

## Rokokko som litteraturhistorisk term i forhold til nordisk litteratur

Prøveforelesing over oppgitt emne til dr. art.-graden, Universitetet i Bergen, torsdag 26. oktober 2000, auditorium 4, Jus-bygget (Dragefjellet)

Opphavet til ordet *rokokko* er litt diffust, men det er kanskje resultatet av ein leik med eit anna ord i kunstnarmiljø i Paris på tampen av 1700-talet, nemleg ordet *rocaille*, som igjen er avleidd av ordet *roc* ('klippe', 'grunn'). Suffikset *-aille* har kollektiv tyding, ordet *rocaille* blir såleis brukt om stein i mengder, om steinete terreng, om steinbed, og vidare om kunstig grotte og andre dekorasjonar med stein, sement, skjell eller korall, og sist, men ikkje minst om skjell- eller muslingforma mønster, rokokko-ornamentikkens viktigaste hovudmotiv, ifølgje kunsthistorikarane.

Ordbøkene opererer grovt sett med to hovudtydingar. Men desse er resultat av éi utvikling og bør sjåast i samanheng. I utgangspunktet var det referanse til ei stilretning i det 18. hundreåret med overflod av slyng-ornamentikk og med innretning mot ein litt tilgjort eller affekttert ynde som karakteristiske trekk. Opprinneleg blei denne stilen sett på med ringeakt. Då ordet kom i bruk tidleg på 1800-talet, var det med referanse til nær fortid, til det gamle styret - *l'ancien régime* - det vil seia det som kunstnarar og revolusjonære nå søkte seg vekk frå. Og i den grad den ornamentale stil gjorde seg gjeldande også *etter* revolusjonen i 1789, noko Welhaven klagar over så seint som 1841, blei rokokko også slagord i ein kulturkritikk retta mot samtida. Det blei også brukt meir generelt om kulturen i *l'ancien régime*, og sist, men ikkje minst var det synonym for det som var gammalt og avlegs. "Gifta seg, nei det er då altfor rokokko!", heiter det i ein replikk frå ein av romanane til Eugène Sue. I denne generelle tydinga, tappa for einkvar spesifikk referanse til stil og kunst,

gjer ordet seg framleis gjeldande i fleire europeiske språk. Dette er altså den andre hovudtydinga i dag.

Som namn på stilretning hadde termen lenge nedsettande tyding. Slik er det f. eks. hos den tyske litteraturhistorikaren Hermann Hettner i hans arbeid frå 1850-, 60- og 70-åra (Lindblom 1929). Men nettopp på denne tida begynner også ei verdinøytral tyding å gjera seg gjeldande, først innanfor kunst- og kulturhistoria. Og tidleg på 1900-talet kjem ordet i bruk som litteraturhistorisk term.

Først i tysk tradisjon. Her får omgrepet også ei presisering og differensiering, ikkje minst gjennom arbeida til litteraturforskarer Alfred Anger (Jørgensen o.a. 1990) som omkring 1960 publiserte ei "innføringspakke" med ei tekstsamling, ei vitskapleg innføring og ein såkalla Forschungsbericht (Anger 1962, Anger 1963, Anger 1969). Innføringa til Anger blir framleis respektert i forskinga (Jørgensen o.a. 1990, Bliksrud 1999). Dette skulle såleis vera eit brukbart startpunkt for nærmare avklaring.

Det som skjer, er at anakreontisk lyrikk, dvs. små lette vers om kvinner og vin (namnet er etter den greske lyrikaren Anakreon), blir omtalt i jamføring med rokokko i maleri og arkitektur. Det blir peikt på eit samsvar kunststartane imellom, eit samsvar som gjeld *tema* (kjærleik, vin, selskapeleg samvere, dans), *form* (det vesle formatet, det fine, lette og grasiøse) og *haldning* (livsglede, det frivole, overfladiske, lettsindige, intime, vittige, yndige). Ei systematisk forskning kjem for alvor i gang på 20-talet. Alfred Anger, som gjer greie for forskinga fram til tidleg 60-tal (skrivetidspunktet), bruker både form og innhald som kriterium, og han plasserer rokokkoen i tid mellom barokk og klassisisme, men presiserer samstundes at rokokko ikkje dominerer eit tidsrom, bare er éi retning ved sidan av andre retningar: opplysning, pietisme, sentimental diktning. For å gjera dette tydeleg, skil han mellom *Epokenstil*, som dominerer ein epoke, og *Zeitstil*, som blir dyrka av mange forfattarar, men utan å dominera ein epoke. Innanfor det aktuelle tidsrommet 1740-80 er rokokko ei blant fleire stilretningar, og kan derfor kallast ein *Zeitstil*, ifølgje Anger.

## Estetikk og historie

Oppgåva eg har fått spør ikkje bare etter *rokokko*, men også etter *litteraturhistorie*. Kva skal litteraturhistoriske termar tena til? Kva skal dei gjera greie for?

Først nokre ord om spenninga mellom *estetikk* og *historie* i litteraturfaget, ei spenning som gjer seg gjeldande på 1800-talet. Ved overgangen frå det 18. til det 19. hundreåret blir *estetikk* og *litteraturhistorie* etablerte som nye disiplinar, begge med litteraturen som sin særlege gjenstand. (Før hadde litteraturstudiet vore knytt til retorikk og klassisk filologi, delvis også til filosofi.) Faget har såleis på denne tida to litt ulike institusjonelle rammer. Dette gir ei enkel, men kraftfullt referanseramme for

utviklinga i litteraturvitskapen. Her er eit eksempel frå korleis faget konsoliderte seg som vitskap i Uppsala på 1800-talet.

Her var det ei klar motsetning mellom estetikk og historie. Den første som hadde den nyoppretta stillinga i estetikk, var Per Daniel Amadeus Atterbom. Han er for ettertida kanskje betre kjend som diktar, men i vår samanheng er det vel så interessant at han også var *fagfilosof*. Han såg estetikken som syntese av spekulativ filosofi og historisk-empirisk beskriving. Og det var i denne fasongen at faget blei konsolidert, noko som kom til uttrykk i ein stillingsomtale så seint som ca. 1850. Ikkje desto mindre blir denne tendensen tidleg motverka. Etterfølgjaren hans, Carl Wilhelm Böttiger, verkar med til avhistorisering av estetikken når han understreker *skilnaden* mellom estetikk som filosofi og som historie. Frå ein annan kant bidrar ein tredje Uppsala-professor, Bernhard Elis Malmström til avestetisering av historia når han skyv estetisk spekulasjon til sides til fordel for empirisk materiale, ei utvikling som i Sverige kulminerer med Henrik Schück. (Gustafsson 1986)

I København er utviklinga ganske parallell (Brøndsted 1979), noko eg ikkje skal gå nærmare inn på her.

Lars Gustafsson peiker på to generelle europeiske utviklingstrekk som tilhøva i både København og Uppsala kan sjåast som uttrykk for. Det eine er tendensen til å hevda estetikken som autonom filosofisk disiplin, eit eige teoretisk felt, ofte utan kontakt med "tingenes verden". Det andre er *historismen* i litteraturforskninga. Historismen inneber ikkje prinsipiell avvising av filosofisk orientering, seier Gustafsson, men i praksis inneber den at "det spekulativa intresset så småningom skjuts i bakgrunden" (Gustafsson, 11-12).

Utviklinga *frå* almann estetikk og *til* spesifikk historie på 1800-talet var viktig for konsolideringa av litteraturfaget og for den profilen det skulle få, ikkje minst som grein innanfor nordstikken, der litteraturhistorie og -historiografi som kjent har hatt ein dominerande plass. Og drakampen frå 1800-talet ser ikkje ut til å vera slutt ennå, men gjer seg gjeldande den dag i dag, og den synest avgjerande for fagets profil og sjølvforståing. I eit par nyare arbeid drøftar Atle Kittang - i eit litt oppsummerande og tilbakeskodande perspektiv - spørsmål om litteraturvitskapens identitet og eigenart, og han bruker då netopp relasjonen mellom estetikk og historie som referanseramme. Tittelen på ein av artiklane hans er "Historisk eller estetisk eller begge delar?" og refererer til eit dilemma som er nedfelt i kjerna i faget: Viss styrken i faget ligg i analytiske og teoretiske refleksjonar som er utvikla på basis av eit empirisk materiale av litterære tekstar, er faren at slike teoretiske refleksjonar utviklar seg så langt at dei tapar kontakten med sitt empiriske utgangspunkt (Kittang 1998a).

Viss ein forstår estetikken som noko ahistorisk og normativt, vil det også vera lett å avvisa den. Men prisen blir høg. For det første fordi ein tapar blikket for at *litteraturens måte å bety på* er noko som utviklar seg med historia. Dette er noko som fleire moderne teoretikarar har lagt vekt på, bl. a. Roland Barthes. For det andre inneber avvising av estetikken at litteraturforskinga gir avkall på å reflektera over sin eigen forskingsgjenstand. Eit skilje mellom "Æstetiker" og "Historikeren" høyrer ingen stad heime, seier Paul V. Rubow i ein kritikk av den utviklinga i Uppsala som eg nettopp har omtalt. "Thi naar Litteraturhistorikeren har med æstetiske Kendsgerninger at gøre, maa han selv være Æstetiker" (Rubow 1949, 94). Og Kittang spør om ikkje både interessa for edisjonsfilologi og litteraturhistorieskriving i Nordiskfaget på 1990-talet må sjåast som ein reaksjon "against theory" fordi ein opererer med for enkle førestillingar om tekst. "Er det ikkje i slike prosjekt [...] ei tilbakevending til ein tilstand der litteraturen enkelt og greitt vart oppfatta som kommunikasjon og meining og såleis hadde likeframme ting å seie om det som ligg utanfor teksten [...]?" spør han (Kittang 1998a, 37).

### **Epoke og tid**

Forskingsoversikta til Anger (Anger 1969) er til ein viss grad drøftande. Med distinksjonen Epokenstil-Zeitstil gir han også til kjenne kor han sjølv står, eller korleis han avgrensar spørsmålet. Dette skal eg gå litt inn på, med stikkorda *omfang* og *vesen* som bakteppe.

Anger avviser framlegg om å gjera rokokko til epokeomgrep. Han avviser også framlegg om å la anakreontikken stå som fellesnemnar for rokokko. Erkjenningverdien til eit stilomgrep vil for han først og sist dreia seg om den "syntetiske krafta" som omgrepet har, dvs. evna til å samordna spreidde enkeltelement i ein meiningsfull heilskap (Anger, 8). Anger oppfattar stil- og periodeomgrep som ikkje stort meir enn etikettar eller kjennemerke, tufta på ein konsensus eller eit forlik (10). Og han presiserer at litteraturhistoriske omgrep ikkje er definisjonar i "filosofisk forstand", bare nemningar som "set mangfaldet i den litterære røyndommen til sides for å framheva ein karakteristisk og vesentleg eigenskap. Slike omgrep er utan tvil nyttige for rask orientering og kommunikasjon, men bør alltid brukast med atterhald om at dei enkelte verka inneheldt mye meir enn det eit slagord kan dekkja." (Anger, 12.)

Anger nemner forskarar som har drøfta rokokko-begrepet på eit estetisk eller poetologisk grunnlag. Bl. a. viser han til Wolfgang Preisendanz som hevdar at omgrepet bare kan gjera greie for diktekunstens tilknytingspunkt med andre kunst- og kulturhistoriske manifestasjonar, og *ikkje* for grunnleggande trekk ved det

diktariske språket (Anger, 8). Eller han viser til Fritz Martini som i rokokkoen ser ein estetisk frigjeringsprosess; diktinga riv seg laus av banda til opplysningsfilosofien og opplysningsmoralen. Innspela frå Preisendanz og Martini reiser interessante og grunnleggjande spørsmål vedrørande kunstens vesen. Men ein slik diskusjon ligg utanfor interessefeltet til Anger; dette er noko han ikkje vil inn på.

Anger ser fordelen med å etablere termar for *Zeitstil* og *Epochenstil* i *gjenkjenninga*. Når omgrepet først er etablert med sine tilhøyrande førestillingar, vil dette overflødiggjera nærmare karakteristik, nærmare beskriving i det enkelte tilfellet. Dette høyrer ut til å vera både fornuftig og økonomisk. På den andre sida ligg det vel ei fare for automatisering her, slik at litteraturhistoriske termar blir som sorteringsmaskinar. Og det kan neppe vera tvil om at i den motsetninga mellom historie og estetikk som er skissert ovanfor, drar Anger i retning av det historiske og neglisjerer tendensielt vesentlege sider ved forskingsgjenstanden.

Oppsummert så langt: Ordbøkene lærer oss at termen kan brukast med ulike grader av presisjon. Anger lærer oss at omgrepet kan dekkja større eller mindre delar av ein periode. Og faghistoria lærer oss at dette såvel som andre omgrep kan svinga mellom historie og estetikk. Her er tre graderingar som skal utgjera referanseramme for det følgjande.

Det andre av desse graderingspunkta kan nyanserast ved to nye spørsmål: (1) blir omgrepet brukt? (2) er det dekkjande for gjenstanden?

Også dei to andre punkta kan supplerast med eit nytt spørsmål: er gjenstanden, det som ein utforskar, utelukkande diktekunst eller omfattar den også ein eller fleire av dei andre såkalla skjønne kunstar: malarkunst, arkitektur, skulptur, musikk, osv.?

### **Litteraturhistoriene**

Omgrepet står sentralt i tysk tradisjon, meir perifert i engelsk og fransk. Og den *gjenstanden* som det er meininga at det skal dekkja - dei litterære ytringane av eit meir eller mindre spesifikt slag - gjer seg gjeldande i varierende grad frå land til land. Dette får konsekvensar for sjølve omgrepet, ikkje minst i dei tilfella der det får ei sosialhistorisk forklaring. Den lette og pyntelige rokokko i Frankrike vitnar ifølgje Arnold Hauser om korleis aristokratiet skifter smak fra det seremonielle og representative (pompøs og massiv barokk) til det intime, idylliserande og livsnyttande. Slik forstått *kan* det sjå ut som om aristokratiet går trøtt og lei av det som har vore, og finn på noko anna. Ei slik forklaring kjem også til uttrykk i *Verdens litteraturhistorie*: "Selv Solkongen ble lei av Versailles", står det der; hoffet - Versailles - blei skifta ut med dei herskapelege salongane i Paris som tumleplass for

aristokratiet, og her - i salongane - hadde også det høgare borgarskap adgang. (Hertel 1986, 31.) Nå er nok ikkje Hauser så eintydig i si forklaring som her. Når han i eit litt større perspektiv taler om vendinga frå klassisismens vidd til romantikkens kjensler, tar han avstand nettopp frå oppfatninga av dette som ei endring i smak (Hauser 1972 II, 20). Lengsel etter noko nytt vil i seg sjølv bare i liten grad påverka stilutviklinga, hevdar Hauser, og ein etablert smakstradisjon vil vera mindre tilbøyeleg til endring innanfrå jo meir etablert den er. Ein ny stil har vanskeleg for å slå igjennom utan eit nytt publikum. (Hauser refererer her til Levin K. Schücking: *The Sociology of Taste*, 1914, 14.)

Dei sosiale konstallasjonane ein finn i Frankrike før og etter revolusjonen kan ikkje utan vidare overføresast til dei andre kulturnasjonane. I Tyskland er det f. eks. ikkje noko Versailles med ein by som Paris like ved. Og fører ein denne samanlikninga vidare, slik at den omfattar små kulturar i utkantstrok i Norden, blir kontrasten endå skarpere. I boka om generasjonen frå 1814 legg Carl Schmitler vekt på at rokokkoen i utprega grad er ein rikmannskultur. "Ved ingen leilighet ytrer sig l'ancien régimes overklasse-egoisme saa typisk som nu" (Schmitler 1911, 19). Men han legg til at både hoffet og byen tok seg fattig ut "i en fremmed diplomats øine" (463, note 30).

Omgrepet vil ha ein opplagt nytte særleg for norsk litteraturhistorie, nemleg som mogleg alternativ til tilgrodde førestillingar om den såkalla felleslitteraturen. Dei siste par tiåra har det komme fleire kritiske drøftingar av litteraturhistoriografi. Her har det blitt lagt vekt på å visa korleis historieskrivinga - til tross for ambisjonar om objektivitet og vitskapleghet - har vore underordna narrative strukturar, teleologiske forklaringsmodellar, ideologiske styringar. Eit mye brukt eksempel har vore Francis Bull som i sine arbeid tidleg på 1900-talet såg det som ei hovudoppgåve for litteraturhistoria å finna ei norsk linje tvers gjennom dansketida, ja han sa at sjølv om ei slik linje ikkje fantest, så måtte den konstruerast fram (Meldahl 1985, 234-36). Ei slik orientering har ganske sikkert hatt sin funksjon i nasjonsbyggingstida omkring 1905, men blir idag stort sett avvist, fordi den blokkerer for innsyn i felleslitteraturen (Aarnes, 1997, 71-73). Særleg for siste del av 1700-talet er det bruk for alternative modellar.

Slike alternativ finst frå langt tilbake. Anders Krogvig la i si tid vekt på motsetninga mellom den lærde, humanistiske tradisjonen og ein folkeleg tradisjon. (Krogvig 1919). I vår tid har Alvhild Dvergsdal spurt etter ein kategori som kan vera dekkande for denne tida, og ho føreslår "opplyst klassisisme" som term. Det som er verd å merka seg hos henne, er at ho forsøker å samla epoken under éin kategori (og

ikkje fleire parallelle). (Dvergsdal, 1998.) Men ho drøftar ikkje rokokko som mogleg samleterm.

To andre arbeid bør trekkast inn, av Kjell Heggelund og Carl Schnitler. Når Heggelund i den norske litteraturhistoria frå midt på 1970-talet deler inn tida etter Holberg i *pietisme, rokokko og følsomhet*, synest han tenka likt Alfred Anger. På den andre sida viser den omtalen han gir av Brorson at det kan vera problematisk å operera med tre parallelle *Zeitstile*. Brorson har nemleg element frå alle tre. Han innfører den pietistiske salmen, men opnar i tillegg såvel for "følelsenes inderlighet, subjektiviteten" og for "det neddempede, litt forfinede uttrykk" (Heggelund 1975, 502.) Det er ikkje tekstane til Brorson som er problemet, men *litteraturhistoria* - i den grad den definerer ein *Zeitstil* som *motsetnad* til andre stilartar. Rokokkostilen blir karakterisert som elegant også i tydinga sanseleg, epikureisk, frivol. Brorson er blant mye anna også sanseleg, ja biletbruken kan hos han vera nokså saftig (Heggelund 1975, 501). Men han er ikkje frivol; hos han handlar det sanselege om ei paradoksal overskriding av det jordiske (Arndal 2002). Som kunstpoet står Brorson høgt; han er elegant, uanstrengt, naturleg, lettfatteleg og folkeleg. Bakgrunnen for dette kan ein sjå i pietismens vektlegging av den personlege og ekte truserfaring. Men parallelt med dette verkeleggjer han eit ideal som har gjort seg gjeldande mange stader som er karakteristisk også for rokokkoen, slik Anger definerer den: nemleg det (tilgjort) skjødeslause, *négligence* som det heitte i Frankrike. Når han kallar sine første salmar "Eenfoldig og i Hast sammenskrevne", er også han tilgjort likesæle, forførerisk på demonstrativt vis.

Schnitler har blikket retta mot kulturengenerelt, alle dei skjønne kunstar, litteraturen inkludert, og i den grad han legg vekt på materielle og økonomiske føresetnader, opererer han med ein sosialhistorisk modell. Om rokokko i Europa har han tre påstandar: (1) "Rococoen er allevegne en udpræget adelens og rigdommens kultur. (2) Det 18. årh. er rococoens århundrede. Det er vidne til l'ancien régime's sidste sandseløse rykninger" (104). (3) I Norge kviler denne kulturen økonomisk på handelspatrisiatet i kystbyane, ein rikdom og ein luksus som kviler på tømmer, fisk og skutar.

Schnitler tenker som ein Georg Lukács, individuelt og allment samtidig. Det individuelle eller spesifikke ligg i forlenging av påpeiking av rokokko som kystkultur. Handelshusa i dei forskjellige byane hadde kontakt med forskjellige utland. På denne måten markerer Schnitler rokokkoen som mindre nasjonal, meir desentrert, med ein variasjon som så å seia er ein del av dens vesen. På den andre sida - her er det allmenne - taler han konsekvent om rokokko som epoke-omgrep; det samanfattar kulminasjonen av heile den kulturelle bløminga som kan knytast til

rikdommen på 1700-talet. Resultatet er eit uttynna, nokså eindimensjonalt omgrep. Anger la *tre* hovud-element til grunn for sin definisjon: tema, form, haldning. Schnitler lar det tredje av desse dominera, noko som blir tydeleg i omtalen av nyklassisismen (113, 117, 122f). Han innrømmer at det er stilistisk påverknad frå antikken, men, legg til at nyklassisismen likevel "helt i det glade og kokette århundredes stil. Detaljerne er antikens, men ånd og stemning rococoens" (111).

Schnitler gir utgreiinga ei historiografisk ramme. Kort fortalt: Ved 1814 er det akutt krise i Norge, som gir omslag på alle område. Rokokko-kulturen høyrer til førstadiet i dette dramaet som erstattar lettsisndig nyting med alvorleg kamp, trygg avhengighet med truga sjølvkjensle, rik handelskultur med fattig embetsmannskultur, glad og lukseriøs rokokko med streng militærstil, empiri.

På denne måten får han fram at rokokkokulturen er motsetnadsfylt. Den er både kraft og avmakt. På den eine sida det økonomisk sterke 18. hundreåret, rikdommen som rokokko er ein del av, som er føresetnaden for 1814 og den nasjonale sjølvkjensla, og som løfter kulurlivet slik at det når sitt mest forfina stadium. Å studera denne kulturen er såleis å blottlegga røtene til det nye Norge. På den andre sida ein kultur i forfall. Denne kulturen har både overskot og sjarm. Her er ein parallell til Starobinskis ord om at Aristokratiet såg enden, men gjorde ikkje noko med det. Denne likesæla blir reflektert i kunsten som til tider viser ein imponerande fridom. Paradokset er ifølgje Starobinski at ein kultur i forfall kan vera overskridande, fullkommen på ein måte som ein aldri ser i den politisk korrekte kunsten, den som gå i teneste for eit politisk system (Starobinski, 19).

Schnitler går ikkje så langt. Han ser ikkje eit slik paradoks. Det han gjer er å leggja vekt på materialitet som eit særtrekk ved norsk rokokko, og dermed tar han også vekk noko av glansen. Det åndfulle og bukoliske merkar ein ifølgje han lite til her. Den materialismen som han taler om, bøyer menneska, kor rike dei enn er, til jorda. I denne posituren vegeterer dei tilfredse og matte, sløve og likesæle. Keisemd og dekadense. Selskapslivet har "et grunddrag af mateialisme og plumphed, som var ægte norsk, med lite åndeleg elevasjon, men med tildels umåleg svir. "Ser De ikke [...] hvorledes Ennuien kryber op og ned ad væggene her?" (120).

I *Dansk litteraturhistorie* bd. 4 (Jensen 1983) synest rokokko-omgrepet å ha hatt ei heldig innverknad på sjølve tekstomgrepet, altså på omfanget av forskingsgjenstanden. Noko som kritikken har peikt på som ei positiv nyskaping ved dette bandet, er omtalen av brevkulturen. Og rokokko-omgrepet ser ut til å ha fungert opnande i så måte. Her går ein ut over dei rammene som Anger trekker opp og ser også brevkulturen som integrert del av rokokko-kulturen. Og Chr. F. Gellert, som dannar modell for Wessels versfablar, står også som forfattar av den viktigaste



brevboka i samtida, som utkom 1751 i Tyskland og som innan kort tid blei omsett til både svensk og dansk. Her blir brevet definert som samtale mellom fortrulege som er fråverande, det er intimt, naturleg, kort, lett i tonen og lett i val av emne. (Gellert 1762.) Definisjonen er svært gammal, den kjem frå antikken, men den står godt til rokokkoens kunstoppfatning: det vesle formatet, intimitet, osv.

### **Nokre svenske litteraturhistorier**

Alving og Hasselberg (1957) deler tidsrommet 1732-1809 i tre kapittel:

"Sjuttonhundratalet", "Frihetstiden", "Gustavianska tiden", men forankrar omtalen i to hovudomgrep: fransk-klassisisme og opplysning, i tillegg til nokre supplerande termar: rokokko, sentimentalisme og førromantikk. Rokokko-omgrepet tener som nyansering av opplysning-omgrepet. Allereie på dette grunnlaget kan denne litteraturhistoria seiast å stadfesta rokokko som Zeitstil, slik Anger førestiller seg det.

Meir spesifikt blir rokokko brukt som motstykke til kjenslelitteraturen (den sentimentale diktinga). I omtalen av Hedvig Ch. Nordenflycht heiter det at den "kjänslans äkthet" som finst hos henne, er noko som er "mindre vanligt i rokokotidens poesi" (79). Til rokokko høyrer det grasiøse, det sensuelle, det bukoliske, leik og vidd. Dette er dei vanlege klisjéane. Om Bellman seier Alving og Hasselberg at det borgarlege selskapslivet er av større betydning for denne diktaren enn kontakten med hoffet. Dei jamfører rokokko i diktekunsten med biletkunsten. "Liksom barockens tunga prakt inom konst och konsthandtverk får vika för rokokons graciösa former och läkra färger, antar även poesien under 1700-talets lopp en lättare och ljusare prägel" (74-75). Dette perspektivet blir følgt opp bl. a. i omtalen av Gustav Filip Creutz (i dikta hans finst kjærleiksscener som liknar samtidas franske målarkunst, f. eks. Watteau, Boucher), men framfor alt i omtalen av Bellman. Utviklinga hos Bellman går i retning av bilete, han maler i ord, på impresjonistisk vis; han tar éin detalj her, og éin der, og lar sanseintrykka avløysa kvarandre utan å bry seg om eit samanhengande heilskapsbilete (88). Og i den vidare utdjupinga av dette hevdar Alving og Hasselberg at diktinga til Bellman er påverka av rokokko i biletkunst og i musikk; han trekker hyrdemotiv frå målarkunsten inn i sine epistlar (f. eks. Epistel 25); dikta er komponerte med utgangspunkt i musikk frå samtida: ariar, songar, dansemusikk og marsjar (88 f).

Göran Hägg (1996) framhevar trekk ved både Creutz og Bellman som kunne ha aktualisert rokokko-omgrepet. Hos Creutz finn han ein visuell metode, Creutz er eksempel på at det er biletkunsten (målarkunsten) som lærer diktarane å sjå. Vidare jamfører Hägg poesien til Creutz med *Tryllefløyten* (Mozart), dvs. han stiller diktinga til ein som av andre har blitt kalla den svenske litteraturens "første fullödige

rokokoskald" (Schück, 470) opp mot hovudeksemplet på rokokko i musikk. Hägg hevdar at det som finst av ironi og distanse - eller leik og spøk - i *Tryllefloyten*, er fråverande hos Creutz. (147.) Og Hägg karakteriserer Bellman ved det han kallar dobbelteksponering (150, 159, 160), f. eks. i bibelparodiane, der det er diskrepans mellom ord og handling. Også her dreiar det seg om leik og spøk.

Likevel har ikkje rokokko-omgrepet nemneverdig plass hos Hägg. Han drøftar det såvidt, men konklusjonane er negative. Han hevdar at "rokoko knappast är ett vanligt omgrep i litteraturhistorien" (131), og heller ikkje bør vera det. "Senare delen av epoken brukar i konsthistorien kallas 'rokoko', ett omgrep som det är svårt att överföra till litteraturen, om man inte därmed avser det även i dikten svårt grasserande herdamodet" (128). Termen blir såleis avvist sjølv som term for ein Zeitstil (Anger). Det Hägg trekker fram som dominerande retningar i perioden 1721-1809, er klassisisme, opplysning, førromantikk. Og namnet på perioden er hos han "Frihetstid och gustaviansk tid".

Lönnroth og Delblanc (1988) har gitt band 2 av sin litteraturhistorie tittel *Opplysning och romantik*, ein tittel som indikerer eit estetisk grunnlag for karakteristikken av epoken (1718-1830). Epoken rommar med andre ord to svært ulike estetikkar.

På opplysningstiden betraktades diktandet ännu som ett slags lärt hantverk, utövat efter bestämda regler och klassiska mönster, olika för varje genre men i princip möjliga att tillägna sig genom systematiska studier. Under romantiken ser man däremot diktandet i huvudsak som uttryck för inspiration och medfött geni; i konsekvens härmed anser man också att det poetiska uttrycksbehovet inte får hämmas av fastställda regler och genremönster. (12.)

Denne referanseramma, som ein finn påminningar om utover i teksten (111 ii, 125 i), tilseier vel at kategoriane til Anger (f. eks. Epokenstil og Zeitstil) er lite aktuelle. Rokokko-termen blir bare sporadisk brukt (eg finn bare seks tilfelle på dei relevante sidene i boka (fram til s. 155): 37, 39, 44, 97, 128, 141 ii). Termen blir ikkje definert, men tatt for gitt i tydinga anakreontisk, bukolisk, dvs. avkall på verdsleg status og lovprising av det enkle livets "sällhet". Sjølv om det blir gjort tildels detaljert greie for det som andre vil sjå som karakteristisk for rokokko, bl.a. spøk, leik (92), visetradisjon (77, 29), (parodisk) dobbelperspektiv (78, 97), og sjølv om termen faktisk blir brukt i omtalen av både Creutz (39) og Bellman (97), spelar den liten rolle i eit heilskapleg perspektiv. Den er mindre viktig enn f. eks. termen anakreontikk (Bellman blir av samtida karakterisert som den svenske Anakreon, 92 ii n). Denne litteraturhistoria viser at ein kan klara seg utan rokokko-omgrepet. På den andre sida

er bruken av omgrepet eindimensjonal; rokokko-idyllen blir oppfatta som heilt ufarleg.

Men ei slik oppfatning er på ingen måte harmlaus; den tappar omgrepet for alle førestillingar om kraft og dynamikk. Her er det heilt andre oppfatningar som gjer seg gjeldande, og dette skal eg gå inn på nå til slutt i dette innlegget.

### **Ei mentalitetshistorisk tilnærming**

Rokokko-omgrepet har i seinare tid fått ny aktualitet innanfor ei mentalitetshistorisk horisont. I boka *1789* av Jean Starobinski - om den franske revolusjonen - står omgrepet sentralt. Likeins i ei ny og tankevekkande bok om Norske Selskab som Liv Blikrud gav ut i fjor (Blikrud 1999). Det er mye hos Blikrud som fortener drøfting; eg må avgrensa meg til det som vedkjem saka her, dvs. siste del av boka, kapitlet om Wessel, som ho - inspirert av Starobinski - har gitt overskrifta "Rokokko og revolusjon".

Med referanse til resepsjonshistoria tar Blikrud utgangspunkt i to oppfatningar av Wessel. Nokre har forstått han som ein estetisk og delvis også ein politisk opprørar, medan andre tar han for harmlaus og leikande diktar. Det som Blikrud føreslår, rommar begge desse tradisjonelle oppfatningane, og dette - seier ho - er mogleg under ei spesiell mentalitetshistorisk vinkling. Det er her ho viser til Starobinski og hans lesing av revolusjonen i 1789 - eller av revolusjonens samtid - *som ein polyfon tekst*, ein tekst som smeltar saman rokokko og revolusjon, dvs. leik og eleganse på den eine sida og barbari og grådighet på den andre (Blikrud, 15, 201-202).

Blikrud refererer også til nyhistorismen, ikkje minst les ho tekstane som interaksjonsfelt for fleire av litteraturens funksjonsmåtar: "[...] som en manifestasjon av en forfatters spesielle adferd, som et uttrykk for de sosiale koder og regler som skaper litterær adferd og som en refleksjon over disse koder og regler. Det er viktig å ikke se bort fra samspillet mellom disse" (18). Det Blikrud presiserer som viktig for seg, er det grunn til å presisera som viktig også for oss; her er ein ikkje ubetydeleg skilnad mellom hennar metode og den til Starobinski. Starobinski les *forskjellige* ytringar - maleri, dagbøker, arkitektur, musikk, dikting - og det er dette *mangfaldet* som gir grunnlag for å seia at det er *samfunnet* (eller *historia*) han les, - som ein polyfon tekst. Blikrud avgrensar seg til litteraturen, til å sjå tekstane som interaksjonsfelt for fleire av litteraturens funksjonsmåtar. Dette gir henne langt snevrare tilgang til samfunnet forstått som "tekst", og ikkje minst som *polyfon* "tekst".

Sentralt i hennar lesing av Wessel står det som ho kallar eit reduktivt prinsipp, som nærmare bestemt handlar om tre påstandar: For det første utgjer det rokokkoens

estetikk (203); for det andre er dette noko som utspeler seg hos Wessel. Og for det tredje viser det samanhengen mellom rokokko og revolusjon. Belegg for første påstand finn ho i små sjangrar og tendens til raffinert miniatyrisering. Som belegg for den andre påstand viser ho til reduksjon som gjennomgåande trekk i tekstane til Wessel. Versforteljinga hans er ei redusert utgåve av det ein finn hos La Fontaine, *utan* moral og *utan* påliteleg forteljar, *litot* er gjennomgåande figur (ein tjuv er ein "hvis Finger var ei kort"), saker og personar er små og trivielle, slik som i *Kiærlighed uden Strømper* (207), det er metonymisk reduksjon av personar og deira ønske, dei er karakteriserte utelukkande ved ting, f. eks. luksusgjenstander, slik at "en kvinne blir redusert til den vifte hun bærer og ein mann til sin snusdåse" (208). Bliksrud gir fleire eksempel, og gjennom dette argumenterer ho for eit heilskapleg bilete av diktinga til Wessel som reduksjonistisk. Dette samlar ho i ein påstand: Den polerte, elegante, leikande og ufarlege overflata skjuler begjær, råskap, nihilisme, tomhet.

Estetikk handlar om kunstens vesen, måten kunsten betyr på til skilnad frå f. eks. daglegspråket. Reduksjonisme som estetisk prinsipp må nødvendigvis dreia seg om at det oppstår meining i kraft av forminskinga, noko nytt eller noko anna enn det ein forstår på grunnlag av det som er utgangspunktet for forminskinga. Forstått slik kan prinsippet om estetisk forminsking bli meiningsfullt, som synonym til invertering, subversjon, paradoks, og liknande (om)grep. Førstillinga om reduksjonisme som estetisk prinsipp ligg i så fall nært *vidd* og *ingenium* i retorikken.

Forstått slik kan Bliksrud få støtte for sitt estetiske prinsipp, også som gjeldande for rokokko-stilen generelt. "*Witz* [...] er den viktigaste reiskapen for rokokko-diktaren og å vera vittig hans viktigaste rolle. For å utvikla *Witz* [...] skapte rokokko-diktaren ein ny terminologi og til sjuande og sist eit nytt språk", seier R. H. Samuel i ein artikkel om tysk rokokko. Det som er det *nye* ved dette språket, er også ei presisering av *vidd* (*Witz*). Opplysningstida (Christian Wolff) hadde definert *vidd* som kombinasjon av skarpsinn og imaginasjon, medan rokokkoen erstattar kravet om skarpsinn med *leik*: *vidd* blir *spøk* (*Scherz*), seier R. H. Samuel, som også - nokså parallelt med Bliksrud - peiker på forminsking og forfining som realisering av eit slikt program (Samuel 1966, 49). Det slår meg i forbifarten at denne nyanseringa av *vidd* eit stykke på veg også kan gjera greie for skilnad mellom Holberg og Wessel.

Er det eit slikt nytt (estetisk) språk Bliksrud gjer greie for hos Wessel? Ja, i alle fall delvis gjer ho greie for forminskingar som element i ei uttrykksform som er indirekte og antydande. Her prøver ho på noko som er vanskeleg. Men dette skjer bare stykkevis.

For samstundes omtaler ho enkelte av formene for forminsking som *direkte* uttrykk for historia eller epoken. Metonymisk reduksjon er for henne "signal om den

følelsmessige fattigdom som kjennetegnet rokokkoen" (208). Og den upålitelege forteljaren i versfablane, med alle sine innfall og digresjonar, blir for Bliksrud "et uttrykk for tidens mangel på fortolkningsvilje og -evne, eller for rokokkoens uforpliktende og inkonsistente livsholdning i sin alminnelighet" (206). Slike "lesingar" er det mange av.

Bliksrud følgjer sitt program i den grad det handlar om å sjå fleire relasjonar mellom litteraturen og samfunnet. Men ho tar etter mitt syn ikkje tilstrekkeleg omsyn til litterære - eller retoriske eller estetiske - kodar. Dette er eit problem, og som eg har vore inne på tidlegare: det er eit gammalt problem.

### Welhaven

I artikkelen "Rococco" frå 1841 gjer Welhaven bruk av rokokko-omgrepet i heile det registeret eg har vore inne på til nå. For å gjera nærmare greie for dette, først nokre ord om strukturen i teksten.

Den har to hovuddelar. Den første er skildrande. Welhaven skildrar samtida si som lite original, med dårleg smak, utan vyer og i forfall "Europa har tømte alle sine begere og sidder hensunken i Ennui". Denne livslede ligg til grunn for eit umåteleg begjær og ei rastlaus interesse for alt nytt, for alskens pynt, design og interiør i alle moglege stilartar: gotikk, rokokko, nyantik, osv. Alt dette kallar han "Rokokko", og bruker då termen om det som er gammaldags og litt latterleg. Men i tillegg blir det brukt om ein spesifikk stil, om "en beregnet usymmetrisk anordning. Dens grundtypus er en vag konkylieform, hvortil alskens blad- og blomsterverk er klæbet og opranket". Og Welhaven blir svært spesifikk - ja reine spesialisten - når han veit å skilja mellom rokokko og *kineseri*, dvs. kunst frå kina, særleg porselen eller miniatyrarbeid, som ofte har blitt rekna som del av rokokko. Her er det fellestrekk, seier han, men det viktigaste er *skilnaden*. Det som er felles, er "en forsætlig Forrykkelse af de naturlige, levende Former". Men i kineseria dreiar det seg om ein *verkeleg* kunststreben, som er avbroten og utmynta i klisjéar og sjablongar, medan "Rococcovæsenet" på den andre sida tilhører "Udartningen af en allerede moden Kunst". Det som også kan synast likt ved første inntrykk, er *rørsle*. Men den europeiske kultur er ikkje rørsle, bare ein overdriven "Higen efter Bevægelse og Omskiftninger" som fell i ei stikrampe, og det er såleis bare på overflata det kan vera tale om likskap med kineseria, der ein finn den *den vidunderlige chinesiske Stillestaaen*. (432-33.)

Så langt første del, som skildrar Vestens kultur som rastlaus rørsle som eigentleg bare er stillstand. Det teoretiske skiljet mellom rokokko og kineseri

som eg nettopp har parafasert, er *eitt* av tre element som koplar første hovuddel til andre hovuddel. Dei to andre kjem eg tilbake til om litt.

Andre hovuddel er ei forteljing som skildrar noko tilsynelatande stilleståande, nemleg kineseri, fint utbrodert kunst, men der det bak overflata skjuler seg handling, kamp, undertrykking, katastrofe og brå død. Historia er kort fortalt denne: "Den skjønne Chineserinde af Stammen *Hih*" - ho blir konsekvent jamført med det kunstferdige (f. eks. er hennar augebryn *fine som sorte silketrådar*) - har den vakraste hage, *i porselen*. Store delar av andre hovuddel samlar alt dette i ei skildring som nok kan *synast* statisk, men som likevel er av eit heilt anna slag enn den ein finn i første hovuddel; det dreiar seg om *den vidunderlige kinesiske Stilleståen*, og det vidunderlege inneber forventning, dynamikk, utvikling. Kvinna, som i utgangspunktet har alt det beste, som har alt det vakraste, blir forbigått av ein annan. Ho blir utstøytt og døyr. Forteljinga er stilleståande og betraktande heilt fram til katastrofen på slutten, som blir meddelt *kort, konstaterande*, men samstundes på ein måte som er ladd med meining - og som kan minna om kortforma i den austlege lyrikken.

Teksten til Welhaven er sinnrikt gjennomarbeidd. Det er tre koplingar mellom det eg kallar første og andre hovuddel, altså mellom skildring av stivna rastløyse i vest, og forteljing om vidunderleg stillstand i aust. Den eine av desse koplingane er *teoretisk*, basert på motsetnaden stillstand-rørsle (det har eg gjort greie for tidlegare). Den andre er *diskursiv* og ytrar seg som eit skifte frå refleksjon til narrasjon. Under omtalen av ennui i Europa kjem følgjande setning: "Ja, hvor mangen europæisk Dame maa ikke allerede kunne sympatisere med den skjønne Chineserinde af Stammen *Hih* ..." (433). Og så kjem historia. Slike setningar er hyppige i prosaen til ein Montaigne eller ein Holberg. Funksjonen er å trekka inn eit kjapt eksempel i form av forteljing før teksten vender tilbake til den reflekterande diskursen. Hos Welhaven er det inga slik tilbakevending. Etter det diskursive skiftet blir han verande i forteljinga.

Den tredje koplinga er nok den viktigaste. Det er ein tekstgestalt i form av ein situasjon. For korleis blir vest og aust, rokoko og kineseri, kopla saman i dette stykket? Jo, ved ein jødegutt i Strasbourg som fallbyr *biletet* av den kinesiske kvinna til ei ung bydame som sit ved sitt opne vindauga. Og det er for å vekka interesse for kunstgjenstanden at han fortel den grusomt vakre historia om kineserkvinna.

Teksten til Welhaven samanstillir dei to hovudtydingane av rokokko som eg tok utgangspunkt i, men den rommar også både ei sosialhistorisk og ei

mentalitetshistorisk forståing av fenomenet, ikkje minst den vinklinga me finn hos Starobinski, der det vakre blir kopla med det grusomme. Dreiepunktet i omgrepet blir situasjonen med jødegutten i Strasbourg, som forsøker å fanga interesse i vestens *ennui*, representert ved den unge bykvinna ved vinduet, med ein *rokoko* - og her er *ei tredje tyding* av ordet som eg ikkje har vore inne på før nå: 'kunstgjenstand' - *biletet* av kineserkvinna, som har si bakanforliggende historie med såvel vidunderlig stilleståen som undergang og katastrofe.

Welhaven forsøkte å skriva litteraturhistorie, men fekk det ikkje heilt til, bl.a. på grunn av strid om og vanskar med rokokkodiktarane under Felleslitteraturen. Men han har fått til noko likevel. For med denne vesle epistelen får han sagt meir enn mang ei litteraturhistorie.

### Litteraturliste

- ALVING, HJALMAR; HASSELBERG, GUDMAR 1957 *Svensk litteraturhistoria jämte en översikt av svenska språkets historia*, 4. oppl. Stockholm (Svenska bokförlaget).
- ANGER, ALFRED 1962 *Literarisches Rokoko*, Stuttgart (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung).
- ANGER, ALFRED 1963 *Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung).
- ANGER, ALFRED 1969 *Dichtung des Rokoko*, 2. oppl. Tübingen (Max Niemeyer Verlag) [1958].
- ARNDAL, STEFFEN 2002 "Sansernes opplysning i Brorsons salmer", Elf og Kjældegaard (red.) *Mere lys! Indblik i opplysningstiden i dansk litteratur og kultur*, København (Forlaget Spring), 91-101.
- BLIKSRUD, LIV 1999 *Den smilende makten. Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, Oslo (Aschehoug).
- BRØNDSTED MOGENS 1979 "Dansk og nordisk litteraturhistorie", *Københavns universitet 1479-1979*, bd. IX, *Det filosofiske Fakultet*, 2. del, red. P. J. Jensen, København (G. E. C. Gads forlag), 1-91.
- DVERGSDAL, ALVHILD 1998 "Opplyst klassisisme", Dvergsdal (red.) *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedomgreper*, Oslo (Cappelen/ LNU), 95-124.
- GELLERT, CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT 1762 *Breve, tilligemed en praktisk Afhandling om den gode Smag i Breve*, oms. av M. J. Baden, København (Trykt hos M. Hallager) [Leipzig 1751].
- GUSTAFSON, ALRIK 1963 *Den svenska litteraturens historia I-II*, Stockholm (Albert Bonniers Förlag).

- GUSTAFSSON, LARS 1986 *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P. D. A. Atterbom till B. E. Malmström* (= *Historia litterarum* 16), Stockholm (Almqvist & Wiksell International).
- HAUSER, ARNOLD 1972 *Konstarnas sociala historia I-II*, sv. utg. i utv., ved M. Bergom-Larsson, Stockholm (PAN/ Norstedts) [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953].
- HEGGELUND, KJELL 1975 "Unionstiden med Danmark", E. Beyer (red.) *Norges litteraturhistorie*, bd. 1, Oslo (Cappelen), 343-623.
- HERTEL, HANS (RED.) 1986 *Verdens litteraturhistorie*, bd. 4: 1720-1830, Oslo (Gyldendal).
- HÄGG, GÖRAN 1996 *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm (Wahlström & Widstrand).
- JENSEN, JOHAN FJORD 1983 "Den aristokratiske dannelseskultur. Litteraturen 1746-70", *Dansk litteraturhistorie*, bd. 4, København (Gyldendal), 31-272.
- JØRGENSEN, SVEN AAGE, K. BOHNEN OG P. ØHRGAARD 1990 *Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740-1789* (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ved H. de Boehr og R. Newald, bd. 6), München (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung).
- KITTANG, ATLE 1998 *Ord, bilete, tenking*, Oslo (Gyldendal).
- KITTANG, ATLE 1998a "Historisk eller estetisk eller begge delar? Synspunkt på litteraturvitenskapen etter den retoriske vendinga", *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1 #1, 33-45.
- KROGVIG, ANDERS 1919 "Romantiken og dens forberedelse i dansk og norsk litteratur", *Samtiden* 30, 582-602.
- LEVERTIN, OSCAR 1889? *Borgerlig rococo*, Stockholm. [Inngår i *Rococonoveller*, s. 95-113.]
- LEVERTIN, OSCAR 1903 *Svenska gestalter*, Stockholm (Albert Bonniers förlag).
- LEVERTIN, OSCAR 1917 *Rococonoveller*, 4. oppl., Stockholm (Albert Bonniers förlag) [1899]
- LINDBLOM, ANDREAS 1929 *Rokokon* (= A. L. Romdahl (red.), *Bonniers allmänna konsthistoria*, bd. 13), Stockholm (Albert Bonniers Förlag).
- LÖNNROTH, GÖRAN; DELBLANC, SVEN (RED.) 1988 *Den svenska litteraturen* 1-7, bd. 2 *Uppllysning och romantikk: 1718-1830*, Stockholm (Bonniers).
- MELDAHL, PER 1983 "Om norske litteraturhistorier", A. Kittang, P. Meldahl og H. Skei, *Om litteraturhistorieskriving*, Øvre Ervik (Alvheim & Eide), 113-309.
- OLSSON, BERNT; ALGULIN, INGEMAR 1987 *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm (Norstedts Förlag).
- RUBOW, PAUL V. 1949 "Revisionen af det attende Aarhundrede", *Litterære Studier*, 1928, ny forøget udgave, København (Gyldendal) 89-107 [1926].
- SAMUEL, R. H. 1966 *Rococo*, J. M. Ritche (red.), *Periods in German Literature*, London (Oswald Wolff), 41-64.



- SCHNITLER, CARL W. 1909 *Norsk rococo*. Særtryk af 'Kunst og kultur'.  
Festskrift til prof. Dietrichson, Kristiania.
- SCHNITLER, CARL W. 1911 *Slægten fra 1814*, Kristiania (Aschehoug).
- SCHÜCK, HENRIK; WARBURG, KARL [u. å.] *Illustrerad svensk litteraturhistoria*,  
3. omarbeidde opplag, 3. del (band?), *Frihetstiden*, Stockholm (Hugo  
Gegers förlag).
- STAROBINSKI, JEAN 1988 1789: *The Emblems of Reason*, oms. av B. Bray, Cambridge,  
Massachusetts (The MIT Press) [*Les Emblèmes de la Raison*, 1973].
- WELHAVEN, JOHAN SEBASTIAN 1991 "Chinesisk Literatur", *Samlede verker 1-5*,  
5, utg. ved I. Hauge, Oslo (Universitetsforlaget) 1990-92, bd. 3, 176-80  
[1833].
- WELHAVEN, JOHAN SEBASTIAN 1991 "Rococco", *Samlede verker 1-5*, utg. ved I.  
Hauge, Oslo (Universitetsforlaget) 1990-92, bd. 3, 431-35 [1841].
- AARNES, SIGURD AA. 1997 *Å dikte en nasjon. Artikler 1966-96 om norsk  
litteratur*, Bergen (Nordisk institutt).