser at inngangen er for kvinner, og informasjonen kan formidle at kjønnsoppdelingen som finnes i Skien moské, der kvinner og menn ber i adskilte rom, er av nyere dato. I boka *Islam* (2012) utdyper Anne Sofie Roald: «angivelig fantes ikke denne oppdelingen fra profetens tid. Fra hadithene kan man utlede at kvinnene ba bakerst i moskeen og mennene foran dem» (2012, s. 121). Inngangen til venstre kan derimot framstille en tanke om at mennene representerer noe som alltid har vært kjent i moskéen.

Bak dørene starter smale trappeganger med beige gulvfliser. For kvinnene leder de beige trappene over i en ny trapp som ender på galleriet, der kvinnene holder til. Heldekkingssteppet i trappa er rødt med smått mønster i grønt og gull, og trappenesene er gullfarget (se bilde 37). På hver side av trappa er veggene hvite, og til sammen kan fargene gi en følelse av å bevege seg i luksus og inntil noe som er verdifullt. Trapperommet framstår som trangt, og ved å gå oppover til galleriet, kan plasseringen skape en upersonlig relasjon sett fra

hovedrommet. Fra inngangsdøra kan trappa fungere som en tydelig ganglinje, og friheten til å navigere rundt i den spatiale teksten på egen hånd, er begrenset. En følelse av ønsket kontroll kan dukke opp. For mennene leder den beige trappa inn til hovedrommet i moskéen. Mellom flisene er det diagonale grå striper som kan gi konntasjoner til asfalt, og kan fungere som retningsgivende veier som leder inn til hovedrommet. En dobbel hvit dør med høy metning må åpnes for å kunne gå inn i rommet, og døra kan skape en mening om å være eller bli ren når en trer inn. På gulvet ligger et heldekkingsstepp i rødt, med akantusmønster i hvitt og grønt (se bilde 40). Teppets mønster kan minne om en buegang av søyler, med lysekroner som henger i buene. Søylen står på et grønt felt med akantusmønster i hvitt. Teppet er framtrædende i helheten på grunn av den intense fargen. Rødfargen, som er en av primærfargene, har en høy metning og kan gi en konnotasjon til sterke følelser. Teppet kan skape en mening om varme eller energi, og meningspotensialet kan knyttes til hvordan personer som er i berøring med teppet, kan få del i energien. Meningen kan, på grunn av primærfargen, antyde at bønn anses for å være et primærbehov for muslimer (Koranen 2:144–145; 30:30). Den grønne fargen regnes i islam som profeten Muhammeds farge (Holtmark, 2021), og kan i tillegg skape en mening om et naturlig liv og vekster som gror. Hvitfargen kan representere renhet eller en åndelig fred som betrakteren kan få del i ved «den totale underkastelsen», slik Roald forklarer i boka *Islam* (2012, s. 108). Samtidig kan meningspotensialet til den intense rødfargen bidra til å svekke forståelsen av virkeligheten. Fargen kan understreke at betrakteren ikke forstår Allah fullt ut, siden han er allmektig og allvitende og har forutbestemt menneskets skjebne (Roald, 2012, s. 91).

Hovedrommet inneholder ikke stoler eller benker, men søylemønsteret på teppet danner skillelinjer som markerer bønneplassene i rommet. Søylene fungerer som rammer for hvert enkelt bønnested, og skaper en visuell intertekstualitet til *salah*, bønningen, som en av de fem søylene i islam (Opsal, 2010, s. 58–61). Lyskilden i mønsteret vil potensielt kunne fungere som en påminnelse om selve Lyset.

Frontveggen i hovedrommet har akantusmønster, men her er hovedfargen blå (se bilde 39). Blå kan regnes som en kald farge, og kan bidra til å kommunisere en tanke om livgivende

vann, eller en blå himmel. I islam er det bildeforbud¹¹ (Koranen 59:24), og blått akantumøster malt på hvit bakgrunn har derfor blitt en vanlig utsmykning i muslimsk kunst (Lynggard, 1968, s. 167; Warshaw, 2004, s.11). Fargene på veggene har en lavere metning enn gulvteppets farger, og kan derfor framstå som mer følsomme eller diskuré. Den svake metningen kan kommunisere at himmelen er fjernere og mer distansert fra betrakteren enn den sterke metningen på gulvet. Noen av flisene på veggen har svart kalligrafi som mønster, med sitater fra Koranen eller Allahs 99 navn. Kalligrafien henger høyt slik at betrakteren må løfte blikket for å kunne se. Dermed blir Koranen middels nær betrakteren, og vinkelen og avstanden kan formidle at Allahs makt skaper en distansert sosial relasjon.

Inni den buede bønneisjen består taket av ulike blå mosaikkfliser som har høyere metning enn fargen på veggen (bilde 43). Blåfargen har tydelige nyanser, og fargen, som gir en visuell konnotasjon til himmelen, kan framstå som naturlig. Taket i bønneisjen er betydelig lavere enn i hovedrommet og er avgrenset med en gråblå farge. En gullfarget lyskilde sammen med bønneteppeet i gull, hvitt og purpur, gjør nisjen luksuriøs. Fargespekteret kan understreke at bønneisjen er forbeholdt eksklusive personer som en imam eller en mullah. Til høyre for nisjen står en mørkebrun *minbar*, en talerstol eller talertrapp (bilde 43). Den mørkebrune fargen skiller seg ut, og fargen kan kommunisere noe dystert eller alvorlig, som ikke passer inn i helheten. Talerstolen formidler en asymmetrisk makt overfor betrakteren, som må rette blikket sitt oppover for å se. Talerstolen står på hjul og kan skyves inn i et hulrom dersom den ikke er i bruk. Hulrommets tak har mørke fliser, og overflaten kan beskrives som lustre, fordi den reflekterer lyset og akantumøsteret fra veggene. Overflaten kan skape en tanke om at himmelen oppfatter formidlingen av Koranen som alvorlig (dyster).

¹¹ Selve bildeforbudet står ikke eksplisitt nevnt i Koranen, men sure 59:24 uttrykker idéen om at kun Gud kan skape synlige former. Derimot blir forbudet framhevet i Hadith-tekstene: «Streng straff venter den som etterlikner det Gud har skapt» (Hadith-spesialistene al-Bukhari og al-Muslim).



Bilde 43: Prekestol. Foto: S. Myklebust



Bilde 44: Taket. Foto: S. Myklebust

De tre andre veggene i rommet har beige brystningspanel, og linjene i panelet danner vertikale striper som ender i en hvit, glatt vegg. Beigefargen er nærmest gulvet, og kan kommunisere at jo nærmere jorda fargen er, dess mindre ren blir den. Over panelet er veggene hvite og har gjennomsiktige vinduer. Vinduene kan oppfattes som bygningens øyne, og kan bidra til å viske ut skillet mellom innenfor og utenfor. Innenfra er det enkelt å se gjennom vinduene og ned på bygatene eller bygningene ved siden av, og makten ligger hos den som er innenfor. Utenfra er vinduene plassert høyt på veggene, slik at taket inni hovedrommet er det eneste som kan sees. Begge vinklene kan kommunisere at makten ligger i moskéen.

Taket i hovedrommet er lysegrått, og en mørkere gråfarge lager et rutemønster (bilde 44). Fargens verdi kan henspille på uklarhet, slik Machin skriver i *Introduction to Multimodal Analysis* (2016, s. 70). De blasse gråfargene danner en kontrast til den klare blåfargen i taket på bønnesjens, som kan oppfattes som en autentisk himmel. Meningen kan knyttes til at menneskene på jorda aldri kan få full innsikt i den himmelske sfæren. Det klare blå taket (himmelen) og det uklare grå (hos betrakteren) kan dermed bli oppfattet som motsetninger.

På veggene henger også buete gullfargede lyskilder som skaper en organisatorisk sammenheng med rommets øvrige lyskilder av gull. Hovedlyskilden i rommet er en stor lysekroner med blanke krystaller som går i sirkler og har gullbeslag¹². Fasongen på lysekronen kan minne om en pil som peker ned fra taket mot gulvet, og formen forsterker tanken om at lyset kommer ovenfra også i åndelig forstand. De grønne krystallene finnes i enkelte sirkler oppover kronen og danner tuppen på lysekronen. Den blanke fargen har en egenevne til å

¹² Teksten på gullbeslaget lyder: «I navnet til Gud, den barmhjertige».

gjenspeile lyset, og med innslaget av grønnfargen, spesielt på tuppen, kan lysekronen konstruere en virkelighet om hvordan profeten Muhammed har brakt Lyset til jorda (se bilde 40). Dersom betrakteren sitter på galleriet, vil ikke lysekronen sees. Lysekronen henger bak et hvitt gelender med spiler som står nokså tett, og gelenderet danner en barriere mot hovedrommet og lyset som finnes der. Dette kan bidra til å forsterke oppfatningen om at galleriet, der kvinnene er, befinner seg utenfor lyset, og ikke har samme del i Profetens lysbringende budskap.

I moskéen brukes et vidt spekter av farger, og meningen i differensieringen kan beskrives som variert og noe som representerer en overflod. Fargene spenner fra primærfargene rødt og blått til kontraster som lyse (blanke) og mørke (brune), og hver farge har flere nyanser. Den rike fargebruken kan kommunisere en virkelighetsforståelse der moskéen framstår som en naturlig og virkelig verden, og hvor betrakteren får styrket troen ved å bøye seg under Allah.

5.4. Oppsummering

Analysen av de tre hellige rommene har vist at mye av meningspotensialet til farger og material er forankret i en kulturell (religiøs) kontekst gjennom religionenes doktriner. Både farger og material formidler en tydelig visuell intertekstualitet til de hellige skriftene, og gjenspeiler mening som er knyttet både til religiøse symbol og til religiøs sedvane. Bygningene viser også konnotasjoner til tidligere tiders hellige rom både i jødisk, kristen og muslimsk tradisjon. Analysen har også belyst at bygningenes visuelle uttrykk har hentet inspirasjon fra forskjellige historiske tidsepoker, ulike kulturer og fra flere arkitektoniske stilarter. Hvordan bygningene skaper ulik mening i representasjonell, interaksjonell og organisatorisk metafunksjon, avdekkes i analysen blant annet gjennom situasjonskonteksten, når betrakteren trekkes inn som en aktiv part i kommunikasjonsprosessen.

6. Drøfting

I starten av denne masteroppgaven ønsket jeg å finne svar på følgende problemstilling «Hvordan skaper hellige rom mening?», med tilhørende forskningsspørsmål:

- Hvilke idéer og meninger kan hellige rom kommunisere?
- Hva kan de semiotiske ressursene farger og material formidle i hellige rom?

I dette kapitlet vil jeg drøfte og sammenligne analysens funn av de tre hellige rommene i lys av forskningsspørsmålene. For å drøfte hva farger og material i de hellige rommene kan kommunisere samt hvilke idéer og meninger hellige rom kommuniserer, har jeg tatt utgangspunkt i fire ulike tema som kan belyse problemstillingen. Det første temaet er hvordan bygningene framstår i bybildet, mens det andre er tettere knyttet til hvilket syn på mennesket rommet kommuniserer. Det tredje temaet handler om hvilke idéer det hellige rommet kan formidle om kjønn, og det fjerde henger sammen med hvordan elementene i rommet kan skape en religiøs stemning og mening. Siden rommene har utspring i den samme religiøse skikkelsen, Abraham, vil likheter sannsynligvis forekomme. Samtidig vil ulike religiøse og kulturelle kontekster muligens forårsake forskjeller. Til slutt i drøftingen vil jeg vise hvordan tematikken kan brukes i en norskdidaktisk sammenheng.

6.1. Hvordan skaper hellige rom mening?

6.1.1. Hvordan framstår bygningen i bybildet?

Som jeg har gjort rede for i kapittel 5.1, 5.2 og 5.3, er bygningene ulike når det gjelder materialer og farger. Synagogen og kirkebygningen har en fasade av hvit betong og en tårn-lignende anretning, mens moskéen er av teglstein og har kobberkuppel. Synagogen og kirkens hvite farge og luminositet (luminosity) kan skape en idé om at bygningen er selve Lyset. Allerede på kirkemøtet i Nikea år 325 understreket kirkefedrene Guds betydning som selve Lyset (Mæland, 1985, s. 16). Hvitfargen kan også forsterke bygningenes funksjon som formidlere av religionenes skriftlige tekster, det Smart har kalt doktrinens dimensjon (Smart, 1998, s. 17). Tanakh uttrykker det blant annet slik: «Læren er et lys» (Ord 6,23), mens Bibelen understreker at «ord[ene] er som en lampe som lyser» (2. Pet 1,19). Fargen kan i tillegg framheve den visuelle metaforen der hvitt i jødedommen og kristendommen blir ansett for å være renhetens farge (Jes 2,18; Åp 7,14). Moskéens fasade av brent leire har tydeligere

konnotasjoner til jorda og kan indikere en idé om hvor mennesket stammer fra. Koranen kan underbygge tolkningen blant annet med sure 15:28: «En gang sa Herren til englene: «Jeg vil skape mennesket av fuktig leire». Kuppelen, som utgjør en stor del av taket på bygningen, kan etablere en tanke om at himmelen og jorda tilhører og er forbundet med guddommen i islam (Koranen 5:5; 57:2). Tidligere var moskéen en kirkebygning, og kanskje har det ikke vært et bevisst kommunikativt valg for muslimene at bygningen skulle se slik ut.

Både synagogen og moskéen har ytre religiøse symbol som kan defineres som symbolske attributter slik Kress og van Leeuwen (2021, s. 50), Machin (2016, s. 25) og McMurtrie (2017, s. 176) forklarer i sine teorier. På synagogen fungerer verbalteksten over døra (se fotnote 3), det runde vinduet med davidstjerna¹³ og steintavlene på mønet som visuelle metaforer hentet fra jødedommens kulturelle og religiøse kontekst. Når det gjelder moskéen, forteller verbalteksten **SKIEN MOSKE** hva bygget er, mens kuppelen og halvmånen¹⁴ på taket kan framstå som identitetsmarkører og symbol på islam. Halvmånen, som viser bønneretningen i islam (Vogt, 2019), er plassert på det høyeste punktet på bygningen og er godt synlig i bygatene. Som visuell metafor kan halvmånen stadfeste hvor sentral og viktig bønnen er i islam (Koranen 2:144; 4:102–104; 11:116). Verbalteksten og de religiøse symbolene representerer ifølge Ravelli og McMurtrie «the meaning or identify itself» (2016, s. 30). I bybildet kan markørene bidra til å bekrefte *hva* bygget er, og *hvilken* funksjon bygningene har. Kirken mangler ytre religiøse symbol, og fraværet av verbaltekst og symbolske attributter kan fremkalle en undring over hvilken bygning kirken egentlig er. Samtidig kan det være verdt å poengtere, slik Smart skriver om religionenes materielle dimensjon, at «eschew external symbols as being potentially idolatrous» (Smart, 1998, s. 21). Religiøse symbol kan virke forstyrrende, slik at betrakteren bare oppfatter attributtene, og flytter fokuset bort fra hva bygget i seg selv kommuniserer. Kirken kan også oppfattes som en ruvende bygning i forhold til den øvrige bebyggelsen, og størrelsen kan kommunisere at mye makt i samfunnet er plassert hos den lutherske kirken. Kvartssteinen reflekterer lyset fra et eksternt medium hele døgnet¹⁵ og påkaller oppmerksomheten i bymiljøet, mens det skrå kirketaket skiller seg ut i

¹³ Davidstjerna er et eldgammelt symbol, og først på 1600-tallet spredte bruken seg til jødiske samfunn i Europa. Under 2. verdenskrig ble symbolet brukt av nazistene for å identifisere jøder <https://snl.no/Holocaust>

¹⁴ *Hilal*, halvmånen, viser bønneretningen, og er et religiøst symbol i islam som forbindes med månefasene som bestemmer bønnetidene <https://snl.no/hilal>

¹⁵ Om dagen er det sola som lyser opp kirka, mens om kvelden og natta sørger sterke spotlights for lys.

mengden av hustak. Sammen med høyden blir bygget lett å få øye på fra flere geografiske steder i byen. At kallenavnet på kirka er «hoppbakken» (se kapittel 5.2.2.), understreker hvilken assosiasjon og visuell metafor byggets vektor har skapt blant innbyggerne i Sandnes. Vektoren er framtrædende både i den ytre fasaden, men også inne i hovedrommet. Den diagonale linjen strekker seg fra jorda og oppover mot himmelen, og kan skape en idé om at bygget (som representerer Lyset) aktivt bidrar til å forene jord og himmel. Inne i hovedrommet ser ikke betrakteren vektorens sluttspunkt, noe som kan forsterke narrativet. Bygget, som en handlende part, strekker seg fra en sanselig og begrenset tilværelse og inn i «det usynlige» (Kol 1,16), slik tekstmaterialet fra Bibelen kan understreke.

Ifølge teorien til McMurtrie (2017, s. 134–135), O’Toole (2011, s. 66) og Ravelli og McMurtrie (2016, s. 57) vil en bygning kunne skape en interaksjon og relasjon til nabolaget. De tre hellige rommene er ulike i hvordan de prøver å skape kontakt med omverdenen. Ravelli og McMurtrie skriver: «A building with few windows or obscured windows does not invite engagement» (2016, s. 57). Synagogen og moskéen har få eller ingen vindu som gjør det mulig å observere bygget inni fra utsiden. Bygningene kan derfor framstå som lukket og kommunisere en ide om at trosutøvelsen er for de troende. I toraen er det tydelig uttrykt at jødene skal være et annerledes folk som skal leve adskilt fra andre folkeslag (2. Mos 23,24; Jos 7,23). Koranen oppfordrer muslimene, blant annet i sure 3:114; 5:56, til ikke å ha noe med de vantro å gjøre, og heller ikke la dem komme nær moskéen (Koranen 9:28). Fraværet av vindu kan også skape en mening om at livet på utsiden og livet på innsiden har lite med hverandre å gjøre, slik, ifølge Opsal, «muslimene tradisjonelt har betraktet verden som delt i to områder» (2010, s. 29). Det hellige rommet er preget av Allahs vilje og de troendes fellesskap, og bryter med oppfatningen av hva som er utenfor, altså resten av verden (Opsal, 2010, s. 29). En slik mening kan i moskéen forsterkes gjennom materialvalget på utsiden og innsiden (se kapittel 6.1.2). Den ytre fasaden er teglstein, et materiale som knapt finnes på andre bygg i nærheten. Teglsteinen er ru og ifølge van Leeuwen kan ujevn tekstur være «abrasive to the touch, and can even hurt the finger» (2022, s. 108). Teksturen kan også framstå som en visuell metafor for kampen muslimene kjemper i land hvor de er i mindretall, for at Allahs vilje skal bli realisert. Kampen kan være å drive *dawa*, islamsk misjon eller *jihad*, en militær kamp slik Opsal forklarer i boka *Islam: Lydighetens vei* (2010, s. 29). I synagogen er materialene på utsiden og innsiden like, der veggene består av betong, og eiketre som finnes både i

eksteriøret og i interiøret. I Tanakh blir eiketre beskrevet som et materiale jødene var glade i (Jes 1,29), og jødiske historieskrifter (år 970–560 fvt.¹⁶) beskriver hvordan jødene brukte eik til bruksgjenstander (1. Kong 7,33). Betongen danner en koherens i bygget, men skaper også en sammenheng med de andre bygningene i gata, selv om disse framstår som større og mektigere. Synagogens størrelse er beskjeden og tilbaketrukket, og kan formidle en tanke om at jødedommen er den minste av verdensreligionene, med omtrent 14 millioner tilhengere (Nordgård, 2009, s. 171). De gulfargede vinduene i synagogen skiller seg ut både fra vinduene i byggene rundt, men også i forhold til kirken og moskéen. Gulfargen hindrer innsyn, eller kan skape et fordreid bilde av virkeligheten, slik van Leeuwen stadfester i utsagnet «Coloured glass [...] reveals and transforms what lies behind it» (2011, s. 62). Ledin og Machin forklarer i sin bok *Doing Visual Analysis* (2018, s. 101) hvordan fargede glass kan bidra til å holde noe skjult eller hemmelig. At synagoen framstår som lukket, kan også gjenspeiles i de strenge reglene som må overholdes for å konvertere til jødedommen. I enkelte jødisk-ortodokse retninger er konvertering ikke mulig, mens i andre retninger er prosessen derimot svært omstendelig og langdryg (Cohen & Groth, 2021). Kirkebygget framstår helt annerledes enn synagogen og moskéen. Kirkens ytre fasade, som består av kvartsbelagte betongelement og gjennomsiktige vindu, oppretter kontakt med omverdenen gjennom den visuelle adgangen. «Contact would be maximised in a spatial text with a glass façade» skriver Ravelli og McMurtrie (2016, s. 57). Vinduene, som visker ut skillene mellom utenfor og innenfor, kan indikere at kirken, som er godt synlig i byen, forventer et samspill og engasjement fra nærmiljøet. Ravelli og McMurtrie (2016, s. 57) skriver videre: «Contact can also be realised by the extent to which an institution makes itself 'visible and explicitly present'». De gjennomsiktige vinduene kan også formidle at ingenting som skjer i omgivelsene, er mulig å holde skjult, fordi «Guds øyne» følger med (Hebr 4,13).

For å oppsummere hvilken idé de tre byggene skaper i bybildet, vil kommunikasjonen i stor grad dreie seg om en narrativ eller konseptuell formidling. Synagogen og moskéen kommuniserer tydeligere hva bygget *er* ved å synliggjøre byggets identitet gjennom verbaltekst og religiøse symbol. Kirken framstår i større grad som en handlende part, med vekt på hva bygget *gjør*. I tillegg er kommunikasjonen til de tre bygningene ulik i hvordan de

¹⁶ Kongebøkene dekker vel 400 år av jødernes historie fra omkring kong Davids død til kong Jojakin (Skrunes, N. (1981). *Bibelverket, 1. og 2. Kongebok og 1. og 2. Krønikebok*. Oslo: Luther og Lunde Forlag)

harmonerer med øvrig bebyggelse. Synagogens utførelse glir inn i nabolaget, og bygningen blir nærmest usynlig mellom de andre byggene. Kirken og moskéen skaper derimot et brudd i omgivelsene med tanke på størrelse, farge og material, valg som krever oppmerksomhet.

6.1.2. Hvilket syn på menneskene formidler bygningene?

De tre bygningene har både likheter og forskjeller angående formidling av menneskesyn. Her handler det ikke om et generelt menneskesyn, men hvilket syn på de troende bygget formidler. Den første forskjellen som er synlig, er hvordan bygget ønsker å ta imot mennesker. Synagogens opprinnelige hoveddør, som er i mørk eik, ligger innenfor et gjerde med port, der fronten er vendt mot gata. Hoveddøra som i dag er stengt, utgjør en kontrast til ytterveggene og kan oppleves som en barriere. Inngangen som brukes i dag, er en grå metalledør som kan virke mer formell og kald, og gi konnotasjoner til offentlige bygg. Den nye inngangen har «front-on angle» som fører inn i et sidebygg. Adgangen til synagogerommet er vinkelrett i forhold til hovedinngangen, og kan ifølge McMurtrie (2017, s. 137) og Ravelli og McMurtrie (2016, s. 58) bidra til å gjøre bygget mindre skremmende og mer innbydende. McMurtrie skriver videre at dersom «the institution is to promote 'direct involvement', interpreted as esoteric interaction, then there is a problem» (2017, s. 107). Kan inngangspartiet i synagogen indikere at bygningen bare blir forstått av et fåtall mennesker med spesiell kunnskap eller interesse? Inngangsdøra, som er rett inn fra gateplan, krever også en større selvtilit hos menneskene som skal gjøre sin entre. Ravelli og McMurtrie sier det slik: «it requires commitment [...] to step directly into a building» (2016, s. 58). Å tilhøre jødedommen fører en forpliktelse med seg. I Tanakh (Jos 24,14ff.) blir jødene bedt om å ta et valg, og valgte folket å tilhøre jødedommen, forpliktet de seg på å holde toraen (2. Mos 19,8; 24,3 og 7). At toraen er viktig for jødene, kan gjenspeiles i toraskapets farger og materialitet som gir en tydelig visuell intertekstualitet til tidligere jødiske helligdommer. I tillegg kan steintavlene på mønet understreke lovens vedvarende funksjon og samtidig forsterke idéen om at Loven har makt over mennesket (5. Mos 5,27ff.).

I kirken er inngangspartiet rett i front og kommuniserer en sterk grad av involvering fra menneskene, slik McMurtrie (2017, s. 138) og Ravelli og McMurtrie (2016, s. 58) beskriver som «fully involved». Et inngangsparti som inkluderer to doble dører i glass, gjør at menneskene har fullt innsyn inn i det hellige rommet. Ravelli og McMurtrie presiserer:

«[w]here eye contact is direct, this construes a demand» og «where windows enable the gaze inside, there is a demand for interaction» (2016, s. 57). Uansett hvilken høyde menneskene har, vil alle kunne se gjennom de transparente glassdørene og kunne opprette øyekontakt med rommet. I *Introduction to Multimodal Analysis* (2016) beskriver Machin at blikkontakten kommuniserer i hvor stor grad menneskene blir oppfordret til engasjement (2016, s. 110). Når kirkebygningen inneholder et inngangsparti i gjennomsiktig glass midt på frontveggen, framstår bygningen slik at den krever et samspill og engasjement med menneskene. Selv med fullstendig innsyn er det ikke mulig for betrakteren å se det sentrale elementet med Jesus på korset som henger fremst i kirkerommet. Svartstålet som artefakten er laget av, kan fremkalle en følelse av kulde ved å se på den brutale dødsmetoden, samtidig som stålet kan utstråle en varme fra den døende. For å se artefakten må betrakteren heve blikket og se skrått oppover, som kan kommunisere at guddommen har makt og høy status. Vinkelen kan også forsterke idéen om at guddommen er i en «physically stronger position» enn betrakteren, slik Machin understreker (2016, s. 114). I Bibelen er tanken om en allmektig guddom framtrekkende. I Matt 28,18 sier Jesus om seg selv: «Jeg har fått all makt i himmelen og på jorda», og i Åp 7,12 står det: «All [...] makt og velde tilhører vår Gud i all evighet». I den Augsburgske bekjennelsen (*Confessio Augustana*) fra 1533 framhevet de lutherske kirkefedrene det samme i «Artikkel III. Om Guds sønn»: «Han [...] fór opp til himmelen for å sitte ved Faderens høyre hånd og alltid styre og råde over alle skapninger» (Mæland, 1985, s. 30). I tillegg til at guddommen utviser makt over betrakteren, «krever» guddommen også betrakterens oppmerksomhet gjennom den mørke brunfargen på alter, prekestol og døpefont som representerer Ordet. Betrakteren, som via de myke stolene blir invitert til å lytte, kan dermed få en passiv rolle som observatør til Ordet og dets handlinger i kirka.

For å få adgang til moskéen må betrakteren gå rundt bygget i en vinkel, og involveringen kan beskrives som mer uforpliktende og intim. Ravelli og McMurtrie skriver slik: «Oblique angles at the entry point can be less intimidating and more welcoming» (2016, s. 58). Videre begrunner Ravelli og McMurtrie synspunktet sitt med at en inngang som er skrå-vinklet gir større perseptuell informasjon og forståelse av bygningen (2016, s. 58). For betrakteren kan et inngangsparti som er vinklet, skape en følelse av trygghet. Siden inngangsdørene i Skien moské har en åpen plass utenfor, gjenspeiler de muligens tydeligere de tidligste moskéene i islam, som ifølge Winje var åpne plasser dekket av tak (2012, s. 227). At inngangsdørene er

hvite og av tre, bryter også med den brune mursteinsbygningen og danner en kontrast i helheten. For å gå inn i en moské, må menneskene være rene, og hvitfargen kan kommunisere at ved å tre inn i moskéen skjer en forvandling hos betrakteren, som da blir ren (jf. kontrasten til den brune fargen). Hvitfargen finner en igjen i *ihram*, «som er den foreskrevne klesdrakten for pilgrimene og også betegnelse på tilstanden muslimer kommer inn i når de kommer til det hellige området», forklarer Opsal i *Islam: Lydighetens vei* (2010, s. 66). Å bli ren betyr også å ta av seg skoene før en kan gå inn på det myke teppet i hovedrommet. Teppet inviterer til å bøye seg i bønn for Allah, mens flisene med floralt mønster og blå farge kan formidle at lønnen for muslimenes underdanighet, er et himmelsk paradiset.

De tre bygningene utviser også ulik grad av *kontroll* over menneskene. I synagogen er inngangspartiet utstyrt med kamera og scanning for å hindre nye angrep på og i bygningen. En slik grad av kontroll vil Ravelli og McMurtrie understreke som en maksimal kontroll, der menneskene må passere barrierer for å få adgang (2016, s. 60). Kirkerommet innehar derimot minimal kontroll ved at ytterpartiet består av gjennomsiktige vinduer og dører. De tydelige ganglinjene som gjenspeiles i synagogens røde løper og kirkens terracotta-fliser, går fra bakerst i hovedrommet og helt fram til alteret hvor prestene oppholder seg. Ganglinjene minimaliserer menneskenes frihet i det hellige rommet, og er i tråd med hva både toraen og Bibelen formidler. Jødene ble lært opp til å «holde alle [...] forskrifter og lover og leve etter dem!» (3. Mos 19,37), og de kristne fikk høre at «de som lever, ikke lenger skal leve for seg selv, men for ham som døde og stod opp» (2. Kor 5,15). Kontrollen overfor menneskene gjenspeiles også i den klassifikasjonelle (classificational) strukturen som både synagogen og kirken formidler. I henhold til McMurtries begrepsbruk (2017, s. 176) gjenkjennes bygningenes konseptuelle strukturer blant annet gjennom konsistens i material og farger og i symmetri. Symmetrien er tydelig mellom høyre og venstre side der brune benkerader av eik (synagogen) eller mørkebrune stoler av furu (kirken) dominerer i rommet. McMurtrie forklarer at slike konseptuelle strukturer kan brukes dersom bygningen ønsker å «suppress individuality and prevent exploration» (2017, s. 191), slik tilfellet kan være i de hellige rommene. Skriftene som utgjør fundamentet for religionene, er gamle og formidler at «religionens åpenbaring» er avsluttet (5. Mos 4,2; Åp 22,19). Benkeradene fører også til at betrakteren får blikket rettet framover mot den religiøse artefakten framme i rommet (se kapittel 6.1.4). Et slikt fokus er også i tråd med de religiøse skriftene. Det jødiske folket ble

oppfordret til å feste blikket på påbudene (Sal 119,15), og de kristne skulle ha Jesus som blikkfang (Hebr 12,20). Benkeradene kan også føre til en interaktiv distanse mellom det religiøse blikkfanget og menneskene, som har få muligheter til å involvere seg. Menneskene kan få en passiv og observerende funksjon til de hellige handlingene som rommet formidler, slik også kirketakets vektor (se kapittel 6.1.1.) framhever. Jødene fikk også flere ganger beskjed om å være stille og vente på Herren, slik både toraen og historiebøkene i Tanakh forteller (2. Mos 14,2; Krøn 20,17). Moskeens hellige rom er diamentralt motsatt av både synagogen og kirken. Rommet har ingen symmetri og heller ingen tilsvarende konsistens ved farge- eller materialbruk. Definerte sitteplasser er fraværende og kan kommunisere at rommet likestiller alle. Et slikt perspektiv kan forankres i Muhammeds utsagn om at «hvert menneske er født muslim», slik Christer Hedin skriver i boka *Alla er födda muslimer* (1988, s. 7). At sitteplasser mangler, gjør rommet tilgjengelig, eller som Ravelli og McMurtrie formidler: «minimal control – where users are free to wander» (2016, s. 60). Det myke gulvteppet inviterer menneskene til å knele, og kommuniserer derfor selve betydningen av islam, «det å underkaste seg¹⁷» (Opsal, 2010, s. 27). Teppet med sin framtrædende rødfarge, kan skape en tanke om at religionen gir kjærlighet dersom betrakteren vil la seg involvere i det hellige. Koranen formidler også det samme: «Gud har lovet dem som tror og lever rettskaffent tilgivelse og stor lønn!» (sure 48:29) og «Han vil gi dere dobbelt mål av sin nåde, og gi dere lys å vandre i, og tilgivelse» (sure 57:27). Siden menneskene har mulighet til å bevege seg og aktivt ta del i kommunikasjonsprosessen som oppstår, får rommet en tydeligere perseptuell analytisk struktur, slik McMurtrie forklarer i boka *The Semiotics of Movement in Space* (2017, s. 176). McMurtrie fortsetter med å klargjøre hvordan en bygnings analytiske struktur i større grad overlater til menneskene å skape en forandring i sitt eget liv. Et slikt synspunkt er i tråd med islamsk tankegang, hvor mennesket selv blir ansvarlig for å leve alle deler av livet i praktisk lydighet etter Allahs vilje (Opsal, 2010, s. 27), og slik skape en forandring. I moskéen kan et slikt syn også gjenspeiles i fraværet av symmetri og i variasjonen av farger og materialer. Sanseintrykkene kan oppleves som mangfoldige, og rommet kan bekrefte idéen om et religiøst liv som preger alle livets forhold, både kulturelle, økonomiske, politiske og sosiale. Samtidig er forandringen som lydigheten bør føre til, ikke bare et ansvar hos hver

¹⁷ Ordet islam kommer fra verbet aslama som betyr underkastelse (Opsal, 2010, s. 27)

enkelt muslim, men i et kollektivt fellesskap av troende (Opsal, 2010, s. 29). En slik mening kan moskéen, der det er obligatorisk å be sammen (Opsal, 2010, s. 58), kommunisere.

6.1.3. De hellige rommene og synet på kjønn

Inngangspartiene i de tre bygningene bidrar til å visualisere ulikt syn på menn og kvinners plass og deltakelse i aktivitetene i de hellige rommene. I synagogen og moskéen har inngangen en regulerende funksjon overfor menn og kvinner. Synagogen har felles inngang for begge kjønn, men kvinnene har ingen adgang til rommet i første etasje og blir geleidet videre, via et nøytralt trapperom i grå og hvit betong, til andre etasje. I moskéen har kvinnene en egen inngangsdør og trappeoppgang med detaljer i gull, som er avskåret fra resten av bygget med en lukket dør. At de hellige rommene har separate innganger for kvinner og menn, kan illustrere at mennesket ble skapt i to varianter, noe som fikk betydning for den religiøse utøvelsen. Jødernes skapelsesberetning fra 1. Mosebok slår fast at Gud skapte mennesket til mann og kvinne (1. Mos 1,27). For muslimene blir et lignende syn presentert i Koranen 4:1: «Ham som har skapt dere av et enkelt individ. Av dette skapte Han dets make. Fra disse to har Han spredt utover menn og kvinner i hopetall». Kirken har derimot én inngang for alle. Inngangspartiet kan synliggjøre at alle mennesker er likeverdige og at bygget er for alle, slik flere bibelsitater understreker: «Gud gjør ikke forskjell på folk» (Gal 2,6; Kol 3,25), og «[h]er er ikke jøde og greker, her er ikke slave eller fri, her er ikke mann og kvinne» (Gal 3,28). Da de første kirkene ble reist i Norge, var det vanlig at kvinnene og mennene kom sammen, men ble adskilt i kirkerommet. Kvinner og barn måtte stå på sørsiden, mens mennene stod på nordsiden (Molaug, 2013). Praksisen med å skille kvinner og menn ble redusert da reformasjonen ble innført i 1536–37, og kirkebenkene ble satt inn i kirkeskipene for å «heve den status alle dømte har» (Den norske kirke, 2015, s.10). Sedvanen gjorde likevel at enkelte prester og prosti holdt på tradisjonen helt til 1960–70 tallet¹⁸. Fra 1700-tallet ble det naturlig å innføre gallerier, siden fokuset i gudstjenesten var å lytte til forkynnelsen, og deltakelse i gudstjenester var sjelden (Den norske kirke, 2015, s. 11). Utover 1800-tallet var det derimot vanlig at fattige, unge, ugifte og tjenestefolk måtte ta plass på galleriet under gudstjenesten (Løberg, 2022). Da arbeidskirkene (som Gand kirke) ble bygget, skulle skillet

¹⁸ Basert på muntlige opplysninger fra prester som har tjenestegjort på ulike geografiske steder i landet.

mellom menigheten og presten i stor grad viskes ut, og fokuset ble lagt på menighetens deltakelse under gudstjenesten (se kapittel 2.2.2.), slik sitatet fra Kirkerådet understreker:

[E]t kirkerom [...] er lagt til rette for menighetens aktive medvirkning i gudstjenesten i form av sang i liturgiske ledd og salmer, bønner og framsigelse av trosbekjennelse og felles feiring av nattverd. Kirkebenker/stoler, orgel, plass for kor og andre instrumenter, god akustikk og god fysisk tilgjengelighet skal bidra til dette (Den norske kirke, 2015, s.16).

Fravær av galleri kan også kommunisere en mening om at alle betrakterne er likeverdige, og at bygget er tilgjengelig for alle. Når kirken har bare en etasje, kan det understreke at ingen mennesker er gitt en makt over andre, slik Kirkerådet presiserer at «fellesskapet i kirken må preges av likeverd og likestilling [...] og sidestille mennesker og gi ulike kvinnelige og mannlige uttrykk lik verdi» (Den norske kirke, 2015, s. 7). En slik tanke kan gjenspeile synet på makt slik Ravelli og McMurtrie hevder, «when interactants are positioned at the same point on the vertical plane, there is a sense of equality» (2016, s. 54). Kress og van Leeuwen forklarer noe av det samme i *Reading Images* (2021) at dersom «the point of view is one of equality, [...] there is no power difference involved» (2021, s. 140).

I synagogen har kvinnene en egen adskilt avdeling i hovedrommet, helt i tråd med ortodokse synagoger (Groth, 2011, s. 98). Kvinnegalleriet framstår som tydelig integrert i helheten, der både material- og fargebruk blir repetert og skaper kohesive mønster med hovedrommet. En slik visuell enhet kan ifølge Ravelli og McMurtrie (2016, s. 108) ha *positive* framtrepende (salience) trekk. Elementer som åpenbart skaper en kontrast, slik som rekkverket, kan derimot framstå som *negativt* i helheten. Rekkverket gjør det utfordrende å se hva som foregår i hovedrommet, og kan formidle at kvinnenes religiøse aktivitet ikke hører til i det hellige rommet. I jødedommen skulle kvinner tradisjonelt ikke distrahere mennene gjennom sitt nærvær i synagogen, og de ble henvist til kvinnegalleriet fra de var tolv år (Groth, 2000, s. 100). I den jødiske synagogen i Oslo fungerer en mørk eikedør som inngang for mennene til det hellige rommet. Døra kan visuelt formidle poenget til Bente Groth fra boka *Jødedommen* (2011, s. 176), at «offentlig religionsutøvelse [er] forbeholdt mannen», og at kjønnene har minimal kontakt. Groth skriver videre at de jødiske rabbinerne så det som viktig å holde kvinnen «borte fra kontakt med andre menn» (2011, s. 176) og skille mellom hennes sosiale og offentlige sfære. En slik idé kan komme til uttrykk i synagogen når kvinnene kun opplever offentlig sfære gjennom ett farget glassvindu, og andre vindu er blokkert (se bilde 13 og 15).

At tette dører og fargede vindu kan bidra til å minimalisere sosial kontakt, bekreftes også av teorien til McMurtrie (2017, s. 135) og Ravelli og McMurtrie (2016, s. 57 og 64).

I moskéen (se bilde 44) har det opprinnelige galleriet en tydeligere relasjon med helheten enn galleriet som brukes i dag. Det originale galleriet, som ikke ser ut til å være i bruk, har tilsvarende materialbruk som hovedrommet, og inngangen sammenfaller med mennenes. Galleriet er i forlengelsen av frontveggen i hovedrommet, men det gamle rekkverket er skjult av den nåværende frontveggens fliser. I 2014, da moskéen ble restaurert, ble et nytt galleri med trapp oppført i moskéen. Galleriet, som brukes av kvinnene i dag, danner et nytt tak bakerst i hovedrommet, og blir holdt oppe av flere søyler. Gulvteppet, som er likt både i hovedrommet og på det nye galleriet, bidrar til å skape en organisatorisk koherens i helheten. Samtidig skiller materialet (treverket) seg ut, og spilene i det hvite rekkverket bidrar til å skape avstand til hovedrommet. Galleriet kan virke «fremmed», og hvitfargen kan framstå som usynlig mot det øvrige fargerike interiøret. Ifølge Ravelli og McMurtrie kan et element som skiller seg ut «seems to be out of place and to attract attention ‘for the wrong reasons’» (2016, s. 108). I islam kan fri sosial omgang mellom kvinner og menn bli sett på som umoralsk (Opsal, 2010, s. 46). Idealet ble, hevder Opsal, å «begrense mulighetene for sosial kontakt [...] [der] tanken var å sette et skille mellom mannens og kvinnens verden» (2010, s. 47). I moskéen blir skillet markert ved å ha et eget galleri med sprinklet rekkverk slik at kvinnene har utsikt til mennene som ber (Opsal, 2010, s. 49), mens mennene ikke har innsyn i kvinnenes bønnerom (Opsal, 2013, s.208). Den røde teppebelagte trappen opp til galleriet og messingskiltene, kan i moskéen oppfattes som en kontrollert ganglinje. Ganglinjen og rekkverket understreker de definerte rollene som kvinner og menn skal ha i relasjonen til hverandre, og bidrar til å begrense kvinnenes bevegelsesfrihet. En slik tolkning kan samsvare med Ravelli og McMurtries beskrivelse av «how such spatial choices [...] limit behavioural freedom» (2016, s. 60). Kvinnenes rom framstår som en miniatyr av mennenes, og kan skape en idé om et avhengighetsforhold mellom kvinner og menn, der kvinnene har mindre betydning. Samtidig kan det hvite rekkverket redusere kvinnenes synlighet overfor mennene. Et slikt syn kan begrunnes med mannens gitte formynderskap fra skapelsen (Koranen 4:34 og 38), og at mannen er skapt til å være leder (Badawi, 1972, s. 17). I moskéen mangler galleriet vindu, og kvinnene har derfor ikke utsyn. Mangelen på vindu avskjærer kvinnene fra å kommunisere med omverdenen, og kan forsterke idéen om en mansverden og en

kvinneverden (Opsal, 2010, s. 46). Samtidig er det interessant å legge merke til at trappa opp til galleriet har trappeneser i gull. Gullet kan skape en idé om at trappa er eksklusiv, og kan framheve at islam gir kvinnen mer ære enn mannen (Afza, 1982, s. 18), i tillegg til å vise respekt ved å gi henne heder og ære (Islam International Publications, 1996, s. 45).

De religiøse tekstene i Koranen og Tanakh forfekter et syn på mennesket som kvinne og mann. Likevel kan idéen om at kjønnene ikke er likestilte bli formidlet ved at synagogen og moskéen har et eget kvinnegalleri. Byggenes tydelige ganglinjer og skilting til galleriene kan bidra til å synliggjøre kvinnenens begrensede bevegelsesfrihet. Når galleriene er adskilt og mindre enn hovedrommet, kan det skapes en idé om at kvinnenens offentlige religiøse plikter ikke har like stor betydning som mennenes. Bibelen framhever derimot at alle mennesker har samme verdi. Historien har imidlertid vist at dette synet ikke alltid har kommet til uttrykk i kirkene. Da arbeidskirkene ble bygget, var ønsket, «å samle mennesker til felles gudstjeneste i et sosialt og inkluderende rom» (Olsen, 2013, s. 61). Dermed kunne det hellige rommet lettere formidle en idé om at alle mennesker er likeverdige, uavhengig av kjønn. Ved at alle opptrer på samme nivå, kan likheten gjenspeiles i en maktbalanse mellom kvinner og menn.

6.1.4. Element som skaper religiøs stemning og mening

Alle de tre rommene har element som frambringer en religiøs stemning (sinnstilstand) i tillegg til å beskrive det religiøse budskapet visuelt. Synagogens utsmykning inneholder flere element som belyser begge aspektene. På frontveggen, som vender mot Jerusalem, står *aron ha-kodesh*, toraskapet. Toraskapet inneholder synagogens helligste gjenstander, torarullene, som er, ifølge Groth, «pergamentruller rullet opp på to trestokker og ofte utstyrt med kroner av sølv» (2011, s. 97). Rullene inneholder toraen, som blir ansett «for å være gitt av Gud», og «selve symbolet på og midtpunktet i jødisk kultur og historie», understreker Det mosaiske trossamfund (u.å). Toraskapet er et symbol på paktens ark (2. Mos 37,1ff.) som inneholdt lovtavlene som Moses fikk overlevert fra Gud (1. Kong 8,9). Paktens ark skulle bygges i akasietre (2. Mos 37,1; 5. Mos 10,3) siden trevirket var særlig holdbart (Wisløff, 1947, s. 224). I synagogen brukes eik, som er et kostbart treslag, og fargen, styrken og holdbarheten gir tydelige konnotasjoner til akasietreet. Trappene (ganglinjene) på begge sider av *bima*, plattformen, begrenser tilgangen til det hellige skapet, og kan visualisere hvordan adgangen

til paktens ark var forbeholdt øverstepresten én dag i året (3. Mos 16,1ff.). Lovrullene er skjult bak dører, som er «visually closed up with curtains», som Ravelli og McMurtrie (2016, s. 63) beskriver som en manglende kontakt med betrakteren. Gardinet skulle, ifølge toraen, hindre innsyn til skapet, og betegnes som et forheng (2. Mos 36,35). Forhenget skulle blant annet inneholde karmosinrød og purpurrød farge, som trenger 10 000 purpursnegler (murex) for å lage ett gram fargestoff. På grunn av sin verdi ble purpur definert som fargen til prester, konger og keisere (van Leeuwen, 2011, s. 1). Karmosinrød er også en eksklusiv rødfarge, og ble utvunnet fra hunnen til det skjoldbrune insektet kermes som lever i India (van Leeuwen, 2011, s. 29). Det røde gardinet og eiketreet forsterker inntrykket av toraskapet som dyrebart og hellig, og den sentrerte plasseringen kan oppfattes som midtpunktet i rommet. Likevel poengterer McMurtrie at dersom kontakten i en spatial tekst er minimal og «uten tillatelse» (2017, s. 135), kan betrakteren bli henvist til en rolle som «inntrenger». Fra benkeradene ser jødene rett på skapet, og ifølge Ledin og Machin kan en artefakt som mottar oppmerksomhet, være «the focal points that provides 'the law'» (2018, s. 124). Ravelli og McMurtrie understreker noe av det samme: «[a] frontal angle may be considered more confronting» (2016, s. 58). At loven legger opp til en konfrontasjon, kan understrekes av Mosebøkene, der jødene blir bedt om å «følge [Guds] forskrifter og holde [hans] lover slik at dere lever etter dem. Da skal dere bo trygt i landet» (3. Mos 25,18). Å få jødene til å bli ettertenksomme i møte med loven, kan også det røde lyset foran skapet kommunisere. I det første (ca. 957–586 fvt.) og det andre tempelet (ca. 515 fvt.–70 evt.) stod en sjuarmet gull-lysestake (2. Mos 37,17) og brant kontinuerlig. Da tempelet falt, bestemte rabbinerne at etterligninger ikke skulle lages, men lysestaken kunne brukes til «tegnet symbol og illustrasjon» (Groth, 2011, s. 98). I synagogen er sjuarmede lysestaker dekorert i gull på hver side av skapet og fungerer som markerte symbol på det hellige tempelet. De evigbrennende lysene er i synagogen erstattet med ett lys som skinner gjennom en rødfarget kuppel der opphenget minner om gull. Kuppelen består av gjennomsiktig rødt glass, og lampen kan være «conventionally associated with symbolic values» (2011, s. 19) slik van Leeuwen presiserer i boka *The Language of Colour* (2011). Det røde lyset kan assosieres med en varsellampe, og symbolikken kan få jødene til å stoppe opp i møte med lovene, slik den skriftlærde presten Esra¹⁹

¹⁹ Esra var født under jødernes fangenskap i Babylon. Esra hadde stor kunnskap om Moseloven, og i 458 fvt. fikk han lov av kong Artaxerxes I til å dra til Jerusalem for å håndheve loven hos jødene (*Josefus hovedverk, Illustrert utgave med oppdatert tekst, kart og tegninger*, P. L. Maier, Hermon Forlag, 1998).

formante: «Enhver som ikke følger [...] Guds lov [...], skal få en dom som svarer til lovbruddet, enten dødsstraff, landsforvisning, bot eller fengsel» (Esra 7,26). Makten som loven innehar, kan visualiseres både ved plasseringen til steintavlene oppå skapet, men også i materialet som er brukt. Stein er et solid, autentisk materiale som i synagogen kan fungere som et metonym for at skaperverket er uløselig knyttet til loven. Ledin og Machin nevner noe av det samme i sin bok, *Doing Visual Analysis* (2018, s. 128), hvor de kommenterer at stein som materiale er relatert til naturen og opprinnelsen. Steintavlenes plassering kan i tillegg understreke at loven har den viktigste posisjonen og makten i jødedommen.

Når det gjelder kirken, førte etterkrigsårene med seg en reaksjon mot monumentale bygg, en tanke som også rettet seg mot kirkearkitekturen (Olsen, 2013b, s. 55). Kirkebyggene ble i større grad preget av «enkelhet, nøkternhet og askese og med større vekt på de sosiale fellesskapskvalitetene» (Kieckhefer, 2008, s. 274). For den klassiske evangeliske kirken er «det viktigste estetiske målet et rom for oppbyggelse [...], og det er som regel enkelt og nøkternt og fattig på symbolikk» (Olsen, 2013, s. 61). Disse beskrivelsene passer på Gand kirke, der interiørets fargebruk er monokrom, og få symbolske element skaper religiøs stemning eller formidler et religiøst budskap. Arkitekturen underbygger langkirkens ideal, selv om formen er en likesidet trekant. Sidene kan representere Faderen, Sønnen og Den hellige ånd og skaper en visuell metafor for treenigheten. I vinkelen som danner fronten i rommet, finnes en sentral artefakt (krusifikset) som visuelt gjenspeiler kirkens religiøse budskap. Artefakten framhever rommets og liturgiens teologi, og befinner seg i «spenningsfeltet mellom Guds immanens (nedstiging) og menneskets transcendens (oppadstreben)» (Olsen, 2013, s. 62). Samspillet i et slikt spenningsfelt mener Olsen i «Fra «kaffedraler» til monumentalbygg» betegner estetikken i den tradisjonelle langkirken (2013, s. 62). Artefakten har en tydelig visuell konnotasjon til historien om Jesus på korset som blir omtalt av de fire evangelistene (Matt 27,31-44; Mark 15,24-27; Luk 23,33-42; Joh 19,17-20). De tre korsene danner vertikale linjer som strekker seg mot himmelen, men kun Jesu kors strekker seg ut over det sanselige og inn i en usynlig sfære. Ganglinjen, som korset utgjør, kan understreke at korsfestelsen kan gi evig liv, slik Bibelens tekster formidler (Joh 3,16; Hebr 5,7-9). Jesus-skikkelsens armer, som former en del av en sirkel, eller kule, kan visualisere en verdensomspennende kirke, eller kan betegnes som et evighetssymbol. Armene danner i tillegg vektorer som bidrar til en narrativ representasjon, slik at fokuset blir rettet mot handlingen som skjer, nemlig korsfestelsen. Hodet til Jesus er

bøyd nedover, og kan visualisere at Gud kom ned til jorda (immanens), slik den nikenske trosbekjennelsen fra Konstantinopel (fra 381 evt.) uttrykker: «Jesus Kristus [...] steg ned fra himmelen» (Skarsaune, 1987, s. 123). Tanken formidles også i Bibelen, blant annet i Efeserne 4,10: «[h]an som steg ned». At blikket er vendt bort fra betrakteren, kan gi inntrykk av at personen som henger på korset, ikke krever noe av den som ser på. Betrakteren får da en observerende rolle, slik van Leeuwen beskriver forholdet mellom betrakter og framstilt person (2008, s. 140). I kirkerommet har betrakteren mulighet for å gå fram til artefakten og få en taktil opplevelse. Materialet er svartstål som ved sveising kan få fargeforandringer,²⁰ og glansen i stålet gjør at fargene skinner og reflekterer lyset ved hjelp fra et eksternt medium. I boka *The Language of Colour* (2011) forklarer van Leeuwen at «[l]ustre results from the reflectiveness of coloured surfaces, from light that is reflected rather than emitted or transmitted» (2011, s. 63). Artefakten kan også understreke hvordan Jesus på korset er lyset som kom til verden. Et slikt aspekt understrekes flere ganger i tekster fra Bibelen, blant annet i Joh 1,9: «Det sanne lys som lyser for hvert menneske, kom nå til verden» og i Joh 8,12: «[j]eg er verdens lys». Fargesjateringene spenner fra blått og fiolett til rødbrunt og inneholder et kontinuum i fargens temperatur fra kaldt til varmt, fra blått til rødt. van Leeuwen presiserer i to av bøkene sine at skalaen fastslår «complex and composite meanings of colour» (2011, s. 63; 2022, s. 87). Blåfargen kan assosieres med distanse, slik van Leeuwen foreslår (2022, s. 87), og kan beskrive avskyen korsfestelsen som drapsmetode kan vekke. Brunfargen kan derimot gi konnotasjoner til noe kjærlig og jordisk (van Leeuwen, 2011, s. 64), og kan illustrere kjærligheten den korsfestede har til betrakteren. Fargepaletten kan også formidle idéen om liv i en artefakt som ellers visualiserer død, og er slik sett i tråd med tekster fra Det nye testamentet som omtaler hvordan døden på korset skaper liv (Rom 6,8; 1. Tess 5,10). Korset kan også i en vertikal dimensjon beskrives som ideelt, som et element betrakteren kan ønske å strekke seg etter, eller få del i (menneskets transcendens). Ifølge Ravelli og McMurtrie kan dimensjonene ideell og reell brukes «to produce difference» (2016, s. 105) mellom signifikante emblem (som korset) og området der betrakteren oppholder seg. I horisontal retning, som tidligere nevnt, bruker Ravelli og McMurtrie begrepsparet *før* og *etter* (2016, s. 106) om element fra venstre til høyre. I luthersk tradisjon har Bibelen, Guds ord, en viktig rolle (*sola scriptum*²¹), og talerstolen som brukes til formidlingen, er plassert framme til

²⁰ Muntlig informasjon fra ansvarlig kunstner, Per Odd Aarrestad 16.11.2022

²¹ Martin Luthers skriftprinsipp: «Guds ord skal oppstille trosartikler, og ellers ingen» (Mæland, 1985, s. 241).

høyre noen trappetrinn over menigheten. Posisjonen vil i tråd med Ravelli og McMurtrie kunne beskrives som *etter* (2016, s. 107), og i kirkerommet kan prekestolens plassering formidle at Ordet har makt til å skape forandring.

I moskéen finnes flere element som bidrar til å skape religiøs stemning. Elementene bærer med seg en historie fra «where it comes from», slik van Leeuwen uttrykker det med begrepet *provenance* i boka *Introducing Social Semiotics* (2005, s. 191). Frontveggen, som er vendt mot Mekka, viser estetiske uttrykk gjennom farger og materialitet. Ifølge Opsal kan estetikken «ha potensial til å gi globale og kosmiske perspektiver over tilværelsen til de bedende» (2013, s. 198). Den frodige florale ornamentikken i blåtoner kan understreke en tilknytning til både den synlige himmelen og til paradiset (Koranen 39:73; 85:11). «Den arabiske ørkenoasen er en grunnleggende metafor for paradiset i islam» slik Opsal nevner i boka *Hellige hus* (2013, s. 199). Opsal skriver videre at den florale ornamentikken kan uttrykke en skjønnhet som ikke finnes i noen jordisk hage (2013, s. 200). I bønnenisjen, der taket danner en kuppel over bønnelederen, gir lyskilden konnotasjoner til en sol. Lampen er i gult glass, har gullfarget oppheng og danner et ikonografisk himmelsymbol, slik kuplene i tyrkiske moskéer ofte er utsmykket (Opsal, 2013, s. 198). Kuppelen kan sammen med de blåfargede mosaikkflisene symbolisere «det himmelske og det guddommelige», og minne bønnelederen om at det til slutt er forholdet til Allah som gjelder (Opsal, 2013, s. 202). Blåfargen ligner på lapis lazuli (ultramarin), som er en halvedelsten og finnes i Afghanistan. Helt fra renessansen har lapis lazuli blitt ansett for å være svært kostbar (van Leeuwen, 2011, s. 1), og gjenstander som inneholdt fargen, hadde høy verdi. Lapis lazuli ble blant annet brukt som pigment på veggmaleri i Sentral-Asia allerede på 400–900 evt. (Stalsberg & Plather, 2012, s. 32), og kjennetegner både persiske (iranske) og tyrkiske (fra byen Iznik) keramiske fliser (Irwin, 1997, s. 235). Iransk tradisjon vises også i kalligrafien med Allahs 99 navn og koransitatene. Kalligrafien har hvit farge på blå sirkelformet bakgrunn, og kan gi konnotasjoner til hvordan Koranen sprer seg over hele jorda. Siden «Koranen regnes som evig og uskapt tekst», kan «Allah gjennom Koranens tekster kommunisere med de bedende» skriver Opsal i «Nye rom for gamle bønnen» (2013, s. 199). Kalligrafiens plassering i rommet kan framheve Allahs høye status og mektige posisjon overfor muslimene. Et slikt syn kan begrunnes i Machin (2016, s. 114), McMurtrie, (2017, s. 138) og Ravelli og McMurtries teorier om «power [...] creates a sense of dominance, particularly through height on the vertical plane» (2016, s. 54).

Prekestolen, som er plassert i en egen nisje på frontveggen, formidler også et religiøst budskap. Materialet og brunfargen som er benyttet, skiller seg ut og blir et tydelig blikkfang i rommet, noe som understreker hvor viktig skriften er i islam. Stolens farge, form og stil kan minne om pakistansk trearbeid (Opsal, 2013, s. 202), men gir samtidig klare konnotasjoner til norsk interiør siden stolen er brunbeiset og laget av furu. At flere ulike estetiske tradisjoner kobles sammen i viktige religiøse element, kan visualisere at islam er en universell religion, og ikke begrenset av geografi. Det røde gulvteppet med sin ornamentikk har også flere funksjoner. Rødfargen kan gi konnotasjoner til kjærlighet, som den bedende gir og får når han bøyer seg for Allah. Teppet har tverrgående grønne striper som definerer rekkene hvor de bedende skal stille opp for å be. Rekkene må, ifølge Muhammed, være fullkomment rette, og de bedende må stå skulder ved skulder (Islam International Publications, 1996, s. 24). De grønne florale planterekkene på teppet gir assosiasjoner til paradiset, som er muslimenes belønning for å underkaste seg Allah. Bladene danner søyler som markerer plassen til hver bedende, og grønnfargen kan framheve at mennesket er en del av skaperverket, som gjennom bønnen bringes nærmere Skaperen (Islam International Publications, 1996, s. 4; Koranen 35:26ff.). Søylene kan også være en visuell metafor for bønn, som er en av grunnpilarene i islam. En muslim kan ikke overleve åndelig uten bønn, som er «like viktig som luft og mat», hevder Islam International Publications (1996, s. 2).

De tre rommene har ulike artefakter som skaper religiøs stemning og mening. Material og farger bidrar til å gi visuelle konnotasjoner og metaforer som kan understreke religionenes budskap. Artefaktenes materialitet og fargevalg kan øke forståelsen av sentrale aspekt ved religionene, og er tydelig inspirert av tekstmaterialet slik det foreligger i Tanakh, Bibelen og Koranen. En slik tett forbindelse med de religiøse tekstene kan også forklare hvorfor de tre religionene er kalt for skriftens religioner.

6.2. Norskdidaktisk anvendelse

I innledningen skrev jeg at sosiosemiotisk analyse av hellige rom kan anvendes i norskfaget, og i dette delkapitlet skal jeg redegjøre for hvordan metoden kan forankres i læreplanen LK20. Overordnet del, som hele skolegangen er tuftet på, beskriver noen hovedområder, der et av områdene kan legitimere at hellige rom blir brukt som analyseobjekt. På videregående

skole har både studiespesialiserende program og yrkesfag kompetansemål i norskfaget hvor sosialsemiotisk analyse kan inngå som en del av undervisningen. I tredje klasse har i tillegg elevene fellesfaget religion og etikk, der analyse av hellige rom kan brukes tverrfaglig i norsk- og religionsfaget.

Den overordnede delen av læreplanen har ett hovedområde som er knyttet til identitet og mangfold: «Skolen skal gi elevene historisk og kulturell innsikt og forankring. [...] Kristen og humanistisk arv og tradisjon er en viktig del av landets samlende kulturarv, [...] og elevene skal få innsikt i hvordan vi lever sammen med ulike perspektiver, holdninger og livsanskuelser» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 5). Livsanskuelser kan kobles til både humanistisk og religiøs tradisjon. Ved å forstå hvilken mening hellige rom kan kommunisere, kan elevene få innsikt i og forankre sin egen identitet, og få forståelse for hverandres religiøse tradisjoner. Elevene kommer til skolen med «religioner og livssyn i sekken og bidrar til et religiøst og livssynsmessig mangfold», skriver Trine Anker & Marie von der Lippe i artikkelen «Religion i skolen» (2014, s. 299). Forskerne mener undervisningen bør være en arena der elevene får kunnskap om «religion som sosialt fenomen» (2014, s. 300). Norskfagets tekstkultur og arbeid med tekstanalyse kombinert med religionsfagets fokus på ulike religioner, kan bidra til å gi elevene større forståelse og aksept for det multikulturelle samfunnet.

De tre hellige rommene kan også leses inn i en kulturkontekst som kan gi elevene nye holdninger i møte med en religiøs og kulturell arv. Ifølge læreplanens overordnede del innebærer kunnskap «å kjenne til og forstå fakta [...] og sammenhenger innenfor ulike tema» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 11). I møte med hellige rom kan elevene få presentert og forklart religiøst fagstoff, samtidig som undervisningen kan påpeke sammenhenger mellom østlig og vestlig kultur. Det utvidede tekstbegrepet i norskfaget innebærer også at «elevene skal [...] oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer» (Udir, 2020, s. 2). Analysen har vist at en spatial tekst inneholder flere uttrykksformer, som blant annet materialitet og farger, og at disse er meningsbærende element i en tekst. Ikke alle steder i Norge har tilgang på forskjellige religiøse rom, men kapittel 3.1.6. om annen forskning viste at sosialsemiotisk analyse legger få føringer for hvilke spatiale tekster som kan analyseres. Å bruke sosialsemiotisk analyse som en utforskende metode for teksttolkning i norskfaget, kan gi elevene innsikt som er forankret både historisk og kulturelt.

I første klasse på studiespesialiserende program (1ST) og i andre klasse på yrkesfag (2YF) inneholder læreplanen i norsk et kompetansemål som uttrykker at elevene skal «reflektere over hvordan tekster framstiller møter mellom ulike kulturer» (Udir, 2020, s. 11 og 12). Som drøftingen min viste, presenterer de hellige rommene kulturmøter blant annet gjennom utsmykning og arkitektur. Å vise hvordan rommene kombinerer kulturelle tradisjoner eller nyskaper kulturelle uttrykk, kan være en kreativ og interessant innfallsvinkel i undervisningen. Elevene kan reflektere over hva som skjer når kulturelle uttrykksmåter krysser historiske og geografiske grenser, og kunnskapen kan bidra til å øke den kulturelle kompetansen. I en sosialsemiotisk analyse kan elevene reflektere over hvordan de ulike semiotiske ressursene kan uttrykke mening, og hva ressursene, både enkeltvis og i kombinasjon, kan kommunisere. Undervisningen kan også gi mulighet for å reflektere over hvordan ulike modaliteter formidler både eldre og moderne kulturuttrykk.

Andre året på studiespesialiserende (2ST) kan sosialsemiotikk og analyse av hellige rom anvendes ut fra følgende kompetansemål fra læreplanen i norsk: «[R]eflektere over sakprosa tekster og gjøre rede for den retoriske situasjonen de er blitt til i», og «skrive fagtekster som gjør rede for og drøfter tekster i kontekst» (Udir, 2020, s. 13). Siden hellige rom kan defineres som en visuell multimodal spatial tekst (sakprosa) (Ravelli & McMurtrie, 2016, s. 1), kan refleksjonen og drøftingen knyttes til både en kulturell (religiøs) kontekst og en situasjonskontekst, i tråd med Hallidays redegjørelse for de to kontekstene (se kapittel 3.1.3.). I boka *Kritisk literacy i klasserommet* skriver Veum og Skovholt at «med samfunnsutviklinga [...] er multimodal tekstproduksjon blitt det vanlige» (2020, s. 26). Norskundervisningen bør gjenspeile utviklingen, slik at elevene får kompetanse i å «analysere og vurdere korleis mening blir skapt i ulike tekstar, [...] gjennom bilete og andre semiotiske ressursar» (Veum & Skovholt, 2020, s. 12). Kompetansen bør også innebære kritisk lesning, slik læreplanens kjerneelement beskriver: «Elevene skal kunne reflektere kritisk over hva slags påvirkningskraft og troverdighet tekster har» (Udir, 2020, s. 2). Veum og Skovholt skriver også at kritisk lesing

handler i stor grad om å kunne avdekkje, identifisere og utfordre dei implisitte sosiale og kulturelle førestillingane og idear som vert framstilte som naturlege og sjølvsgatte i ein tekst (2020, s. 14).

I en skriftlig fagtekst kan elevene få i oppgave å avdekke, identifisere og utfordre de forestillingene og idéene som blir framstilt i hellige rom. Fagteksten kan enten fokusere på kulturkonteksten ved å vise hvordan bygget opptrer i bybildet, eller på situasjonskonteksten, der analysen avslører hvilket syn på «den religiøse deltakeren» bygget kommuniserer. I begge tilfellene må elevene anvende fagstoff fra sosiosemiotikken og vise kompetanse på multimodale sakprosaer. Når det gjelder tredje året på studiespesialiserende program (3ST), kan sosiosemiotisk analyse brukes i norskfaget eller i et tverrfaglig samarbeid mellom norsk og religion og etikk. I norsk uttrykker et av kompetansemålene at elevene skal «analysere uttrykksformer i sammensatte tekster i ulike medier og vurdere samspillet mellom dem» (Udir, 2020, s.14). Spasiale tekster kan defineres som sammensatte tekster, slik jeg allerede har gjort rede for. Når elevene analyserer spasiale tekster, vil det være mulig å avdekke de meningsbærende elementene, og vurdere samspillet mellom de forskjellige modalitetene slik jeg har vært inne på ovenfor. Hvis undervisningen er tverrfaglig, vil sosiosemiotisk analyse også kunne anvendes for å «analysere og vurdere ulike kilder til kunnskap om religioner, livssyn og etikk» (Udir, 2020b, s. 5), slik læreplanen i religion og etikk uttrykker. Kompetansemålene i religion og etikk nevner også eksplisitt at elevene skal ha opplæring i kristendommen og islam (Udir, 2020b, s. 5). Når elevene analyserer en moské og en kirke, vil analysen avdekke og presentere sentrale trekk ved de to religionene, slik læreplanen i religion og etikk pålegger. I et tverrfaglig prosjekt kan elevene forstå hvordan kunnskap henger sammen, i tillegg til å oppleve nytteverdien av å overføre og anvende kompetanse fra ett fagområde til et annet.

Læreplanen i norsk på videregående skole inneholder kompetansemål som gjør sosiosemiotisk analyse til et adekvat valg i tekstanalyse og teksttolkning. Å la elevene vurdere og reflektere over spasiale tekster kan skape forståelse for et utvidet tekstbegrep, samtidig som elevene får kompetanse til å drøfte tekster i kontekst. En sosiosemiotisk analyse av hellige rom kan implementere målene i overordnet del av læreplanen, og arbeidet kan gi innsikt og forankring i en religiøs, historisk og kulturell arv. Å anvende sosiosemiotisk analyse i norskundervisningen kan derfor betegnes som hensiktsmessig etter læreplanen LK20.

6.2.1. Undervisningsopplegg

For å eksemplifisere hvordan norskfaget kan implementere spatiale tekster i arbeidet med tekstanalyse, har jeg laget et undervisningsopplegg til Barne- og ungdomsarbeiderfag (YF2). Opplegget, eller modulplanen, er laget etter Henning Fjørtofts didaktiske idé om baklengs planlegging (Fjørtoft, 2016, s. 63). Modulplanen er et praktisk verktøy til undervisningen og kan fungere som en «kontrakt» mellom lærer og elev. Planen inneholder sentrale begrep som skal kunnes, ressurser som skal brukes, i tillegg til å beskrive ulike aktiviteter som skal gjennomføres. Operasjonaliserte læreplanmål, formulert som kunnskaps- og ferdighetsmål, viser sammen med den summative vurderingen hvilken kompetanse elevene skal ha etter endt modul. En tidsavgrenset undervisningsperiode rommer bare en del av helheten i faget, og planens tidsramme på tre uker bygger på elevenes allerede ervervede kunnskap i blant annet skriving.

Planens sentrale idé, som jeg har oversatt til norsk, er hentet fra Ledin og Machins bok *Doing Visual Analysis* (2018): «colours, fonts and iconography can communicate ideas and values, but so too can materials, sizes and textures» (2018, s. 93). Ideen uttrykker målet for modulen: å vise hvordan ulike tekstuttrykk kan kommunisere, for deretter å anvende dem på et spasielt rom. For en barne- og ungdomsarbeider kan kunnskap om forskjellige kulturuttrykk være viktig å ha med seg i en flerkulturell arbeidssituasjon, slik jeg har forklart ovenfor (se kapittel 6.1.5). Plenumsundervisningen skal brukes til å forklare begrep og illustrere anvendelsen. Elevene skal skrive to små innleveringer, slik at læreren har mulighet til å gi underveivurdering før den summative vurderingen. Ved å tegne ulike rom utfordres elevene til å gjengi nøyaktig hva de ser (denotasjon), noe som vil være nyttig når det hellige rommet senere skal beskrives. Planen introduserer ikke metafunksjonene, men innholdet gjenspeiles stort sett i **Sentrale begrep** som elevene må anvende i beskrivelsen og refleksjonen. Undervisningen legger opp til å engasjere elevene til å lage en oversikt over farger og materials konnotasjoner, som sammen med PowerPoint-presentasjonen fra plenumsundervisningen blir tilgjengelig via Teams. Modulplanen bruker også tekstmateriale fra læreboka *Kontakt*²²(2021), slik at elevene forstår hvordan læreboka kan brukes til tema.

²² Grundvig, T.E. & Valand, S., S. (2021). *Kontakt, Norsk for Yrkesfag vg2*. Oslo: Gyldendal Damm

Modulplaner har jeg brukt i undervisningen i flere år, og opplegget som jeg har laget, er testet ut og justert noe i etterkant. Justeringen er gjort på enkelte aktiviteter, og skriveoppgaven er litt forandret. Undervisningsopplegget tilsier at sosiosemiotisk analyse er en relevant metode som engasjerer elevene med praktiske analyse- og refleksjonsoppgaver.

Modulplan norsk BUA, vg2	Uke 5–7: 30. januar–17. februar
	<p>Tema: «Hvilke kulturmøter kan religiøse rom formidle?» <i>En beskrivelse, analyse og refleksjon over en spatial tekst</i></p> <p>Sentral idé: «Farger, fonter og symbol kan kommunisere idéer og verdier, men det kan også ulike material, størrelser og teksturer»</p>
<p>Hovedspørsmål:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hva kan objekts konnotasjoner formidle? • Hvordan kan vi lese fysiske rom? • Hvordan kan analyse av rom brukes til å reflektere over kulturmøter? <p>Sentrale begrep:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Saktekst/sammensatt tekst • Kulturmøte • Denotasjon/konnotasjon • Perspektiv (frosk-, øye-, fugl-) • Farger (kontrastfarger) • Symbol, font, tekstur (material) og form <p>Kunnskaps- og ferdighetsmål:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Forstå sammenhengen mellom en saktekst (sammensatt tekst) og et tredimensjonalt rom. • Kunne reflektere over språklige virkemidler i ulike tekster. • Reflektere over hvordan tekster framstiller møter mellom ulike kulturer. • Skrive tekster med god struktur og tekstbinding. <p>Summativ vurdering: 17. februar skal dere levere førsteutkast til en skriftlig tekst hvor dere beskriver (denotasjon) og analyserer moskéen med fokus på farger eller material. Reflekter også over hvordan moskéen framstiller møter mellom ulike kulturer. Utkastet gir jeg tilbakemelding på, og i norsktimene 22. februar arbeider dere videre med teksten og leverer i slutten av timen.</p>	<p>Aktiviteter og formativ vurdering:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plenumsundervisning med begrepslære • Gjøre oppgave 2 s. 60 i <i>Kontakt</i>. (Her kan du gjerne velge et bilde du selv har tatt). Lever på Teams. • Tegne et rom (velg et rom på skolen, for eksempel biblioteket, kantina eller lesesalen) etter en annens beskrivelse – to og to sammen. • Gruppeoppgave (4 stk): Sammenlign og analyser to av rommene som ble tegnet. Skriv en individuell refleksjon over hvilke funn analysen avdekket. Lever på Teams. • Besøke en moské (15. februar) og ta bilder. <p>Ressurser:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Kontakt</i> s. 37 (Hva er saktekst?) • <i>Kontakt</i> s. 54–60 (Bildeanalyse) • <i>Kontakt</i> s. 223–226 (Kulturmøter) • Islamske estetiske uttrykk: https://ndla.no/subject:ea2822da-52f0-4517-bf01-c63f8e96f446/topic:b1443a6c-f849-4412-af4f-a29fcc61e776/topic:a82f89d8-cd22-4cc9-984b-120f446b5cf9/resource:1:196568 • Video om sammensatte tekster: https://www.youtube.com/watch?v=iUKy_k8t4o • PP fra plenumsundervisningen og begrepsliste i norskrommet på Teams (undervisningsmateriell >sakprosa >kulturmøter)

Tabell 5: Modulplan for YF2

7. Konklusjon

La dem bygge en helligdom for meg, og jeg vil bo midt iblant dem (2. Mos 25,8)

[...] så la dem dyrke Herren over dette Hus (Koranen 106:3)

Religion berører mange mennesker gjennom livet. Tro kan være noe personlig, men tro kan også utøves i fellesskap med andre. Gjennom historien har ulike fellesskap etablert hellige rom hvor etterfølgerne kunne samles for å utføre rituelle handlinger. Historiske og geografiske kontekster har satt sitt preg på bygningene, og teologiske skrifter har bidratt med forskrifter om hvordan utførelsen skal være. Byggene er ikke nøytrale, og kommuniserer både med omgivelsene og personene som bruker bygningene, eller betrakter dem. Men hvilken mening skaper de hellige rommene?

7.1. Hvordan kommuniserer hellige rom?

I innledningen stilte jeg spørsmål om hvordan man kan lese et hellig rom, og hvilke idéer og meninger rommet formidler. Med utgangspunkt i sosialsemiotisk analyse har jeg i oppgaven avdekket og tolket hvordan ulike semiotiske ressurser kombineres og kommuniserer. Ved å undersøke og reflektere over hvordan bygninger skaper mening, vil mennesker også kunne tilegne seg virkelighetsoppfatningen som byggene representerer. I denne oppgaven har hovedproblemstillingen min vært: «Hvordan skaper hellige rom mening?»

Analyseobjektene jeg valgte, tilhørte de abrahamittiske religionene jødedom, kristendom og islam. De tre religionene har sitt utspring i omtrent samme geografiske område og har samme religiøse skikkelse som stamfar. De tre bygningene holder til i hver sin by og preger bybildet på ulikt vis. Synagogen i Oslo ble bygget tidlig på 1900-tallet, mens kirka i Sandnes ble reist nesten 60 år senere. Moskeen er også et gammelt bygg, men ble restaurert på begynnelsen av 2000-tallet. Hver for seg framstår bygningene ulike, men har en religiøs kontekst som inneholder en del likheter. I tillegg er de tre religionene preget av hver sine hellige skrifter, og den teologiske konteksten er forankret i nedskrevne tekster. Ved å studere de hellige skriftene, var det også mulig å finne forklaringer på analyseobjektene arkitektur og utsmykning. De hellige rommene har til en viss grad vært tro mot forskrifter og forordninger

som er gitt til tidligere tilsvarende bygg, og er også tro mot skriftene. Det har også vært interessant å se hvordan byggene tilkjenner sin teologiske egenart ved å framstå slik de gjør i dag.

Ved å foreta en sosialsemiotisk analyse av hellige rom, var også ønsket å kunne bruke analysemetoden i norskfaget for å ha en annerledes og kreativ tilnærming til det utvidede tekstbegrepet. LK20 legger til grunn at undervisningen i norsk skal bygge på et utvidet tekstbegrep der elevene også får oppleve forskjellige tekster. Opplevelsen kan knyttes til tredimensjonale tekster, slik at elevene får mulighet til å skaffe informasjon fra flere sanser, som for eksempel syn eller berøring. Når elevene skal analysere og tolke et spatialt rom, bør rommet besøkes for at elevene kan se og bevege seg for å oppleve hvordan bygget kommuniserer. Før et fysisk besøk bør elevene ha fått kunnskap om og blitt fortrolige med den teoretiske begrepsbruken, noe som kan hjelpe dem til å vite hvilke semiotiske ressurser de skal se etter, og hva disse representerer. Å gå gjennom bygget vil også bidra til at elevene merker byggets interaksjon på en tydeligere måte, slik at de lettere kan se den organisatoriske funksjonen til tekstelementene.

Ikke alle elever i norsk skole har tilgang til ulike typer hellige rom, men en sosialsemiotisk analyse er også en metode som kan brukes på alle spatiale rom. Dersom undervisningen utnytter elevenes nærområde, som for eksempel ved å analysere eget klasserom eller et butikkløkal, kan analysen gjøre det spennende å finne meningspotensialet. Når elevene får kompetanse i å forstå hvilken virkelighet kjente rom kommuniserer, er det enklere for dem å overføre kunnskapen til andre perifere bygg.

7.2. Forforståelse og forventninger

Jeg hadde et større kjennskap til den lutherske kirken enn til de to andre hellige rommene, noe som selvfølgelig preget forforståelsen min. Siden 1536 har luthersk kristendom preget landet, og de fleste nordmenn har besøkt en kirke. Lutherske kirker er også vanligere i norske omgivelser enn både synagoger og moskéer. Slik sett var kanskje ikke forventningene til analysen like stor til kirken som til de andre hellige rommene. Som religionslærer har jeg flere ganger ønsket meg en mulighet til å besøke både en synagoge og en moské. Derfor var nok

forventningene til disse to rommene større med tanke på hva analysen og tolkningen ville avdekke. Å ha kunnskap om religionenes teoretiske dimensjon (doktrinen), er ikke det samme som å oppleve religionenes sosiale og estetiske dimensjon. Gjennom besøk i de hellige rommene fikk jeg anledning til å øke kunnskapen min om de tre religionene, samtidig som jeg kunne anvende allerede ervervet forkunnskap. Ved å analysere de semiotiske ressursene farger og materialer, bidro Tanakh, Bibelen og Koranen med verdifull informasjon, siden både farger og materialer tidvis blir nøye beskrevet i de hellige skriftene. Noen skrifthenvisninger forklarte bakgrunnen til de semiotiske ressursene, mens andre gav fyldig informasjon gjennom forskrifter om bruken. I tillegg var det også interessant å se hvor mye de hellige rommene har blitt preget av kulturelle uttrykk som har krysset historiske eller geografiske grenser. Et slikt inntrykk sitter igjen etter å ha analysert og tolket moskéens helhet og element. At moskéen bærer med seg historier om hvor den kommer fra, er spennende og lærerikt å ha kunnskap om. De semiotiske ressursene formidler visuelle konnotasjoner om hvordan islam har påvirket ulike folkeslag, og mottatt inspirasjon fra andre. Moskéens farger og materialvalg er kombinert og sammensmeltet til en mangfoldig helhet, som tydelig kommuniserer islams budskap. Siden moskéen er en ombygd kirke, har restaureringen ført med seg noen valg som klarere viser bygningens eksisterende funksjon og intensjon. Det opprinnelige inngangspartiet har blitt flyttet, slik at bønnenisjen inni får oppfylt kravet om å vise retningen til Mekka. Dermed framstår moskéen mer i tråd med de tidligste moskéene og Muhammeds hus. Det nye galleriet bakerst i hovedrommet oppfyller senere tids forskrifter i islam om adskilte rom for kvinner og menn. Flere tekstelement i tillegg til de semiotiske ressursene understreker bønningen som det viktigste muslimske ritualet, og moskéen kommuniserer tydelig ordets betydning: «den som underkaster seg».

Den lutherske kirken kan kommunisere et tydelig maktforhold der den er plassert i en bydel som stort sett består av eneboliger. Analysen avdekket derimot at kirken har en narrativ framstilling, som tydelig viser at den «gjør noe». Handlingen blir også bekreftet inne i kirkerommet, der artefakten framme tar fokuset i den spatiale teksten. Materialvalg og farger understreker et luthersk syn, der Ordet er sentralt og lytteposisjonen viktig. Kirken preges av en pietistisk enkelhet i et monokromt fargevalg med fokus på hvitt, og materialene kan kommunisere noe jordnært og solid. Kirken har nok de største avvikene i forhold til de to andre hellige rommene, når det gjelder å framstå i tråd med forskrifter i den hellige skriften.

Mulig gjenspeiler kirkerommet endringene som har skjedd i det kirkepolitiske landskapet gjennom årene, både når det gjelder arkitektur og interiør. Det åpne kirkerommet der skillene mellom prest og betrakter stort sett er visket ut, formidler i større grad gudstjenestens doble hensikt: Gud tjener folket, og folket tjener Gud.

Når det gjelder synagogen, var det trist å oppdage alle sikkerhetsreglene som måtte følges. Synagogens yttervegg er merket med små patronhylser for å minnes de norske jødene som ble deportert i 1942, og bærer også kulehull etter å ha blitt beskyttet i 2006. Slik synagogen er trukket inn fra bygata, ser den liten og unnselig ut der den ligger plassert bak betongblokker og et gjerde. At hovedinngangsdøra ikke kan benyttes, vitner om fortsatt utrygge tider for jødene. Synagogen bærer med seg en lang religiøs historie, som strekker seg flere tusen år tilbake i tid, og de visuelle konnotasjonene og metaforene til Tanakh er tydelige. Det å finne skrifttro gjengivelser i farger og materialbruk, var en interessant opplevelse, og ikke noe jeg på forhånd hadde forventet å finne. Å se hvilken sentral plassering og posisjon torarullene hadde i synagogen, illustrerer hvor viktig loven er for jødene.

Gjennom systematisk arbeid med analysen avdekket jeg flest likheter mellom synagogen og kirkerommet. Likhetene finnes både i representasjonell, interaksjonell og organisatorisk metafunksjon, og gjenspeiles både i farge- og materialbruk. Begge rommene har artefakter som krever oppmerksomhet, og som er plassert slik at de får makten over betrakteren. Rommene preges av ganglinjer som bidrar til å kontrollere betrakteren og begrenser muligheten for å navigere fritt i rommet. Muligens kan de visuelle likhetstrekkene bekrefte at kristendommens religiøse kontekst har sitt utspring i jødedommen, og at Bibelen inkluderer Tanakh. Når det gjelder moskéen, har den en tydeligere konseptuell framstilling, siden ganglinjene ikke er like dominerende. Benker eller stoler er fraværende, og betrakteren har mulighet til å innta rommet fra ulike posisjoner. Den interaksjonelle metafunksjonen viser at betrakteren ikke blir kontrollert på samme måte som i synagogen og kirken, men har større frihet til å bevege seg fritt. Bevegelsesfriheten er riktignok forbeholdt mennene, mens kvinnene blir derimot ledet til sin plass på galleriet. Farge- og materialvalg er i større grad preget av ulike kulturer og gjenspeiler i stor grad et mangfold. Rommet kan derfor virke inkluderende, og kan gjenskape tanken om at alle er født muslimer.

Muligens vil den største forskjellen mellom de hellige rommene være om de framstår som åpne eller lukket, og hvordan de kommuniserer synet på betrakteren. Synagogen og moskéen framstår som lukkede tekster som ikke umiddelbart skaper en interaksjon med betrakteren. Bruken av kontrollerte ganglinjer og en egen etasje for kvinner kan forsterke meningen. Kirken skaper derimot en åpen interaksjon med betrakteren gjennom vinduene som kan bidra til å skape tilgjengelighet for alle. Kirken har heller ikke en egen etasje for kvinner, eller trapper som kan gjøre adkomsten utfordrende for enkelte betraktere.

7.3. Bruk av sosiosemiotisk analyse i norskfaget

Arbeidet med sosiosemiotisk analyse viser etter min mening at å bruke spatiale tekster som materiale i norskfaget, kan være et adekvat valg i undervisningen for å inkludere et utvidet tekstbegrep. Analysen har også vist hvordan hellige rom kan skape dybdeforståelse for andres religiøsitet, som kan bidra til å fremme demokratiske verdier, som toleranse, likeverd og solidaritet (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 3). Ved å sette byggene inn i en kulturkontekst, kan elevene lære om hvordan bygninger kommuniserer i et miljø, og elevene kan ta lærdommen videre til andre rom og bygninger. Samfunnet preges i økende grad av multimodale tekster, og undervisningen bør legge til rette for at elevene skal få innsikt i meningspotensialet og virkelighetsforståelsen som spatiale tekster kan formidle. Semiotiske ressurser som farge og materialitet opptrer ikke i et vakuum, men kommuniserer alene og sammen med andre semiotiske ressurser. Gjennom kunnskap om metafunksjonene kan elevene lære å finne meningen til spatiale tekster, en kompetanse som kan overføres til andre multimodale tekster. Når elevene får kompetanse i å tolke det kommunikative meningspotensialet, er det lettere å lese tekster kritisk. I norskfaget bør også elevene bli utfordret til å lese spatiale tekster for å utvikle sin egen tekstkompetanse, slik at de kan bli bevisste på hvordan de leser og tolker multimodalitet i det offentlige rom. Å øke elevenes bevissthet om hva ulike material konnoterer, kan også være viktig i et bærekraftig perspektiv.

Å lese hellige rom kan medvirke til at elevene på en kreativ måte lærer å tilnærme seg et multikulturelt samfunn. Når elever utfører teksttolkning ved å ta i bruk flere sanser, kan kunnskapen lettere forstås og overføres til andre tekster. Mitt ønske med oppgaven var å vise hvordan sosiosemiotisk tekstanalyse, med fokus på de semiotiske ressursene farge og

materialitet, kan brukes for å avdekke hva hellige rom kommuniserer. Når elevene får tekstkompetanse i å lese hellige rom, kan kulturelle og religiøse fordommer forebygges. Å fjerne skillelinjer mellom elevene, er viktig for å skape gode relasjoner i skolemiljøet, samtidig som det kan skape godt medborgerskap. Gjennom livet vil de fleste av oss ta en hellig bygning i betraktning. Har vi da kjennskap til hva bygningen kommuniserer, kan bygget og innholdet bli lettere å respektere og tolerere.

7.4. Forslag til videre forskning

Masteroppgavens utvalg av forskningsobjekt er svært begrenset, og i videre studier kunne gamle lutherske kirker ha vært spennende å undersøke, eller bygg fra andre kirkesamfunn, slike som katolske. De katolske kirkene har en eldre historikk enn de lutherske, og katolisismen er en betydelig større konfesjon enn den evangelisk-lutherske.²³ Katolikkens religiøse sentrum ligger også nærmere jødernes og muslimenes geografiske hovedområde, og funnene kunne derfor ha blitt nokså annerledes enn hva oppgaven min presenterer. Nye studier kunne ha undersøkt hvorvidt det finnes en gjensidig påvirkning mellom de hellige rommene i jødisk, katolsk og muslimsk religion. I tillegg kunne undersøkelsene ha påvist om de visuelle uttrykk i katolske kirker er like forankret i hellige skrifter som i den lutherske kirken jeg har analysert. Kunne ny forskning ha avdekket om arkitektur og visuell utsmykning i katolske kirker i større grad er påvirket av kunsten (se kapittel 2.2.2.)? En annen begrensning i masterprosjektet mitt er at jeg primært har sett på to semiotiske ressurser knyttet til de hellige rommene. I videre forskning kunne analysen basert seg på andre semiotiske ressurser som kunne gitt et annet resultat med tanke på likheter og ulikheter mellom de tre bygningene. Når det gjelder studier med et norskdidaktisk perspektiv, kunne det vært interessant å bruke en *multimodal diskursanalyse* på de hellige rommene. En slik analyse kunne muligens i større grad avsløre ideologien bak valget av og meningen med de ulike semiotiske ressursene enn det en sosiosemiotisk analyse kan avdekke. Dermed kunne undervisningen gitt elevene kompetanse i å «reflektere kritisk over hva slags påvirkningskraft og troverdighet tekster har», slik kjerneelementene i *Læreplan i norsk* (LK20) understreker (Udir, 2020, s. 2).

²³ I 2017 var det henholdsvis 1,27 milliarder katolikker (<https://snl.no/katolisisme>) og om lag 70 millioner evangelisk-luthersk kristne ([https://snl.no/evangelisk-lutherske kirker](https://snl.no/evangelisk-lutherske_kirker)) i verden.

8. Litteraturliste

- Afza, N. (1982). Woman in Islam. I K. Ahmad (Red.), *The Position of Woman in Islam* (A Comparative Study) (s. 3–26). Islamic Book Publishers.
- Almar-Næss, A. (2003). *Metalliske material* (4. utg.). Tapir Akademisk Forlag.
- Anker, T. & von der Lippe, M. (2014). Religion i skolen. *Norsk Pedagogisk Tidskrift*, 5 (2014), 299–302. Universitetsforlaget.
- Artnsen, G.R. (2000). *Stålboka*. Tapir Akademisk Forlag.
- Badawi, J.A. (1972). *Status of Woman in Islam*. The Muslim Students' Association.
- Barne-og familiedepartement. (2021). *Kirkebygg*. <https://www.regjeringen.no/no/tema/tro-og-livssyn/den-norske-kirke/innsiktsartikler/kirkebygg/id2009476/>
- Cohen, K.J. & Groth, B. (2021, 3. november). Konversjon (jødedommen). I *Store norske leksikon*. https://snl.no/konversjon_-_jodedommen
- Corneliussen, R.G. (1993). *Materialteknikk: Ikke-metalliske materialer*. Universitetsforlaget.
- Dahlager, L. & H. Fredslund. (2011). Hermeneutisk analyse – forståelse og forforståelse. I L. Koch, & S. Vallgård (Ed.), *Forskningsmetoder i folkesundhetsvidenskap* (4. utg., s. 157–181). Munksgaard.
- de Caprona, Y. (2015). *Norsk Etymologisk Ordbok* (7. utg.). Kagge Forlag.
- Den norske kirke. (u.å.). *Kirkearkitektur – mer enn geometri og materialer*. <https://kirken.no/nb-NO/om-kirken/arkitektur/kirkebygningene/kirkearkitektur/>
- Den norske kirke. (2015). *Høring om kirkebygg*. https://www.kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkeradet/2014/september/kr_34_1_14_vedl_kirkebygg_hoeringsbrev.pdf
- Den norske kirke. (2015). *Strategiplan for likestilling mellom kjønn i Den norske kirke 2015–2023*. https://www.kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/planer-visjonsdokument-og-strategier/plan_likestilling_2015_bm_web.pdf
- Det mosaiske trossamfund. (u.å.). Hva betyr torarullene for jødene? <https://www.jodedommen.no/hva-betyr-tora-rullen-for-jodene/>
- Det mosaiske trossamfund. (u.å.b). Menora – den syvarmede lysestaken. https://www.jodedommen.no/menora-den-syvarmede-lysestaken/#_ftnref2

- Det mosaiske trossamfund. (2019, 24. februar). *Toraskapets utsmykning – Synagoge klipp*
DMT [Video]. Religioner.no. <https://religioner.no/hva-mener-vi/toraskapets-utsmykning/>
- Dreyfus, S., Hood, S. & Stenglin, M. (Red.) (2009). *Semiotics Margin: Meaning in Multimodalities*. Continuum.
- Ellingsen, S. (2004). *Materialkunnskap – design og tekstil*. Yrkeslitteratur.
- Fairclough, G. (1992). Meaningful constructions – spatial and functional analysis of medieval buildings. *Antiquity*, 66(251), 348–366. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00081461>
- Fjellstad, K.B. (2021). *Eik*. Norsk institutt for bioøkonomi (NIBIO).
<https://www.nibio.no/tema/skog/skoggenetiske-ressurser/treslag-i-norge/eik>
- Fjørtoft, H. (2016). *Effektiv planlegging og vurdering: Læring med mål og kriterier i skolen* (2. utg.). Fagbokforlaget.
- Foss, A.M. (2020). «Å være kirke på nett»: En sosialsemiotisk undersøkelse av nettpresentasjonene til de skandinaviske folkekirkene. *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication*, (10), 47–66.
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:t44ifUCx0t0J:https://journals.aau.dk/index.php/globe/article/download/5878/5177/18419&cd=7&hl=no&ct=clnk&gl=no&client=safari>
- Fossen, H. (2020). Krystall. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/krystall_-_geologi
- Gadamer, H. (1998). *Truth and Method*. The Continuum Publishing Company.
- Gand menighet. (u.å.). Hentet 16. august 2022 fra: <https://www.gand.no/om-gand-kirke>
- Garmo, T.T. (1998). *Norsk steinbok* (3. utg.). Universitetsforlaget.
- Gilje, N. (2019). *Hermeneutikk som metode: Ein historisk introduksjon*. Samlaget.
- Groth, B. (2011). *Jødedommen* (2. utg.). Pax Forlag.
- Groth, B. (2022, 3. juni). Jødedommen. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/jødedom>
- Groth, B., Barstad, H.M., & Skatvik, F. (2022, 9. juli). Abraham. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/Abraham>
- Gunnarsjaa, A. (1999). *Arkitekturleksikon*. Abstrakt forlag.
- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.

- Halliday, M.A.K. (1998). Situasjonskonteksten. I K. L. Berge, P. Coppock & E. Maagerø (Red.), *Å skape mening med språk*, (s. 67–79). Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag.
- Halliday, M.A.K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar* (4. utg.). Routledge.
- Haraldsø, B. (1997). *Kirke og misjon gjennom 2000 år*. Lunde Forlag.
- Hedin, C. (1988). *Alla er födda muslimer: Islam som den naturliga religionen enligt fundamentalistisk apologetik*. Verbum.
- Holtmark, T. (2019, 6. juni). Fargelære. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/fargelære>
- Huitfeldt, J. (2003). *Porselenet fra Kina*. (3.utg.). C.Huitfeldt forlag.
- Irwin, R. (1997). *Islamic Art in Context*. Calmann & King Ltd.
- Islam International Publications Ltd. (1996). *Salât: Boken om den muslimske bønnen*. Raqem Press.
- Kieckhefer, R. (2008). *Theology in Stone: Church Architecture From Byzantium to Berkeley*. Oxford University Press.
- Kilde, J.H. (2022). *The Oxford Handbook of Religious Space*. Oxford University Press
- Kress, G. (2011). *Multimodality – A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2021). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (3. utg.). Routledge.
- Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/opplaringens-verdigrunnlag/1.2-identitet-og-kulturelt-mangfold/?kode=nor01-06&lang=nob>
- Ledin, P. & Machin, D. (2018). *Doing Visual Analysis: From Theory to Practice*. Sage.
- Lukken, G. & Searle, M. (1993). *Semiotics and Church Architecture: Applying the Semiotics of A.J. Greimas and the Paris School to the Analysis of Church Buildings*. CIP-Gegevens Koninklijke Bibliotheek.
- Lura, C. (2009, 10. januar). 4000 års kamp om landet, *Bergens Tidende*. <https://www.bt.no/nyheter/utenriks/i/bk3dg/4000-aars-kamp-om-landet>
- Lynggard, F. (1968). *Keramisk Håndbog*. J.Fr. Clausens forlag-Aschehoug
- Lægred, S. & Skorgen, T. (2001). *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus.

- Læg Reid, S. & Skorgen, T. (2006). Hans-Georg Gadamer: Fordommens produktive mening og forståelsens universalitet. I *Hermenutikk: en innføring*, (s. 219–244). Spartacus.
- Løberg, A.K. (2022, 26. mai). Flammene slukte Guds hus. *NRK*.
<https://www.nrk.no/innlandet/xl/kirkebrannen-i-grue-krevde-116-liv-og-endret-loven-for-dorer-i-alle-kirker-1.15973797>
- Løvland, A. (2019). Social Semiotics in the Study of Religion. In *Political Religion, Everyday Religion: Sociological Trends*. (s. 49–54). Leiden, The Netherlands: Brill.
https://doi.org/10.1163/9789004397965_005
- Machin, D. (2016). *Introduction to Multimodal Analysis*, (6. utg.). Bloomsbury Academic
- McMurtrie, R.J. (2012). Feeling space dynamically: variable interpersonal meanings in high-rise apartment complexes. *Visual Communication*, 11(4), 395–420.
<https://doi.org/10.1177/1470357212454099>
- McMurtrie, R.J. (2017). *The Semiotics of Movement in Space: A User's Perspective*. Routledge
- Mejbo, K. (2019, 26. august). Leder: Vi trenger et større mangfold blant lærerne, *Utdanningsnytt*. <https://www.utdanningsnytt.no/innvandring-laerermangel-laereryrket/leder-vi-trenger-et-storre-mangfold-blant-laererne/210143>
- Molaug, P.B. (2013). Middelalderens kvinner og menn – i dette og det neste liv. I *Middelalder-Oslo*. <https://www.middelalder.no/oslo-i-middelalderen/dagligliv/272-middelalderens-kvinner-og-menn-i-dette-og-det-neste-liv>
- Maagerø, E. (1998). Hallidays funksjonelle grammatikk – en presentasjon. I K. J. Berge, P. Coppock & E. Maagerø (Red.), *Å skape mening med språk* (s. 33–63). Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag.
- Maagerø, E. (2005). *Språket som mening: Innføring i funksjonell lingvistikk for studenter og lærere*. Universitetsforlaget.
- Maagerø, E. & Tønnessen, E.S. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Portal Akademisk.
- Mæland, J.O. (1985). *Konkordieboken*. Lunde Forlag og Bokhandel.
- Nordgård, A. (2009). *Fra Abraham til Golda Meir: Israel gjennom 4000 år* (2. utg.). Lunde Forlag.
- Olsen, H. (2013). Fra «kaffedaler» til monomentalbygg. I P. Repstad & E. S. Tønnesen (Red.), *Hellige hus: Arkitektur og utsmykning i religiøst liv* (s. 59–92). Cappelen Damm Akademisk.

- Olsen, H. (2013b). Teologi i stein. I P. Repstad & E. S. Tønnesen (Red.), *Hellige hus: Arkitektur og utsmykning i religiøst liv* (s. 29–58). Cappelen Damm Akademisk.
- Opsal, J. (2010). *Islam: Lydighetens vei* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Opsal, J. (2013). Nye rom for gamle bønner. I P. Repstad & E. S. Tønnesen (Red.), *Hellige hus: Arkitektur og utsmykning i religiøst liv* (s. 195–210). Cappelen Damm Akademisk.
- O'Toole, M. (2011). *The Language of Displayed Art* (2. utg.). Leicester University Press.
- Pedersen, B. (2019, 30. september). Metall. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/metall>
- Ramberg, I.B., Bryhni, I., Nøttvedt, A., Rangnes K. (2013). *Landet blir til – Norges geologi* (2. utg.). Norsk Geologisk Forening.
- Rasmussen, K.F. (2018, 28. august). Gjenoppdaget mystisk bibelsk blåfarge, *Dagen*.
<https://www.dagen.no/okategoriserade/gjenoppdaget-mystisk-bibelsk-blafarge/>
- Ravelli, L. (2000). Beyond shopping: Constructing the Sydney Olympics in three-dimensional text. *Text & talk*, 20(4), 489–515 <https://doi.org/10.1515/text.1.2000.20.4.489>
- Ravelli, L. (2005). *Museum Texts*. Routledge.
- Ravelli, L. & McMurtrie, R. J. (2016). *Multimodality in the Built Environment: Spatial Discourse Analysis*. Routledge.
- Ravelli, L. (2022, 21. september). *21st Century Museums and Multimodal Communication* [Powerpointpresentasjon]. Forskningsformidling og kunsternerisk utviklingsarbeid, Universitetet i Sørøst-Norge.
- Roald, A.S. (2012). *Islam*. Pax Forlag.
- Rogaland Kunstsenter. (2018, 21. mars). *Kirken og kunsten – Per Odd Aarrestad del 1/8* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=x0un8FFW3s0>
- Rygh, P. (2021, 3. august). Basilika. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/basilika>
- Rygh, P. (2022, 23. februar). Kuppel. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/kuppel>
- Røed, L-L. (2020, 16. september). 100 dramatiske år, *Magasin Oslo kommune*.
<https://magasin.oslo.kommune.no/byplan/100-dramatiske-ar#gref>
- Rønhovde, H. (2021, 9. oktober). Bønnerop satt på vent grunnet hatmeldinger, *NRK*.
<https://www.nrk.no/osloogviken/bonnerop-satt-pa-vent-grunnet-hatmeldinger-1.15681829>
- Sandberg Hansen, S. (2021). *Barokk 1650–1760*. Bygg og Bevar.
<https://www.byggogbevar.no/pusse-opp/byggeskikk/barokk>

- Seim, T.K. (2002). Hvem er Abrahams barn? *Religionvidenskabeligt Tidsskrift* (40), 75–84.
<https://doi.org/10.7146/rt.v0i40.2196>
- Skarsaune, O. (1987). *Kristendommen i Europa 1: Fra Jerusalem til Rom og Bysants*. Tano forlag.
- Skien Venstre. (2014, 24. februar). *Moske åpnet i Skien*.
<https://www.venstre.no/artikkel/2014/02/24/moske-apnet-i-skien/>
- Skimmeland, V. (2014, 25. februar). Moské fjernet Davids-stjernen likevel, *Dagen*.
<https://www.dagen.no/nyheter/moske-fjernet-davids-stjernen-likevel/>
- Smart, N. (1998). *The World's Religions*, (2.utg.). Cambridge University Press.
- Stahlsberg, A. & Plather, U. (2012). Lapis lazuli, den kostbare fargen. *Spor, Arkeologi og kulturhistorie*, 27(1), 32–35.
- Stenby, O.C. (2021). Å mure med leire. Bygg og Bevar. <https://www.byggogbevar.no/pusse-opp/mur/artikler/a-mure-med-leire>
- Stenglin, M.K. (2009). Space odyssey: towards a social semiotics model of three-dimensional space. *Visual Communication*, 8(2), 5–22.
<https://doi.org/10.1177/1470357208099147>
- Svennevig, J. (2013). *Språklig samhandling: Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse* (4.utg.). Cappelen Akademisk forlag.
- Thomassen, M. (2022, 26. mai). Gudstjeneste. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/gudstjeneste>
- Thorsnes, T. (2019). No mercy no dignity: Refleksjoner over et kunsternisk utviklingsarbeid i Ål kyrkje. I Å. Valen-Sendstad & I. R. Christensen (Red.), *Menneskeverd – en utfordring for skole og samfunn* (s. 169–189). Cappelen Damm Akademisk.
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplan i norsk, (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsdepartementet 15.11.2019.
<https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv115?lang=nob>
- Utdanningsdirektoratet. (2020b). *Læreplan i religion og etikk, (REL01-02)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsdepartementet 15.11.2019.
<https://www.udir.no/lk20/rel01-02/kompetansemaal-og-vurdering/kv172?lang=nob&Kjerneelement=true>
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. Routledge.
- van Leeuwen, T. (2011). *The Language of Colour: An introduction*. Routledge.

- van Leeuwen, T. (2022). *Multimodality and Identity*. Routledge.
- Veum, A. & Skovholt, K. (2020). *Kritisk literacy i klasserommet*. Universitetsforlaget.
- Vogt, K. (2022, 31. mai). Moské. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/moské>
- Vogt, K. (2021, 1. februar). Muhammed. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/Muhammad>
- Warshaw, J. (2004). *Prismas stora keramikbok, tumma-ringla-kavla-gjuta-dreja-dekorera-glasera-bränna*. Prisma.
- Winje, G. (2012). *Guddommelig skjønnhet: Kunst i religionene* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Wisløff, F. (1947). *Gamle testamentet: Fortolkning*. Lutherstiftelsens forlag.
- Østhus, A. (2021, 13. desember). Sekularisering i Norge, *Statistisk sentralbyrå*.
<https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/religion-og-livssyn/artikler/sekularisering-i-norge>

