

OMLÄSNING:

TZVETAN TODOROV, INTRODUCTION À LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE (1970)

INTRODUKTION

Trots att Tzvetan Todorov (1939–) hör till de yngre bland de ”franska strukturalisterna” framstår han kanske som den som också tog den vetenskapliga *systematiseringen* och *disciplineringen* av litteraturstudiet på störst allvar. Där ”berättelsens grammatik” för många utgjorde litet mer än ett slagord eller en vägledande metafor, var den för Todorov tidigt ett konkret mål, hägrande inte minst i den banbrytande *Grammaire du Décaméron* (1969), som han publicerade vid trettio års ålder.

Todorov föddes i Sofia men kom snart efter ankomsten till Paris 1963 att utöva ett avgörande inflytande på den franska litteraturteorin, bland annat introducerade han de ryska formalisterna, Pragsemiotiken och Michail Bachtins arbeten för den brokiga *Tel Quel*-gruppen. Det var också Todorov som hänvisade den unga landsmaninnan Julia Kristeva till Roland Barthes seminarier, och 1970 grundade han tillsammans med Hélène Cixous och Gérard Genette den fortfarande aktiva tidskriften *Poétique*.

Ehuru den saussurskt influerade synkroniseringen av den narrativa strukturen präglar de tidiga arbetena kom Todorov snart att mer och mer framträda som historiker, först

av semiotikens uppkomst och utveckling i *Théories du symbole* (1977), sedan i synnerhet över den moderna västerländska civilisationens svårare övergrepp: kolonialiseringen av Amerika, Gulag, Förintelsen. Vägledande för dessa studier är figuren ”den Andre”, och det etiska och politiska intresset ledde också tillbaka till litteraturteorin. I en sen bok som *The Limits of Art* (2010) ägnar sig Todorov bland annat åt Iris Murdochs moralfilosofi och förhållandet mellan konst och diktatur.

Introduction à la littérature fantastique utgör något av ett tröskelverk i denna utveckling där Todorov situerar genrebegreppet i en egentligen oförlöst slitning mellan text och intertext, struktur och utveckling, norm och överträdelse, logik och dialektik. Det oförlösta är också centralt för själva beskrivningen av ”det fantastiska” som osäkerheten inför det övernaturligas eventuella intrång i en vardaglig verklighet. Trots att *Introduction à la littérature fantastique* blivit ett standardverk inom såväl den allmänna genreteorin som teorin om de särskilda genrer som förknippas med fantastiken har denna definition i sin snävhet blivit minst sagt omstridd, liksom Todorovs eget begränsade urval av undersökningsobjekt – en handfull äldre verk ur traditionell europeisk litterär kanon. Det senare gäller för övrigt stora delar av

den litterära strukturalismen, trots disciplinens tidigt formulerade pannarrativa ambitioner. Ändå står det klart att rörelsen varit avgörande för att bredda litteratur- och kulturstudiet.

Hur står sig då *Introduction à la littérature fantastique* idag? Vi bad tre litteraturvetare – professor Eva Hættner Aurelius vid Lunds universitet, doktorand Per Israelson vid Stockholms universitet och Henrik Johnsson, lektor i skandinaviska studier vid Århus universitet – att i varsitt kort bidrag lyfta fram några av de frågor som Todorovs arbete väcker idag.

Erik van Ooijen

GENRETEORETISKA FUNDAMENTA

Det första kapitlet i *Introduction à la littérature fantastique* handlar om vad en genre egentligen är för sorts entitet. Via en kritik av Northrop Fries *Anatomy of Criticism* (1957) kommer Todorov fram till en mycket viktig och grundläggande distinktion i genreteorin, nämligen den mellan teoretiska och historiska genrer:

Det som man lär sig i skolan om genrer har alltid att göra med de historiska genrer. Man talar om en franskklassisk tragedi därför att det i Frankrike har funnits verk som öppet har visat sin förbindelse med den klassiska, antika tragedin. Men man kan också finna exempel på teoretiska genrer hos de antika poetikförfattarna. Diomedes delade till exempel på 300-talet i Platons efterföljd in alla verk i tre kategorier: de där berättaren ensam talar, de där endast personerna talar och de där de båda talar. Denna klassifikation baseras inte på en jämförelse mellan verk som finns i litteraturrens historia (som i fallet med de historiska genrer) utan på en abstrakt hypotes som postulerar att utsägelens subjekt är det viktigaste elementet i litterära verk och att man i enlighet med detta subjekts natur kan urskilja ett logiskt kalkylerbart antal teoretiska genrer.¹

De teoretiska genrer är strukturer som inte är immanenta i texten, de är härledda från en teori om litteratur. De historiska genrer däremot är omöjliga att inordna i ett system; de är svårdefinierade, gränserna mellan genrer är otydliga, och de förändras och korsas. Vad Todorov siktar mot är att eliminera de historiska genrer, eller rättare sagt att kunna deducera dem från de teoretiska genrer. Han ställer med andra ord ett grundläggande krav på relationen mellan de historiska och teoretiska genrer – man får inte blanda nivåerna, man får inte härleda de teoretiska genrer från de historiska. Skiljelinjen mellan dessa båda betydelser av ordet ”genre” gäller också med nödvändighet skillnaden mellan genre som en logisk klass och som kulturellt eller socialt faktum. Om genrer uppfattas som klasser, innebär det att föremål som förs till en genreklass, definieras på ett sådant sätt att föremålen förda dit klart särskiljs från andra föremål. De element som definierar klassen är nödvändiga, tillräckliga och upprättar så en klar gräns till andra genrer. Om ett föremål förs till en viss klass, måste det ha alla de egenskaper som kännetecknar klassen, och det kan inte föras till någon annan klass. Dessa genretermer uppfattas vanligen som vetenskapliga begrepp, som del av en terminologi. Om man däremot uppfattar genrer som kulturella eller sociala faktum, är de kulturellt givna konventioner som medverkar vid eller till och med styr både produktion och reception av litterära verk. Då får genrer en annan logisk natur. Definitioner eller beskrivningar handlar då om att identifiera exempel på genrer. Dessa genrer är de historiska genrer² och de finns som genresignaler i texterna.

Vad händer sedan med Todorovs teoretiska genrer? Det finns ett fundamentalt problem med dessa, som har att göra med att han insisterar på att objektets språk (textens språk, vari ingår den historiska genren) och metaspråket (den teoretiska genrens språk) inte får blandas. Men deduktionen från den teoretiska genren

till den historiska genren måste kunna verifieras, fortsätter Todorov. Men denna verifikation har en logiskt problematisk natur, eftersom den teoretiska genren och objektet, texten, är helt oberoende av varandra, då det ena är en teoretisk storhet, det andra är ett konkret ting. Texten manifesterar en genre, men genren existerar inte i texten. Detta betyder att det inte är möjligt att verifiera eller falsifiera en teoretisk genre på ett logiskt tvingande sätt. Man kan inte bevisa att en teoretisk genre är ett misslyckande som beskrivning av en text. Detta att inte blanda objektspråk och metaspråk för alltså in i en återvändsgränd – de historiska genrerna undflyr systemet eller så förvandlas de teoretiska genrerna till historiska genrer eller så råkar man in i motsägelser, paradoxer. Om man till exempel definierar Cervantes *Don Quijote* som en riddarroman, uppstår det problemet att den samtidigt såsom en parodi demolerar denna genre – *Don Quijote* är på samma gång en riddarroman och *inte* en riddarroman. Möjligheten till sådana här självdestruerande lekar är som bekant legio i litteraturen. Den är ständigt språk om språk, objektspråk och metaspråk på samma gång. Detta har allt att göra med det faktum att det är mycket svårt, kanske omöjligt, att genomföra distinktionen objektspråk och metaspråk i ett naturligt språk, och de många, kanske de flesta av termerna för de historiska genrerna är del av det naturliga språket, och därmed underkastade de villkor som gäller för detta. Filosofen Alfred Tarski påpekade redan 1936 att de naturliga språkens anspråk på att vara heltäckande lägger hinder i vägen för särskiljandet av objektspråk och metaspråk i naturliga språk:

Ett karakteristiskt kännetecken på vardags-
språket (i motsats till olika vetenskapliga språk)
är dess universalism: det skulle vara oförenligt
med andan i detta språk om det uppträdde ord
eller uttryck i andra språk som man inte kunde
översätta till vardagspråket; om man kan tala

begripligt om något, så kan man också tala om
det i vardagspråket.³

Bertrand Russell försökte 1940 i *An Inquiry into Meaning and Truth* göra ett objektspråk av vårt vardagspråk: ett språk rensat från allt som satte språket i relation till andra språk, allt som i språket används för att tala om annat språk. Han upptäckte då att oändligt mycket i vardagspråket är relaterat till annat språk och kan handla om annat språk. Han såg själv att det rena objektspråk han sökte konstruera skulle sakna ord som: ”ja”, ”nej”, ”sant”, ”falskt”, ”inte”, ”alla”, ”några”, där skulle saknas svar, tvivel, bekräftelse, fiktioner, konjunktioner, artiklar, pronomen, *intentionala* verb.⁴ Risken att hamna i paradoxer finns emellertid bara om man ställer Todorovs krav på ordning i genresystemet: detta att man inte får blanda objektspråk och metaspråk. Men det gör litteraturen ständigt, genrer existerar både i texten som objektspråk och metaspråk och utanför texten som ett metaspråkligt påstående. Todorovs teoretiska genrer är kanske till syvende og sidst omöjliga att i praktiken skilja från de historiska genrerna, kanske är de ohjälpligt insnodda i dem. Kanske är Todorovs mycket fruktbara begrepp, ”det fantastiska” och den fantastiska genren, historiska storheter.

Eva Hættner Aurelius

NOTER

1. Tzvetan Todorov, ”De litterära genrerna”, översättning av ”Les genres littéraires” i *Introduction à la littérature fantastique*, Coll. Poétique, Paris: Éd. du Seuil, 1970, av Eva Hættner Aurelius, i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 93.
2. För den som vill fördjupa sig i teorin om de historiska genrerna hänvisas till Hans Robert Jauss, ”Teori om medeltidens genrer och litteratur”, Michail Bachtin, ”Frågan om talgenrer”, Alastair Fowler ”Genrebegrepp” och Jean-

- Marie Schaeffer, "Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken", samtliga i *Genre teori*, samt Fowlers monografi *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Oxford University Press, 1982.
3. Alfred Tarski, "Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen", i K. Berka & L. Kreiser (red.), *Logik-Texte*, Berlin: Akademie-Verlag, 1986, s. 447–559, översatt i Eva Hættner Aurelius, "Att förstå och definiera genrer. Ett semantiskt perspektiv på genre teori", i B. Agrell & I. Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska problem/ Genres and Their Problems. Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg: Daidalos, 2003, s. 46. I denna uppsats diskuteras mer utförligt problemet med objektspråk och metaspråk, detta i anslutning till Erhard Schüttpehlz, "Objekt- und Metasprache", i J. Fohrmann & H. Müller (red.), *Literaturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995, s. 179–216.
 4. Bertrand Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth. The William James Lecture for 1940 Delivered at Harvard University*, Harmondsworth: Penguin, 1962, kap. 4 och 5, även i Hættner Aurelius 2003 och Schüttpehlz 1995.

MÄNNISKA, MEDIUM, MÖRKER

Det är slående hur illa ansedd Todorovs bok idag är inom stora delar av fantastikforskningen, närmare bestämt inom den växande forskning som befattar sig med det populära fältets fantastik – skräck, science fiction, fantasy, och dess gyttor av undergenrer. Todorovs undersökning erkänns förvisso här ofta som en grundläggande studie, men en studie vars problematiska aspekter närmast har verkat menligt för förståelsen av fantastik.

I synnerhet inom fantasyforskningen har Todorov uppfattats som problematisk. Brian Atteberry menar exempelvis i *Strategies of Fantasy* (1991) – som fortfarande hålls som en avgörande undersökning av genren – att Todorov mest har grumlat frågan. Visserligen talar inte Todorov om fantasy i den mening Atteberry

gör, mycket för att genren knappt har formulerats under det 1960-tal då Todorov skriver sin bok. Men samtidigt är det förstås beklämmande om en undersökning av fantastik inte har något att tillföra förståelsen av fantasy, oavsett om man vill diskutera fantasy som ett avgränsat marknadssegment eller som ett generellt estetiskt modus i kontrast till mimesis, så som Kathryn Hume resonerar i sin *Fantasy and Mimesis* (1984). Och frågan är om inte Todorovs inflytande fortfarande har en tendens att grumla forskningen. Även den forskare som har tillgång till det samtida fältet inom fantastiken, och som inte minst är medveten om fantastikens envisa vandring över mediegränser – nya såväl som gamla – hamnar lätt i Todorovs resonemang. De senaste årens kanske mest inflytelserika studie av fantastik, Farah Mendlesohns *Rhetorics of Fantasy* (2008), tillskriver det som i hennes analys möjligen oavsiktligt framstår som den kvalitativt främsta kategorin av fantasy egenskaper som i hög utsträckning sammanfaller med Todorovs definition. En kategori som därmed försvårar förståelsen av just den genre Mendlesohn menar sig tala om.

Problemet med Todorovs definition av det fantastiska kan möjligen vara att den på samma gång är för bred och för smal. Å ena sidan kan den tvetydighet och epistemologiska tvekan som det fantastiska mellanläget genererar tas som en konstens generella modus. Konst – och i synnerhet god konst – möjliggör en kulturellt sanktionerad presentation av det främmande, av det som tidigare inte varit möjligt att presentera. Och denna presentation är, eftersom den saknar begrepp, med nödvändighet en källa till hermeneutisk ambivalens, den framträder i ett mellanrum. Å andra sidan talar Todorov om den fantastiska berättelsen – *le conte fantastique*. Och denna genre är som alla andra genrer ett historiskt fenomen, vars beståndsdelar skiftar över tid. En karakteriserande egenskap hos den fantastiska berättelsen tycks vara en bundenhet till den borgerliga romanens ideologi. Även

den i Todorovs förståelse mest exemplariska fantastik – och det finns egentligen bara en förekomst, nämligen Henry James *The Turn of the Screw* – hemför i slutändan den potentiellt subversiva osäkerheten till den borgerliga salongen. Den fantastiska berättelsen markerar så tillvida gräns mot såväl avantgardistiska formexperiment som det populära och masskulturella fältets varuhybrider. Men kanske ännu mer avgörande är att den fantastiska berättelse som Todorov behandlar är en tryckprodukt, dess medium är den tryckta boken, avgränsad lika mycket av det moderna förlagssystemet som av den fysiska bokens pärmar. Trots talet om gränsgenrer och epistemologiskt mellanläge arbetar Todorov slutligen med ett autonomt verkbegrepp: texten är ett tolkningsobjekt till vilket ett tolkande subjekt kan närma sig. Den ruvar på mening att frilägga.

Samtidigt strider detta mot den dynamik som analysen av det fantastiska så förtjänstfullt blottlägger. Det är uppenbart att det fantastiska – även i Todorovs förståelse – kräver en deltagande läsare, i en absolut radikal mening. Som ett affektivt tillstånd bestäms det fantastiska av en kroppslig erfarenhet vars upprinnelse återfinns i textens pågående ingrepp i kroppen. Här är det inte fråga om att frivilligt och självständigt närma sig ett semiotiskt objekt. Fantastiken ruvar inte på mening, det är i själva verket inte den poetiska eller allegoriska läsningen som är dess fiende, som Todorov menar, utan tolkningen i sig. Fantastiken är en våldsamt konfrontation med textens stumma närvaro. Och det är en närvaro som förvandlar själva den läsande kroppen till förmedlande instans, till ett medium.

De mest fruktbara tillämpningarna av Todorovs fantastikläsning har sannolikt varit narratologiska undersökningar. Ansatsen till sådana finns förstås redan i Todorovs bok, men det är i synnerhet Genettes i förbifarten utslängda kommentar om den narrativa metalepsen som har varit produktiv. Genette menar, utifrån en

novell av Julio Cortázar där en läsare möjligen mördas av en av figurerna i den bok han läser, att brott mot berättandets former, och i synnerhet dess diegetiska nivåer, medför fantastisk ambivalens i Todorovs mening. Med detta i åtanke har ett antal förtjänstfulla studier kartlagt hur berättandet självt, som i Cortázars novell eller i Alain Robbes-Grilletts perspektivöverskridande romanexperiment, görs till ett inbrott av det övernaturliga. Den litterära apparaten är alltså potentiellt fantastisk. Vilket återigen – möjligen – leder till en på samma gång för smal och för bred förståelse av fantastik. Om litteraritet utgörs av fantastisk ambivalens blir all litteratur fantastisk, samtidigt som den populära fantastiken – all denna historiska fantasy och zombieapokalyps som svämmar över våra kommunikationskanaler – inte alls är fantastisk. Eller litteratur, för den delen.

Emellertid är det ändå utifrån en analys av den litterära apparaten som Todorovs undersökning kan uppnå fortsatt relevans, även för studiet av populärkulturell fantastik – *inte minst* för studiet av den populärkulturella fantastiken! Vad som krävs är att blicken lyfts från det enskilda litterära verket. Det slags genreundersökning som Todorov befattar sig med utgår i grunden från ett autonomt verkbegrepp, hur mycket han än förespråkar litterära modus och hypotetiska genrer. Om vi istället för att tänka genrer utifrån föreställningen om humanismens idealtext anställer en mediearkeologisk undersökning och kartlägger de nätverk litteraturen utgör och ingår i, kan det fantastiska bli ett operativt begrepp för en posthumanistisk förståelse av det kulturella kretsloppet. Vad vi då ser är hur det fantastiska mellanläget beskriver de undflyende subjekt- och objektpositioner som materiellt orienterade medieteorier, som Bruno Latours nätverksteori, inbegriper. I just Latours Actor-Network-Theory existerar ting och platser, liksom andra icke-mänskliga enheter, under samma förutsättningar och på lika villkor för meningsproduktionen som människan. I själva

verket är det så att människan här stundom är ett ting. Och det är förmodligen hit Todorovs analys med närmast kuslig clairvoyance hela tiden har blickat, mot en fördjupad förståelse av mediets förankring i det övernaturliga.

Eugene Thacker har i en nyligen utkommen bok, *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation* (2014), beskrivit denna relation mellan tinget, mediet och det övernaturliga som *dark media*. Dark media påminner oss om att det övernaturliga med nödvändighet är något som måste förmedlas, samtidigt som denna förmedling alltid är dömd att misslyckas: det övernaturliga går ju inte att tala om. Todorovs beskrivning av det fantastiska mellanläget blir till en beskrivning av hur medier på en och samma gång utplånar och upprätthåller avstånd.

Det är denna spänning som provocerar fram fantastikens spridning i transmediala nätverk. Ingen enskild utsaga är tillräcklig, utan ytterligare utsagor måste tillfogas, och det enda sättet detta låter sig göras – men inte ens då – är som en gemensam erfarenhet i nätverkets distribuerade subjektivitet. Todorovs analys öppnar på så vis för en bred förståelse av den samtida fantastikens kollektiva kreativitet och deltagarkultur. Fantastiken gör människan till medium, kort och gott.

Per Israelson

TODOROV OCH DEN ESOTERISKA ROMANEN

Av alla de texter som Tzvetan Todorov diskuterar i sin studie *The Fantastic* intar Gérard de Nervals roman *Aurélia* (1855) en särställning i det att den i efterhand har kommit att ses som ett tidigt modernistiskt verk, skrivet av en författare som inspirerades av Marcel Proust och andra modernistiska författare. Todorov anför romanen som ett exempel på ett litterärt verk där karaktärernas tvekan inför mötet med det potentiellt övernaturliga står i fokus. Vad Todorov

däremot inte uppmärksammar är att *Aurélia* är en roman som är präglad av och ingår i en dialog med den västerländska esoteriska traditionen. I det att romanen övertar idéer och föreställningar från esoterismen och omsätter dem i litterär form kan den benämnas en esoterisk roman, det vill säga en roman som vad gäller både motiv, tematik och struktur existerar i ett beroendeförhållande till esoterismen. Om den esoteriska romanen betraktas som en fristående genre som utgörs av ett stort antal texter som alla uppvisar vissa gemensamma drag kan *Aurélia* med fördel jämföras med exempelvis August Strindbergs *Inferno* (1897). En sådan jämförelse skulle blottlägga den esoteriska romanens grundläggande grammatik på samma sätt som Todorov gör med den fantastiska litteraturen.

Ett av de centrala kriterier Todorov tillämpar för att definiera den fantastiska litteraturen är den tvekan hos karaktärerna som ytterst handlar om individens relation till verkligheten. Som Todorov uttrycker det måste den fantastiska texten få läsaren att tveka mellan en naturlig och en övernaturlig förklaring till de beskrivna händelserna, denna tvekan måste upplevas av karaktärerna, och läsaren måste slutligen avfärda såväl allegoriska som poetiska läsarter. Den karaktär som ställs inför det oförklarliga måste välja ett av två möjliga alternativ; om det övernaturliga inte ges en naturlig förklaring, måste han revidera sin verklighetsuppfattning. Det fantastiska existerar under den tidsrymd tvekan varar, innan det som förefaller omöjligt antingen bortförklaras eller godtas. När en lösning infinner sig övergår texten till att istället bli en del av en angränsande genre, det kusliga eller det sagolika, som utsluter respektive accepterar det övernaturliga som förklaring. Den fantastiska texten tillåter inte att det ifrågasättande av verkligheten som äger rum i texten får någon upplösning. Det är gåtfullheten, frånvaron av enkla lösningar, som präglar den fantastiska texten.

Denna osäkerhet är ett framträdande tema i

både *Aurélia* och *Inferno*, där de anonyma berättarna tvekar inför det som kan tolkas som utslag av vansinne hos Nerval eller tecken från makterna hos Strindberg. Todorovs läsning av *Aurélia* tar som sagt inte upp de esoteriska inslagen, men hans kommentar om att huvudpersonen i själva verket utgörs av två olika personer¹ kan belägas mer ingående genom att man ser till det fenomen som Strindberg benämmer dubblering och som något förenklat handlar om en uppdelning i (med Strindbergs språkbruk) ett exoteriskt och ett esoteriskt jag. Det exoteriska jaget är det jag som syns utåt och kan uppfattas av omgivningen, medan det esoteriska jaget agerar och kommunicerar på ett sätt som endast kan begripas av de redan initierade. Denna uppdelning avgör individens verklighetsuppfattning: det exoteriska jaget söker (bort)förklara det övernaturliga med rationella argument, medan det esoteriska jaget väljer att se dem som en del av en översinnlig men faktiskt existerande verklighet. Det jag i *Aurélia* som till fullo tar till sig och bejakar denna okulta verklighet är just det esoteriska jaget.

Om det esoteriska jagets förklaringsmodell tillåts avgöra hur verkligheten är beskaffad innebär detta att slumpen utesluts som förklaring, vilket resulterar i den pan-determinism och åtföljande pan-signifiering som Todorov ser som utmärkande för den fantastiska litteraturen: "since relations exist on all levels, among all elements of the world, this world becomes highly significant".² Allt som sker antas bero på kausala faktorer vars existens om inte annat kan bevisas indirekt genom att man iakttar deras konsekvenser. Todorov argumenterar för att den relation mellan människa och omvärld som kännetecknar fantasin utmärks av att gränsen mellan subjekt och objekt försvagas.³ Todorovs kommentar kan med fördel appliceras på både *Aurélia* och *Inferno*, i synnerhet vad gäller det bruk romanerna gör av esoterismens korrespondenstanke, som används för att förklara de underliga sammanträffanden berättarna noterar.

Korrespondensteorin, som spelar en betydande roll i Emanuel Swedenborgs tänkande och som i Nervals samtid återfinns hos esoteriker som Eliphas Lévi och författare som Charles Baudelaire (vars dikt "Correspondances" kan jämföras med Levis dikt "Les correspondances"), erbjuder *Aurélias* berättare en som han upplever det logisk förklaring till allt det märkliga han upplever. När han menar sig kunna "uppfatta relationerna mellan den verkliga världen och andarnas värld" delar han upp verkligheten i två delar: den värld vi människor bebor, och en värld som bebos av mystiska väsen vars agerande vi inte kan begripa.⁴ Korrespondenstanken tillhandahåller en förbindelse mellan dessa världar; när berättaren ser ett husnummer som motsvarar hans egen ålder och tolkar detta som ett förebud om sin egen eller Aurélias död,⁵ väljer han att fylla ett till synes tomt tecken med mening. Han är inte tvungen att tro att en stjärna har ett inflytande över hans öde,⁶ men han väljer att tro det eftersom en sådan förbindelse för honom framstår som fullt rimlig och kanske även önskvärd, då den gör honom till en unikt betydelsefull person.

Berättaren i *Inferno* går tillväga på samma sätt i sina försök att förstå det han utsätts för. När han läser Honoré de Balzacs swedenborgianska roman *Séraphita* noterar han att dagens datum, den 29 mars, som råkar vara palmsöndagen, också var Balzacs dödsdag.⁷ När han finner två pappersbitar med siffrorna 207 och 28 väljer han att se dem som ett tecken på att han bör använda bly och kisel, vars atomvikt är 207 respektive 28, för att skapa guld. Detta föranleder den retoriska frågan om man kan "tala om slump eller sammanträffande omständigheter i denna händelse som bär prägeln av en orubblig logik?"⁸ Svaret på denna fråga är, enligt korrespondensteorin, att det inte rör sig om slumpen utan tvärtom makternas ingripande i berättarens liv. Valet att se korrespondenser där andra endast skulle ha sett sammanträffanden är ett avståndstagande från "naturliga"

förklaringar. Allt som sker ses istället som en del av en övergripande plan som har formulerats i enlighet med en gudomlig logik som människan inte kan begripa. Den värld som genomsyras av korrespondenser är en magisk värld: allt står i förbindelse med allt, och alla fenomen döljer en översinnlig verklighet som de ännu icke initierade inte kan förnimma.

Även om Todorov inte uppmärksammar de esoteriska inslagen i *Aurélia* och inte nämner *Inferno*, och trots att hans nedsättande kommentar om Swedenborgs mentala hälsa antyder att Todorov ställer sig oförstående till esoterismen,⁹ visar det sig vid en hastig genomgång av några av de mest påfallande likheterna mellan Nervals och Strindbergs romaner att Todorovs genre teori kan tillämpas på litterära texter som ingår i en dialog med den västerländska esoteriska traditionen. En sådan genreanalys skulle göra det möjligt att teckna bilden av en esoterisk romantradition som både Nerval och Strindberg väljer att skriva in sig i.

Henrik Johnsson

NOTER

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, övers. Richard Howard, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1975, s. 37: "a character who perceives unknown worlds [...] and the narrator who transcribes the former's impressions".
2. *Ibid.*, s. 112.
3. *Ibid.*, s. 113: "the limit between the physical and the mental, between matter and spirit, between word and thing, ceases to be impervious".
4. Gérard de Nerval, *Aurélia*, i *Œuvres complètes*, 3 vols, Paris: Gallimard, 1984–93, vol. 3, s. 724. (Min övers.)
5. *Ibid.*, s. 698.
6. *Ibid.*, s. 699.
7. August Strindberg, *Inferno*, i *Samlade verk*, Stockholm: Norstedt, 1981–2014, vol. 37, s. 85
8. *Ibid.*, s. 89.
9. Todorov 1975, s. 147: "it is no accident that the mystic Swedenborg was a schizophrenic".