

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Symbol

(_litterær_praksis) Noe konkret (sansbart, f.eks. synlig) som representerer noe abstrakt (usynlig, f.eks. et begrep). Den ytre verden henviser til den indre verden (tanker/ideer), f.eks. slik korset symboliserer den kristne tro og ringen symboliserer evighet. Noen symboler er dikterskapt og har ikke en éntydig betydning, f.eks. Ibsens ville and i *Vildanden*.

Det greske substantivet “symbolon” er avledet fra verbet “symballein”, som kan bety både å bringe sammen (i en forsamling), sammenstille og sammenligne (Kurz 1988 s. 69). Et symbol (fra gresk “symbolon”) var opprinnelig et slags legitimasjonsbevis som oppstod ved at en gjenstand ble brukket i to biter og hver kontraktgjæver hadde sin bit som passet perfekt sammen med den andre biten. Hvis f.eks. en keramikkjenstand ble delt i to, kunne de to som hadde hver sin bit, være sikre på hverandres identitet (hvis ikke noen hadde stjålet en av bitene).

Symbolet er en sammenføyning av synlige former for å vise det usynlige (Illich 1991 s. 36). I religiøs betydning kan noe i den sanselige verden brukes til å peke på det som ligger i det hinsidige. Et symbol er vanligvis ikke noe tydelig avgrensbart i en tekst. Derfor kan det være bedre å snakke om en symbolkraft, symbolverdi, eller en symbolsk sfære som oppstår rundt symbolet, dvs. en symbolsk dimensjon. Det kan være ulike grader av symbolfunksjon. Et symbol bygges ofte opp i løpet av teksten og får ny og utdypet verdi etter hvert.

“För litteraturteoretiskt bruk bör termen “symbol” reserveras för “an object which refers to another object but which demands attention also in its own right, as a presentation”. Definitionen är så vid, att den tycks kunna gälla for nästan allt bildspråk, och dessutom kan den ge intrycket, att en symbol måste vara ett relativt klart avgränsat fenomen i en text. Författarna [litteraturforskerna Wellek og Warren] frågar sig mycket riktigt också, om symbolen verkligen skiljer sig i något väsentligt avseende från bild och metafor, och deras svar blir, att skillnaden ligger i symbolens “recurrence and persistence”, att den envist återkommer i texten. En bild kan sålunda först introduceras som en metafor, men om den återvänder i olika funktioner, övergår den till att bli en symbol och rentav en del av ett symbolsystem eller en myt.” (Jonsson 1983 s. 209)

“Paradoxically, symbols embody and conceal meaning at once.” (Korg 1959 s. 14) Et symbol kan henviser til noe overskridende (transcendent), noe som ikke lar seg representere (Tadié 1987 s. 223). Ifølge den sveitsiske psykologen Carl Gustav Jung er symbolet “det förnämsta instrumentet för att uttrycka sådant, som det inte finns begrepp utbildade för.” (Jonsson 1983 s. 203)

Symbolet “tillgrips, när det inte finns något direkt tillträde till begreppet. Det skall inte uppfattas som om symbolen skulle stå i motsats till begrepp. Visserligen kan inget begrepp uppfylla det krav på att “tänka längre” som symbolen ställer, men det är ändå bara genom att arbeta begreppslikt, som man kan förstå vad symbolens överskott av betydelse egentligen innebär. Samtidigt innehåller symbolen element av icke-semantisk karaktär, som följaktligen inte ingår i metaforen.” (Jonsson 1983 s. 224)

Et symbol kan representere en idé som er uuttømmelig kompleks og som ikke lar seg uttrykke gjennom entydige begreper (Frank 1989 s. 88). Noen verk rommer kompliserte nettverk av symboler (Faulstich 2008 s. 163). F.eks. i kristendommen, jødedommen og den såkalte hermetiske kabbalaen (med “Livets tre” som viser ulike åndelige sfærer, sjelsevner og idéverdener) inngår enkeltsymboler i store symbolkomplekser.

Et symbol kan være “overdeterminert av sine mange mulige betydninger” (Renault 2013 s. 507).

Det finnes “private symboler” som ingen andre enn ett individ kan forstå (Heller 1963 s. 16).

Noen ganger symboliserer et dyr en historisk person. Dette gjelder f.eks. de fire evangelistene i Det nye testamente. Evangelisten Markus symboliseres ofte ved en løve fordi han framhevet det sterke og kongelige ved Jesus. Lukas representeres ved en okse (eventuelt en kalv) fordi han la stor vekt på Jesus som offer for våre synder. Johannes symboliseres ved en ørn fordi han vektlegger sterkest det himmelske ved Jesus. Matteus framstilles derimot som et menneske, fordi hans evangelium legger vekt på det menneskelige ved Jesus.

Den engelske romantiske dikteren og kunstfilosofen Samuel Taylor Coleridge beskrev symbolet som “characterised by a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal. It always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is the representative.” (her sitert fra http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Spencer.pdf; lesedato 09.01.14) Ifølge Coleridge er det noe “tynt” og en manglende substans ved allegorien.

For den britiske dikteren W. H. Auden “the act of writing poetry is a kind of inspired translation, a rendering of the “irrational,” ineffable, incommensurable through the concretion of the symbol. For only by means of the symbol are the “sacred encounters of [the poet’s] imagination” made accessible.” (Perloff 1993 s. 27)

Et symbol “is more specific and precise in its meaning than the thing it symbolises. Since the symbol has a more specific meaning than the thing it symbolises, the thing benefits from a feedback and receives a new and more specific meaning from its symbol than it originally possessed.” (Peter Munz sitert fra Wells 1998 s. 83)
”Når metonymier og metaforer i et dikt alle peker hen imod et enkelt bilde der så at si suger al betydning til sig, taler vi om et symbol.” (Skyum-Nielsen 1986 s. 49) Men symboler kan være mangfoldige, også innen samme verk. I første del av den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethes drama *Faust* (1808) er gull både symbol for en mektig åndelig kraft og for det onde, for makt og for seksualitet (Kobligk 1991 s. 21).

I litteratur er ofte en person et symbol. Én skuespill-karakter kan f.eks. symbolisere grådighet, en annen livsappetitt. Om romanhovedpersonene i Dostojevskijs romaner skriver forskeren Jostein Børtnes: “Hans helter er ikke typer [...], men symboler, negative og positive, på Kristus, grunnsymbolet, den generative modell som i Dostojevskijs helter har frembrakt en rekke ulike varianter.” (Egeberg og Fasting m.fl. 1982 s. 21) Symboler antyder framtidige betydningsmuligheter, binder sammen miljø og personer, rom og historie, og bidrar til å danne overgripende tekststrukturer (Kurz 1988 s. 82).

“Jorge Luis Borges skriver et sted at “det finnes ingen verdensberømt forfatter, som ikke har utmyntet et symbol”. Med det sikter han til den slags utvidete motiver og metaforer som over tid makter å feste seg i kollektivets forestillingsverden. To eksempler er Herman Melvilles hvite hval i *Moby Dick* og Joseph Conrads reise på floden i *Mørkets hjerte*, som samler i seg både suggesjonskraft og et vell av allegorisk betydning.” (Audun Lindholm *Morgenbladet* 25. april–1. mai 2008 s. 34)

Det er ofte svært tolkningsavhengig og vanskelig å si med sikkerhet om noe i en tekst er eller fungerer som et symbol. “Det attraktive ved mange tekster beror nettopp på at man må formode at det er brukt symboler, uten å kunne tyde dem.” (Kurz 1988 s. 77) Et element i en tekst som forsterker inntrykket av at noe i teksten fungerer som et symbol, er en symbolforsterker. Symbolforsterkerne tydeliggjør samlet sett av noe er et symbol.

At noe er et symbol kommer ofte fram gjennom enten gjentakelse eller kontrast, begge deler er måter å framheve tekstelementer på og gi dem en dybde dimensjon (Kurz 1988 s. 77). Det symbolske kan også komme fram gjennom tydelige paralleller mellom hendelser i naturen og hendelser i menneskenes liv

(parallellisering), eller gjennom framheving av hendelser eller situasjoner som ikke er viktige i handlingen (Kurz 1988 s. 78). Noe i et symbol motsetter seg omskrivning/forklaring. Symboler krever videretenking av tilskuerne/leserne.

Måten et symbol betyr noe på har et implisitt og underliggende preg, og kan også ha noe uhyggelig skjebnebestemt ved seg slik at symboler kan brukes til å suggerere skjebne og uunngåelighet, dvs. mangel på fritt menneskelig handlingsrom (Kurz 1988 s. 84).

Det finnes “sound symbolism”: “When a small group of words share some part of their meaning and also part of their sound/spelling, the sounds take on the features of shared meaning. For example, the words *sneer*, *snide*, *sneaky* share the *sn*-consonant cluster, which therefore seems to symbolise the ‘nasty’ aspect of their meaning.” (Jeffries 1993 s. 161)

En ring kan symbolisere evighet og troskap, men kan i en litterær tekst få en helt annen symbolsk betydning, f.eks. i den britiske forfatteren J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings*-trilogi (*The Fellowship of the Ring*, 1954, *The Two Towers*, 1954, *The Return of the King*, 1955). I denne historien får hovedpersonen Frodo en ring av onkelen sin. Ringen “har den egenskap at den gir eieren makt over andre. Men ringen er skapt av den onde fyrste Sauron, og den kan bare brukes i det ondes tjeneste. Dersom Sauron får tak i ringen igjen, kan han ta makten over hele verden. For å hindre dette blir det bestemt at Frodo skal ta med seg ringen til Mordor, Saurons rike, og kaste den i vulkanen Ildberget. Bare slik kan den ødelegges. Men ringen har også en makt over personen som bærer den, og alle som kommer i nærheten av den, blir utsatt for fristelsen til å søke makten for maktens egen skyld og dermed bli onde. Selv ikke en dypt anstendig person som Frodo kan motstå ringens kraft i lengden. Ringen blir likevel ødelagt til slutt: Frodo når fram til Ildberget, men får seg ikke til å ta ringen av fingeren og kaste den ned i vulkanen. Han blir overfalt av Gollum, en tidligere ringbærer, som er så besatt av å få tak i ringen at han biter av fingeren til Frodo. Gollum har ringen, jubler hemningsløst, men mister likevekten og faller ned i vulkanen. Ringen har dermed blitt ødelagt av sin egen mørke kraft, og Saurons makt bryter sammen. Alt som skjer *Ringenes herre*, er på en eller annen måte knyttet til ringen. Den har en helt konkret funksjon i teksten, den er en gjenstand som må ødelegges for å hindre en katastrofe. Samtidig symboliserer ringen fristelsen som ligger i makten. Maktfølelsen kan beruse på samme måte som andre rusmidler, den skaper avhengighet og forandrer personligheten til den som er blitt avhengig. Og når makt er det eneste som betyr noe, bryr en seg ikke lenger om forskjellen mellom godt og ondt.” (<http://ndla.no/nb/node/2037>; lesedato 06.09.11)

“[A]nnually, on the festival of the Ascension, the Doge used to be rowed out on the Lagoon to throw a ring into the water, symbolically ‘marrying’ Venice to the Adriatic as a sign of the city’s dependence on the sea.” (Fender 1977 s. 35) “The Sensa – Ascension in Venetian – is a thousand year old ceremony where a

symbolic marriage ceremony between La Serenissima and the sea. The celebration has its origins in 997, following a military victory in Dalmatia which brought those lands under Venetian control. The central part of the ceremony is a procession on water from St. Mark's to San Nicolò on the Lido, where the Patriarch of Venice will bless a golden ring, which will then be tossed in the water by the Mayor (in lieu of the Doge) as a symbol of the Venetian dependence on the sea and its dominance of the seas.” (<https://www.venicekayak.com/2009/05/la-sensa-venices-marriage-to-the-sea/>; lesedato 24.11.15) Den britiske maleren Joseph Mallord William Turner lagde ca. 1835 bildet “Venice, the Piazzetta with the Ceremony of the Doge Marrying the Sea”.

Et stort eiketre kan symbolisere “eternal England”, slik det fungerer f.eks. i den engelske regissøren Sally Potters film *Orlando* (1992) (Vidal 2012 s. 97).

Møbler, vaser og annet interiør i en film kan fungere symbolsk ved å fortelle noe om personene som befinner seg i nærheten av dem. Det samme gjelder lyssetting, lyder osv. Mellom et maleri på en vegg og en person som står ved maleriet, kan det være et metonymisk forhold, ved at maleriet f.eks. forteller om personens miljø og status. Men forholdet mellom maleriet og personen kan også være symbolsk, f.eks. hvis en fortvilet kvinne i maleriet symboliserer fortvilelsen som personen ved bildet opplever.

Pave Innocent 3. levde på overgangen mellom 1100- og 1200-tallet. Innocent oppfattet Jesu navn som full av symbolikk. På latin kunne Jesu navn bøyes slik: Jesus, Jesu, Jesum, og de tre siste bokstavene i disse bøyningene ga til sammen ordet “sum”, altså den guddommelige helheten. Formen “Jesus” inneholder tre konsonanter og to vokaler, der konsonantene står for treenigheten (Faderen, Sønnen og Den hellige ånd) og de to vokalene for foreningen av kropp og sjel. De to stavelsene i navnet Jesus symboliserer hans to naturer: den guddommelige og den menneskelige, forent i én og samme person (Stiennon 1995 s. 46). Og selve skrivningen fikk spesiell symbolsk og religiøs betydning hos noen forfattere i middelalderen. F.eks. kunne de tre fingrene på pennen symbolisere treenigheten, og pennespillets to deler symbolisere Det gamle og Det nye testamente (Stiennon 1995 s. 48). I middelalderen symboliserte dessuten bestemte latinske bokstaver forskjellige åndelige dimensjoner. Bokstavene ble ladet med mystikk. T-en representerte korset og Jesu død. En Y symboliserte et moralsk veivalg. Den rette linjen nederst er veien for det uskyldsrene barn, men så splitter veien seg i to, en vanskelig vei som fører til himmelen og en lett vei som fører til fortapelse (Stiennon 1995 s. 43).

Korset symboliserer ikke bare Kristus og kristendommen, for det er en likhet mellom korsets to trestokker og solens stråler som oppretter en analogi mellom Jesus med utstrakte armer på korset og en lysende Jesus som strekker ut sine armer mot menneskene, altså med en kobling mellom mørke og lys, død og evig liv (Renault 2013 s. 71-72). De korsene som romerne brukte til henrettelser, hadde

form av en T (et Antoniuskors), ikke slik vi i dag forestiller oss Jesu kors i dag (Renault 2013 s. 72).

I den russisk-amerikanske regissøren Boris Sagals film *The Omega Man* (1971) blir hovedpersonen, legen Robert Neville, i sluttscenen en av de siste overlevende i en bakteriologisk katastrofe. En skurk spidder han med en lanse, men Robert klarer å gi en liten dose sunt blod til noen andre overlevende. Deretter synker Robert sammen med utslåtte armer og dør, mens det spilles en glad melodi. Dette er en kristelig ikonografi, som ligner Jesu korsfestelse. Robert gir sitt blod for menneskeheten, og blir dermed en forløser for andre (Faulstich 2008 s. 164).

Forfatteren Lars Ramlies roman *Biopsi* (2004) “gir en sterk beskrivelse av kroppens foranderlighet og av hvordan et menneskes blikk – både ens eget på seg selv og andres – henger sammen med kroppens tilstand, sier Nora Simonhjell, som nylig disputerte med avhandlingen *Krøplingkropper. Om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonshemma kropper i Lars Ramlies Biopsi og Stig Sæterbakkens Siamesisk*. Den fortellende sønnens forhold til faren står sentralt i de korte fragmenterte tekstene som *Biopsi* består av. Mannen sønnen beundrer grenseløst som barn omvandles langsomt til en pleietrengende og destruktiv person. - Ramlie skildrer hvordan relasjoner mellom mennesker er knyttet til kroppens endringsprosess. Det mest interessante er at han gjør det uten å sentimentalisere over tapet og sorgen. Ramlie beskriver farens kropp slik den til en hver tid er, rett og slett. Dette gjør *Biopsi* nokså unik i norsk litteraturhistorie, hevder Simonhjell. Ifølge Simonhjell framstilles kroppslig forskjellighet i litteraturen nesten alltid i kontrast til det normale, og ikke som noe er har interesse i seg selv. Forskjelligheten har ofte en symbolsk betydning. - Fysiske lyter blir ofte lest som symbolske forsterkinger av karakterens egenskaper, som pukkelryggen som symboliserer ondskap eller blindhet som et vanlig litterært symbol for klarsyn, forklarer Simonhjell.” (<http://kilden.forskningsradet.no/>; lesedato 06.09.11)

Den norske lyrikeren Ellen Einans “kanskje største styrke – den komplekst sammenvevde, stadig utviklende symbolbruken – kommer til sin rett ved at man leser flest mulig av tekstene sammen” (*Morgenbladet* 22.–28. juli 2011 s. 34).

Blomster har gjennom århundrer vært symboler for følelser eller utsagn. F.eks. symboliserer en begonia vennskap, en kamelia evig forelskelse og en alpefiol mistillit. Ved å gi noen en hvit nellik sier avsenderen at han/hun er oppriktig. En gul nellik symboliserer derimot sinne og en rød symboliserer begjær.

“Lavender has long been a favourite flower and colour of genteel ladies. This shade of purple suggests refinement along with grace, elegance, and something special... Lavender is the colour of femininity. It's a grown up pink... Lavender may be a good choice when you are targeting women and want to invoke feelings of nostalgia or romance...” (Jacci Howard Bear sitert fra Higson 2014)

I viktoriatidens Storbritannia ble det skapt et “blomsterspråk”, dvs. en blomster-symbolikk: lavendel symboliserte mistro, rosmarin erindring, hvit rose renhet, gul stemorsblomst at “jeg tenker på deg”, akeleie svik osv. “During the Victorian Era, the use of plants and flowers gained special meaning, though it had been used for centuries. Flowers gained popularity very soon and was used to send subtle messages. A large list of meanings was assigned to flowers and the language came into being. [...] Though they were often used to send positive messages portraying love and affection, it could often be used to send negative messages at times. The same flower often had opposite meanings, depending on the arrangement and how they were delivered. [...] The popularity of flowers in implicating certain messages had been prevalent in Persia and other parts of the world. But it became a tradition in England only during the Victorian Era. This is because the era was marked by sophistication in terms of manners and courtesy. Open communication was restricted and not every thought could be openly shared in public. Thus the communication of messages through flowers quickly gained a lot of popularity and before long, books that explained the meaning of flowers and their arrangements were published.” (<http://victorian-era.org/victorian-flower-language.html>; lesedato 11.05.20)

I viktoriatiden “floriography dictionaries contained the meaning of various plants and flowers. [...] Many topics would be considered as taboo even within the same social class. It was considered impolite or rude to ask about relationships openly. Thus flirtations did take place but most of them were very secret and discrete. If compared to the world of today, most of the customs prevalent in the Victorian etiquette would seem complicated and unnecessary. [...] Flowers were the most common gifts exchanged during the period and careful caution was used to send the intended message. [...] As the tradition of using flowers grew during the period, *Flora Symbolic* by John Ingram was published. Released at the height of this floriography culture, the book did not only contain the signature of a hundred flowers, but also the etiquette in giving the correct flowers. However, the only catch was that not all the dictionaries agreed on the same meaning of the flower. The meanings of the flowers were based on traditions, myths, medical use and sometimes, the imagination of the person authoring the book. Thus there were regional differences as well as differences based on the customs and preference of the people.” (<http://victorian-era.org/victorian-flower-language.html>; lesedato 11.05.20)

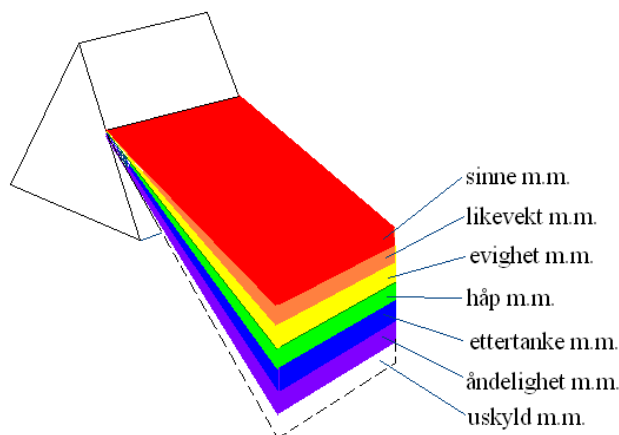
“Almost all Victorian homes would have a guidebook about the ‘language of flowers.’ The authors of these guidebooks used visual and verbal analogies, religious and literary sources, folkloric connections, and botanical attributes to derive the various associations for the flowers. Bluebells meant “kindness,” peonies stood for “bashfulness,” rosemary was synonymous with “remembrance,” tulips represented “passion,” and wallflowers stood for “faithfulness in adversity.” Plants could also convey negative sentiments e.g. aloe, which meant “bitterness,” pomegranate meant “conceit,” or the rhododendron meant “danger.” [...] Colors of

flowers also had meanings. A white violet indicated “innocence” and a purple violet would symbolize that the giver’s “thoughts were occupied with love” about the recipient. Sending and receiving flowers was a way to show like or dislike toward suitors. If given a rose to declare “devotion” or an apple blossom to show “preference” from a suitor, one might return with a yellow carnation to express “disdain” if it was an undesirable suitor or straw to show a request of “union.” [...] Myrtle was used to symbolizing good luck and love in a marriage.” (<http://victorian-era.org/victorian-flower-language.html>; lesedato 11.05.20)

I Sam Mendes’ film *American Beauty* (1999) vises ofte røde roser, men disse symboliserer illusjon og forgjengelighet, ikke kjærlighet (Schroer 2007 s. 98).

Den nederlandske maleren Vincent van Gogh uttalte at “farge i seg selv uttrykker noe” (her sitert fra Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 52). Fargesymbolikk er ikke bare viktig for å forstå bildekunst, men også litteratur. Mange farger tillegges visse følelsesinnhold og metafysiske kvaliteter, f.eks. blir blått av noen oppfattet som transcendentens farge (Bonnet 1975 s. 53).

Fargesymbolikk er tvetydig. Rødt kan f.eks. stå for kjærlighet (varme, nærhet), eller noe opphissende (sinne, aggresjon som i tyrefekting med rød klut, erotikk, lidenskap), eller noe advarende (rødt i trafikklys og -skilt), eller omveltning (revolusjon, kommunisme). Både når rødt representerer kjærlighet og når det representerer fare, markerer fargen at noe er (potensielt) vilt og uregjerlig, og kan derfor sies å ha en “stopp-funksjon”, som en advarsel.



Andreas og Lothar Gericke hevder at dette er assosiasjoner ved og “symbolsk virkninger” av ulike farger:

Gul: sol, lys, opphøydhed, sjalusi, misunnelse
 Oransje: solglans, energi, glede, varme, modenhet
 Rød: ild, kjærlighet, lidenskap, kamp, dynamikk, raseri, kraft
 Purpur: prakt, verdighet, makt, alder, rikdom
 Fiolett: skygge, tro, alder, ydmykhet

Blå: uendelighet, atmosfære, lengsel, kulde, trofasthet
Turkis: krystall, kulde, is, stivhet, vann
Hvit: renhet, uskyld
Grå: verdighet, fattigdom
Svart: mørke, sorg
(Gericke og Gericke 1990 s. 28-29)

Elaine Eksvård har denne oversikten over fargebruk og deres psykologiske koblinger:

Rødt = fare/spenning
Grønt = ro/trygghet
Gult = våken/oppmerksomhet
Blått = avslappende/harmoni
Metallic = suksess/helse/penger
Brunt = jordnært/trygt/økologisk
Grått = nøytralt/mektig
Svart = det farlige/det forbudte/sorg
Hvitt = uklanderlig
Lilla = mystikk/det hinsidige
Lime = naturens begynnelse/fødsel
Turkis = kjølig/marint
Oransje = mat/varmt
(2012 s. 165)

Grønnfarge symboliserer i noen kulturer håp, naturen og vår (på grunn av vårens grønne blader), men i noen kontekster symboliserer grønt sjalusi, sykdom og død (fargen blir da assosiert med kvalme og råtnende kropper) (Saouli 2015 s. 38).

Grønt symboliserer blant annet liv og vekst, blått blant annet troskap og andre åndelige verdier, gult sjalusi og falskhet, hvitt uskyld, renhet og godhet, svart ondskap. “I det blå” er et fast uttrykk for noe ukjent eller ubestemt. Det finnes mange tilsvarende språklige uttrykk, f.eks. “å se rødt” for å være rasende.

Den amerikanske forfatteren Frank Norris’ roman *McTeague* (1899) ble filmatisert med tittelen *Greed* av regissøren Erich von Stroheim i 1924. Personene er besatt av ønsket om penger, rikdom, gull, og dette er i Stroheims film formidlet gjennom at selve celluloiden, altså den fysiske filmen, i deler av filmen har blitt farget for hånd med gult. Små gullklumper i en gruve, gull i tenner og gullmynter har blitt påført gulffarge. Hele sluttscenen er farget med en gulaktig, sykkelig farge som symboliserer at griskheten har invadert alle personene, og at de er dømt til undergang (Mullen 2013 s. 85).

Fargen hvitt signaliserer vår (blomstring) til én årstid og vinter (snø) senere på året. I gresk mytologi står hvitt primært for lys, og denne symbolske betydningen er bevart i dag, sammen med klarhet og uskyld (jf. hvit brudedrakt). I India

symboliserer hvitt det hellige, mens det står for død i japansk kultur. Hos alkymister symboliserer hvitt det kvinnelige prinsipp og månen, hos aztekerne natten, i buddhismen selvbeherskelse og forløsning. I filmer som amerikaneren William Wylers *Ben Hur* (1959) står heltens hvite hester i vognkappløpet mot den onde romeren Messala sine svarte hester (Faulstich 2008 s. 150). En kvinnes løse (ikke-oppsatte) hår har blitt brukt til å symbolisere fristelse og synd (løst hår impliserer løs moral), men også til å symbolisere frihet og naturlighet.

Den skotske regissøren Lynne Ramsays film *We Need to Talk About Kevin* (2011) viser mange steder en knallsterk, psykedelisk rødfarge som uttrykk for smerte, lidelse og psykisk sjokk. Den emosjonelt iskalde ungdommen Kevin har ved én anledning på seg en t-skjorte med røde prikker som ligner blodsprut, fra hans side ment som pynt/design (men han har nettopp skadet sin søster). På Kevins skole er det en stor, rød plakat, og på denne skolen begår Kevin er massakre. Moren er flere ganger innhyllt i rødt lys, det sprayer rød maling på huset hennes, osv.

“A past chairman of the Apple Products division is quoted as saying, ‘Our logo is a great mystery: it is a symbol of pleasure and knowledge, partially eaten away and displaying the colours of the rainbow, but not in the proper order. We couldn’t wish for a more fitting logo: pleasure, knowledge, hope and anarchy’ ” (Jean-Marie Flock sitert fra Chandler 2002 s. 109).

Hensikt:	Løsning:
Jeg ønsker å bli sett	Signalfargene: rødt, blått, gult, grønt
Jeg ønsker å gli inn	Informasjonsfattige farger: beige, brunt, hvitt, svart, grått
Jeg ønsker å se vellykket ut	Innslag av metallicfarge
Jeg ønsker å skape trygghet og gjenkjenning	Fargekombinasjoner som tilhøreren kjenner igjen

(Eksvärd 2012 s. 164)

Mange tall kan brukes symbolsk, eller i det minste skape symbolske assosiasjoner. Noen eksempler:

1-tallet står ofte for det guddommelige (i en monoteistisk religion), det enhetlige, det autonome

2-tallet kan symbolisere parforhold og motsetninger (f.eks. kvinne og mann, Adam og Eva, dyrene ordnet parvis i Noas ark, tvillinger), mørke og lys, ånd og materie, godhet og ondskap, Jesus som både menneske og gud osv.

3-tallet: treenigheten m.m.

4-tallet: de fire verdenshjørner med fire vinder, de fire elementer (jord, luft, ild og vann), evangelistene med sine fire evangelier, de fire årstider m.m.

7-tallet: fullstendighet, perfektjon, hviledagen, de sju dødssynder, menneskets sju aldre (spedbarn, barndom, ungdom, voksen, middelaldrende, gammel og tiden når døden er nært forestående) m.m.

10-tallet: de ti bud, orden m.m.

12-tallet: dyrekretsen (zodiaken), månedene i året, Israels tolv stammer, de tolv apostlene m.m.

100-tallet: fullstendighet (10 x 10)

“Selv om vestlig rasjonalisme ofte avviser dem, har symbolene bevart sitt innhold og opptrer fortsatt hyppig i kunst, litteratur og film, så vel som i historiene som generasjoner av barn har elsket. Rotfestede symboler benyttes kyndig og kynisk i reklame og politisk propaganda. Som oftest er det i drømmer folk flest møter de mest grunnleggende symbolene, men man finner dem også i spontane bilder tegnet eller malt av barn eller av pasienter som går i psykoterapi.” (Fontana 2004 s. 10-11)

Den amerikanske maleren Mark Rothko uttalte i 1943: “[T]he known myths of antiquity, we have used them again because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man’s primitive fears and motivations, no matter in which land or what time, changing only in detail but never in substance, be they Greek, Aztec, Icelandic, or Egyptian. And modern psychology finds them persisting still in our dreams, our vernacular, and our art, for all the changes in the outward conditions of life.” (sitert fra <http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Rothko.pdf>; lesedato 10.06.13)

“Johannes ble befalt: “Ta boken og spis [sluk, et] den! Og den skal være bitter i den buk, men i din munn skal den være søt som honning.” (kap.10;9). At boken var åpen forteller at ingen guddommelig hensikt lenger vil være skjult, men åpenbare kommende begivenheter etter Guds plan. Å spise en bok er symbolskt. Bøker blir ikke spist. Men flere skriftsteder i Det gamle testamente forklarer meningen: Esekiel ble befalt å lytte til det Guds engel talte til ham og ete den bokrull han fikk (Esek.2;8). Jeremias forteller: “Jeg fant dine ord, og jeg åt dem.” (Jer.15;16). “Hvor dine ord er søte for min gane ...” (Salme 119;103).” (<http://www.bibelblad.org/>, lesedato 11.11.13)

Ild kan være f.eks. være rensende ild, seksuell “ild” eller demonisk helvetesild (Renault 2013 s. 76). Albrecht W. Thöne har gitt ut boka *Ariernes lys: Nasjonalsosialismens lys-, ild- og mørkesymbolikk* (1979; på tysk).

“[R]ituals are symbols, and a symbol remains potent “so long as ... we register its message, feel its power,” whether that power points to good or evil (120). As long as a ritual maintains its power as a symbol, it will impact society and cause this communally mutual reaction, whether positive – such as toward a respected religious symbol – or negative, such as toward Nazi paraphernalia. Rituals for George perform this social function [...] uniting members in similar beliefs while at the same time “build[ing] them into an ordered social structure” that allows for varying levels of status without upsetting the norms” (Gordon George gjengitt fra Frost 2015).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>