

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.09.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Idésmugling

(_maktpraksis, _litterær_praksis, _tolkningspraksis) Den tyske forfatteren Karl Gutzkow skapte på 1800-tallet ordet “idésmugling” (“Ideenschmuggel” på tysk) (Wilke 2000 s. 204; Bark 1993 s. 14). Gutzkow og andre forfattere brukte “artifices [...] smuggling in hidden malice under the guise of recognition and praiseworthy objectivity, etc.” (<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1840/03/literary.htm>; lesedato 19. 04.16). En “farlig” idé eller et ulovlig tema plasseres på et uventet sted (f.eks. i en uvanlig sjanger for slike ideer) eller på en så kamuflert måte at verket (teksten, filmen, tegneserien osv.) ikke blir stoppet av sensur.

Den argentiske forfatteren Jorge Luis Borges “once commented that ‘Censorship is the mother of metaphor’ (Manea, 1992: 30), clearly foregrounding the necessity to *smuggle* meaning into a creative text that would otherwise be prohibited by the authorities.” (Wells 1998 s. 84)

Et angrep eller kritikk skjules slik at det ikke er tydelig for alle at det er kritikk. Budskapet må tolkes på bestemte måter (f.eks. direkte politisk) for å oppfattes som angrep, men det er ikke meningen at de som angripes skal tolke teksten slik. Kritikken skal gå “over hodet” på dem som rammes av den. Slik smugling av ideer er en slags ironi: det egentlige budskapet skal ikke forstås av alle. Tekster som fungerer som kamuflert kritikk, kan leses allegorisk (dvs. med to meningsnivåer).

Karl Marx var i 1842 redaktør for *Rheinische Zeitung*. “Han bannlyste kommunistisk agitasjon i avisen, også når den ble forsøkt sneket inn skjult i teaterkritikker.” (*Morgenbladet* 17.–23. april 2015 s. 16)

Lyrikk og historiske romaner er sjangrer som vanligvis anses som relativt harmløse av myndighetene, og som det dermed kan være fristende å smugle ulovlige ideer i. Det samme gjelder barnelitteratur.

De tyske forfatterne Heinrich Heine og Ludwig Börne utviklet på 1800-tallet “kamuflerende skrivemåter”, der skisselignende og tilsynelatende flyktige observasjoner av samfunnet ble brukt til – under overflaten – å kritisere kontroversielle samfunnsspørsmål (Schütz 2010 s. 158). Begge var glødende opptatt av åndelig og politisk frihet.

“So-called Aesopian speech is usually defined as a way of encrypting predominantly political message in a text while at the same time circumventing the obstacles amassed by the censors. In 19th-century Poland under Russian administration, this became an elaborate system of allusions, symbols, allegories. In fact, in describing Aesopian language, scholars resort to a whole array of rhetorical tropes and devices like periphrasis, metonymies, synecdoches and ellipses. Invisible to outsiders, these elements operated in a way that was perfectly clear to the Polish patriotic readers who knew well how to read between the lines and even behind them. The strategy of the Aesopian created a kind of contract between the reader and the writer of Polish literature [...] One of the most popular ways of evading censorship was through the means of historical fiction. Any attempt at writing realistic fiction set in contemporary reality ran the risk of either giving an unrealistic representation or being mutilated by censors, so many writers decided to place their stories in the distant past instead. Sometimes this was so obvious that even the censor could see it, as was the case with one Przyborowski novel which transported the plot of a January Uprising novel to Spain. At other times though, it could be much more subtle... This was the case with Henryk Sienkiewicz’s *The Trilogy* – three historical fiction books set in the 17th century at the apogee of the Polish-Lithuanian Commonwealth’s political power, and written by Sienkiewicz to ‘cheer the hearts’. Sienkiewicz could refer to the contemporary political situation only in an allusive way. One of the scenes mentions the strange tribe of Septentrions, who had ravaged the protagonists’ estate. For the Polish reader, it was obvious enough that these ancient inhabitants of the Far North were Russians. In *Quo Vadis*, the book which gave Sienkiewicz worldwide recognition and which portrayed the decadent court of Nero’s Rome and the emerging Christianity as the new power, Sienkiewicz once again created a universe open to Aesopian reading. Polish readers understood the plot as an allusion to Polish contemporary history, with Russia being presented as Nero’s Rome and the fate of the first martyrs symbolising the situation of Poles. At the same time, the climactic scene in the novel where one of the heroes is fighting a bull, or actually a ‘German Aurochs’ as Sienkiewicz writes, was seen as a political allusion to the situation of Poland. In this allegorical reading, the German aurochs was Prussia, and the character Lycia, tied to his horn, was, naturally enough, Poland. While it is now difficult to see the true intentions of Sienkiewicz in building this scene, perhaps this example tells us more about the Aesopian mechanisms inherent in the process of how Polish readers read their writers.” (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>; lesedato 07.08.24)

Den danske litteraturkritikeren og -historikeren Georg Brandes reiste på 1880-tallet flere ganger til Polen, der han blant annet holdt foredrag om polsk litteratur. Manusene hans måtte leveres inn til myndighetene for forhåndssensur, fordi ingen direkte eller indirekte kritikk av Russland var mulig å ytre offentlig i Polen. Mens han reviderte manusene prøvde Brandes å kamuflere noen av sine ytringer. Han uttalte senere at “Gradually I acquired practice in the rebus style” (sitert fra <https://>

culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature; lesedato 07.08.24).

Etter 1945 ble Polen kontrollert av Sovjetrussland. “[T]he Soviet-installed communist government once again imposed censorship in Poland. Polish writers returned to resorting to Aesopian speech, locating the plots of their books in historical costume and using historical parables and allegories. For many writers, like Zbigniew Herbert, Teodor Parnicki or Andrzej Szczypiorski, ancient or distant historical settings once again became a comfortable, and sometimes the only possible, way to build meaning.” (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>; lesedato 07.08.24)

“Polish scholar Ryszard Nycz [...] argues that the long-standing activity and institution of censorship has left a distinct mark on Polish literature. In fact, the scholar claims, the consequences of censorship and Aesopian language have determined the entire character of the literature, including the features and competences of readers. According to this Polish scholar, the dominant role of Aesopian interpretation had a deformative impact on the semantics of text, resulting in a specific over-interpretation of the literary text. Most importantly, it rendered Polish literature hermetic and ‘occasional’ at the same time. This mark of hermeticism and ‘occasionality’ has made it difficult to assess the actual meaning and stature of a work of Polish literature.” (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>; lesedato 07.08.24)

“Many readers have gone on to read the sci-fi master Stanisław Lem’s works as encrypted critiques of contemporary political reality.” (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>; lesedato 07.08.24)

Forfatteren og journalisten Mario Benedetti fra Uruguay har skrevet om sin og andre forfatters situasjon i diktaturstater: Hans og andres “arbeid må tilsløres og være tvetydig nok til å overbevise sensuren (eller i det minste desorientere den), og likevel må det mellom linjene eller i ytterområdene finnes nok tegn til at publikum vet at forfatteren, trofast mot seg selv, har samme holdning som i de årene han levde i frihet.” (sitert fra Brockmeier og Kaiser 1996 s. 260)

Et eksempel på kamuflert kritikk som strategi i en barnebok, er Frithjof Sælens *Snorre Sel: En fabel i farger for voksne og barn*. Boka ble utgitt i et naziokkupert Norge i 1941. Den var Sælens debut. Isflakene som Snorre Sel leker blant i begynnelsen av boka, ligner på et kart over Norge. Utover i historien dukker det opp to måker kalt Sving og Svang, isbjørnen Brumlelabb, hvalrossen Bart, spekkhuggeren Glefs og andre dyr. Sving og Svang har på illustrasjonen av dem et lite rødt merke over venstre øye, et tegn som ligner på et solkors, Nasjonal Samlings emblem. Det forbudte kongeemblem H7 befinner seg skjult i et av

bildene. Spekkhuggeren kunne tolkes som Tyskland, rekene i spekkhuggerens munn som norske motstandsfolk, isbjørnen som Sovjetunionen osv.

“Måkene Sving og Svang får lurt ham ut på det store havet. Der kjenner han seg ikke igjen. Måkene står for tyskernes norske medhjelpere. Han blir lokket med til isbjørnen Brumlelabb. Øynene hans minner om Stalin. Bjørnen er framstilt som truende, for da boka ble skrevet, var Sovjetunionen en trussel. Det forandret seg mot slutten av krigen. Vi møter også spekkhoggeren Glefs, som er Nazi-Tyskland. Han har tannpine, fordi det bor tre reker i den venstre hjørnetanna hans. Det er motstandsbevegelsen. Onkel Bart, den store hvalrossen, er litt treg av seg, men når han først kommer i gang, er han den farligste i hele ishavet. Det er Storbritannia. Onkel Bart kommer sent når han skal redde Snorre Sel, for han har søkt hjelp hos en trollkrabbe. Denne forklaringen viser til USA og våpenhjelpen som britene fikk derfra.” (<https://trollheimsporten.custompublish.com/>; lesedato 05.04.16)

Snorre Sel ble stoppet av den tyske sensuren i 1941 fordi den ble oppfattet som et angrep på den tyske okkupasjonen, men da hadde boka allerede fått god omtale i *Fritt Folk*, en avis utgitt av Quislings parti. Idémugling er en balansekunst mellom å bli forstått av noen og misforstått av andre. Sælen ble innkalt til forhør, men slapp unna med å spille uforstående. Han flyktet til Shetland i 1944, og arbeidet senere i London for den norske motstandsbevegelsen.

“Med en liten sel og verdenskrigen som utgangspunkt utviklet tanken seg om at en barnebok kunne bli til politisk satire som også voksne kunne ha glede av. Det var altfor fristende å benytte anledningen til å drive litt gjøn med tyskerne. [...] Forlagssjef Ole Tschudi Irgens gikk med på at barneboka fikk denne politiske vrien. Han og Sælen diskuterte seg fram til hvor mye harselas de skulle våge å sette på trykk. Det var unektelig litt risikabelt å vise en sel som lå på et norgeskart. [...] Etter at boka kom ut, gikk det én måned før sensuren grep inn og stoppet salget av den. Nazi-myndighetene ønsket ikke å komme med et direkte forbud, så forlagssjef Irgens tilbød seg å skrive et utkast til brev der forlaget kalte boka tilbake fra bokhandlerne. [...] Irgens la inn ordet “forbud” i brevutkast, noe han visste ikke ville bli godtatt. Slik ble det en ny runde med sensuren. Dermed vant forlaget litt tid og benyttet anledningen til å ringe rundt til bokhandlerne over hele landet og varsle om at usolgte eksemplarer ville bli kalt tilbake. [...] Bokhandlerne oppfattet telefonen fra Irgens som et klart signal om å selge så mye de kunne før de fikk den skriftlige beskjeden om å returnere de usolgte eksemplarene. På én måned ble det solgt hele 12.500. Med salget etter krigen ble boka i alt solgt i 125.000 eksemplarer.” (<https://trollheimsporten.custompublish.com/>; lesedato 05.04.16)

Snorre Sel ble solgt på den norske svartebørsen etter at boka var blitt totalforbudt. Et eksemplar kunne koste 500 kroner.

En annen av Sælens barnebøker, *Tre kalde karer* (1942), handler bare på overflaten om tre snømenn. Egentlig dreier historien seg om aksemaktene under 2. verdenskrig. Denne boka slapp unna sensuren og solgte i over 20.000 eksemplarer.

“Frithjof Sælen gav også ut to andre barnebøker, “Tre kalde karer” (1942) og “En motig maur” (1948). I “Tre kalde karer” var den politiske satiren bedre kamuflert, men de fleste skjønnte godt at de tre snømennene Trommelom, Knirk og Tømann var henholdsvis Tyskland, Japan og Italia.” (<https://trollheimsporten.custompublish.com/>; lesedato 25.04.16)

Politiske skrifter har blitt utgitt med omslag som om de var f.eks. kokebøker, med ikke-mistenkelige forfatternavn og falske utgivelsesdatoer (Rehm 1991 s. 262). Det finnes eksempler på slike utgivelser i Tyskland i perioden 1933-45, altså under nazi-regimet, som det tyske kommunistpartiet stod bak (Rehm 1991 s. 262).

I 1943 publiserte den franske filosofen og forfatteren Jean-Paul Sartre sitt skuespill *Fluene*. Da var Frankrike okkupert av Nazi-Tyskland. I løpet av krigen kom det i Frankrike ut en rekke skuespill som i likhet med *Fluene* har handling fra antikken, og der personene er mytologiske skikkelser. For ikke å skrive om det nazi-okkuperte hjemlandet, skriver dikterne om Argos, Athen osv., og det var opp til publikum å lage den tidsaktuelle koblingen (Bessières 2011 s. 362). Sartres stykke tematiserer motstand og moralske dilemmaer som var svært aktuelle under okkupasjonen (Bessières 2011 s. 364).

Den tysk-østerrikske regissøren Fritz Langs film *M* (1931), om en seriemorder som er så farlig at selv andre kriminelle hjelper til i etterforskningen, ble av den tyske filmkritikeren Siegfried Kracauer (og andre etter han) tolket som et indirekte angrep på samtidens Weimar-republikk. De andre kriminelle representerer nazistene, og deres leder Schränker fungerer som en analogi til Hitler (Ferro 1993 s. 259). Filmentusiastene Hitler skal ha blitt så fascinert av Schränker-skikkelsen i filmen at han begynte å etterligne noen av hans gester (Ferro 1993 s. 259). I filmen utgjør skurkene et slags “mot-samfunn”, slik nazistene gjorde i Weimar-republikken. Fritz Lang var skeptisk til Weimar-politikerne, og morderen i filmen får ikke noen rettfærdig rettsak etter at han blir tatt. Og mens statens politimenn bruker vitenskapelige metoder i sin etterforskning, bruker skurkene som leter etter barnemorderen, heller intuisjon og instinkt. “Made two years before Hitler came to power, Fritz Lang’s first sound film is a great psychological thriller, a trenchant treatise on crime and justice, and a vivid portrait of the rapidly disintegrating Weimar Republic. Peter Lorre shot to stardom as the compulsive child murderer who is hunted down not only by a desperate, frustrated police force, but – rather more ruthlessly – by Berlin’s criminal underworld.” (<http://www.bfi.org.uk/whats-on/bfi-film-releases/m>; lesedato 17.03.15). Filmene viser en latent konflikt mellom det “kunstige” og det “naturlige”, mellom maktesløs logisk rasjonalitet og effektivt instinkt. Den demokratiske staten viser seg å være sjanseløs til å fange morderen.

“In 1943, some viewers took Carl Dreyer’s [film] *Day of Wrath* [dansk tittel: *Vredens dag*], a film about witch-hunts and prejudice in 17th-century Denmark, as a covert protest against the Nazis currently occupying the country.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 341) Et annet eksempel der det er tolkningsavhengig om det er

et kamouflert angrep, er Sergej Eisensteins film *Ivan den grusomme* (1946). Filmen har blitt oppfattet som kritikk av Josef Stalin, dvs. at Ivan de grusomme er en kamouflert Stalin. Eisensteins film har derfor blitt kalt en allegori (Parkinson 2012 s. 104).

Den ungarsk-tyske regissøren Josef von Bákys film *Münchhausen* (1943) rommer skjult kritikk av den tyske naziledelsen. Filmen viser på en komisk måte stormaktsgale herskere. Trollmannen Cagliostro minner med sine storslagne erobningsplaner om Hitler (Liptay og Bauer 2013 s. 78). Filmmanuset ble skrevet av den tyske forfatteren Erich Kästner, og verken han eller Báký stod nazipartiet nær. De brukte filmen til “en mer eller mindre skjult kritisk framstilling av Det tredje riket”, så langt det var mulig uten å bli for eksplisitt og dermed stoppet i sensuren (Liptay og Bauer 2013 s. 79). Under den morsomme og underholdende overflaten om en fantasifigur, løgnbaronen Münchhausen, var det et “subversivt og opposisjonelt potensial” (Liptay og Bauer 2013 s. 79), blant annet ved å framstille krig som noe negativt og kjærlighet som det viktigste i livet.

Den franske forfatteren og filosofen Jean-Paul Sartres skuespill *Fluene* (1943) er en bearbeiding av den greske dramatikerens Sofokles’ tragedie *Antigone*. I stykket fungerer byen Argos som en parallell til det nazi-okkuperte Frankrike. Den franske forfatteren Albert Camus’ skuespill *Caligula* (1944), som har en romersk keiser som hovedperson, er et angrep på totalitære tenkesett og kan derfor leses som et åndelig angrep på de nazistiske okkupantene i Frankrike da skuespillet ble skrevet (Dubois 1995 s. 130).

Den russiske regissøren Andrej Tarkovskijs film *Andrei Rublev* (1966) “fik til at begynne med en tung gang på jorden. Først i 1969 blev den frigivet fra Sovjetunionen til Vesten. Den blev i det hele taget vist meget lidt i hjemlandet. Man anså den for at være en skjult kritik af det sovjetiske regime. Det er heller ikke svært at få øje på. Tatarernes ødelæggende fremfærd er let at parallelisere med kommunisternes. Men der er utvivlsomt mere i filmen end et rent politisk anliggende. Der holdes også dom over Andrei Rublev selv. Det er mennesket som helhed, der står foran dommen – og tilgivelsens og troens mulighed.” (Henrik Højlund i <http://filmogtro.dk/>; lesedato 18.03.16)

Den svenske forleggeren Bo Cavefors ga i 1977 i Sverige ut tekster på tysk av den tyske terroristgruppa Røde Armé Fraksjon. Boka med tekstene hadde tittelen *Kärlek med förhinder* og forfatternavnet Per A. Rosenberg på omslaget. Dette skjedd etter at en bokversjon med samme innhold, uten falsk omslag, hadde blitt beslaglagt av tyske myndigheter.

Forfattere som levde under DDR-diktaturet, dvs. i det sosialistiske Øst-Tyskland etter 2. verdenskrig, plasserte ofte sine romaners handling på nøytrale steder, f.eks. på Grønland, eller valgte å legge en romans handling til en tidligere tidsepoke (Hotzel 2013 s. 20). I en historisk roman kunne forbudte samtidstemaer skjules som

i en trojansk hest. Et eksempel er Stefan Heyms *Kong Davids beretning* (1972-73), som indirekte behandler DDR-statens historieskriving (Hotzel 2013 s. 21). Fortellinger som foregikk før år 1844 ble mindre nøye kontrollert enn de som hadde handling etter dette året (Hotzel 2013 s. 21-22). I 1844 begynte Karl Marx å utarbeide sin økonomiske teori om arbeid og klassesamfunn.

I DDR praktiserte noen forfattere å plassere såkalte “hvite elefanter” i tekstene sine, som var forholdsvis provoserende utsagn som ledet sensorenes blikk på seg, slik at de var mer tilbøyelige til å overse andre steder i teksten som var mindre provoserende, men likevel viktige for forfatteren å få fram (Hotzel 2013 s. 22). Elefantene ble så fjernet av forfatteren før boka gikk i trykken. En annen forfatterstrategi var å legge inn noen avsnitt som var ekstremt konforme med regimets synspunkter, slik at sensurinstansen ble beroliget, men så stryke disse avsnittene etter at manuset var godkjent for utgivelse.

I DDR utviklet lesere en evne til å finne undertekst med skjulte budskaper i litteraturen (Brockmeier og Kaiser 1996 s. 268).

Den østtyske lyrikeren Sarah Kirsch angrep DDR-sosialismen skjult, metaforisk og symbolsk i sin naturlyrikk (Neuhaus 2009 s. 165). For eksempel er det korte diktet “Katteliv” (fra diktsamlingen med samme navn, 1984) bare tilsynelatende et idyllisk dyredikt, det er også systemkritikk av DDR. Katten kan sove rolig og ha sin frihet, men det kan ikke menneskene. Diktere i diktaturstaten er ikke frie, de blir overvåket. Den tyske dikteren Stefan Döring skrev et dikt med den tyske tittelen “hochmut vor dem wall” (der substantivene skrives med små forbokstaver, som er uvanlig på tysk). Diktet begynner med ordene “grensene begrenser ikke noe vesentlig”. Diktet står i en lang diktsyklus som ble til mellom 1985 og 1988, med fellestittelen *dvele* (på tysk *weilen*). Dikttittelen betyr “hovmod foran vollen” og henviser til ordtaket “hovmod står for fall”, men “wall” har også blitt assosiert med grensebefestninger og frihetstematikken i gruppa Pink Floyds album *The Wall* (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 135). Grensene i diktet begrenser ikke noe viktig, som Berlinmuren heller ikke gjorde på slutten av 1980-tallet. Muren ble meningsløs i 1989, og det tyske Øst og Vest ble forent året etter. Dörings dikt har blitt tolket som et hemmelig budskap om politiske endringer som myndighetene i Øst-Tyskland ikke ville godta (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 135).

Filmene til den egyptiske regissøren Youssef Chahine ble forbudt i hjemlandet, og hans film *Skjebnen* (1997; originaltittel *al-Massir*) har blitt oppfattet som et svar til hans motstandere og et angrep på religiøs og politisk ekstremisme (Abdelmajid Babakhouya i <http://babel.revues.org/806>; lesedato 10.04.15).

Malerier og annen bildekunst kan også drive relativt skjult kritikk. “Pop Art: Hidden Critique of Consumerism [...] Pop Art sought to draw attention to, but not outright critique, consumerism and celebrity culture. Artists depicted popular images that people were familiar with, focused on themes like mass production and

meaningless fame, and tried to get the public involved in artistic rhetoric rather than confining such discussions to elite groups of critics and artists. This movement wanted to question societal commonplaces and make people think about the culture of American society. Andy Warhol is likely the most widely recognized and famous pop artist. Warhol was (somewhat ironically, due to his own fame) disturbed by the public obsession with celebrities, fame, and consumerism. He was completely integrated into the culture that he criticized. Art historians agree that *Marilyn Diptych*, a piece that Warhol released in 1962 shortly after the superstar's death, utilizes repetitive imagery to critique mass production and refer to her ubiquitous presence in the media. The film strip format alludes to the film career that helped her fame soar to enormous heights, and the use of color images directly next to grayscale ones represent life versus death. While she appears beautiful on the surface of her portraits, a closer look reveals grossly overdone makeup that gives the actress a fake, mask-like look." (<https://sites.psu.edu/laurenbrittany/progress/2012/09/17/pop-art-hidden-critique-of-consumerism/>; lesedato 11.04.16)

Det latinske uttrykket "cacozelia latens" brukes om skjult kritikk hos romerske diktere som Vergil og Horats. "After thousands of years of scholarly examination, you might think there was little new to say about an author's work. But you would be wrong. In 1991, Jean-Yves Maleuvre began to publish revolutionary studies proposing that Horace and Virgil both employed two layers of meaning (*la double écriture*) – so that they could denounce the crimes and hypocrisy of a dictator in ways that would not cost them their lives. The tip-off to the presence of double meanings is a curious accusation by Augustus' general Agrippa (Marcus Vipsanius Agrippa, 63-12 BCE), who said that Virgil and Maecenas (and Horace by implication) used *cacozelia latens*. *Cacozelia* is a Greek word signifying the kind of sarcasm in which the meaning is the opposite of what the words seem to say. For example, suppose you stumbled as you walked up some steps and I remarked, "Man, you sure are graceful." *Latens* is Latin for "hidden," or "lurking." And so we may suppose that Agrippa accused them of a kind of hidden sarcasm in which they used statements that could be taken two ways." (Mike Taylor i http://www.reed.edu/reed_magazine/june2011/articles/adventures/horace.html, lesedato 14.03.16)

"For example, line 256 in Horace's *Epistles*, book 2, letter 1, reads "et formidatam Parthis te principe Romam," which is usually understood as: "With you as leader, Rome is fearsome to the Parthians." However, "formidatus" can mean either "terrified" or "terrifying," so an alternative meaning would be: "With you as leader, Rome is terrified by the Parthians." The ancient Romans did not use commas or quotation marks, which meant that sometimes a sentence might be taken two ways, and that an apparent monologue might actually be a dialogue. Take for example that famous quotation *carpe diem*, literally "pluck the day." The full line from *Odes* 1.11.8 reads *carpe diem quam minimum credula postero*, that is, "Seize the day as little as possible believe in tomorrow." This requires a pause in order to make the meaning clear, and scholars have traditionally placed one after *diem* ("day"): "Seize the day – as little as possible believe in tomorrow." But suppose we pause instead

after *quam minimum* (“as little as possible”)? Then the line reads: “Seize the day as little as possible – believe in tomorrow.” In other words, “Do not give yourself up to passing pleasures in despair; instead, hope for better days in the future.” ” (Mike Taylor i http://www.reed.edu/reed_magazine/june2011/articles/adventures/horace.html, lesedato 14.03.16)

“[W]hy be ambiguous on such a crucial point? Because Augustus was a bloody dictator. Because Horace commanded a legion for Brutus and the republican forces at the battle of Philippi in 42 BCE, when they were defeated by Augustus and Marc Antony. Although Horace enjoyed the amnesty granted to political nobodies after the reprisals were over, we should not assume that the battle changed his allegiance to the republic – or his hatred for Augustus. Or take that other famous and oftmocked line, *dulce et decorum est pro patria mori*: “It is sweet and fitting to die for one’s country.” This line is found in *Odes* 3.2.13, where it will be seen that the eight stanzas of this poem fall easily into two groups, the first four being an exhortation to young men to do their part by valorous military service, and the last four a song in praise of true personal integrity (*virtus*) regardless of popular opinion. The last lines threaten criminals with divine punishment, though it may be slow in coming. Maleuvre has a convincing explanation for the apparent lack of harmony between the two halves of the poem. In the first half, we should imagine Augustus as the speaker, and in the second half, Horace himself. Augustus was noted for cowardice (he disappeared during the first day of battle at Philippi, and was not seen again until the next day), so his appeal to bravery is hypocritical. If he is the intended speaker in the first half, there is no doubt who Horace has in mind when, in the final stanza, he warns the criminal (*scelestus*) that punishment will soon overtake him. It is also clear that with praise of *virtus*, Horace condemns the hypocritical appeal to patriotism in the first half.” (Mike Taylor i http://www.reed.edu/reed_magazine/june2011/articles/adventures/horace.html, lesedato 14.03.16)

“If these two odes were the only ones in which a case could be made for *cacozelia latens*, you might well doubt whether the poet harbored hidden animosity towards Augustus. But in fact the animosity, or something related to it, can be found in nearly every ode and also in Virgil’s *Bucolics* and in the *Aeneid*. [...] Maleuvre’s ideas have met a rather frosty reception from the scholarly world, much as the theory of continental drift was a scientific heresy from 1596, when it was first proposed by Abraham Ortelius, until about 1960, when the theory of plate tectonics offered an explanation for it (though we should note that not everyone finds it adequate). Students who pointed out that North and South America could once have been joined to Africa and Europe were put down as naïve; scientists who suggested it were considered eccentric. Now those who oppose plate tectonics are considered eccentric! Anyone who makes a serious study of *cacozelia latens* in the works of Horace and Virgil will, I think, be attracted to this new viewpoint, just as the theory of tectonic plates is more persuasive than the older notion of continents sinking (Atlantis!) and rising again from the ocean floor. Who knows – perhaps Horace will become a richer, more complex author for the students who read him

tomorrow.” (Mike Taylor i http://www.reed.edu/reed_magazine/june_2011/articles/adventures/horace.html, lesedato 14.03.16)

I norske aviser på 1700-tallet var det “svært vanskelig å skille fiksjon fra fakta, blant annet fordi man ikke hadde våre begreper om skjønnlitteratur og sakprosa. På den måten kan et gammelt essay eller et romanutdrag ved nærmere ettersyn vise seg å fungere som en kommentar eller satire over en aktuell hendelse. Dette er forvirrende, og det var det også for datidens lesere. - Var tvetydigheten tilsiktet? - I noen tilfeller, for å unngå sensur. Politiske synspunkter formuleres nesten utelukkende gjennom fortellinger og fabler.” (Aina Nøding i intervju med Jon Kåre Time i *Morgenbladet* 14.–20. september 2007 s. 37) “Sensursituasjonen [i Danmark-Norge på 1700-tallet] gjorde i tillegg de litterære sjangrene attraktive: I fortellinger og fabler kunne en kommentere forhold og personer som ellers ikke kunne snakkes direkte om.” (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 3. desember 2007 s. 38)

Den tyske bibliotekaren og forfatteren Gotthold Ephraim Lessing ga på 1700-tallet ut tekster som hans arbeidsgiver reagerte negativt på. Lessing fikk deretter forbud mot å publisere verk om teologiske spørsmål. Lessing ga ikke opp, men skrev sine ideer inn i skuespillet *Nathan den vise* (1779), for å undersøke om han “i teatret i det minste” (Lessing sitert fra Lindken 1990 s. 29) kunne få uttrykt sin liberale toleranseidé. Han ville “falle sine fiender i flanken fra en annen side” (sitert fra Lindken 1990 s. 30). Målet med *Nathan den vise* var for Lessing å få publikum og leserne av skuespillet til å “tvile på det selvinnyttende og universelle ved sin egen religion” (sitert fra Lindken 1990 s. 72). Religioner stammer fra historiske betingelser, mente Lessing, fra tradisjoner, konvensjoner og sosialisering (Lindken 1990 s. 76). Ingen religion sitter inne med hele sannheten.

Fabler (av typen Aesops fabler) har blitt brukt for å unngå sensur, men likevel bli forstått av de tiltenkte leserne (Gourfinkel 1956 s. 12). Noen russiske forfattere og intellektuelle som på 1800-tallet var motstandere av tsarens brutale regime, brukte “Æsops språk” til å uttrykke sine ideer, dvs. litterære fabler. I tidsskrifter og bøker publiserte de historier som sensurinstansene i Russland ikke la merke til eller som virket harmløse, men som de tiltenkte leserne skjønnte at inneholdt kritikk av myndighetene (Gourfinkel 1956 s. 12).

Æsopisk tale er en kode utviklet under politisk forfølgelse. “An example of Aesopian language was the technique worked out in the Russian press between the late 18th and the early 20th century – that is, the system of “deceptive means,” or of encoding (and decoding) freely conceived ideas – as a reaction against the ban that forbade mention of certain ideas, subjects, events, and persons. Specific examples of such techniques were the use of images derived from fables and of allegorical “fairy-tale descriptions,” particularly in the work of M. E. Saltykov-Shchedrin, who in fact popularized the term “Aesopian language”; semi-transparent circumlocutions and pseudonyms, such as those used by A. V. Amfiteatrov in *The*

Obmanovs (Deceivers), his feuilleton about the tsar's family (the Romanovs); more or less covert allusions; and irony – which, when “clothed in tactfulness,” was invulnerable to censorship. “Foreign” subject matter was used to disguise condemnations of actual conditions in Russia, and common phrases became gibes” (<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Aesopian+Language>; lesedato 18.01.12)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>