

Spekulationsfeber

Finansielle fiktioner i Émile Zolas Penge

I begyndelsen af Émile Zolas roman *L'Argent* (1891) strejfer hovedpersonen Aristide Saccard hvileløst rundt om Paris' fondsbørs. Hans tidligere spekulationer i ekspropriationserstatninger i forbindelse med baron Haussmanns omstrukturering af byen har ført til hans økonomiske fallit. Vanæret og forbitret håber han på igen at komme til penge ved at udskifte ejendomsspekulation med børsspekulation. Chancen viser sig, da han møder søskendeparret Hamelin og Caroline. Deres drøm om at genrejse landene i Mellemøsten via gigantiske anlægsarbejder (jernbanelinjer, vejanlæg, havneanlæg osv.) giver ham idéen til en storslået plan. Han vil stifte en bank til at finansiere disse foretagender og pumpe bankens aktier op ved gennem stråmænd at opkøbe dem til stadig højere kurser. Planen lykkes. Hele Paris flokkes om at investere i Saccards *Verdensbank*, og ved flere lejligheder ydmyger han sin værste konkurrent, den jødiske børsspekulant Gundermann. Da bankens aktier stiger til over 3000 franc, mister køberne imidlertid tilliden til aktien. Kursen begynder at styrtdykke, og til sidst afsløres Saccards bedragerier, han arresteres og fængsles.

Zola er langt fra den eneste franske forfatter fra slutningen af 1800-tallet, der interesserer sig for børsen. Som i mange andre europæiske lande sker der også i Frankrig en opdeling mellem varebørsen og fondsbørsen, ligesom også Frankrig oplever et finansielt opsving, der ikke mindst skyldes, at et meget stort antal industri-, handels- og transportfirmaer oprettes i form af aktieselskaber (Plessis 1983, 41-52). I forlængelse af dette finansielle boom bliver børsen for første gang i historien et yndet sted i fransk litteratur (Reffait 2007; Bellet 1983, 53-64). På teatret opføres François Ponsards *La Bourse* (1856), Alexandre Dumas fils' *La Question de l'argent* (1857) og Ernest Feydeaus *Mémoires d'un coulissier* (1873). I prosaen dukker finansmanden og spekulanten op i Honoré de Balzacs to romaner fra 1837 *César Biotteau* og *La Maison Nucingen*, men uden at børsen bliver centrum for intrigen. Det sker først for alvor i den franske roman, da banken *Union Générale* i 1882 krakker på grund af hasarderede spekulationer. Det udløser en stribe 'børsromaner' med titler som *L'Amour de l'argent*, *Le Roman d'un Coulissier* etc. (Suwala 2000, 155-70). Fæl-

les for dem er, at de udtrykker en fordømmelse af spekulanten som en amoralsk synder, der søger de hurtige gevinster uden hensyntagen til, om han måske ruinerer uskyldige mennesker. Han beskrives som den arbejdsomme borgers modsætning, fordi han (i lighed med den spillegale, som han dårligt kan adskilles fra) tjener hurtige penge, uden at der ligger arbejde bag.

Samme billede af spekulanten findes hos Zola. *L'Argent* er imidlertid ikke en *roman à thèse*, der skal illustrere en moralsk pointe, men et forsøg på at give en nuanceret fremstilling af børsen. Dette hænger sammen med, at Zola tilslutter sig realismens poetologiske princip, der er lige så enkelt, som det litteraturhistorisk set er revolutionerende: at skildre virkeligheden som den *er* og ikke som den *bør* være. Zola beskriver selv realismens og naturalismens sigte som “den eksakte gengivelse af livet, uden nogen fiktive elementer” (Zola 1890, 126).¹ Den realistiske forfatter konfronterer sig ikke kun med spørgsmålet om, *hvordan* virkeligheden skal aflæses, men også med spørgsmålet, *om* den overhovedet kan aflæses. Zola stiller således i *L'Argent* både implicit og eksplicit spørgsmålet, om man kan give en pålidelig og realistisk fremstilling af en så abstrakt og specialiseret virkelighed som børsen. Dermed stiller han det samme spørgsmål om finanskapitalens læsbarhed, som blev rejst i forbindelse med finanskrisen i år 2008, fordi ingen (eller så godt som ingen) forudså krisen. For at forstå hvordan Zola repræsenterer børsen og finanskapitalen, vil jeg undersøge romanens dominerende stiltræk: de mange detaljerige beskrivelser og poetiske billeder.

At beskrive børsen

L'Argent er tredjesidste roman i Zolas familiesaga *Les Rougon-Macquart* (1871-93), der gennem tyve romaner skildrer Det Andet Kejserdømmes historie og institutioner. Med stor fylde i enkelthederne beskriver Zola jernbanen (*La Bête humaine*), minedriften (*Germinal*), stormagasinet (*Au Bonheur des Dames*), fødevaremarkedet (*Le Ventre de Paris*), teatret (*Nana*), børsen (*L'Argent*) m.v. Han gør dette ud fra sit poetologiske princip om at “se ægte ud”, *faire vrai*. Udover et krav om at beskrive virkeligheden i overensstemmelse med de positivistiske arveligheds- og miljøteorier, ligger der i dette princip en fordring om, at den moderne, naturalistiske forfatter gennemfører grundig research, indsamler materiale og interviewer folk, så slutproduktet bliver så virkelighedstro som muligt. Hvis romanen skal omhandle teatret, så må forfatteren lære det at kende fra begge sider af scenetæppet; hvis den skal handle om minearbejdere, så må han en tur ned i minerne; handler den om landbruget, må han bogstaveligt talt i marken. Før Zola satte sig ned for at skrive *L'Argent*, besøgte han flere gange Palais Brongniart, der huser Paris' fondsbørs. Han fik vekselereren Georges Lévy til at forklare sig børsens mekanismer, han studerede finansmænd som Paul Eugène Bontoux og James de Rothschild, der tjener som model for henholdsvis Saccard og Gundermann, og ikke mindst studerede han intenst banken *Union Générale* og grunden til dens krak.

Som en konsekvens af denne metode er *L'Argent* (og Zolas øvrige romaner) stilistisk set kendetegnet ved de mange beskrivende plateauer, der nærmest flyder over med detaljer. I sine såkaldte forberedelsespapirer, *dossiers préparatoires*,

skitserer Zola sine indtryk, da han som Saccard strejfer rundt om Palais Brongniart:

“ Foran Børsen en togstation og mæglernes køretøjer. Men især køretøjernes uafbrudte kommen og gåen. [...] Et eller andet sted give fornemmelsen af dette: under solen, Paris' hjertebanken, de store spekulationers smedje, travlhedens centrum, det intense livs hjerte, trafikken, larmen ... Paris fra klokken 13 til klokken 15, sådan (Zola 1993, 55)²

Zola opsøger børspladsen for at få styr på detaljerne: køretøjerne, togstationen, pladsen, klokkeslettet. I første kapitel af *L'Argent* udfolder han skitsen. Udover køretøjerne på pladsen beskriver han børsbygningens søjlegange; menneskemassen på vej op ad trappen klædt i sorte diplomatfrakker og høje hatte; aktieselskaberne, bankerne, vekselerebutikkerne og reklamebladshusene, der skyder op rundt om børsen, etc. Den svenske litterat Sara Danius har analyseret den litterære realismes detaljerigdom som synlighedens gennembrud i romankunsten, et gennembrud, der indtræffer hos Stendahl, Balzac, Flaubert og Zola, og som består i en pludselig og lidenskabelig interesse for det synlige aspekt af den fænomenale verden – hvordan ting og personer ser ud (Danius 2013). Det er således alt andet end tilfældigt, at Saccard i begyndelsen *ser* på børsbygningen. I løbet af romanens første kapitel betragter han både børsen forfra (pladsen, køretøjerne, søjlegangen), bagfra (den såkaldte kulissebørs, hvor uautoriserede vekselmæglere sælger ulovlige værdipapirer) og ovenfra (tagets zinkplader, skorstenspiber og lynafledere). Fortælleren fortaber sig i registreringen af alt det, man førhen ikke ville nævne, med mindre det havde en betydning for handlingen: farver, klokkeslæt, beliggenhed m.m.

Denne fokusering på det synlige er ikke kun til stede i romanens fremstilling af børsen set udefra, men også i dens fremstilling af børsen set indefra. Zola er med til at lancere det mest udbredte billede af børsen: de hektiske, fortravlede mæglere, der står på gulvet og råber. Fremstillingen er allerede filmisk, og det er også den, som er mest fremtrædende i Marcel L'Herbiers stumfilmsklassiker *L'Argent* (1928), der er en meget fri filmatisering af Zolas roman. Michelangelo Antonionis film *L'Eclisse* (1962) er det mest levende moderne eksempel på denne fremstilling af børsen, før indførelsen af den elektroniske registrering i 1980'erne. I begge film fremvises opråbningen af børsnoteringer, mæglere, der taler i telefon med potentielle købere, eller smider slutsedler ind i *la corbeille* (kurven), dvs. det balustrade-indhegnede område, hvor de autoriserede vekselmæglere sidder.

I essayet “The Zola Centenary” (1950) skriver den marxistiske litteraturkritiker Georg Lukács følgende om Zola: “Ingen har muligvis fremstillet det moderne livs ydre fælder mere farverigt og suggestivt. Men kun de ydre fælder” (Lukács 1964, 92). Lukács' udgangspunkt er, at personerne hos Zola er reduceret til tilskuere og aldrig interagerer med samfundets institutioner, sådan som de gør hos f.eks. Balzac og Lev Tolstoj. Han forklarer dette med, at Zola er lige så fremmedgjort som sine fiktive personer. Som Flaubert er han den specialiserede forfatter, der aldrig har deltaget i krig, statsforvaltning eller finansielle eventyr, og hvis standpunkt derfor forbliver observatørens. På denne baggrund sonder Lukács i sit berygtede essay “Fortælle eller beskrive?” (1936) mellem på den ene side de gode realistiske roman-

er, eksempelvis Balzacs og Tolstojs, der giver en pålidelig repræsentation af verden ved at fortælle om de bagvedliggende økonomiske og historiske lovmæssigheder, og på den anden side de dårlige realistiske romaner, f.eks. Flauberts og Zolas, der gennem beskrivelser blot genspejler verdens synlige overflade. Hvor Balzac har blik for samfundets historiske udvikling (klassekampen og bevægelsen fra det feudale til det borgerlige samfund), da forbliver Zola fanget inden for en borgerlig horisont. I modsætning til Balzac bliver hans beskrivelser derfor statiske billeder, som er løsrevet fra plottet.

Zola nævner flere gange selv sin tendens til at ophobe detaljer. Men han pointerer, at han aldrig forbliver på detaljens niveau. I et berømt brev til digterkollegaen Henry Céard fra 1885 skriver han: "Jeg lider af den sande detaljes hypertrofi. Fra den nøje iagttagelses springbræt svinger den sig mod stjernerne. Sandheden hæver sig med et eneste vingeslag til symbol" (Zola 1985, V: 249).³ Ifølge Zola samler alle de synlige, individuelle detaljer sig i et alment forestillingsbillede: symbolet. Både institutioner og personer ophøjes til symboler på en overordnet sammenhæng: det franske samfund under Napoleon 3. I *L'Argent* gøres børsen således til et billede på Frankrigs dekadence i slutningen af Det Andet Kejserdømme (ligesom skøgen Nana er det i romanen af samme navn). For Lukács er denne symboltendens blot et symptom på, at Zola ikke er i stand til at fange det almene i alle de singulære detaljer: "Metaforen oppustes til virkelighed. Et tilfældigt træk, en tilfældig lighed, en tilfældig stemning, et tilfældigt sammentræf skal umiddelbart være udtryk for store samfundsmæssige sammenhænge" (Lukács 1978, 185). Zola formår ifølge Lukács ikke at integrere beskrivelsernes tilfældige, singulære detaljer i et plot, der griber samfundets i dets almenhed, men postulerer blot en sammenhæng ved at lade dem indgå i en metaforisk struktur.

Nyere Zola-forskning har undersøgt forberedelsespapirerne og vist, hvor gennemarbejdet *Les Rougon-Macquart* er (jf. især Mitterand 1990; Becker 2003). Men når det kommer til spørgsmålet om, hvordan Zola repræsenterer kapitalismen, er der næppe nogen tvivl om, at Lukács allerede har fat i den centrale spænding i Zolas romaner: forholdet mellem beskrivelse og plot, detalje og symbol, der filosofisk set er forholdet mellem det individuelle og det almene. Men betyder det, at vi må tilslutte os hans fortolkning og konkludere, at Zolas realisme er en dårlig realisme, der kun indfanger virkelighedens brogede overflade og ikke det kapitalistiske samfunds historik? For at besvare dette spørgsmål er det nødvendigt at se nærmere på romanens troper; hvad er det for metaforer, Zola beskriver børsen med?

Børsmetaforik

Udover at ophøje børsen til symbol på Det Andet Kejserdømme beskriver Zola børsen gennem en stribe metaforiske overførsler. Ligesom han ophober detaljer, ophober han også metaforer. Børsen sammenlignes med en fæstning, et hjerte, en maskine, en bæk, en naturkatastrofe, et teater etc. Ikke desto mindre er det muligt at inddele de mange metaforer i tre mester-metaforer: en biologisk metaforik, en militærmetaforik og en religiøs metaforik. Jeg vil begynde med den biologiske metaforik, eftersom de to andre er underordnet denne.

Det intense livs hjerte

I fjerde kapitel af *L'Argent* har Saccard og Caroline en længere samtale om penge og børsspekulation. Da Caroline udtrykker sin mistænksomhed over for den måde, hvorpå Saccard finansierer de store projekter i Mellemøsten, svarer han:

“ De må da kunne indse, at spekulationer – nå ja, spil, om de vil – er selve drivkraften i vort store forehavende, det, der sætter liv i det hele. Ja, den [børsen] er hjertet! Den samler det [blodet] fra alle de små bække og kilder og sender dem som floder ud i forskellige retninger; fra den udgår det store penge kredsløb, der er selve de store foretagenders livsbetingelse. (Zola 1967, V: 115-16)⁴

I citatet fra Zolas forberedelsespapirer, *dossiers préparatoires*, kaldte Zola børsen for “Paris’ hjerte” og “det intense livs hjerte”. I den færdige roman er det ikke kun Saccard, men også fortælleren, der udfolder denne sammenligning mellem blodets kredsløb og det økonomiske kredsløb. Penge sammenlignes med blodet, børsen med hjertet, der sender blodet rundt i kroppen (samfundslegemet) og spekulationen med den livsenergi, der sætter det hele i bevægelse. Den biologiske metaforik omkring spekulation er kort sagt en vitalistisk metaforik.

Sammenligningen mellem blodets kredsløb og det økonomiske kredsløb er langt fra ny på Zolas tid. I fransk sammenhæng går den tilbage til 1700-tals fysikkraten François Quesnay, hvis tanke var, at på samme måde som blodet strømmer igennem et legeme og forsyner alle dets dele med næring, fungerer det økonomiske kredsløb ved, at der bliver skabt næring i landbruget, som strømmer igennem samfundet og giver næring til forskellige andre erhverv. Zola omarbejder imidlertid denne sammenligning. I *L'Argent* er det ikke varerne fra landbruget, der skaber liv, men derimod de penge, som spekulationen sender i cirkulation. Da spekulation får penge til at cirkulere, er den i romanens univers lig med liv, mens opsparing og ejendomsbesiddelse er lig med blodpropper, koagulation, død. Denne opfattelse er ikke kun Saccards, men bekræftes i romanen gennem portrætterne af Gundermann og Saccards søn, Maxime. Den første har altid millioner i sin beholdning, men er konstant forkølet. Maxime, der har arvet en masse penge, som han ikke investerer, er gammel i en alder af blot 25 år. Spekulant Saccard fremstilles derimod som frugtbar. Når han spekulerer på børsen, bliver han – eller *den*? – bogstaveligt talt større: “Han var virkelig vokset, [...] hans lille skikkelse svulmede” (311).⁵

Hvor Balzac især beskriver pengenes ødelæggende magt over livet, da beskriver Zola altså – som en slags korrektion af sin forgænger – hvordan pengene skaber liv. Han benytter sig i den forbindelse også af et andet klassisk billede på liv: vand. Igennem hele romanen “flyder”, “strømmer” og “siver” pengene. Saccard lovpriser “de likvide penge, der flyder, trænger ind alle vegne” (126).⁶ Caroline beskriver pengene som Nilen, der er betingelsen for en ny civilisation i Mellemøsten. Det udelukker imidlertid ikke, at finanskapitalen også kan medføre død og ødelæggelse. Ligesom livet rummer døden i sig, gør pengene det samme. Mens Maxime og Gundermann bliver forkølet af deres pengeopsparing, bliver Saccard og andre spekulanter febersyge, når millionerne begynder at rulle. Deres kinder er ikke

blege, men rødplettede. Faren opstår, hvis spekulationer får pengene til at cirkulere for hurtigt. Det fører til overophedning og sammenbrud.

Når Saccards *Verdensbank* til sidst krakker, fremstilles krakket som et jordskælv og tordenskrald: “Det var en af de store naturkatastrofer, der plejer at indtræffe med ti-femten års mellemrum” (326).⁷ Finanskapitalen sammenlignes altså ikke blot med blodets kredsløb, men også med naturens kredsløb: cyklussen mellem liv og død, forår og efterår. Naturens cyklus er samtidig med til at strukturere romanen. Da Saccard etablerer banken er det forår; hans første store sejr på børsen indtræffer i juli måned, og nederlaget til Gundermann sker i december måned. Da han til sidst arresteres og smides i fængsel, begynder han straks at udtænke nye planer. På det tidspunkt er det atter blevet forår, vi befinder os i april måned. Således fremstilles opsving og fald på de finansielle markeder som en naturlig rytme.

En konsekvens af den biologiske metaforik er, at der i Zolas romaner ikke er den samme moralske dæmonisering af penge som hos Balzac. Penge er ligesom naturen hverken entydigt gode eller onde, men snarere hinsides godt og ondt. Som Caroline udtrykker det i romanens allersidste sætning: “Hvorfor straffe penge for alle de beskidte streger og forbrydelser, som de forårsager? Er kærligheden måske renere, den, der skaber livet?” (398).⁸ Dette synspunkt præger også Zolas opfattelse af forfattergerningen. I essayet fra 1880 “L’argent dans la littérature”, som indgår i hans manifest for naturalismen *Le roman expérimentale*, argumenterer han for, at der hverken er nogen skam i at skrive om eller for penge. Hvor forfattere som Gustave Flaubert og Charles Baudelaire opererer med en modsætning mellem kunstnerisk og økonomisk succes, argumenterer Zola omvendt for, at forfatterne kan takke pengene for deres moralske værdighed. Markedet frigør forfatteren fra en nedværdigende position som tjener for en mæcen: “Penge har emanciperet forfatteren, pengene har skabt den moderne litteratur” (Zola 1971, 201).

Det biologiske og vitalistiske billede af finanskapitalen er forbundet med et andet billede: maskinen. Billedet er ikke kun centralt i *L’Argent*; næsten alle romanerne i *Les Rougon-Macquart* er organiseret omkring maskiner. Det være sig konkrete maskiner, eller institutioner der fungerer som maskiner: destillationsapparatet i *L’Assomoir*, lokomotivet i *La Bête humaine*, fødevaremarkedet i *Le Ventre de Paris*, stormagasinet i *Au Bonheur des Dames* etc. I alle tilfælde drejer det sig om dampmaskiner. I *L’Argent* står der i første kapitel, at “hele børsbygningen dirrede som en dampmaskine, der går for fuld kraft” (49), og da Saccard til sidst skal forklare sin fallit over for Hamelin og Caroline, siger han: “Når man opvarmer en maskine for meget, hænder det, at den eksploderer” (335).⁹ Zola trækker i denne forbindelse på termodynamikken, ikke mindst på termodynamikkens anden lov, der siger, at entropien i et lukket system kun kan vokse (Serres 1975, Bagueley 1990). Det er ud fra den lov, han forstår det biologiske og økonomiske liv. Næsten alle romanerne følger forestillingen om, at al energi til syvende og sidst vil ende som varme, og at universet derfor uafvendeligt går mod varmedøden.

Som i Zolas andre romaner kan de fiktive personer i *L’Argent* ikke forudberegne præcis, hvornår overophedningen vil indtræffe. Dette leder mig videre til den næste centrale metafor: krigsmetaforen.

Krig på børsen

For Zola er penge nært forbundet med kamp. I begyndelsen opfatter Saccard sig selv som et menneske, der har lidt et forsmædeligt nederlag på ejendomsmarkedet, og som vil genvinde sin tabte ære ved at forflytte kampen til børsmarkedet. Da han ser op på Palais Brongniart, står der: “[Han] så op på børsbygningen, vild og gal af tanken om at belejre den, rykke den stadig nærmere på livet, indtil han endelig en skøn morgen skulle holde sit indtog som sejrherre” (23).¹⁰ Pengene er ikke et mål i sig selv, men blot et middel til at vinde hæder på den finansielle slagmark. Saccard spejler sig således i selveste Napoleon Bonaparte. Denne sammenligning kulminerer i tiende kapitel, hvor kampen mellem Saccard og Gundermann giver anledning til en genskrivning af Napoleonskrigene. Først vinder Saccard en stor sum penge på børsen, ligesom Napoleon sejrede i slagene ved Marengo og Austerlitz, men hans spekulationer ender i et Waterloo: “Aldeles som ved Waterloo, kom Grouchy ikke, og det var det svig, der ødelagde det hele” (328).¹¹ På samme måde som general Grouchy på forhånd havde aftalt med englænderne ikke at støtte Napoleon, svigtes Saccard af sin medsamsvorne Daigremont, som ikke overfører de penge, der vil kunne forhindre *Verdensbankens* aktier i at falde.

L'Argent tilhører altså det nittende århundredes tradition for ‘Napoleonsromaner’. Det vil sige romaner som eksempelvis Stendhals *Le Rouge et le noir* (1830) og Fjodor Dostojevskijs roman *Forbrydelse og straf* (1866), hvori unge, ambitiøse mænd af folket tager Napoleon som forbillede og ud fra en stor, strategisk plan forsøger at erobre verden (Robert 1980). Disse romaner deler ikke de fiktive personers blåøjede beundring for Napoleon, men beskriver kollapset for den strategiske handlingsmodel, som Napoleon repræsenterer. Det vil sige en model, hvor man sætter sig et bestemt mål og dernæst beregner de midler, der er nødvendige for at opnå dette mål. Modellen bygger på overbevisningen om, at man ud fra den korrekte sondering af landskabet, kan forudsige årsag og virkning: “Hvis jeg gør det, sker der det.” Men Napoleonsromanernes helte kan netop ikke forudsige begivenhedernes gang. Da Raskolnikov i *Forbrydelse og straf* udfører sin nøje gennemtænkte plan, dukker pantelånerskens søster op, og han må mod sin vilje også dræbe hende. På samme måde dræber Julien Sorels skud i *Le Rouge et le noir* ikke hans tidligere elsker, Mme de Renal, da hun vil forpurre hans ægteskab med Mathilde de la Mole. Den måske mest udfoldede afmontering af den strategiske, napoleonske handlingsmodel giver Tolstoj i fremstillingen af Napoleonskrigene i *Krig og Fred* (1869). Generalerne tror, at de kan nå deres mål ved at opstille tropperne på slagmarken i henhold til deres strategi, men slaget afgøres af en række vilkårlige sammentræf, som ingen strateg kan kontrollere. Af samme grund tager den bedste feltherre – general Kutuzov, som i øvrigt er blind! – sig en lur, når de andre generaler diskuterer den rette strategi.

I *L'Argent* er pointen med krigsmetaforikken, at den strategiske planlægning ikke kun lider nederlag på slagmarken, men også på aktiemarkedet. Det er næppe tilfældigt, at den første succesrige spekulant, vi hører om, har spekuleret i aktier “på lykke og fromme, uden hverken beregning eller sporsans, kun med den heldige rads stædighed” (12).¹² Både Saccard og Gundermann er strateger, men begge erfarer, at de finansielle markeder er præget af vilkårlige sammentræf, som de ikke kan forudberegne. Når *Verdensbanken* i første omgang overhovedet får succes på

børsen, skyldes det, at en af Saccards medsammensvorne tilfældigvis opsnapper et telegram, der annoncerer, at Østrig afstår Venedig til Napoleon 3.: “Det var en af de serier af ekstraordinære omstændigheder, der skaber de store lykketræf” (198).¹³ Da den senere krakker, skyldes det ikke Gundermanns snildt udtænkte operationer, men en række tilfældigheder: “I denne overbevisning, i sin urokkelig tro på logikken, så han ikke desto mindre med forbavselse på Saccards hurtige succes” (265).¹⁴

Selvom Zola er omhyggelig med at dokumentere sandheden om alle de løgne, Saccard udbreder om *Verdensbanken*, minder han ikke desto mindre om sin hovedperson i ambitionen om at udtænke en plan, der indfanger hele verden. De er begge napoleonske. For Saccards vedkommende kommer ambitionen til udtryk i banken, der skal blive Frankrigs eneste kreditforening. Hos Zola er ambition til stede i forsøget på med *Les Rougon-Macquart* at indfange hele Det Andet Kejserdømme fra Napoleons 3.s statskup 2. december 1852 til det smertefulde nederlag til opkomlingen Prøjsen i 1871. Samtidig er ambitionen om verdensbeherskelse ikke kun til stede i den genstand, som Zola sætter sig for at beskrive, men også i den naturalistiske fremstillingsform. Som det fremgår af det berømte manifest *Le Roman expérimental* (1880), forstår Zola naturalismen som en overførsel af videnskabernes eksperimentelle metode på den litterære produktion. Romanforfatterens opgave er at slippe nogle personer med bestemte arveanlæg løs i et miljø og så ellers iagttage videnskabeligt, hvad der udspiller sig. Om formålet med dette skriver han: “Vi har det samme mål [som fysiologen og medicineren]: Også vi vil gøre os til herre over fænomenerne i det intellektuelle og personlige liv for at kunne styre dem” (Zola 1971, 76).¹⁵ Den naturalistiske forfatter tilbyder en viden om de patologier, som samfundslegemet lider af, så de beslutningstagende myndigheder kan foretage de nødvendige reformer. Zola abonnerer dermed på 1800-tallets videnskabsideal: at kortlægge og beskrive livets mål for bedre at beherske det.

Zola giver udtryk for denne opfattelse, da han er midtvejs i sin romancyklus. Som han nærmer sig afslutningen, bliver han mere bevidst om umuligheden af at kortlægge livet. Selv ikke et nok så omfangsrigt, litterært projekt kan indfange livet i alle dets nuancer, ligesom feltherren aldrig kan styre sine troppe ud fra et komplet overblik over, hvad der sker på slagmarken. Dette bliver meget tydeligt i slutningen af *Le Docteur Pascal* (1893), der er romancyklussens sidste bind, og som udgør en slags epilog. Ligesom Zola prætenderer doktor Pascal at finde livets gåde, hvilket for ham er det samme som at bestemme arvelighedens love, og ligesom Zola gør han dette ved at studere slægten Rougon-Macquart. Men i slutningen af romanen styrter hele hans videnskabelige bygning sammen. Papirerne, der demonstrerer den biologiske arv, som har determineret familiens evolution, brænder, og skabet, der før rummede disse papirer, fyldes i stedet med babyudstyr til et barn, som er resultatet af hans incestuøse forhold til sin niece, Clotilde. I allersidste afsnit, efter at også Pascal er død, står der: “Og i den lune stilhed i arbejdsværelsets fredsommelige ensomhed, smilede Clotilde til det diende barn, der stadig holdt armen lige op i vejret som en fane, rejst til ære for livet” (1220).¹⁶ Den hævede arm symboliserer det triumferende liv, der ikke har noget højere formål, men blot stædigt vil fortsætte, uafhængigt af al viden og al mening. Armen er ikke rejst for Gud eller en bedre fremtid, det er den blinde og rå livskraft, der bekræfter sin egen uafbrudte varighed.

Som jeg har argumenteret for, er det centrale ved romanens tema omkring strategi og liv/penge at demonstrere forfængeligheden ved alle individuelle og kollektive bestræbelser på at påtvinge det retningsløse biologiske/økonomiske liv et mål. Ligesom livet ikke kan reguleres og inddæmmes, kan pengestrømmen det heller ikke. På den måde deler Saccard skæbne med sin umiddelbare modsætning i romanen, Sigismund, der korresponderer med sin læremester Karl Marx om en fremtid, hvor kun arbejde tæller som værdi. Ligesom Saccard jonglerer med tal for at virkeliggøre sin drøm om en verdensomspændende kreditforening, jonglerer Sigismund med tal for at beregne og forudsige realiseringen af sin drøm om ét klasse- og pengeløst samfund. For begge forbliver det en drøm. Den marxistiske videnskabs ræsonnementer er smittet af den samme sygdom, som også gør doktor Pascals og dermed Zolas drøm om at kortlægge livet i sin helhed nyttesløst: Det liv, de vil forstå og forsøge at beherske, fører ikke selv i nogen retning, har ikke en særlig iboende hensigt.

Dette leder mig frem til den religiøse metaforik.

Penge er Gud

Den neoklassicisme børsbygning med de hvide søjler beskrives flere gange i romanen som et tempel, hvor man tilbeder guden Penge, “l'argent Dieu”, mens kurven, *la corbeille*, beskrives som et alter. Menigheden er de mange småspekulanter, mens de store finansmænd, Saccard og Gundermann, fremstilles som profeterne, der indvier de troende i mysteriet. Men mysteriet er også et mysterium for profeterne selv. Ingen er i stand til at danne sig et komplet billede af de finansielle markeder, som de kan handle ud fra. Selvom finansmarkedets opsving og fald som tidligere nævnt mimer naturens cyklus, er forskellen altså, at skiftene på børsmarkedet ikke følger med samme regularitet – de indtræffer pludseligt og uforudsigeligt. Romanen betegner dem: “disse fallitter og disse pludselige kup, som ingen kan begribe eller forstå i dette virvar af armbevægelser og barbariske skrig” (23).¹⁷ Ligesom livet ikke har et iboende mål, der gør det forudsigeligt, har det finansøkonomiske liv det heller ikke. Det kan ikke forudberegnes og sættes på formel. Hvor forår nødvendigvis følger efter vinter, synes alting på finansmarkedet i sidste instans at blive afgjort af en række uforudsigelige og vilkårlige sammentræf. Præcis som på slagmarken. Zolas naturalisme kan på denne baggrund siges at være en realisme, der er bevidst om, at den er skrevet i industrialismens og kapitalismens tidsalder, hvor strukturerne, som styrer samfundet, bliver mere og mere abstrakte og umulige at læse.

Realismediskussion

Zolas romaner rummer altid afsnit, hvor vi som læsere får fremvist den centrale maskine. Sammen med en af romanpersonerne føres vi gennem minen, stormagasinet eller børsen for at se, hvordan maskineriet fungerer. Romanerne viser i disse afsnit, hvor stor maskinen er og navngiver dens enkeltdele. De udnytter på den måde vores nysgerrighed efter at se, hvordan en institution virker (ligesom tv-serier om lufthavne, politistationer etc. gør det i dag). Men romanerne kan i denne sammenhæng let skuffe den nysgerrige læser. I stedet for årsagsforklaringer

får vi blot fremvist, hvilke virkninger maskinen har. I *L'Argent* vil man lede forgæves efter passager, hvor fortælleren forklarer børsspekulationen og finanskapitalen. Som en slags erstatning præsenteres vi for, hvordan alle befolkningslag rammes af spekulationsfeberen, og hvordan spekulanterne til sidst ruineres.

At gøre maskinen synlig er ikke det samme som at gøre den gennemskuelig. Det er som nævnt Lukács' indvending mod Flaubert og Zola. Han analyserer de mange beskrivende passager som symptom på, at de naturalistiske forfattere i takt med samfundets specialisering er reducerede til observatører af samfundets institutioner. De deltager ikke aktivt i dem og kan derfor ikke forstå dem indefra. Under den såkaldte realismestrid inden for marxistisk litteraturkritik indvender Theodor W. Adorno mod denne analyse, at uforståeligheden også kan rumme en erkendelse, nemlig erkendelsen af samfundets uforståelighed – noget, som den sene Lukács havde svært ved at forstå! Den litterære realisme er (ligesom modernismen) ikke en dyb forståelse, men kan også være en fremstilling af verdens uforståelighed. I essayet "Erpreßte Versöhnung" (1958) skriver Adorno:

“ Kunst erkender ikke virkeligheden derved, at den afbilder den fotografisk eller 'perspektivisk' [...] Også den gestus, der viser verdens uerkendelighed, som Lukács så insisterende kritiserer forfattere som Eliot og Joyce for, kan blive et moment af erkendelse, nemlig erkendelsen af bruddet mellem den overmægtige og uassimilerbare tingsverden og den hjælpeløse erfaring, der glider væk fra den. (Adorno 1961, 264)¹⁸

Holder vi os til romanen *L'Argent*, udtrykker den en tilsvarende erfaringskrise. Zola kan ikke forklare og udtrykke børsspekulationen og finanskapitalen. Også for ham hænger dette sammen med samfundets specialisering. Han prætenderer ikke at have nogen *insider information*, men udtrykker en bevidsthed om, at denne viden er forbeholdt specialisterne. For overhovedet at opnå et vist kendskab til aktiemarkedet, må han – som en specialiseret forfatter! – interviewe eksperter, lave feltarbejde, læse bøger om bankkrak mv. På den måde minder han om alle de småspekulanter, der i *L'Argent* flokkes om Saccard og Gundermann for at få dem til at forklare sig børsmarkedet.

Adorno daterer erfaringen af den moderne verdens uforståelighed tilbage til Balzac. Hvor Lukács gør Balzac til sandhedsvidne, da gør Adorno ham til bondeknolden, der ikke fatter, hvad der foregår i Paris. Det er på den baggrund, man skal forstå hans originale definition af realismen i "Balzac-læsning" (1958): "Realismen, som også idealistisk sindede hengiver sig til, er ikke primær, men afledet: realisme som følge af realitetstab" (Adorno 2003, 9). Realismen er en kompensationsstrategi. Balzac fylder sine romaner med konkrete ting, fordi han ikke forstår en stadig mere abstrakt verden. Nøjagtigheden i detaljen er resultat af, at verden i sin helhed er blevet ham fremmed. Ifølge Sara Danius er dette baggrunden for synlighedens fremkomst i 1800-tallets romankunst – dvs. fokuseringen på, hvordan ting og mennesker ser ud. Realisme som følge af realitetstab skaber en ikke-betydningsfuld konkretion: en verden, der kan ses på, men ikke gennemskues. (Danius 2013, 83-98). Realismen kan dermed opfattes som et forsøg på at gestalte synligheden som et svar på det moderne problem, der er opdagelsen af samfundets ulæsarbarhed.

Både Lukács og Adorno fokuserer altså på forholdet mellem synlighed og forståelse. Begge er enige om, at det at repræsentere verdens synlige overflade langt fra er det samme som at gøre verden forståelig. Uenigheden drejer sig om, hvordan de forstår forholdet mellem repræsentation og verden, mellem de samfundsøkonomiske forhold og den litterære fremstilling. Hvor Lukács forsvarer en god realisme, der ikke blot fremviser verdens brogede overflade, men giver en vidende og troværdig afspejling af verdens økonomiske og historiske lovmæssigheder, da er realismen for Adorno ikke en afspejling af en eksisterende, før-sproglig verden, men en afspejling af verdens uforståelighed, dvs. en litterær strategi motiveret af, at verden forsvinder i en stadig tiltagende abstraktionsproces. Denne uenighed udspringer af forskellige opfattelser af, hvorvidt det er muligt at fremstille kapitalismens historiske processer. For Lukács er dette muligt for en forfatter, hvis horisont ikke falder sammen med det borgerlige, kapitalistiske samfunds. Det er på grund af sin opvækst uden for byen og sin antimoderne indstilling, at Balzac kan fremstille de komplicerede lovmæssigheder bag overgangen fra det feudale samfund til classesamfundet. Ifølge Adorno er det imidlertid blevet umuligt at skildre, hvordan de dybere historiske kræfter arbejder. At gestalte fakta er én ting, at gestalte processer en anden, dvs. de processer som driver verden: arbejdsorganiseringen, produktionsforholdene, varefeticeringen.

Også Zola forstår i sine teoretiske skrifter realismen og naturalismen ud fra en sontring mellem verden og repræsentation. Det er f.eks. tydeligt, når han skriver, at realismen er “den eksakte gengivelse af livet, uden nogen fiktive elementer”. Opfattelsen kan siges at gå igen i *L'Argent*, nærmere bestemt i afsløringen af alle de falske fiktioner, som “millionens digter”, Saccard, udbreder om sin bank. Hvor Saccard bruger ordene til at producere illusioner og løgne, da reproducerer romanen, hvordan det virkeligt forholder sig, den fører tegnet tilbage til referenten, repræsentationerne tilbage til realiteten. Men ser man nærmere efter, bliver det mere kompliceret. Samtidig med, at romanen afslører alle Saccards falske billeder af *Verdensbanken*, benytter den sig af en overflod af poetiske billeder centreret omkring sammenligningen mellem det biologiske og økonomiske liv: børsen som et hjerte, en naturkatastrofe etc. I praksis er Zola dermed tættere på moderne metafor-teori og diskursanalyse, der påpeger, at verden og repræsentation ikke er adskilte, men sammenflettet: Den virkelige verden er imprægneret med sprog, med repræsentationer. Der gives ingen metaforfri erkendelse af verden, heller ikke af finansverdenen.

Dette er min første pointe. Min anden pointe er, at Zolas poetiske billeder også rummer erkendelse. Det er forenkende at sige, at han intet forstår af finanskapitalismens historik. Der er snarere tale om en blanding af erkendelse og ikke-erkendelse, af indsigt og blindhed. Romanen har ingen indsigt i, hvad der bestemmer aktiekurserne og hvorfor en stor kreditbank krakker. Derfor fremstilles *Verdensbankens* krak som et jordskælv og et tordenvejr, dvs. som en sublim oplevelse af noget, der unddrager sig repræsentation. Som min analyse har vist, rummer romanen imidlertid en indsigt i finanskapitalismens historik; det er blot en anden opfattelse af denne historik end Lukács': ikke historien som et kronologisk forløb, men som en cyklus af entropiske processer. Zola fremstiller ikke de komplicerede lovmæssigheder bag

overgangen fra det feudale samfund til klassesamfundet, men derimod finansverdens cyklus af opsving og fald, overophedning og eksplosion. Det er det, der ligger i romanens biologiske metaforik: børsen som blodets kredsløb og kursudsvingene som naturens cyklus. Hvor naturens skift sker med regularitet og nødvendighed, er forandringer på børsmarkedet bestemt af tilfældigheder, de er resultat af et uforudsigeligt sammentræf af begivenheder.

Noter

- 1 "la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque."
- 2 "Devant la Bourse, une station d'omnibus, et les voitures des remisiers. Mais surtout le va-et-vient de voitures. [...] Donner quelque part la sensation de cela, le soleil, la palpitation même de Paris, cette forge des grandes spéculations, au centre même de l'agitation, au cœur de la vie intense, du mouvement, du bruit. ... Paris de 1 heure à 3 heures, là."
- 3 "J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole."
- 4 "il le prend partout par petits ruisseaux, l'amasse, le renvoie en fleuves dans tous les sens, établit une énorme circulation d'argent, qui est la vie même des grandes affaires."
- 5 "Il était réellement grandi (...) toute sa petite personne se gonflait."
- 6 "L'argent liquide qui coule, qui pénétré partout."
- 7 "un de ses grands cataclysmes, comme il en survient un tous les dix à quinze ans, une de ces crises du jeu à l'état de fièvre aiguë."
- 8 "Pourquoi donc faire porter à l'argent la peine des saletés et des crimes dont il est la cause? L'amour est-il moins souillé, lui qui crée la vie?"
- 9 "Quand on chauffe trop une machine, il arrive qu'elle éclate."
- 10 "levait les yeux, guettait, avec la furieuse pensée qu'il faisait le siège du monument, qu'il l'ensermerait d'un cercle étroit, pour y rentrer un jour en triomphateur."
- 11 "Comme à Waterloo, Grouchy n'arrivait pas, et c'était la trahison qui achevait la déroute"
- 12 "au hasard, sans calcul ni flair, par un entêtement de brute chanceuse."
- 13 "Il y avait là un de ces concours de circonstances extraordinaires qui font les grands coups du hasard."
- 14 "Dans sa conviction, dans son absolue croyance à la logique, il restait pourtant surpris des rapides conquêtes de Saccard."
- 15 "Notre but est le leur; nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger."
- 16 "Et, dans le tiède silence, dans la paix solitaire de la salle de travail, Clotilde souriait à l'enfant, qui tétait toujours, son petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie."
- 17 "ces ruines, ces fortunes brusques, qu'on ne s'expliquait pas, parmi cette gesticulation et ces cris barbares."
- 18 "Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit daß sie sie photographisch oder perspektivisch abbildet. [...] Noch der Gestus der Unerkennbarkeit der Welt, den Lukács an Autoren wie Eliot oder Joyce so unverdrossen bemängelt, kann zu einem Objekt von Erkenntnis werden, der des Verhältnisses zwischen der übermächtigen und unassimilierbaren Dingwelt und der hilflos von ihr abgleitenden Erfahrung."

Litteratur

- Adorno, T.W. (1961): "Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács' 'Wider den mißverständenen Realismus'", in *Gesammelte Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 251-280.
- Adorno, T.W. (2003): "Balzac-læsning", *Kritik*, 165, 5-13.
- Baguley, D. (1990): *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, C. (2003): *La Fabrique des Rougon-Macquart*. Paris: Champion-Slatkine.
- Bell, D.F. (1988): *Models of Power. Politics and Economics in Zola's Rougon-Macquart*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Bellet, R. (1983): "La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIXe siècle". *Romantisme*, 40, 53-64.
- Danius, S. (2006): *The prose of the world: Flaubert and the art of making things visible*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Danius, S. (2013): *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*. Stockholm: Albert Bonniers Forlag.
- Dostojevskij, F.M. (2003): *Forbrydelse og straf: roman i seks dele med en epilog*. Borgå: Rosinante.
- Gomart, H. (2004): *Les Opérations financières dans le roman réaliste: Lectures de Balzac et de Zola*. Paris: Honoré Champion.
- Harrow, S. (2012): *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation*. London: Legenda.
- Lethbridge, R. (1985): "Étienne Lantier 'romancier': genèse et mise en abyme." *Les Cahiers maturalistes*, 59, 43-54.
- Lukács, G. (1964): "The Zola Centenary", in *Studies in European Realism*. New York: The Universal Libery.
- Lukács, G. (1978): "Fortælle eller beskrive?", in *Essays om Realisme 1*. København: Medusa, 171-228.
- Mitterand, Henri. (1990): *Zola. L'histoire et la fiction*. Paris: PUF.
- Plessis, A. (1983): "La Bourse et la société française du Second Empire". *Romantisme*, 40, 41-52.
- Reffait, R. (2007): *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Robert, M. (1972): *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard.
- Serres, M. (1975): *Feux et signaux de brume, Zola*. Paris: Grasset.
- Stendhal (2000): *Rødt og sort: en beretning fra det nittende århundrede*. København: Gyldendal.
- Suwala, H. (2000): *Autour de Zola et du Naturalisme*. Paris: Honoré Champion.
- Tolstoj, L. (2004): *Krig og fred*. København: Gyldendal.
- Zola, É. (1890): *Les Romanciers naturalistes*. Paris: Charpentier.
- Zola, É. (1960-67): *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second*. (A. Lanoux; H. Mitterand red.). Paris: Gallimard.
- Zola, É. (1971): *Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Zola, É. (1985): *Correspondance, I-XI*. (B.H. Bakker red.). Montréal/Paris: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Zola, É. (1993): *Carnets d'enquete. Une ethnographie inédite de la France*. Paris: Plon.