

Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

Doften av "Kvinna"

– Symbolik och begär i Zolas *Nana*



Emil Sunnerfjell
C-uppsats
Handledare:
Ebba Witt-Brattström
Ht 2007

ABSTRACT

An analysis of Zolas *Nana* focusing on male desire. Through a study of the narrative structure and the polemic relation between the concepts of "Nature" and "Culture" it is shown that opposing ideologies are imbedded in the text. Nana is a symbolic character, in large, a myth created by male desire that eventually becomes a manifestation of that desire. At the same time, however, the character Nana evolves from being a mirrored image of male desire into a more stable and real individual and this process is also an answer to when and why she dies, underlining the fact that she initially was a creation emanating from male desire and in losing those symbolic functions she loses her function in the novel.

Innehållsförteckning

| | |
|---|---------------|
| 1. Inledning och frågeställning | sid 1 |
| 1.1 Metod och material | sid 1 |
| 1.2 Sammanfattning av <i>Nana</i> och persongalleriet | sid 2 |
| 2. Tidigare forskning | sid 3 |
| 3. Begär och symbolik | sid 8 |
| 3.1 Nana som Venus | sid 8 |
| 3.2 Guldflygan | sid 10 |
| 3.3 <i>Doften av kvinna och djur</i> – Begärets estetisk i <i>Nana</i> | sid 14 |
| 3.4 <i>Roman des dèsiirs du mâle</i> | sid 19 |
| 3.5 Nanas dödsbädd | sid 25 |
| 4. Avslutning | sid 26 |
| Litteraturförteckning | sid 28 |

Omslagsbild: Henri Gervex "Nana".

1. Inledning och frågeställning

Idag betyder "Nana", på franska, brud eller tjej. Det gjorde det inte innan tiden för Zolas romans utgivning, det var då ett smeknamn för Anne. Jag skulle vilja säga att *Nana* skiljer sig från mycket annan litteratur som skildrar kurtisanen. Tidigare romaner beskriver ofta ett livsöde, det får en personlig prägel och den skildrade genomgår en förändring. Att *Nana* inte har samma prägel av tragisk livsskildring tror jag beror på att den är skriven senare än exempelvis Dumas, Hugo och Balzacs kurtisanromaner. Kurtisanen, i deras tolkning, var inte ett lika stort hot, det moderna samhället hade inte kommit lika långt i sin ekonomiska, vetenskapliga och teknologiska utveckling och sociala roller hade inte utmanats tidigare i lika hög grad som 1869 då Zolas roman skrevs. *Nana* står på tröskeln till moderniteten och kvinnans emancipation. Patriarkatet är utmanat av kvinnor med begär, kurtisanen är i högsta grad en av dem.

Zolas berömda ord "konsten är verkligheten sedd genom ett temperament" passar på min grundläggande frågeställning som är: kan man läsa *Nana* som ett "poème des désirs du mâle" (det maskulina begärets poem) som Zola kallat romanen? Vad innebär det att han använder distinktionen poem då han skriver en naturalistisk roman? Genom en analys av det manliga begärets symbolik och estetik vill jag presentera en ny förståelse för den mycket omskrivna romanen.

Figuren Nana har ganska lite repliker romanen igenom, hennes karaktär utvecklas inte, hon visar heller inget prov på något djup utan snarare på nyckfullhet, hennes bakgrund höljs i dunkel och hon tilltalas bara som Nana (inget riktigt namn). Det leder till att jag vill ifrågasätta om romanen överhuvudtaget handlar om Nana och inte helt enkelt är en manlig manifestation av begäret och dess "förödande" konsekvenser. Begäret som det skildras är i så fall starkt kopplat till det ondas princip och till kvinnan. Detta leder till följdfrågan om *Nana* kan ses som en feministisk roman då den faktiskt blottlägger det manliga begärets strukturer som destruktiva?

Kort sagt, vilka ideologier kommer till uttryck i texten, och finns det då motsättningar dessa ideologier emellan?

1.1 Metod och material

I min framställning kommer jag i hög grad utgå ifrån "Natur" och "Kultur" som ett polemiskt begreppspar. Jag kommer då att betrakta kultur som ordning och natur som kaos. Nu kan man ju med lätthet argumentera för att naturen inte är kaosartad men den är i *Nana* nedbrytande gentemot den kulturella ordningen och därmed kaosartad. Begäret, det naturliga, är det som måste övervinnas i en modern kultur. Man skulle med fördel kunna hävda att, i det här sammanhanget, ett okontrollerat begär är skadligt för ordning och civilisation. Det naturliga är ytligt sett spontant, lustfyllt och impulsivt.

Jag kommer att försöka visa hur det naturliga, för Zola och hans tid, emanerar från kvinnan och slår rot i mannen. Romanen visar tvärtom hur "naturligheten" planteras hos kvinnan av männen i romanen.

I en tid av snabba industriella och ekonomiska framsteg så finns en tro på utveckling; en tro på den moderna kulturen. Hotbilden gentemot den nya moderna livsvärlden är då naturen. Naturen måste vi här förstå som den mänskliga naturen, d.v.s. begäret, det irrationella. Mannen är då, i en patriarkal kultur, själva förmannen på den nya kulturens bygge medan kvinnan tillskrivs "naturlighet". Baudelaire uttrycker det så här: "Kvinnan är

hungrig, och hon vill äta; törstig, och hon vill dricka. Hon är brunstig och hon vill bli betäckt. Så aktningsvärt! Kvinnan är *naturlig, dvs avskyvärd.*”¹

Det finns två anledningar till valet av denna utgångspunkt. Den första är att det inte gjorts tidigare trots att det är ett så vanligt förekommande tema. Den andra är att det finns en spänning i forskningen som grundar sig på att texten i sig uttrycker ideologiska motsättningar. Att då utgå ifrån polemiska begreppspar skapar en möjlighet att blottlägga dessa motsättningar. Vi kommer också att märka hur natur kontra kultur är tätt sammanlänkade med kvinna kontra man. Då romanen handlar om just sexuella relationer lämpar sig också en sådan ingång till undersökningen. Vidare så är *Nana* en naturalistisk roman och det innefattar vissa anspråk på realism och objektivitet som lättare utmanas om man har två principer att hänföra analysresultaten till. Jag utgår därmed, som synes, ifrån tanken att det finns mer än bara ett manifest innehåll. Det finns förtätningar och förskjutningar som kommer fram i berättarstrukturen, mer exakt genom de berättarperspektiv som används vid olika stycken i romanen. Naturbegreppet har två olika betydelser i undersökningen, dels den kulturellt kodade naturen som sker på en medveten nivå och dels på den omedvetna symbolskapande och meningsproducerande nivån. Dessa två förståelser av natur interagerar ständigt i romanen och inte utan friktion och det är då det på något sätt stöter emot varandra man kan blottlägga de ideologiska motsättningarna i texten.

Det finns flera översättningar av *Nana* till svenska och jag har valt använda mig av två istället för en. Dessa båda utelämnar tyvärr ganska ofta ett stycke text här och där, ibland mycket väsentliga sådana. Så för att kunna ge en så komplett bild som möjligt har jag låtit de båda översättningarna komplettera varandra. Jag använder dock i möjligaste mån den senare av de två för att framställningen inte skall upplevas som alltför splittrad. De två översättningar jag använder är Zola Emile, *Nana* (1880) övers. J. Gunnarsson (Niloe, Uddevalla, 1990) och Zola Emile, *Nana* (1880) övers. Gallie Åkerhielm (Wahströms, Stockholm, 1959). De markeras hädanefter som Zola 1 respektive Zola 2 i ovanstående ordning.

Citaten från engelska källor är översatta av uppsatsförfattaren.

1.2 Sammanfattning av *Nana* och persongalleriet.

Nana är en arbetarflicka på arton år som får en roll på teatern. Hon blir genast mycket populär hos herrarna och tar flera älskare som sedan försörjer henne. Romanen igenom blir män förälskade i *Nana* och ruinerar sig själva för att behaga henne. *Nanas* position på samhällstegen står alltid i relation till vilka män hon just nu har en intim relation till. Därför kan man under romanens gång finna *Nana* utfattig i en liten våning med en våldsam skådespelare eller i ett palats som saknar like i hela Paris. Hon blir trendsättare och många kvinnors föredöme men hon är ständigt beroende av de män som försörjer henne något som hon själv förtretas över då hon inte gillar män utan tycker att de är dubbelspelande vettvillingar. Männerna i romanen blir som besatta av *Nana* och de som inleder en relation med henne ruinerar sig själva på kuppen. *Nana* själv har ingen avsikt att ruinera någon bara att klara levebrödet utan att bli borgarfru men mot romanens senare delar genomgår *Nana* en förändring och hon börjar aktivt förnedra och suga ut dessa enfaldiga män som hon är så

¹ Charles Baudelaire, *Mitt nakna hjärta*, (Stockholm, 1991) s. 61.

trött på. Nana får med andra ord nog av männens begär till henne och sitt ekonomiska beroende av dem.

När Nana är som allra störst i Paris lämnar hon staden och då hon kommer tillbaka är hon sjuk. Hon dör på ett hotellrum omgärdad av många av de kvinnor som tidigare varit rivaler till henne medan männen står nere på gatan och småpratar.

Greve Muffat är en ganska rik medelålders man som är anställd som kejserlig kammarherre. Genom sin position som kammarherre representerar han i romanen det andra imperiets Frankrikes överklass. Muffat har en strikt religiös bakgrund och har få sexuella erfarenheter. Muffat är Nanas meste älskare och den genom vilkas ögon stora delar av romanens utspelar sig. Han är som besatt av Nana och gödslar med sin förmögenhet på henne tills han är tvungen att låna pengar.

Grevinnan Sabine är Muffats fru som hittills levt ett stilla liv med Muffat utan utsvävningar och dylikt. Under ytan bubblar det dock och hon tar Fauchery till älskare under romanens gång.

Fauchery är journalist för skvallerpressen och representerar den strävssamma moderna borgarklassen. Han rör sig hela tiden i Nanas kretsar och tar både grevinnan Sabine och skådespelerskan Rose Mignon till älskare. Han är en av dem som mest aktivt sprider skvaller om Nana, bl.a. genom en tidningsartikel.

Markis de Chouard är Muffats svärfar. Han är en gammal luggsliten och dekadent man vars glädje i livet är erotiska äventyr och utsvävningar. Han håller dock tyst om det och Muffat har till en början ingen aning om hans nattliga äventyr.

Georges Hugon är en ung skolpojke som blir förälskad i Nana i romanens inledning och som sedan har en romantisk affär med henne med väldigt ungdomlig och oskyldig framtoning. Då hans mamma låser in honom på familjens lantgods fortsätter han skriva svulstiga kärleksbrev till Nana, där han proklamerar att han vill att de ska gifta sig. När han väl släppts ut av sin mor blir han som ett husdjur hos Nana. Både han och hans storebror Philippe är hennes älskare och det slutar med att Georges tar livet av sig då Nana inte vill gifta sig och Philippe åker fast då han försöker stjäla pengar åt henne.

Vandeuvres är också en adelsman och tillika slösaktig spelare och sexmissbrukare. Han ruineras fullständigt av sin relation till Nana och bränner sig själv inne med sina kapplöpningshästar.

Satin är en gatuprostituerad kvinna som figurerar hela romanen igenom vare sig Nana är på samhällets botten eller topp. De båda vandrar en period på gatorna tillsammans och äter på en restaurang för kvinnor. De inleder en stormig men uppriktig kärleksaffär. De tycker om varandra då de har samma bakgrund, de kommer från samma arbetarkvarter. Satin fungerar mycket som en motpol till Muffat och de Chouard. Hon är underklass och kvinna men det är dessa överklassmän som är dekadenta och moraliskt korrupta.

2. Tidigare forskning

Forskningen som bedrivits om Zola är omfattande och mångsidig. Frammot 1980-talet kan man spåra en vilja till nyläsningar av Zolas verk. Läsningen av Zolas produktion utifrån det naturalistiska projektet var inte längre tillräcklig i en modern kontext. Nya perspektiv har tillkommit i litteraturforskningen i allmänhet och det har satt sina spår i hur man uppfattar Zolas rika produktion. *Nana* har alltid varit en omskriven roman, kanske för att den så tydligt handlar om sex och kön, ämnen som genomgående har haft en viss sprängkraft. Sålunda kan man förstå att romanen plockats upp i mycket av den moderna genusforskningen (exempelvis denna uppsats). *Nana* har blivit ett huvudbry för

forskningen: disparata tolkningar om vem Nana är, och vad hon står för duggar tätt, som vi snart ska se. Är hon manslukerskan från arbetarklassen som kommit som en hämnande kraft eller är hon en ung kvinna som helt enkelt föreläts av ett korrumpert Paris skenbara flärd? Är hon offer eller föröväre? Vilken ideologi kommer till uttryck i romanen Nana eller finns det flera? Är *Nana* en roman med könskrigets förtecken eller bara en naturalistisk skildring av ett människoöde. Jag kommer nu att presentera ett axplock av den forskning som gjorts.

Carl-Eric Nordberg framhäver i *Ett hörn av skapelsen* (1988) bilden av Nana som manslukerska, hon är ”den moderna tidens babyloniska sköka som tronar på en pyramid av dödsfallar”.² Nordberg inriktar sig på korrruptionen och den sociala dekadansen hos de övre klasserna. Nordberg ser Zola och *Nana* som en ”viktorian som kämpar mot sina hämningar”. Han jämför Zola med greve Muffat som är en hämmad puritan och försöker visa hur Nana som aktiv kraft ser Muffat som en utmaning och vill få honom att underkasta sig ”hennes cyniska nycker”.³ Nordberg trycker på romanen som en könskamp där den ”vulgära slampan från bakgatorna i Paris” satiriskt byter roll med kammarherren från det kejsrerliga hovet, greve Muffat. Tydligt är att Nordberg betraktar Nana som ett aktivt subjekt, som symboliserar kättja och det moraliskt och socialt onda. Med andra ord är det en könskamp där demimonden, den franska kurtisanen, är det onda och de manliga offren är just offer för Nanas ”orgiastisk[a] livsyra”.⁴ Den frihet Nana försöker erövra som kurtisan är för Nordberg ett karikerande av de ”fria marknadskrafternas spel”. Det blir ett sexualbolag där Nanas kropp är till salu.⁵ Hon lever en ”narcissistisk dröm”.⁶ Hon ser sig själv genom utomstående och kan beundra sig själv med kännarblick. Det må så vara att Nana beundrar sig själv men Nordberg förklarar aldrig vem Nana är som en berättad gestalt utan bara funktionen av Nana och sätter likhetstecken vid att det är ett aktivt subjekt. Nana är guldflygan från samhällets avskrädeshög som sprider förfall och sjukdom omkring sig. Det manliga begäret till denna ”babyloniska sköka” undersöks aldrig.

Brian Nelson ser, i sin bok *Zola and the Bourgeoisie* (1983), *Nana* som en allegori om korrruption och undergång av aristokratin och den nyrika *bourgeoisien*. Nelson menar att Nana är både produkten av och katalysatorn för dessa klassers dekadenta och depraverade beteende. Tonvikten i *Nana* ligger på orgastiskt och vämjeligt överflöd. Frosseri och överdriven konsumtion som leder till förfall och ruin.

För Nelson är Nana en diabolisk inkarnation av ”the Fatal Woman”.⁷ Nana är en moralisk fara för samhället då hon bryter ner klasskillnader genom att visa på universaliteten i den sexuella instinkten. Nelson menar att Zola presenterar sexuell aktivitet som något mekaniskt och djurlikt som bibehålles genom vana och eskalerar genom cynism.⁸ Det är en värld av rovdjur och offer där Nanas hus och hennes kropp sväljer förmögenheter och män. Nelsons egen tonvikt ligger på de övre klassernas frenetiska sexuella dekadens som ytterst leder till undergång, men han tar lite hänsyn till hur detta sker och motiven bakom. Genom att tolka Nana som en produkt och en katalysator av de övre klassernas dekadenta sexualitet hänger sig Nelson åt samma determinism som finns explicit hos Zola. Nana

² Carl-Eric Nordberg, *Ett hörn av skapelsen – Emile Zola och hans värld* (Stockholm, 1988), s. 301.

³ Ibid. s. 304.

⁴ Ibid. s. 305.

⁵ Ibid. s. 308.

⁶ Ibid. s. 309.

⁷ Brian Nelson, *Zola and the Bourgeoisie*, (London, 1983), s. 52.

⁸ Ibid. s. 112.

berövas då sin frihet och möjligheten av att hon kanske har ett motiv för sina handlingar utesluts.

Roger Clarks bok *Zola: Nana* (2004) ägnar sig till stor del att undersöka de olika mytbildningarna om och kring Nana: "den blonda Venus", "Guldflugan", 'Femme chic' och "Melusine". Jag ska presentera dem kort i tur och ordning.

Den blonda Venus är den pjäs i vilken Nana spelar Venus på Bordenaves teater, som han föredrar kallas bordell. Nana är en talanglös sångerska och skådespelerska men hon vinner över publiken med sin sexuella dragningskraft. Nana som Venus är en inkarnation av den sexuella kraften. Hon framställs som en hynda i brunst och för Clark förvandlas publiken till en flock förföljande hundar. Clark tolkar scenen modernt och framhåller i likhet med min egen analys att Nana blir en projektyta för den manliga publikens begär. Clark vänder sålunda på bilden som Nordberg och i viss mån Nelson framställer. Nana kan inte bära skulden för de myter och föreställningar som andra tillskriver henne.

Guldflugan kommer ur en artikel som journalisten i romanen Fauchery publicerar i *Le Figaro*. Där beskrivs Nana som en "guldfluga" som flugit upp från samhällets avskrädeshög som sprider sjukdom och förfall omkring sig. En del äldre forskning har förstått återberättandet av denna artikel som Zolas egna moraliska värdering av Nana. Clark hävdar dock att artikeln i romanen säger mer om Fauchery som skrivit den och Muffat som reciterar den än den gör om Nana. Fauchery, menar Clark, är Zola negativa kontrahent, han är en feg streber som jobbar på en skvallertidning. Den objektiva berättaren i sammanhanget har en ganska negativ inställning till stilen på artikeln. Nana som guldflugan menar Clark härstammar ur Faucherys dekadenta och barocka prosa filtrerad genom Muffats fantasi. Muffat var på teatern och det är han som just återberättat artikeln om "guldflugan" för Nana. När vi då ser Nana klä av sig framför spegeln gör vi det genom Muffats ögon och hans syn är färgad av myterna kring Nana (Venus på teatern och Guldflugan i artikeln) vilket skapar en zoologisk och moralisk förvirring i berättelsen.⁹

"Femme chic" är Clarks benämning av Nana under den period av romanen då hon står som högst på samhällsstegen, som en trendsättare och en fin dam. "Femme chic" perioden når sin klimax under Grand Prixloppet då hästen Nana och kvinnan Nana försätter hela publiken i en nationalistisk upphetsning. I berättandet fördunklas gränserna mellan hästen och kvinnan och publiken blir till en grå uppjagad massa ropandes "Nana!". Detta kapitel ekar av första kapitlet och "den blonda Venus". Den råa kraften hos Nana hotar och förstör slutligen den civiliserade hållningen hos publiken. Den patriotism Nana här väcker förebådar fransk-preussiska kriget och det stundande franska inbördeskriget som börjar i sista kapitlet av romanen.¹⁰

Melusine är Nanas sista roll på teatern, en roll där hon inte har några repliker men ändå gör succé. I romanens sista kapitel talar aldrig Nana men talet om Nana är desto mer framträdande. Nana har blivit en legend, en artefakt. Hon är en kosmisk gudinna, en blandning av element. Där hon ligger för döden har hon förlorat sin materialitet och sin identitet men hennes ande är numer en del av Paris. Nanas kropp behövs inte längre, den har gått upp i själva samhällskroppen. Då Nana dör kan man ironiskt höra folk ropa "Mot Berlin!". Destruktionen av Nanas kropp är analog med demoraliseringen av den franska nationen menar Clark.

⁹ Roger Clark, *Zola: Nana*, (London, 2004), s. 62.

¹⁰ *Ibid.* s. 67 ff.

För Clark är Nana en mycket symboltyngd karaktär (som jag visat ovan). Romanen är enligt Clark ett "poème des désirs du mâle".¹¹ Ett manligt begär som placeras i en kritik och kontext av det socialt och moraliskt korrumperade andra imperiet i Frankrike. Clark ser mycket av Zola i Muffat och skriver att Nana också är en personlig uppgörelse med det egna begäret och den egna rädslan inför sexuella instinkter.¹²

Peter Brooks essä från 1989 fokuserar på kroppens relation till berättandet. *Nana* handlar till stor del om att klä av Nana, att avslöja hemligheterna med hennes kropp. I flera av romanens passager är Nana naken men hon tycks ändå vara beslöjad, antingen det är lårens skuggor eller en bit genomskinligt tyg som döljer hennes kön. Avslöjandet av Nanas kön leder till ett beslöjande; "avslöjandet når slutligen en slöja, som är den ursprungliga slöjan: kvinnas kön som något fundamentalt okänt och ej representerbart." Och den manliga blicken kan endast "glida in i allegorier, frammaningar av bibliska monster och odjuret" (Vi känner igen Nordbergs skildring av Nana ovan).¹³ Jag kommer att återkomma till och fördjupa detta resonemang under min egen analys.

Brooks förstår hela *Nanas* narrativa dynamik som härledd ur och driven av Nanas kön som därför aldrig blir direkt representerat. Istället allegoriserar Nanas kön, det obeskrivbara intet, bristen på fallos blir till ett allt genom "det fantasmatiske motsägelsefulla logik".¹⁴ Det som är gömt eller är en hemlighet är drivkraften för en berättelse och det är också ett svar på varför alla beskrivningar av Nana begränsas till en beskrivning av Nanas funktion. Brooks ser en konflikt hos Zola som emanerar ur hans konstnärliga estetik, den att klä av, att visa något i sin nakenhet och hans ideala estetik om kvinnan som är mer sentimental och betryggande. Denna konflikt utmynnar i att avtäckandet av Nanas kön kantas av olika hotbilder om djurisk sexualitet och korruption av samhället genom arbetarklassens okontrollerade sexualitet.¹⁵ Denna dubbla struktur i den narrativa apparaten leder oss vidare till Naomi Schors och Kathryn Slotts forskning.

Naomi Schors bok *Zola's Crowds* har ett avsnitt som ingående behandlar *Nana*. För en "crowd", som här bör förstås både som folkmassa, folksamling och publik, finns det ett sätt att överleva som sådan och det är förekomsten av en annan "crowd". Dessa grupperingar stimulerar alltså varandra genom att vara konstituerade annorlunda (det kan vara allt från, kön och klass till skild opinion i en sakfråga). Den motsättning som träder fram tydligast i *Nana* är för Schor den manliga/kvinnliga axeln. Vidare axiologiska polariseringar kan sedan göras som exempelvis "[...] male activity (= verticality + mobility) vs. Female passivity (= horizontally + immobility)".¹⁶ Enligt Schor föder motsatserna hela tiden nya motsatser.¹⁷ Genom att blottlägga dessa motsatser i ljuset kan sedan förståelsen för *Nana* som en roman om sexuell skillnad bli tydligare.

Schor ser *Nana* som en könskrigsroman och tycker därför att man måste se Nanas lesbianism som något mer än "ett symptom för dekadens".¹⁸ Nanas kärlek till kvinnor balanseras hela tiden mot hennes förakt för män menar Schor, något som annars saknas i bilden av mansslukerskan. Denna kvinnliga gruppering är en vision om ett "motsamhälle exklusivt sammansatt av kvinnor" skriver Schor.¹⁹ För att nå fram till *Nana* som deltagare i

¹¹ Ibid. s. 81.

¹² Ibid. s. 81 f.

¹³ Peter Brooks, "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd" *Critical Inquiry*, 16 (Chicago, 1989), s. 19.

¹⁴ Ibid. s. 27.

¹⁵ Ibid. s. 32.

¹⁶ Naomi Schor, *Zola's Crowds* (London, 1978), s. 90.

¹⁷ Ibid. s. 90.

¹⁸ Ibid. s. 91.

¹⁹ Ibid. s. 92.

ett könskrig använder sig Schor av hennes relation till den unge mannen Georges Hugon. Scenen då Nana klär upp Georges i sina kläder och börjar kalla honom "lilla älsklingen" är ett uttryck för lesbiansim. Det är en övning inför Nanas sapphiska relation till Satin. Själva transvestismen behandlar Schor som ett ganska harmlöst och typiskt dekadent uttryck, det som är väsentligt är att det är en man som kläs ut till kvinna och att det eggjar Nana. Då Nana och Satin ska älska för första gången avbryts detta av män. Det är polisrazzia på hotellet och denna scen, menar Schor, "dramatiserar oskiljaktigheten mellan sexualitets och klass axeln, mellan klasskamp [class struggle] och vad Ralph Ellison så lämpligt kallat 'ass struggle'".²⁰ Poliserna representerar en manlig och borgerlig ordning som understryker Nanas mål som enligt Schor är att omvända detta förtryck av kvinnor och fattiga till ett förtryck av rika män.²¹ Nana startar inte som "könskampskvinna" men blir det mot senare delen av romanen i ljuset av sina erfarenheter. Männens reaktioner på Nanas och Satins homosexualitet är ganska svaga men detta beror enligt Schor inte på att männen inte skulle protestera mot ett brott mot den manliga ordningen, utan på grund av att de omtalades förhållande inte utgör ett hot mot denna ordning. "Kvinnlig gemenskap blir en fara för den manliga sociala ordningen endast då den korsar klassgränser" skriver Schor. Endast då utmanas övriga strukturer och tanken om att det skulle finnas likheter mellan kurtisaner och borgerliga kvinnor är minst sagt upprörande. Det finns, för Schor, vissa likheter mellan Nana och grevinnan Sabine vilket är sprängstoff. Då greve Muffat får reda på att Sabine har en älskare rasar hans värld på grund av 1. Att Sabine är ett begärande subjekt och 2. Att Sabine är ett objekt för manligt begär, likt Nana.²²

Det är på detta sätt Schor argumenterat för att *Nana* är en könskrigsroman om sexuell skillnad och sexuella roller.

Kathryn Slott utgår i sin essä från Schors idéer om motsättningar som skapar maktkamper mellan karaktärer som exempelvis man/kvinna, borgarklass/arbetarklass, individ/kollektiv. Slott menar dock vidare att dessa konflikter även sträcker sig till berättarrösten. Slott undersöker hur berättandet i romanen förändras i relation till textens ideologiska sfär. Berättelsens dubbla karaktär är då anledningen till att det finns så motsatta läsningar av *Nana* menar Slott.

Som i de flesta av Zolas romaner är individernas lycka bestämd av deras arv och miljö men Slott poängterar att det som determinerar individen också är kön. Slott menar att Zolas kvinnors fall alltid är förorsakat av män. Nana blir en av Paris mest eftersökta kurtisaner, men det som blir hennes fall, är männen och klienternas okontrollerade begär som driver Nana till det excessiva beteende som blir hennes undergång. Zola tycks, enligt Slott, säga dels att Nana är ett offer för den sociala determinism som arv och miljö innebär men han tycks också säga att alla kvinnor är offer för könsförtryck oberoende av deras arv eller specifika sociala status. Vidare menar Slott att Nana blivit kurtisan av två anledningar, dels för att tjäna pengar till ett hyggligt uppehälle, dels (som Schor) för att söka hämnd för den situation män har placerat hennes egen familj i. Andra forskare före Slott har velat hävda att Nanas vilja till makt över män kommer ur att hon är en inkarnation av det moraliskt onda, Slott menar däremot att det är för att "Det är den enda makt som män tillåter henne att ha och den enda livsstil som patriarkalt bestämda socioekonomiska förutsättningar

²⁰ Ibid. s. 97.

²¹ Ibid. s. 97.

²² Ibid. s. 100.

tillåter henne att leva.”²³ Slott tar ett steg längre då hon inte, som Schor, ser Nana som strikt könskrigare. Enligt Slott är Nana en individualistisk frihetskämpe.

3. Begär och symbolik

3.1 Nana som Venus

Första kapitlet utspelar sig på teatern. Nana ska spela Venus. Alla talar redan här om Nana trots att inget vet vem hon är. Enligt teaterchefen Bordenave kan Nana varken sjunga eller spela men ”Nana har någonting annat att komma med”. Bordenave säger att det var ”en Venus han sökte”. Han sökte med andra ord en föreställning om kvinnan som Venus, en i högsta grad manlig föreställning. Då bankiren Steiner lyssnar på Bordenaves beskrivning av Nana börjar hans ögon lysa.²⁴ Steiner och publiken grips av ”denna nyfikenhet som i Paris är lika våldsamt som ett utbrott av vansinne” (Zola 1, s.10). Nana har ännu inte materialiserats för Paris invånare men hon har redan fått en funktion, och det är som en projektyta för manliga föreställningar om Venus.

Då Nana väl gör entré chockar hon publiken, de tror att det är ett skämt då denna talanglösa flicka uppträder men då den unge Georges Hugon ställer sig upp och applåderar förändras stämningen. Clark hävdar att Bordenaves tal om Venus och Hugons applåd är det som i berättelsen skapar en identifikation mellan Nana och Venus.²⁵ Att det pratas så mycket om Nana innan teatern börjar kan man se som ett uttryck för att det finns en funktion att fylla, att Zola planerar ett behov av en Venus. Detta stämmer väl överens med Peter Brooks essä där han påpekar att Nana är en sorts kitsch-Venus i konstvärlden. ”Då Nana såg att salongen skrattade, började hon skratta själv.” (Zola 1, s. 18) Hon har, enligt mig, redan här börjat spegla den manliga publiken i detta fall genom skrattet, ett sinnligt uttryck. Jag vill hävda att Nana som Venus redan här även är förstådd som hotbild mot kulturen. Efter första akten stormar publiken mot utgången alltjämt talandes om Nana. Rose Mignon, Nanans medspelerska, glöms bort i andra akten: ”Denna lilla förtjusande barnunge, som just hade suckat fram Dianans klagan med sin vackra röst.” Den fylliga Nana däremot som ”slog sig på låren och kacklade som en höna, spred omkring sig en doft av liv, av kvinnans allmakt, som berusade publiken” (Zola 1, s. 25). Vi kan snabbt konstatera att det inte är Nanans skådespeleritalanger som berusar eller visar kvinnans allmakt. Det räcker med att Nana visar sig, det är själva hennes uppenbarelse som berusar. Hon blir här i första rummet sexualitet och i det andra Nana, den taskiga skådespelerskan. Det att hon kacklar som en höna är en del av romanens många djurmetaforer som jag återkommer till. För nu kan vi konstatera att metaforen om Nana som kacklande höna är en beskrivning av något osofistikerat och inte speciellt raffinerat, det är en del av hotbilden om naturen som hotar själva kulturen i dess egna uttryck. Scenen blir till en parodi över teatern själv. Bordenave, den cyniske teaterchefen, vill att man kallar hans teater för en bordell. Att avnjuta ett modernt skådespel likställs alltså här med att tillfredsställa sitt erotiska begär. Än så länge är inte hotbilden så stark men den ska komma att få mer och mer kraft i takt med att Nana blir mer och mer symboltyngd. Att teatern är en bordell understryks vidare av att Mignon, Rose Mignons man, är fullt upptagen med att skaffa sin fru ekonomiskt och socialt gynnsamma älskare. Han gav upp sin egen karriär tidigt för att s.a.s. förvalta sin hustrus intressen. Bankiren Steiner är hennes älskare i första kapitlet och Mignon vakar över honom som en

²³ Kathryn Slott, ”Narrative Tension in the Representation of Women in Zola’s *L’Assommoir* and *Nana*” *L’Esprit Créateur*, 4 (Lawrence, 1985), s. 103

²⁴ Emile Zola, *Nana* (1880) övers. J. Gunnarsson (Uddevalla, 1990), s. 8

²⁵ Roger Clark, *Zola: Nana* (London, 2004), s. 53.

hök, han har hjälpt Steiner att träffa andra kvinnor och sedan ”fört honom tillbaka till sin fru ångerköpt och trogen” (Zola 1, s. 26). Rose är alltså en affärsverksamhet.

I skildrandet av tredje akten finns en av romanens nyckelpassager, den då Nana som Venus gör entré. Den är mycket omskriven och tål att citeras i sin helhet:

Nana var naken. Hon var naken med lugn djärvhet, viss om sin kropps allmakt. Det enda hon bar var en tunn slöja, och under den luftiga vävnaden anade, nej, såg man hela hennes kropp, vit som skum: hennes runda axlar, hennes amazonbarm, vars röda knoppar stod rakt ut och var styva som lansar, hennes breda höfter, som vaggade vällustigt, hennes vita, fylliga låar. Det var Venus uppstigen ur vågorna utan annan klädnad än sitt hår.[...]Det var som en het vindpust, fylld av ett dämpat hot, hade dragit förbi. Hos den storväxta ungmön hade kvinnan med ens trätt fram. Hon väckte detta utbrott av brunstigt vanvett som hennes kön förmår, då hon slog upp portarna till åtråns utforskade rike. (Zola 1, s. 28).

Innan jag kommenterar detta stycke vill jag lyfta fram några kommentarer från tidigare forskning.

Naomi Schor menar här att publiken som förut var könsneutral nu blivit manlig och att Nana på scenen ”inbegriper alla kvinnor i publiken”.²⁶ Detta skulle innebära att det dämpade ”hot” som publiken upplever är, inte bara Nanas sexualitet, utan kvinnans överhuvudtaget.

Slott menar att berättarperspektivet förflyttas från en objektiv berättare till den manliga publiken, vilket innebär att ”precisionen och pålitligheten i deras iakttagelser kan ifrågasättas” inom berättelsens ideologiska sfär.²⁷ De ideologiska skillnaderna i berättelsen blir tydligare genom att perspektivet fokuseras på en viss grupp eller individ. Den objektiva berättaren ger uttryck för en klassisk determinism, där Nana av arv och miljö är bestämd till att bli en destruktiv manslukerska medan vi genom fokuseringen av perspektivet på den manliga publiken förstår att det är deras uppfattning och vi blir därmed varse ett universellt könsförtryck.²⁸

Den objektiva berättaren ger uttryck för en klassisk determinism, där Nana av arv och miljö är bestämd till att bli en destruktiv manslukerska medan vi genom fokuseringen av perspektivet på den manliga publiken förstår att det är deras uppfattning och vi blir därmed varse ett universellt könsförtryck.

För Carl-Eric Nordberg är detta den scen då Nana demonstrerar ”sin infernaliska makt och under romanens gång kommer hon också att dra allt fler män inom sin trollkrets och störta många människor i fördärvet”.²⁹ Nana, ”denna fatala gudinna [besitter den] oemotståndliga styrkan hos en naturmakt [som] skall ödelägga omvärlden”³⁰ skriver Nordberg. Problemet med den här tolkningen är att en ensam person som står på scen tillskrivs en mängd aktiva verb som omöjligt kan utföras bara genom att dansa och sjunga dåligt. Nordberg tycks uppleva samma hot från den ”naturliga kvinnan” som männen i publiken.

Slutligen ska jag tala lite om Clarks uppfattning och även integrera min egen. Clark skriver att Nana är ”sexualitetens makt förkroppsligad, den blinda instinktiva kraften som sänder

²⁶ Schor, s. 91.

²⁷ Slott, s. 100.

²⁸ Ibid. s. 104.

²⁹ Nordberg, s. 300.

³⁰ Ibid. s. 300 f.

ilningar längs ryggraden på både hennes skapare och på hennes åskådare, man som kvinna, på Varieteteatern.”.³¹ Clark bryter här med Schor då han menar att Nana är ett hot mot båda könen och inte från kvinnan i sig utan från Nana. Hon är det som Napoleon III:s Paris inte är. Hotet som upplevs av publiken vid Nanas entré är för Clark i stor utsträckning härlett ur insikten att ”Nana förkroppsligar allt som de inte är”.³² Clark har delvis rätt: Nana är ett hot mot kulturen, specifikt den parisiska, såsom varandes en inkarnation av sex, av begär. Publikens rädsla kommer dock snarare ur insikten att Nana är allt som de själva är, detta gäller för den manliga publiken som är de ögon genom vilka vi betraktar scenen. Med andra ord är det Nanas sexualitet som *kvinn*a de är rädda för, det är det explicita innehållet. Det som finns implicit är att det är deras eget begär de upplever som ett hot, att de förlorar kontrollen och behärskningen som ingår i konstruktionen av en modern man. Nanas sexuella kraft är så stark att det inte ens går att binda fast sig vid masten som Odysseus när han skulle stå emot sirenerna på grund av att denna kraft inte bara finns hos Nana utan hos männen själva som begärsvarer. Det är en dubbelexponering av begäret. Det finns s.a.s. ingenting angenämt, i en patriarkal struktur, med begärande kvinnor och inte heller med ett begär till kvinnor.

Det är ”kroppens allmakt” som omnämns i passagen. Det är ”kvinnan som stigit fram”. Venus är ”uppstigen ur vågorna” med ”Amazonbarm” framkallandes det brunstiga vanvett som ”hennes kön förmår”. ”Kroppen”, ”Kvinnan”, ”Venus” och ”Amazonen” är alla framkallade bilder ur en repertoarföreställning om Kvinnan, flickan är harmlös men kvinnan, henne känner vi helt enkelt inte till annat än genom denna parad av sammanlänkade bilder tycks den manliga publiken tillsammans med Zola säga. Som Brooks framhåller (se tidigare forskning) finns det ett behov av att avtäckas Nana, att se henne naken, d.v.s. se det som hon är, hennes natur. Vi har alltid vetat vad könet förmår och här står det nu på en scen redo att utforskas, begäras och framförallt ägas. Men som Brooks skriver så är Nana aldrig helt naken, det finns alltid en tunn slöja som döljer könet. Detta är en slöja som inte medger en positivistisk observation, ett slutligt avtäckande utan som måste fyllas av någonting annat (Nana har någonting annat, som Bordenave säger). I min mening är det i Nanas fall här symbolerna och myterna får sin funktion, de blir hennes funktion. Nana är ingenting annat än ”Kvinnan” som om det var en titel. Så är det då ”manslukerskans hungriga leende” vi ser från scenen eller är det helt enkelt en artonårig arbetarflicka som småler för att hon tror att hon gör succé på teatern (Zola 1, s. 28).

3.2 Guldflugan

Jag ska nu kommentera kapitel 8, mittuppslaget i *Nana*. Greve Muffat befinner sig hemma hos Nana. Muffat sitter och läser en artikel vid namn ”Guldflugan” skriven av Fauchery och publicerad i *Le Figaro* medan Nana avklädd står och speglar sig. Det blir två ganska långa citat så för orienteringens skull kommer jag att sätta ut siffror inom klammer i citaten som korresponderar med siffror i mina kommentarer:

Hon släppte linnet och stod där naken i väntan på att Muffat skulle avsluta artikeln. Han läste långsamt. Faucherys krönika bar rubriken ”guldflugan”. [1]Det var historien om en glädjeflicka, som härstammade från fyra eller fem generationer av drinkare och vilken genom sitt förskämda blod utvecklats till en sexuell omättlig driftsvarelse. Hon hade växt upp i en förstad och på Paris’ gator, och stor och grann som hon var – lik en blomma på en gödselhög – utkrävde hon nu hämnd för de tiggare och förfallna, vilkas avkomling hon var. Den förruttnelse, som jäste hos folket, steg med henne upp till de högre klasserna och fördärvade även

³¹ Clark, s. 53.

³² Ibid. s. 52.

dem. Hon hade blivit en naturkraft, en förstörelsens bakterie utan att själv vilja det. Hon korruperade och malde sönder Paris mellan sina snövita låar. Och mot slutet av artikeln kom jämförelsen med flugan, en fluga av solens färg, uppflugan från en avskrädeshög, en fluga som kom med döden från de kadaver, som blir liggande längs vägkanten.[2] En fluga, som surrade och dansade och glittrade som tusen ädelstenar, men som enbart genom att slå ner på männen förgiftade dem i deras palats, dit den trängde genom fönstren. [3]Artikeln var infernaliskt skriven med meningar, som gjorde veritabla bocksprång, och med ett överflöd av originella vändningar och en massa barocka liknelser. (Zola 2, s. 136).

Zolas determinism kan skönjas i artikeln; Nanas uppväxtmiljö och tillika klasstillhörighet har skapat en blomma på en gödselhög, en blomma som växer ända upp till fönstret i prinsessans torn jäst av folkets förruttnelse[1].

På det estetiska planet kan vi se hur nästan alla metaforer och metonymier kommer från naturen eller arbetarklassen. Nanas arbetarblod är inte utspätt eller helt enkelt normalt det är "förskämt". "Förruttnelsen som jäser" åsyftar inte något konkret ruttet utan en abstrakt förruttnelse som dessutom jäser, som bagarens deg. Guldflugan inte bara korruperar utan "maler" sönder Paris som en mjölnare som maler vete. Det är en fluga från en avskrädeshög som kommer med döden från kadaver vid vägkanten. Det är ingen konst att se att artikelförfattaren upplever den hotbild jag försökt visa på: kvinnan från arbetarklassen, den omätliga driftvarelse som slår ner på män i deras palats. Man ska komma ihåg att Nana vid den här punkten aldrig satt sin fot i ett palats än mindre har hon slagit ner på någon [2]. De "drabbade" sitter vid den här tiden i hennes hall och väntar eller så stryker de omkring i logerna på teatern. Om man ska använda samma bildspråk som Fauchery så springer de rakt i käftarna på besten, d.v.s. Nana. Återigen kan vi se det dubbla hotet, det egna manliga begäret allegoriserar och jämförs med att bli biten av en fluga.

Naturen är genomgående en symbol för drift och förfall, den nästan dystopiska visionen om kaos i kulturen kan möjligtvis härledas till att det faktiskt är kaos i kulturen. Aristokratins fall i det andra imperiets Frankrike är ett centralt tema i *Nana*: Greve Muffat, den religiöse och strikte kejsarliga kammarherren blir till slut själv korruperad, ett offer för drifterna. Hans fru, som är klosterlivet själv, upprättar i det symboliska ett släktskap med Nana som jag utvecklar senare.

Som jag nämnde under "tidigare forskning" har Clark uppmärksammat det faktum att Fauchery ligger bakom artikeln och att det är genom Muffat den sen tolkas. Enligt Clark ska Fauchery ha varit Zolas negativa motpol, en skvallerjournalist full av dubbelmoral. Det finns belägg för det då vi ser att det sker en förskjutning i berättarperspektivet från Fauchery och Muffat till den objektiva berättaren [3]. Beskrivningen som ges av artikelns jargong är mycket olik den naturalistiska stilen, med undantag för *Nana* som vi har sett skickar dubbla budskap (den Blonda Venus). Den strikte och religiöse Muffat är den som ger oss ett referat av artikeln, vi får den inte i sin helhet, och Muffat är som Slott påpekar "förmedlaren av de mest intensiva, okontrollerade manliga reaktionerna gentemot Nana".³³ Vi ska i det följande se närmare på detta.

Nästa passage, som följer direkt på föregående förutom ett litet stycke där Nana speglar sig, ser vi utifrån greve Muffat.

Hon gjorde honom rädd. Tidningen hade fallit ur hans händer. I detta ögonblick av klarsyn föraktade han sig själv. På tre månader hade hon förstört honom, han kände sig anfrätt ända in i mårgen av all denna orenlighet, om vilken han förut inte haft en aning. Allt höll på att murkna inom honom. Då han inte lyckades slita blicken från henne, betraktade han henne oavvänt och försökte känna sig fylld av äckel inför hennes nakenhet. [...] Han betraktade hennes halvslutna ögon, hennes halvöppna mun, hennes ansikte, som smalt i ett älskogskrankt leende. Och bakom henne såg han det gyllenröda, utslagna håret svepa om hennes rygg likt en lejonman. Bakåtlutad och med spända höfter exponerade hon sina fasta låar, skinnet sammet. En mjuk linje, som endast

³³ Slott, s. 102.

obetydligt buktades av axlar och höfter, smög från hennes ena armbåge ned till foten. Muffat mindes sin tidigare fasa för kvinnan, detta Skriftens kättjefulla vidunder, som spred en lukt av vilddjur omkring sig. Nana var alldeles luden, ett rosafärgat fjun kom hennes kropp att likna sammet och det låg något animaliskt över hennes länder och lår, över de köttiga utbuktningarna med deras djupa veck, som kastade en fladdrande skugga över hennes kön. Hon var ett djur, ett gyllenskimrande djur, omedvetet om sin makt, som genom sin blotta lukt var ett fördärv. Muffat betraktade henne alltjämt, anfäktad, besatt, tills han måste sluta ögonen för att inte längre se. Men djuret kom tillbaka i mörkret, förstorat, fruktansvärt, jättelikt. Nu hade det för alltid bitit sig fast i hans kött. (Zola 2, s. 137 f).

Allt håller på att ”murkna” inom Muffat, som om han var ett träslag. Muffat försöker värja sig mot sitt eget begär genom att fylla sig själv med äckel gentemot Nanas nakna kropp. Han lyckas inte och förskjuter då istället det djuriska begär han upplever på Nanas fysiska gestalt. Hon blir ett lejon, ett djur inför hans ögon. Vi kan allra tydligaste se det ske i den narrativa apparaten i meningen ”Muffat mindes sin tidigare fasa för kvinnan, detta skriftens kättjefulla vidunder”. Återkallandet av det minnet fungerar som en frammaning av just kvinnan, vidundret, för i följande mening blir hon genast luden och animalisk. Ytterligare en rörelse finns nerbäddad i berättarstrukturen; det är Muffats blick som börjar vid Nanas ögon och ansikte och slutar vid hennes fot, denna rörelse sker parallellt med en horisontell rörelse. Muffat sitter nämligen i en position då han ser Nana både framifrån och bakifrån. Rörelsen når sitt klimax då den når skuggan över ”hennes kön”. Han ser den beslöjade obeskrivbara kvinnan som bara är, som är naturlig. Besatt och anfäktad fortsätter han titta men klarar inte av det och sluter då ögonen. Muffat är redan från början förvirrad av Nanas kön genom de myter som skapats om Nana, ”den blonda Venus” på teatern och ”Guldflugan” i artikeln och nu även ”ett bibliskt vidunder” han en gång läst om. Alla dessa symboler refererar till eller drivs av ”kvinnans” beslöjade kön. Det slutliga beviset för detta kommer då hans ögon är slutna, blinda för den nakenhet som står framför honom men likväl fortsätter han att se. Djuret är ”tillbaka i mörkret, förstorat, fruktansvärt, jättelikt” (Zola 2, s. 138). Då Muffat sluter ögonen lämnar han rummet och därmed tiden och stiger in i en symbolvärld som direkt anknyter till kvinnans väsen, hennes annanhet i förhållande till mannen. Brooks kopplar detta till Freud och kastrationskomplexet; pojken ser sin mammas kön och tycker att någonting saknas, det är ”scenarios that both affirm and deny the absence of the phallus, and don't know what to see in it's place”.³⁴ Brooks förklarar också att Muffat inte syns i spegeln, trots att han rumsligt sett borde det, på grund av att det skulle avslöja Muffats erektion som följer på den manliga blicken som riktas mot den nakna kvinnan.³⁵

Nana fördärvar genom sin ”blotta lukt”. Muffat känner som en hund lukten av en hona som vill bli betäckt men han förnekar sin egen brunst (kvinnans brist på fallos), och tar man med i beräkningen att Muffats upphetsning (erektion) aldrig syns (han syns inte i spegeln) så förnekas den även ideologiskt av Zola. Det är s.a.s. ingen konst för Nana att ”fördärva” något som redan är ”fördärvat” och fördärvat ska då såklart förstås som uppfylld av driftsimpulser (att det är något fördärvat att ha drifter är en moralisk värdering i texten). Vi ser att oerhört mycket händer under denna passage men vi ser också att det för Nana inte hänt någonting alls, hon saknar här en röst. Saknaden av röst kan ses som ett sätt att låta Nana bli just ett symbolernas nexus. Skulle hon tala och uttrycka något skulle hon genast bli verklig. Endast som teater och som skådespel talar Nana. Detta förhållande understryks på flera ställen i romanen, i citatet genom markören om djuret som är omedvetet om sin makt. En för den gamla forskningen typisk bild är att se Nana som en natur som kommit för att hemsöka männen, som en guldfluga. För mig och tillika Slott ser det mer ut som en makt hon förlänas av just män som de sedan kan vändas över. Konflikten sker hos Muffat

³⁴ Brooks, s.19.

³⁵ Ibid. 22 f.

och männen, det är en konflikt mellan begäret och förnuftet, begäret frammanar djuret som sedan förfäktas av förnuftet. Explicit finns ett förakt för en depraverad och destruktiv kvinnlig sexualitet som understryks av de olika mytbildningarna i *Nana* men implicit finns också en ännu mera kraftfull rädsla för det manliga begäret, den ociviliserade och apolitiska sexualiteten. Zola härleder gärna alla former av begär till natur hellre än historiska skeenden, d.v.s. det som konstituerar kulturen.

Det finns alltså ett skuldbeläggande av kvinnan. Bertrand-Jennings skriver att Zola "hyste en katastrofartad syn på sexualiteten".³⁶ Alla former av sexuella relationer orsakar lidanden och kärlekshistorierna är oftast tragiska. Zolas kvinnliga karaktärer är sålunda rikt utrustade med libido som sedan betraktas i skräck. Bertrand-Jennings menar att det inte spelar någon roll huruvida kvinnorna avvisar män, revolterar mot deras lagar eller åtrår dem för de är "ofrånkomligen sammanlänkade med ondskan".³⁷ Då Muffat betraktar Nana i spegeln projicerar han på Nana det bibliska vidundret han känner hos sig själv. Zola försöker rädda sig själv undan en djupt liggande skuld känsla över begäret och visar därför Nana som den som förför och förleder, som initiativtagaren, menar Bertrand-Jennings.³⁸

Vi återgår till spegelscenen. För de flesta forskare är Nanas lustfyllda upptäckande av sin egen kropp i spegeln en sorts narcissism. Zola sparar inte på krutet och ger oss bilder som "Hon spetsade läpparna och kysste sig själv alldeles intill armhålan, leenden mot den andra Nana som kysste sig i spegeln" eller då hon ger sig själv "en smältande smekning" (Zola 2, s. 138). Såsom vi hittills i denna studie kunnat skönja Zolas projekt så skulle narcissism passa utmärkt: Nana är sex, och gillar det. Hennes speglade visar då på hennes hänsynslöshet och egenkärlek. Schor ser i scenen fetischism; en sublimering av begäret (hos den manlige författaren) som leder till, i det här fallet, fantasier om den falliska modern. Dessa fantasier föranleds då av den lille pojken möte med moderns kön som han uppfattar som kastrerat.³⁹ Pojken kan inte acceptera kastrationen och därför blir modern fallisk i hans fantasi.

Jag tycker att tolkningen om narcissism förvisso har sin poäng men missar något väsentligt, den direkt följande passagen: "Muffat drog en tyst djup suck. Denna lek på egen hand gjorde honom utom sig." Muffat vill äga och kontrollera Nanas kropp som alla andra män i romanen. Nana då hon ser sig själv i spegeln ser sin egen frihet, hon ser sitt värde i guld. Den makt Nana har kommer från hennes kropp, det är hennes enda väg till frihet. Detta gör Muffat "utom sig" och han våldtar henne därför med en gång. Nana måste s.a.s. penetreras till en underordnad position för hon hotar den manliga ordningen genom att vara ett maktmedel i sig själv, genom sin kropp. Muffat inser dock att "han lidit nederlag". Hon är "Guldflugan" men han "åtrådde henne trots allt" (Zola 2, s. 138). Våldtäkten gör oss uppmärksamma på att det bara är i fantasin som det är en fråga om fetischism för Muffat upptäcker såklart att Nana kan penetreras, att hon är olik.

Det är en balansgång och Nana blir aldrig fri, hon är beroende av männens begär till hennes kropp som inkomstkälla men hon har makten i de inbördes relationerna till männen p.g.a. sin autonomi. Nana begär inte männen och hon behöver inte aktivt göra något för att de ska bli som besatta av henne, hon är en autonom makt och det är ett hot (som inte kan avhjälpas med penetration). Jag ska återkomma senare till Nanas frihetslängtan och essentiellt hopplösa situation. Vi kan nu se att de två styckena, Nana speglar sig och Muffats utbrott kontrasterar varandra. Inom berättarstrukturen speglar sig Nana för att Muffat ska få ett utbrott och då syftar jag inte på Nanas motiv utan berättelsens motiv. För

³⁶ Chantal Bertrand-Jennings, "Zola's women : the case of a Victorian 'naturalist'" *Atlantis*, vol. X Nr. 1 (Wolfville, 1984), s. 27.

³⁷ *Ibid.* s. 27.

³⁸ *Ibid.* s. 28.

³⁹ Schor, s. 101.

att tala om en narcissism skulle man vara tvungen att isolera det första stycket från det andra. Schors förslag om berättarens fantasi om den falliska modern går däremot att beakta och den skulle medföra att man måste betrakta hela romanen som en fantasi om den falliska modern vilket inte är omöjligt. För Schor är det dock Zola som ska ha haft dessa fetischistiska drag varandes författare till romanen men för mig finns det i texten själv, mer bestämt hos Muffat. Fetischismen är då sammanfattningsvis en försvarsmekanism gentemot kvinnan som könsvarelse.

Vi har nu undersökt två av romanens nycklar (Venus, guldflygan) och presenterat de strukturer och teman som är centrala för romanen. Nana som en naturkraft är dock inte endast skildrad i mannens blick på hennes nakna kropp. Nanas kropp har makt över själva miljön och sinnesintrycken, vi ska i nästa kapitel av denna uppsats se hur dessa begärsstrukturer också är en del av själva estetiken i romanen. På samma gång kommer jag att ta upp metaforerna över djur som redan förekommit i min analys grundligare; vi ska se hur män också skildras som djur men då som domesticerade sådana; men framförallt hur bara doften av kvinna kan pervertera ett helt samhälle.

3.3 Doften av kvinna och djur – Begärets estetik i Nana

Greve Muffat och Markis de Chouard besöker i andra kapitlet Nana för en insamling till fattiga. Det är dagen efter premiären, som de båda herrarna bevistade, och Nana har fullt sjå med alla blommor som män kommer med för att ”gratulera” henne. Jag ska nu demonstrera hur själva omgivningen perverteras genom begäret, hur det sköna blir det groteska. Då de tvenne herrarna träder in i Nanas sovrum skriver Zola:

Det var det vackraste rummet i hela våningen, [...] På toalettbordet låg buketter av rosor, syrener, hyacinter – ett hav av blommor, vars doft var genomträngande stark, medan den äckliga lukten från tvättfaten blandades med den ännu skarpare odören från några torra patschulikor, på botten av en skål. (Zola 1, s. 48)

Zola etablerar tre sorters dofter, en doft, en lukt och en odör. Lukten från tvättfaten uppfattas som äcklig, det är doften av kropp. Vi ska se vad som händer med dessa dofter då det manliga begäret tänds. Mitt bland detta småler Nana ”skyggt i ett hav av spetsar” (Zola 1, s. 48). Ordet skyggt fungerar här som en markör för Nana som ett hondjur. Nana betraktar de båda herrarna och tänker att markisen måste ha dragit med sig greven då han har lättsinniga ögon men grevens tinningar ”svälde [också] på ett lustigt sätt” (Zola 1, s. 49). Nana råkar luta sig fram och blottar sin hals och sina lårs rundning. Markisen rodnar och Muffat tittar bort, den senare blir här bärare av berättarperspektivet:

Det var för varmt i detta rum, där det rådde en tung drivhusvärme. Rosorna höll på att vissna, och från patschuliskålen spred sig en berusande doft. (Zola 1, s. 49)

Doften från rosorna är nu en lukt av vissna blommor och patschulikornen upplevs som berusande doft och inte som en odör. Vi ser att i ljuset av männens begär till Nanas kropp kastas den sinnliga upplevelsen av de olika dofterna om. Odören blir berusande och blommorna luktar visset. Men viktigast av allt är att lukten från tvättfatet inte längre upplevs, den har gått upp i omgivningen, närmare bestämt är den det manliga begäret. Det är denna doft av en kvinnas kropp som de söker sig till. Det är denna doft som kastar om ordningen på övriga dofter. Det är också denna doft som kastar om den hierarkiska ordningen av natur och kultur. Den kulturella behärsksningen får ge plats åt den instinktiva naturen. Det är också därför som greven känner sig lättad då han lämnar våningen ”då han alltjämt från toaletterummet kände en doft av blommor och av kvinna, som höll på att kvälja

honom” (Zola 1, s. 50). Greven håller på att förlora sin kulturella identitet; sin religiositet, sitt grevskap och sin av dessa följande behärskning. Han är på väg att bli ett djur som jagar den ”skygga” Nana.

Vi kan också notera att just toalettrummet är det vackraste rummet i våningen, vilket antyder att det är det rum ägaren spenderat mest pengar på och därmed finner viktigast.

Vi går vidare till kapitel fem. Greve Muffat, prinsen av Skottland och Markis de Chouard befinner sig bakom kulisserna på teatern där ”den blonda Venus” fortfarande spelas. Greven och prinsen får en möjlighet att se pjäsen från bakom ridån och besöka Nanas loge. Vi kommer att hitta fler exempel på hur det manliga begäret kastar om upplevelsen av sinnliga intryck och även hur klasskillnader bryts ner i närheten av Nana, det har då att göra med hur männen uppfylls av begäret och därmed underordnar det kulturella det naturliga (som klass).

Med ledning av Bordenave tar sig sällskapet mellan de sista akterna till Nanas loge, greve Muffat som återigen är den som axlar berättarperspektivet är redan nu rädd, olustig och motvillig inför dofterna av toalettmiddel, tvål och parfym. När de träder in i logen överraskar de Nana som är naken till midjan men som snabbt skyler sig. Etablerandet av Nanas nakenhet har här samma funktion som i scenen i Nanas våning men denna gång är det mycket kraftigare och kapitlet markerar grevens slutliga fall. I den trånga logen finns återigen en arsenal av toaletsaker, parfym, pomador, smink. Muffat ”slog sig ner vid toalettbordet, där fatet, som var fyllt med tvålvatten, de fuktiga tvättsvamparna och toalettuppsatsen fångade hans uppmärksamhet för ett ögonblick”. Generad, varm och svettig sätter sig Muffat mitt i själva smittohärden. Muffat får ”samma känsla av svindel” som han hade då han ”besökte Nana på Boulevard Haussmann” (Zola 1, s.110). Han är rädd att ”svimma i denna doft av kvinna” (Zola 1, s. 110). Nana klär sig sparsamt, ”nakna axlar och putande bröst” och byxor ”utspända som en ballong” (Zola 1, s. 111). Männen tycks inte ha något emot detta, både markisen och prinsen är skamlöst uppfyllda av kvinnan medan Muffat darrande, stammande och svettandes fortfarande kämpar emot.

Endast ett par minuter har gått innan de manliga skådespelarna kommer in med champagne. ”- Kung Dagobert står ute i korridoren och anhåller att få dricka med ers kunglig höghet.” (Zola 1, s. 112). Det är den gravt alkoholiserade skådespelaren Bosc fortfarande i scenkostym som åsyftas. Bosc ”i purpurrock och krona av järnbleck rätade på sina vingliga ben och hälsade på prinsen som en monark, som tar emot en mäktig grannes son”(Zola 1, s. 112). Detta medan ”herrarna trängdes kring den halvnakna Nana”. Nanas nakenhet fungerar som en naturens ordning som upphäver alla kulturella konventioner, i synnerhet klass. Då männen begär henne underordnas värden som annars tillkommer dem. Nana eller begäret till Nana är kulturens baksida. Alla kulturella uttrycksformer och produkter blir underställda sin erotiska och sexuella potential. Som Nelson också skrev så visar Nana som kurtisan på det universella i den sexuella instinkten.⁴⁰ Satin, Nanas prostituerade väninna, sitter i ett hörn av logen och kan ”- trots sin egen lastbarhet - inte nog förvåna sig över att en prins och herrar i frack nedlät sig till att dricka tillsammans med utklädda sluskar hos en vacker kvinna”. Satin blir här moralens väktare trots sin position som prostituerad på gatan, det är en sorts ironi över hur långt det moraliska förfallet har gått.

Naturen är på så sätt verkligen en nedbrytande kraft men den är inte lokal och specificerad, alltså kvinnlig som texten explicit säger d.v.s. att naturen implicit emanerar från männens

⁴⁰ Nelson, s. 53.

reaktioner på sina egna föreställningar. Att Nana sällan talar eller uttrycker en förnuftsmässig åsikt (hon är alltid stimulerad av sentiment) vittnar ytterligare om detta. Att ha ett språk för att uttrycka åsikter bör inte tillkomma någon som ska förstås som naturlig, endast nycker och impulser som härrör ur ett föreställt begär får förekomma. Skulle Nana tillägnas ett verkligt språk och en verklig röst skulle hennes funktion i romanen genast försvinna och hon skulle bli någon. Nana är ett symbolnexus - en entitet och inte en identitet - för det manliga begäret.

Nana perverterar eller förstör inte kulturen, hon är helt enkelt någonting annat, nämligen naturlig och står därmed utanför. Nu är det ju så att begäret är allmänmänskligt och egentligen inte borde skiljas från den mänskliga kulturella sfären men naturligt i *Nana* har en negativ prägel ur moralisk synvinkel. Det är de dubbla skikten av begreppet natur, dels den kulturellt kodade förståelsen av natur och dels den som härrör från den mänskliga naturen, det omedvetna, det inre själslivet som är den symbolskapande och meningsproducerande. I det yttre och kulturella så är det Nanas som perverterar, förstör och depraverar samhällsordningen genom att vara naturlig och agera på sina impulser. Detta skapar en skräck hos männen eller en fantasi om att hon måste vara fallisk. Men denna skräck är, som jag visat, lika mycket en rädsla för den egna naturen en rädsla som hanteras genom att tillskriva kvinnan ett aktivt och förödande begär som korrupperar kulturen genom sitt blotta varande. Kulturen är då förstås manlig. Inte bara texten gör detta utan även delar av forskningen behandlar Nana som en sådan aktiv kraft som jag visat.

Det manliga subjektet präglas av en förvirring som härrör ur förlusten av kontroll över begäret (vi skulle kalla det självinsikt). I själva verket råder ingendera av dessa uppfattningar då begäret egentligen är präglad av kulturen och inte skilt från den. Det männen begär är stimulerat av symbolskapandet och dessa symboler är kulturella uttryck som exempelvis föreställningen om Venus. Människan förstådd som rationell och s.a.s. herre i sitt eget hus utmanas några decennier senare och ställs helt på ända i och med Freuds teorier om det omedvetna. Man kan med fördel säga att *Nana* präglas av en vilja att skilja kultur från natur och betrakta samhället som ett framsteg och en utveckling som står över naturen.

Jag ska vidare illustrera hur begäret, det naturliga hos Muffat tar över kontrollen.

Muffat börjar tänka på sin ungdom full av andakt och religiösa plikter där han sitter i logen. I sin ungdom hade han gått förbi en dörr genom vilken han såg en piga tvätta sig och "det var det enda minne som oroade honom från puberteten" (Zola 1, s. 114). Han sitter nu i en naken flickas loge skriver Zola, han som aldrig ens sett grevinnan Sabine byta strumpeband sitter nu bland kvinnotoalettens intima detaljer och "tvättfat i denna straka och berusande doft" (Zola 1, s. 114). Den religiöse Muffat håller på att utkämpa en strid mot begäret till Nana. Då Nana tappar en pensel och böjer sig för att ta upp den faller hennes hår över hans händer och han upplever en "njutning blandad med samvetsqual, en njutning endast fromma katoliker känner, då de lockas att synda trots sin fruktan för helvetet" (Zola 1, s. 115). Då Zola här skriver lockad som om något externt aktivt lockade Muffat så åsyftas egentligen att känna sig lockad. Sett så här för sig är det kanske en petitess men då hela romanen använder sig av verben som styrda av en extern determinant skapas en bild hos läsaren att någon eller något faktiskt aktivt lockar Muffat. Det används på liknande sätt i *Nana* till exempel när det gäller ord som "förföra" och "erövra". Precis som Slott skriver så är det i berättarstrukturen man finner de ideologiska motsättningarna.

De tre herrarna ser Nana avsluta sin toalett, prinsen och markisen uttrycker sin uppskattning och de får sedan stå bakom kulisserna i tredje akten då Muffat som kikar ut på

scenen ännu en gång får se Venus "gudomliga nakenhet" (Zola 1, s. 121). Fauchery, journalisten, erbjuder sig att ta med Muffat genom klädlogerna:

När han kom fram till trappan, kände han på nytt en het fläkt i nacken och den doft av kvinna som strömmade ut från logerna i en flod av ljus och buller. För varje trappsteg ökades hans upphetsning och förvirring på grund av mysklukten av puder och den syrliga doften av ansiktsvatten. (Zola 1, s. 121)

Då Muffat går i trappan känner han lukterna tydligare och tydligare för varje steg men han stannar inte, han är som en hund som fått upp ett spår. När de

kommit upp för nästa trappa, hördes ett ilsket utrop: 'Aj som fan!' från korridoren till höger. Den slarvan Mathilde hade slagit sönder sitt tvättfat, så att tvålvattnet rann ända ner till trappavsatsen. [...] Två kvinnor i korsett hoppade över vattenpölen. Längs korridoren kunde man genom dörrspringorna skymta nakna kroppsdelar och ljusa underkläder. Två muntra flickor visade varandra sina födelsemärken, och en mycket ung flicka, bara barnet, hade dragit upp kjolarna så mycket hon kunde för att laga sina byxor. (Zola 1, s. 122)

Det är rena skådespelet då Muffat dyker upp, han stannar precis vid vattenpölen från det sönderslagna tvättfatet och ser kvinnor i korsett skutta förbi och nakna kroppsdelar och buller. Inget sinne utesluts ur Zolas beskrivningar, allting stimuleras till kaos. Det är som att för varje steg Muffat tar får han se något värre och ännu mera upphetsande, han är ständigt uppfyllt av vad Zola flera gånger kallat doften av kvinna, som om kvinna var ett djur. Han är uppslukad av sina instinkter, av den "vanvettiga brunst" som Venus framkallade hos publiken.

Tre trappor upp hängav sig Muffat helt åt den berusning som hade gripit honom. Där fanns balettflickornas loge: tjugo kvinnor hade packat ihop sig i något som påminde om stora mottagningsrummet i en bordell. När han gick förbi en stängd dörr, hörde han ett våldsamt plaskande, en storm i ett tvättfat. (Zola 1, s. 122)

Muffat är nu berövad på alla försvarsmekanismer, ingen mardröm om helvetet och synden kan stoppa den störtflod av erotiska intryck han nu utsätts för. Det är storm i tvättfaten och inte bara en eller två halvnakna kvinnor sitter i logen utan tjugo. Kvinnan överexponeras här, det blir en fråga om kvantitet före kvalitet eftersom alla dessa kvinnor är ansiktslösa, de är bara kvinnor. Han tar sig upp för den sista trappan.

Han höll sig fast i ledstången, blundade och drog in doften av kvinnan som könsvarelse, något som han ännu inte kände till men som nu trängde sig på honom. (Zola 1, s. 122)

Muffat behöver en ledstång för att ta sig fram, det är ny mark som trampas. Man kan lite sökt se ledstången som fallisk och att Muffat håller i den kan bero på att han försöker att inte slukas av kvinnans kön eller så försöker han hålla fast vid fantasin om den falliska modern. Fantasin om kvinnan som fallisk som kommer ur att den lille pojken inte kan acceptera olikheten är nu fullständigt död, kvinnan är ett annat kön. Ett kön som nu hotar det egna könet, det är det bibliska monstret som fått greppet om Muffat. Vi kan se hur berättarperspektivet ännu en gång genom Muffat skapar ett subjekts föreställningsvärld och inte en objektiv fiktiv verklighet. Det naturalistiska projektets uttalat objektiva berättare kan sägas ha misslett forskningsansatserna. Slott skriver att "läsaren, ytterst beroende av berättaren, börjar med att acceptera snarare än ifrågasätta berättarens pålitlighet".⁴¹ Men om "läsaren upptäcker motstridiga attityder gentemot karaktärerna, så kan dessa dubbla budskap fördunkla textens underliggande ideologi".⁴² Man kan fråga sig i ljuset av detta i vilken utsträckning *Nana* är en naturalistisk roman. Som Bertrand-Jennings skriver så kanske det är

⁴¹ Slott, s. 93.

⁴² Ibid. s. 93.

en annan sorts naturalism som ”bara reflekterar de fantasmer, tabun, ideal och till och med själva strukturen av det samhälle som producerade den”.⁴³ Bertrand-Jennings har rätt men missar dock den viktiga poängen om de dubbla budskap som textens berättarstruktur producerar. Som en roman om det manliga begäret bör detta begärs uttryck synas och på något sätt manifesteras, därav karaktären Nana, hon är denna projektionsyta. Hennes brist på identitet och bakgrund understryker hennes funktion som sådan. Vi får nämligen väldigt sällan veta något om Nanas bakgrund i romanen, endast de skräckbilder som Fauchery målar upp i sin artikel ”Guldflugan” och ett par korta fraser som också fungerar som skräckbilder. Nana som en maliciös mansslukerska är som jag visat en bild kopplad till en eller flera av de manliga karaktärerna. När hon sedan mot slutet av romanen blir en mansslukerska är det en självuppfyllande profetia med härstamning i de symboler och funktioner som männen tillskrivit henne. Nana blir alltså någon till slut, hon blir det hon från början föreställs vara.

Vi ska nu avsluta Muffats resa. Han når till slut ett rum på översta våningen där han till sin häpnad finner markis de Chouard sittandes bland tvättfaten och alla gamla och trasiga basarartiklar som Nanas kollegor Simonne och Clarisse slängt omkring sig. ”Det var tydligt att markisen trivdes och kände sig hemmastadd, att han hade piggnat till i bastuhettan och inför den kvinnliga oblyghet som detta snuskiga kyffe gjorde till något helt naturligt.” Här i kulturens högborg, teatern, bor naturen. Alltid i alkoverna, alltid i de mest undangömda rummen och i de mest illaluktande utrymmen finner vi det naturliga. Smutsen, odörerna och skräpet är det som lockar männen. Markisen som är den mest dekadenta av alla män är också Muffats svärfar och av hög samhällsklass, han omnämns alltid i ordalag som en jagande katt, ett vilddjur eller dylikt. På de mest osannolika platser i romanen dyker markisen upp. Nana råkar en kväll se honom i Satins trapphus, ett av de mest förfallna och smutsiga ställen i *Nana*. Den framtunga kulturen har här öppnat dörren för naturen, teatern är som en bakdörr till djungeln som ligger precis utanför civilisationen och i denna djungel gäller också djungelns lag. Ingen titel i världen räddar dig från en tiger. Problemet med en sådan vision om naturen är att den infogas i en högst kulturell kontext, Nana, arbetarflickan från Paris är inget djur men det är naturen (djuret) som är symbolen för kulturellt förfall trots att det som i *Nana* benämns förfall tycks ha väldigt civiliserat ursprung. I djungeln finns inga kurtisaner, det finns inget sådant behov att fylla ens på det symboliska planet. Det är därför jag kallar det kulturens baksida, de negativa aspekterna av det moderna samhället som sopats undan i just alkover och snuskiga kyffen. Där kan vi sedan hitta även de mest prominenta medborgare sniffandes på damunderkläder. Grevens reaktion på Simonnes och Clarisses rum är ett bra exempel ”I Nanas luxuösa klädloge hade han inte känt samma starka upphetsning som i denna eländiga vindskupa, präglad av de båda kvinnornas slarv och vårdslöshet” (Zola 1, s. 124). Smutsen och snusket är en stimulantia, ju mer illaluktande tvättfat desto bättre.

Markisen som inte fick ha samlag med Simonne eller Clarisse slår i foajén ”ner på Satin. Nu hade hon fått alldeles nog av denna fina värld” (Zola 1, s. 124). Markisen är nu en rovfågel som slår ner på Satin som inte alls känner sig hemmastadd i rollen som kurtisan. Satin är en prostituerad som vandrar på gatorna och har ingen lust att delta i det manliga begärets symboltyngda värld.

Under den period då Nana tillsammans med Satin vandrar gatorna letandes efter klienter får vi en inblick i hur det manliga begäret är relaterat till smuts och snusk i *Nana*. De nästan luktar sig till klienterna: ”Satin hade ett gott väderkorn.” (Zola 1, s. 199) De tar promenader i ”de smutsiga gränderna, där lasten frodades i gaslyktornas sken” (Zola 1, s. 198). I *Nana* finns en misstro mot allt vad sexualitet heter, det är alltid av ondo, som även Bertrand-

⁴³ Bertrand-Jennings, s. 35.

Jennings påpekar.⁴⁴ Bara det faktum att det beskrivs som en last som frodas i smutsen vittnar om romanens vilja till rening. Då Nana är denna s.a.s. perverterade sexualitet personifierad så måste hon dö för att Paris ska renas, eller rättare sagt för att det manliga Paris ska kunna renas från sina ”sjuka” begär. Hur mycket Zola än ska ha kämpat med sin puritanska hållning har han inte förlorat den helt, den ligger åtminstone och gror undermedvetet eller omedvetet.

Tidigare kunde jag visa på smutsens inverkan på Muffat och de Chouard men här är det som synes den objektiva berättaren som talar. Vissa nätter är de båda damerna lyckosamma då de får betalt i ”guld av fina herrar, som stoppade ordnarna i fickan och följde med dem.[...] Sådana fuktiga aftnar, då det våta Paris utandades den fadda doften från en ostädad alkov, visste hon att den kvalmiga luften gjorde karlarna galna” (Zola 1, s. 199). Det är för det första inte svårt att se varför Zola ibland betraktas som en kritiker av de övre klasserna som här stoppar ordnarna i fickan och går hem med gatflickor. Men då glömmet man att överklassens fall hela tiden betraktas som ett större fall, det är mer naturligt att skildra hur arbetare exempelvis ägnar sig åt denna ociviliserade och smutsiga sexualitet. Att Nanas tillfälliga partner Fontan (som är fattig komiker) är en våldsam och pervers gris uttrycks aldrig med förvåning eller ens en stilla undran i romanen. Satin med sitt väderkorn kan då spåra upp dessa herrar som om själva luften gjorde dem till svaga djur. Denna bild stämmer överens med min tidigare undersökning av tvättfat och dylikt. Kulturens baksida liksom vänds och blir framsidan, fickorna (alkover och kyffen) fulla med skräp töms. Men å andra sidan tycks berättaren även säga att överklassen är som alla andra och att dennas dubbelmoral måste få ett slut, alltså pekar det mot universaliteten i sexuell instinkt. Båda dessa perspektiv på klass är simultana i romanen men de transcenderas av att sexualitet likväl är något smutsigt och ociviliserat, naturligt om man så vill. Med det så landar vi åter i att det är kvinnan som är laddad med den destruktiva sexualiteten, hon är det vilda djuret. Männen på sin sida är också djur men de beskrivs alltid i metaforer om domesticerade djur med undantag för markis de Chouard. Satins rum ser exempelvis ut som ”om de var bebodda av en hop vildkatter” (Zola 1, s. 188). Under de fadda och fuktiga aftnarna och i ljuset av sexuellt begär blir kvinnan alfahannen, hon blir flockledaren, Nana får som jag nämnt tidigare en maktställning genom detta just därför att hon själv inte begär de män hon umgås med. Men som jag också visat, finns det i den underliggande strukturen i berättelsen markörer om att denna makt är given henne av männen själva, av deras fantasmer och mytbildningar kring kvinnans beslöjade kön.

3.4 *Roman des dèsiors du mâle*

Vi ska nu se hur ett ”poème des dèsiors du mâle” blir en naturalistisk ”roman des dèsiors du mâle”. Anledningen till att Zola kallat *Nana* för ett poem och inte en roman torde vara att poesin i högre grad förknippas med symbolik och metaforer. Jag ska avslutningsvis ta upp de sista fyra kapitlen i romanen (11-14) som är mer realistiskt präglade. Vi ska framförallt se hur de symboler och myter som hängts på Nana förstärks för att sedan bli en realitet. Som jag hastigt nämnt tidigare så blir Nana till slut det monster som männen föreställt sig och ytterst vill ha, hon blir den destruktiva kraft som förstör så att det sedan kan byggas upp om man ska ta till Zolas allegoriska plan för *Nana*. Den hotbild jag initialt talat om förverkligas nu.

Jag ska alltså visa hur den apokalyptiska vision männen stimulerat genom sitt begär till Nana driver henne till att införliva den, men jag ska också ta upp effekterna av Nana som en realitet. Det betyder i det här sammanhanget kvinnan som realitet, som könsvarelse,

⁴⁴ Bertrand-Jennings, s. 27.

vilket drar in Satin och grevinnan Sabine i min diskussion. Den nya naturen har genom Nana sprängt sig in genom kulturens portar och i öppen dag börjat dekonstruktionen av samhällskroppen. Denna period börjar i och med kapitel elva då Nana befinner sig på Grand Prix. I detta kapitel ekar det första kapitlet med pjäsen om den blonda Venus men nu är publiken mycket större och därmed också segern. Greve Vanduevres har två hästar med i loppet där den ena heter ”Nana” och det är den hästen som vinner det stora loppet framför ögonen på folket och kejsarinnan. Nana är såklart där med sitt tvåspann och lakejer klädda i hennes privata livré som för övrigt går i samma färger som hästen Nanas klädsel, det var ”som om en drottning kommit åkande” (Zola 1, s. 245). Hennes klädsel är ännu mer uppseendeväckande med snäva kjolar, massor med siden och ”lik en jockej hade hon på huvudet en blå touque med vit plym” (Zola 1, s. 246). Det visar sig till en början att ingen satsar pengar på hästen Nana men, som Clark också påpekar, lyckas Georges vända den vinden precis som han gjorde på teatern då han ställde sig upp, ropade och klappade händerna vid Nanas första entré som publiken först trodde var ett skämt på grund av hennes dåliga sång. Han får de andra att satsa på Nana. Det blir hysteri bland budgivarna, ”de höjde buden och bjöd över varandra, som om det hade gällt att ropa in Nana själv på auktion” (Zola 1, s. 253). Då Nana väl kommer in så börjar Zolas medvetna fördunklande av berättarperspektivet, Nana och hästen Nana är svåra att skilja åt.

Sådan hade man aldrig sett henne förr. Solstrålarna förgyllde den lilla guldfuxen, så att hon liknade en flicka med rödblont hår. Hon glänste som ett nypräntat guldmünt med sin djupa bringa, sitt nätta huvud och sin långa, smidiga rygg. (Zola 1, s. 262)

Den svala bordellmamman som kallas Triconskan som flera gånger haft hand om Nanas affärer, satsar nu symboliskt på Nana, ”hennes väderkorn sade henne att hon skulle hålla på Nana” (Zola 1, s. 263). Det är förmodligen samma väderkorn som Satin hade angående att lukta sig till klienter.

När loppet väl startar är det fullkomligt tumult, folk ropar och skriker. ”Det är bara Nana som duger något till. ’Bravo, Nana!, ditt lilla luder!’” (Zola 1, s. 264). Samtidigt står Nana på kuskbocken och likt den blonda Venus ”vaggade omedvetet med höfterna och spände lårmusklerna, som om det var hon själv som sprang. Hon gjorde riktiga stötar med magen, som om hon med sina rörelser försökte hjälpa fram ungstoet” (Zola 1, s. 264).

Nana håller på att erövra folkandan. Hon har redan blivit tongivande bland kvinnorna i Paris och haft många män till älskar men nu är alla gripna av vanvettet. Folkmassan ropar vid Nanas seger: leve Nana! Leve Frankrike! De kastar sina hattar i luften och en allmänt uppspelt nationalistisk stämning infinner sig. Nana står orörlig i ”häpnad över sin triumf och betraktade planen, som hade översvämmats av folk, så att man inte längre såg något gräs utan endast ett hav av svarta hattar” (Zola 1, s. 265). Nanas namn ropas oavbrutet, det var ”hennes undersåtar som hyllade henne, där hon stod i solen med sitt underbara hår och sin blå och vita klänning” (Zola 1, s. 265). Clark påpekar att folkmassan förlorar sin individualitet, under den kollektiva hysterin kring ”drottning Nana”.⁴⁵ Besökarnas individualitet urholkas, ett hav av svarta hattar är bara en av bilderna för kollektiviseringen, ingen har något ansikte.

Efter loppet på Longchamps börjar det manliga begärets apokalyptiska visioner att besannas och inkarneras i Nana. Greve Vanduevres, Nanas älskare, bränner sig inne i sitt

⁴⁵ Clark, s. 68.

stall tillsammans med hästarna som följd av den ekonomiska ruin han satts i. Nana som blir ifrågasatt i och med detta svarar:

Som om det var jag, som hade övertalat honom till bedrägerier! Man kan väl be en karl om pengar utan att det behöver driva honom till att blir förbrytare! Om han hade sagt att han var ruinerad, så skulle jag svarat: 'Utmärkt! Låt oss skiljas då!' Och sedan skulle saken vara ur världen. (Zola 1, s. 269)

Nana blir nu en verklig naturkraft, med stöd i djungelns lag. Hon sprider sig som en smitta och alla hon rör vid låter sig ruineras. I samband med detta sprider sig naturkraften Nana till andra kvinnor. Grevinnan Sabine är numera Nanas like, hon är till slut sig själv, hon har stigit ut ur den klosterlika, borgerliga salong där hon suttit instängd.

Sabines likheter med Nana planteras redan i tredje kapitlet. Huset Muffats bor i ser ut "som ett kloster" (Zola, s. 55). Det är dygdens sista bastion. Salongen, där Sabine har sina tisdagsbjudningar, har en atmosfär av "kylig värdighet, av gammaldags seder med doft av fromt hyckleri från en förgången tid.[...]Mitt emot den hårda karmstol, i vilken grevens mor hade dött, satt grevinnan vid brasan i en djup fåtölj, klädd med rött siden och mjuk som ejderdun" (Zola 1, s. 56). Möblerna och husen i *Nana* reflekterar de boendes karaktär och Sabines stol påminner mycket om en del av Nanas möbler. Fauchery iakttar Sabine noga och tycker att "endast de fylliga läpparna" ger någon antydning om sinnlighet (Zola 1, s. 59). Fauchery upptäcker dock ett födelsemärke på grevinnans kind, precis på samma ställe som Nana har ett och han konstaterar samtidigt att den röda fåtöljen vittnar om en oroväckande fantasi, kanske "som en början till åtrå och njutning" (Zola 1, s. 65). Tisdagsbjudningens kvinnliga gäster och salongen beskrivs i metaforer av kapell och andakt. Grevinnan som i detta kapitel liknas vid "en katt, som sov med klorna indragna och med en lätt nervös darning i tassarna" ska komma att fälla ut sina klor och tillsammans med Nana äta upp Muffats förmögenhet. Sabine är, precis som Nana och Satin, en "vildkatt", en "Kvinna" men hittills har hon hållits stängd av familjen Muffats rigida hem.

Muffat, upprörd över Sabines otrohet beger sig en tid efter Grand Prix hem till Nana då han knappt kunnat motstå lusten att mörda Sabine. Nana speglar då för Muffat hans ångest:

Vill du veta vad som trycker dig, älskling? Det är att du själv bedrar din hustru. Hon förstår nog vad du har för dig på nätterna. Vad är det egentligen du förebrår henne? (Zola 1, s. 273)

Nana har blivit en spegel för den manliga dubbelmoralen som vi kan se av ovanstående citat och även av hennes uttalande om Vandeuvers som brände sig inne (det finns ett otal exempel). Männens begär till Nana har blottat kvinnans begär och Muffat ser nu på hur hans hustru "börjat visa smak för lyx och begär till den stora världens nöjen" (Zola 1, s. 275). Förskräckt ser han hur hans mors gamla sterila salong försvunnit och Sabines ensamma stol "mångfaldigats och fyllt hela huset med vällustig komfort" (Zola 1, s. 276).

Nana själv är inte längre något poem, de symboler och myter männen genom sitt begär till henne har skapat projiceras inte längre på Nana, de blir egenskaper som tillkommer henne. Som Slott skriver och som vi strax ska titta närmare på så har det manliga begäret drivit fram "Guldflugan" eller "Skriftens vidunder". Jag tänker nu demonstrera hur Zola på det estetiska planet fyller berättarstrukturen med visioner om en natur som skakar hela Paris, ja hela kulturen för att sedan ta upp Nanas eget försvar gentemot de anklagelser hon utsätts för. Nana är nämligen någon till slut, hon älskar Satin och bara det kräver ett subjekt, alltså mer än en projektionsyta.

Nana skiner nu med fördubblad glans, hon dominerar lastens värld och behärskar staden, skriver Zola och ger sig sedan in i en minutiös beskrivning av Nanas omättligen begär och

de älskare hon fördärvar. Nanas framfart bland männen beskrivs hela tiden i termer av en omedveten natur som enligt sin natur slukar det som kommer i dess väg. Philippe åker i fängelse då han stulit från sitt regemente och Georges tar livet av sig av kärlek till Nana och lämnar i dörren till Nanas sängkammare en blodfläck som inte vill gå bort.

Nana förlustar sig med att klä ut sig till man och ”delta i utsvävningar” som det heter, Schor ser dock detta som en del av Nanas lesbianism. Satin får reda på att Nana bedragit henne och skaffar sig då ”fullständigt herravälde över Nana” (Zola 1, s. 298). Att transvestismen i *Nana* inte bara är ett uttryck för dekadens är Schors uppfattning och jag kan hålla med så länge man säger att det inte *bara* är ett uttryck för dekadens för det har även den funktionen.

Nanas aptit är nu eggad och hon kunde barskrapa en man med ”ett enda bitt” (Zola 1, s. 298). Nana biter och slukar som den värsta av tigrar. Foucarmont, en man som hela tiden rört sig i berättelsens bakgrund, ruineras på bara några dagar. Bankiren Steiner blir för tredje gången ruinerad av Nana. Men det mest vitala exemplet på Nana som naturkraft får vi av hennes affär med la Faloise, en nyutexaminerad ung man från landet som ”länge eftersträvat äran att blir ruinerad av henne, detta för att komma riktigt på modet” (Zola 1, s. 298). La Faloise är något av en idiot i romanen, han uppfattas som en riktig tönt men han är intressant på grund av att han reflekterar senaste modet i Paris. I detta fall består det i att slukas av naturkraften Nana, en kraft som skildras på bästa Zolamanér:

Med varje munbit slukade Nana ett tunnland, lövskogen, som susade i solen, den mogna säden, septembergyllene vindruvor, i det höga gräset, där korna sjönk ner till buken, allt försvann som uppslukat av avgrunden, åtföljt av ett vattendrag, ett kalkstensbrott och tre kvarnar. Nana drog fram som en gräshoppsvärm och härjade landet, gård efter gård, äng efter äng. (Zola 1, s. 298)

Det är en väldig kontrastverkan i texten med lövskogen som susar i solen och avgrunden eller det friska gräset kontra gräshoppsvärmen. I bildspråket står natur mot natur, den av människan formade naturen i form av kvarnar, kalkstensbrott och ängar står mot den vilda och otämjda. På samma sätt har egentligen hela romanen strukturerats. Den omedvetna naturen, begäret, har ställts emot det medvetna och civilisatoriska forandet av naturen. Det ideala i behärskning och att vara herre över begäret understryks. Det är en ganska svart människosyn, man tycker kanske att ett erkännande av att begäret och drifterna tillkommer alla skulle skapa en förtrolighet men här är det snarare så att mannen förstår sig så som han föreställt sig kvinnan; naturlig och med en omätlig aptit för laster och lyx. Det är vad som sker i berättarstrukturen men den är som sagt delad och i och med berättarperspektivets fokuseringar i de manliga huvudpersonerna ser vi könsdeterminismen, som Slott också talar om (se tidigare forskning). Denna determinism visar sig i glappet mellan en objektiv berättare och de övriga bärarna av berättarrollen där närvaron av en den objektiva berättaren gör oss medvetna om opålitligheten av de karaktärer vilka axlar berättarperspektivet.

Journalisten Fauchery slipper inte heller undan Nana (eller sig själv om man ser till min analys), hans nya tidning höll henne med blommor i två månader och tryckeriet strök med när hon anlade sin nya vinterträdgård. Muffat faller dock hårdast, han fortsätter att betala och ”han älskade sin egen förnedring, njöt av att behandlas som ett djur och sjönk allt djupare” (Zola 1, s. 302). Det tål att beakta den moralistiska vokabulär som används: personerna i romanen ”sjunker” och ”faller”, det innebär såklart att de har fallit någonstans ifrån, romanens ideal eller kanske sina höga hästar? Bertrand-Jennings påpekar att Zola som är känd motståndare till kyrkan ofta själv upphöjer ideal som kyrkan förespråkar, som

till exempel oskuld och avhållsamhet och ett sätt att betrakta sexualiteten endast som medel för fortplantning. Sterilitet är också väldigt negativt skildrat i Zolas romaner menar Bertrand-Jennings m.fl.⁴⁶ Vad Zola förespråkar är dock inte samma sak som vad *Nana* förespråkar, de kristna idealen är till exempel representerade av greve Muffat vilket innebär att de är under djupaste kritik med tanke på Muffats position i romanen.

Då Muffat slutligen lämnar Nana och återgår till sina religiösa plikter är det efter att ha skådat Nana i sin nya säng, en säng som kostat en otrolig mängd pengar och som fungerar som en symbolisk tron:

Den nya sängkammaren strålade i sin kungliga lyx. De rosafärgade sammetsdraperierna var översållade med glänsande stjärnor av silver, medan tofsar av guld hängde ner från hörnen och spetsar av guldtråd infattade panelen som lätta eldflammor och halvt dolde det för övrigt nakna rummet. Rakt fram stod sängen av silver och guld med sina klart glänsande ornament, en tron tillräckligt bred för att Nana skulle kunna sträcka ut sina lemmar i all sin kungliga nakenhet, ett altare av bysantinsk rikedom, värdigt hennes köns allmakt, som hon just i detta ögonblick visade med gudomlig oblyghet. Vid hennes snövita barm, mitt i hennes triumf som gudinna, vältrade sig skammen och förnedringen, en löjlig och beklagansvärd mänsklig ruin, markis de Chouard, i bara skjortan. (Zola 1, s. 303)

Nana är nu både kunglig och gudomlig: det är en kunglig nakenhet som svarar mot sängen som en tron; det är en gudomlig oblyghet som svarar mot sängen som ett altare. Några rader ner beskrivs hon som en nymf och även som "Natten". Scenen markerar en klimax i berättelsen om Nana, hon har nått så högt det bara går och kan nu bara falla. Det är även scenen för Muffats återgång till religionen, som markeras av hans utrop "Min Gud!" (Zola 1, s. 303). Nana är nu en nymf, den outtröttliga lockelsen och omätliga aptiten.

Flera känslomässiga bekännelser dyker upp i detta det näst sista kapitlet. Bekännelser som vi kan se som bevis på att Nana nu fått en identitet i berättelsen, vilket är ett måste för att det ska bli tragiskt då Nana dör. Hon berättar till exempel för Muffat om en tidig kärleksaffär:

En gång blev Nana kär i en kafésångare, och när denne övergav henne drömde hon om självmord. Hon drack ur ett glas vatten, i vilket hon hade doppat en bunt fosforstickor, och blev förskräckligt sjuk men överlevde. Greven fick ta hand om henne och blev tvungen att lyssna till historien om hennes kärlek. Det slutade med tårar, löften att aldrig mer fästa sig vid karlar. (Zola 1, s. 297)

Vi får här en inblick i Nanas bakgrund, något som kan få oss att känna sympatier med den numera hårdnackade kurtisanen. Men i detta sammanhang får vi ytterligare ett bevis för de ideologiska motsättningarna texten besitter. Ovanstående citat följer nämligen på meningen: "Men han fick utstå värre saker." (Zola 1, s. 297). Det antyder att greven upplever Nanas berättelse om sig själv och sina tragedier som något man "utstår" eller blir "tvungen" att lyssna till.

Kapitlet avslutas med vad man skulle kunna kalla ett försvarstal för Nana från Nana, ett slutligt besked om en identitet som dock sker inom ramen för den idé om kvinnan som naturlig som jag argumenterat för. Nana har just fått veta att Georges slutligen dog av sitt självmordsförsök och hon faller i tårar: "En sådan slinka, säger de. Hon ligger med alla karlar, plundrar somliga, dödar andra och vållar mycket lidande." (Zola 1, s. 307). Hon börjar se sig själv utifrån, hon ser den moraliska skuldbeläggningen men hon vill dock inte erkänna denna skuld: "-Å, jag lider, jag lider![...]Det är hårt att inte vara förstörd, att alla människor sätter sig på en för att de är starkare ... Men när man inte har något att förebrå sig, när man har rent samvete ... Å nej, nej!" (Zola 1, s. 307 f). Nanas skuldfyllda tårar byts

⁴⁶ Chantal Bertrand-Jennings, "Zola's women : the case of a Victorian 'naturalist'" *Atlantis*, vol. X Nr. 1 (Wolfville, 1984)

ut mot en häftig vrede över det hon upplever som orättvist, hon vet vem som lockat vem, hon har fått upp ögonen för det manliga begäret. Nana fortsätter: ”Är jag elak kanske? Jag ger bort allt vad jag har, jag gör inte en fluga förnär ... Det är de själva, det är de själva ... Jag har aldrig velat ställa till förtret för dem, men de har hängt mig i kjolarna, och nu dör de, tigger eller är förtvivlade ... ”(Zola 1, s. 308). För en gångs skull ligger nu berättarperspektivets fokusering på Nana, vi ska dock snart se hur det förskjuts till de båda herrarna i rummet, Labordette och Mignon. Men först fortsätter Nana sin argumentation som inte är utan retorisk finess i sin helhet:

Fanns det inte ständigt och jämt ett helt dussin, som slogs om vem som kunde hitta på de snuskigaste sakerna.[...] – För fan, det är inte rättvist. Samhället är illa funtat, Man straffar kvinnorna, när det är männen som begär dumheterna. Nu kan jag säga dig en sak: då jag gick med dem [...] så hade jag inte minsta nöje av det, inte det allra minsta. Nu frågar jag dig, hur det då kan vara min skuld. *Utan dem och utan allt, som de har gjort mig till*, skulle jag ha varit i ett kloster för att bedja till Gud, för jag har alltid varit religiös. (Zola 1, s. 308. Min kursivering.)

Nana sätter fingret på att männen gjort henne till den hon är, hennes persona som ”Venus”, ”Guldflugan” och ”Kvinnan” är en av det manliga begäret styrd meningsproduktion som till slut också infrias. Det är också här den moraliska problematiken kommer in, kan man skuldbelägga Nana nu för att hon är vad hon förväntas vara, vad hon skapats till, d.v.s. Venus. Nana bekräftar här själv sitt samröre med män som en ekonomisk inrättning som inte haft någon koppling till ett kvinnligt begär. Könet och sexualiteten bär den moraliska skulden i *Nana* under ytan av berättelsen men explicit så är det kvinnan som könsvarelse som bär skulden, det sker alltså i den manliga uppfattningen en förskjutning av det egna begäret på kvinnan som förstås som omätlig i sin sexuella aptit. Det är just detta Nana upptäckt och hon utbrister då om Satin som ligger sjuk vilken hon också bestämmer sig för att besöka: ”Ingen har älskat mig som hon, det är visst och sant! Männen saknar hjärta.”(Zola 1, s. 309) Satin är verkligen den enda Nana känner något för, den enda som låtit henne vara sig själv, eller någon överhuvudtaget. Det finns en viss ironi i detta eftersom Satin står allra längst ner på samhällstegen och dessutom ligger för döden på grund av sitt s.k. lastbara leverne, precis som Nana ska komma att göra ett kapitel senare. Direkt därpå kommer förskjutningen i berättarperspektivet till Labordette och Mignon som imponerade av Nanas ståndaktighet småler då de tänker på ”flugan, som kommit upp från förstädernas sophög, fröet till samhällets förruttnelse, hade förgiftat dessa män enbart genom att slå ner på dem” (Zola 1, s. 309). Vi ser här tydligt hur vi på bara en rad förflyttats till en helt annan ideologisk ram, den hemsökande naturen som slagit ner på de manliga ”offren” och som är kaosets frö. Det är romanen om det manliga begäret som de två männen småler åt, Labordette som kallas för eunucken och Mignon är också de enda männen i romanen som aldrig uttrycker något begär till Nana eller någon annan kvinna. Båda två beundrar henne, men det är en beundran för Nana som maktfaktor, som naturkraft (som inte biter på de båda), det är hennes ”verk” de beundrar:

Det var bra och rättvist. Hon hade hämnats sin värld, tiggarna och de övergivna, men hon var oberörd som ett djur, okunnig om sitt verk. [Och] när hon nu åkte bort i stor toalett för att kyssa Satin till avsked, såg hon så ren och oskyldig ut, som om hon hade varit på väg till sitt första kärleksmöte. (Zola 1, s. 309 f)

I detta manliga perspektiv ses Nanas göranden som en omedveten hämndaktion, en kollektivisering av en ytterst personlig hämndaktion tycks det dock om man nu vill förstå *Nana* som en könskampsroman. Hon ses som ett djur som i sig själv har en förödande men också katharsisk verkan. Men om Nana är en skapelse av det manliga begärets sublimeringar så är Nanas ”verk” snarare en manlig självförebåelse, en hämndaktion som träffar mannen själv och det sätt på vilket han inrättat den kulturella ordningen. Nana är

nämligen på väg till sitt första kärleksmöte, numera bliven en individ genom kärleken till Satin. På grund av denna affärs, ur kulturell synpunkt, ”perversa” natur är hon dock en dödsdömd individ som Satin. Okunnig om sitt verk är inte Nana, hon ser det bara inte som ett verk för det skulle kräva en verksamhet. Denna verksamhet ska då förklaras genom naturen, djurets, instinktiva beteende. Någon hämnd annat än den personliga frihetslängtan är det svårt att tala om, Nana själv har inget att säga om att hämnas ”sin värld”. Den längtan till frihet Nana besitter är precis som naturbegreppet mångskiktad. Det finns dels den ekonomiska och sociala friheten som hon aldrig når men som hon försökt nå genom kurtisan yrket, sedan finns den frihet som sker i det symboliska och som också representerar hela romanens rörelse: från att vara en symbol för Venus och andra manliga mytbildningar kring kvinnan till att faktiskt bli Venus för att slutligen bli fri från alla dessa mytbildningar genom att inte längre acceptera dem och det markeras genom resan till vad som kallas det första kärleksmötet. Det sista skedet av denna rörelse ska jag ta upp i nästa kapitel. Myterna kring ”Kvinnan” försvinner nämligen inte från Paris, de är helt enkelt inte längre inkarnerade i Nana i och med hennes protest. Tragiskt nog så dör Nana då hon vägrar vara Nana.

3.5 Nanas dödsbädd

I det sista kapitlet av romanen har Nana mystiskt försvunnit från Paris och rykten har spridits om hennes förehavanden. Men då hon kommer tillbaka blir hon sjuk i smittkoppor. Rose, hennes före detta rival skaffar henne ett rum på Grand Hotel och en mängd kvinnor samlas vid hennes dödsbädd emedan en mängd män står på gatan utanför ovilliga att riskera smitta. Samtidigt som de befinner sig i rummet pågår krigshetsen på Paris gator och rytmiskt i texten hörs ropen ”- Till Berlin! Till Berlin! Till Berlin!” (Zola 2, s. 250). Som även Clark påpekar så är förruttnelsen och upplösningen av Nanas kropp ”en symbol för den franska nationens pågående kollaps och det snart följande krigsnederlaget”.⁴⁷ Det är alltså ytterligare en symbolik. Skillnaden för mig ligger i att det sker en övergång mellan Nana och Frankrike, den nationalistiska anda Nana väckte till liv under Grand Prix blir nu den franska anden. Nana är inte längre det symbolnexus hon varit, alla mytbildningar och ”galenskaper” är en del av folksjälen och ropen som hörs från gatorna motsvarar de rop av Nanas namn som hördes under efter Grand Prix. Myterna är inte längre inkarnerade i Nana.

Tyvär är båda översättningarna av den sista sidan under all kritik och jag ser mig därmed nödsakad låta de båda komplettera varandra. Då kvinnorna lämnar rummet får vi som läsare för första gången vara ensamma med Nana och en klinisk beskrivning av Nanas ansikte följer:

Det var som en benhög, en skovel ruttet kött hade kastats på kudden. Kopporna hade brett ut sig över hela ansiktet, de satt så tätt, att de rörde vid varandra. Tillplattade, såriga och gyttjegrå till färgen tycktes de redan stadda i förruttnelse. I denna oformliga grötlika massa kunde man inte längre urskilja ansiktsdragen. Vänstra ögat hade fullständigt försvunnit i varet, det högra var halvöppet, nedsjunket i ett svart hål. Ur näsan rann fortfarande var. En rödaktig skorpa sträckte sig från ena kinden ner till munnen, som den förvred i ett ohyggligt grin. Men kring denna ohyggliga och groteska mask av förintelse böljade det praktfulla håret som en solskimrande ström av guld. (Zola 2, s. 253 f)

Utelämnat ur ovanstående översättning är följande passage: ”Venus var stadd i upplösning. Det verkade som om det smittämne, som hon hade förgiftat ett helt folk med, nu stigit upp i hennes eget ansikte och bragt det i förruttnelse.” (Zola 1, s. 320)

⁴⁷ Clark, s. 80.

Som även Clark påpekar så bryter det sista citatet av mot det första, det har en moralistisk ton och anspelar på Faucherys artikel "Guldflugan". Det är en skuldbeläggning som dock uppmuntrar en alternativ läsning. För det första kan vi konstatera att Nana inte uppfattas vara någonting utan sin kropp, det enda som finns kvar är Venus hår som ligger som en krans kring den skovel med ruttet kött som kastats på kudden. Det understryker min tes om att Nana saknar identitet, hon skaffade sig en men det här är straffet. För det andra så är folket förgiftat, Venus har gått upp i folket och de krigshetsar nu i något som påminner om den "vanvettiga brunst" som publiken i teatersalongen försattes i under första kapitlets gång. Nanas frigörelse från symbolen Venus har spridit den över hela Paris, som nu febrilt letar efter något mål för sin "naturlighet", och därav Berlin. För det tredje skulle detta innebära att man håller en död person ansvarig för massvis med människors irrationella handlande, "faktum är att berättarens tolkning, som Faucherys artikel innan den, ställer fler frågor än den besvarar" skriver Clark.⁴⁸

Nanas kropp är nu bara en grå oidentifierbar massa, bristen på ansiktsdrag kan man koppla till Nanas klass. Hon är den stora folkmassan som trängs i förstaden grinandes illa av de vedermodor och den misär de utstår. I ljuset av det skulle det till slut bara vara klass kvar av Nana, bortsett från kön. Hon har lånats som arbetarkvinna i moraliska syften för att presentera det perverterade manliga begäret och för att stimulera förödelse med följande katharsis. När syftet väl är uppfyllt måste hon dö och hennes identitet som kvinna med frihetslängtan med henne.

4. Avslutning

Jag har analyserat de manliga huvudkaraktärernas symbolskapande med Nana som projektionsyta genom berättarperspektivets förskjutningar. I samband med det har jag även kunnat visa hur den estetiska framställningen bidragit till mytologiseringen av Nana. En mytologisering som inte skulle varit möjlig om det inte varit för Nanas brist på stabila värden, hennes nyckfullhet, impulsivitet och det faktum att hennes bakgrund och likaså hennes namn fördunklas öppnar för en mytisk gestalt en projektionsyta.

Jag har vidare kunnat visa hur denna projektionsyta till slut inte bara symboliserar det manliga begärets föreställningar om "Kvinnan" utan till slut förvandlas till desamma. Man kan alltså betrakta *Nana* som ett "poème des désirs du mâle" genom att jag visat att romanen handlar om det manliga begäret och dess symbolskapande. Men distinktionen poem kan ifrågasättas då Nana väl blir den hotfulla mening som hon symboliserar. Detta sker i samband med att Nana alltmer får en identitet i romanen, hon får en stabilare värdegrund som vilar på kärleken till Satin och föraktet mot männen och Nana demytifieras därmed.

Som följd av undersökningen av det manliga begäret har jag också demonstrerat hur den mytologi som skapas kring Nana utgör en hotbild, där det manliga begäret är lika mycket skräckkälla som det Nana tillskrivs. Det innebär i förlängningen att Nana inte är något annat än en manifestation av manligt begär. En manifestation som estetiskt karaktäriseras av visioner om naturen som det vilda, kaosartade och omätliga som slukar kulturen och ordningen och ställer förnuftet på ända. Som jag nämnde inledningsvis är romanen skriven mitt under en civilisatorisk framstegstid som vägleds av rationalitet och förnuft. Då man talar om Nana som en manifestation av det manliga begäret som ett symbolnexus, kan det vara lämpligt att tala om *en* Nana. Hon är, som jag visat, mer av en figur som tillskrivs allehanda egenskaper hon aldrig visar prov på förrän mot slutet av romanen och då hon blir Nana, en distinkt person. Det blir dock inte långvarigt och som ett slutgiltigt bevis för *Nana*

⁴⁸ Clark, s. 79.

som ett poem om det manliga begäret dör Nana, och det är på grund demytifieringen av Nanas kropp. Hon har så att säga spelat ut sin roll.

Ska man då betrakta *Nana* som en feministisk roman? Man kan konstatera att den dubbla struktur som berättarperspektivet har visar på den manliga meningsproduktionen om kvinnan, viljan att avtäcka könet och finna en essens som också erhåller negativa ”naturliga” drag. Detta skulle man kunna se som ett försök att till att just exponera falskheten i det manliga begäret. För det andra kan man lika gärna hävda motsatsen eftersom Nana döms till döden och fördöms för sina handlingar på romanens sista sida i ett av berättarstrukturens lager. Vad Zola själv tycker eller har för mål för *Nana* har aldrig varit denna uppsats intention att ta reda på men Zolas intentioner är förmodligen lika dubbla som romanens uttryck.

Litteraturförteckning.

Bertrand-Jennings Chantal, "Zola's women : the case of a Victorian 'naturalist'" *Atlantis*, vol. X Nr. 1 (Wolfville, 1984)

Brooks Peter, "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd" *Critical Inquiry*, 16 (Chicago, 1989)

Clark Roger, *Zola: Nana* (Grant & Cutler Ltd, London, 2004)

Nelson Brian, *Zola and the Bourgeoisie* (The MacMillan Press Ltd, London, 1983)

Nordberg Carl-Eric, *Ett hörn av skapelsen –Emile Zola och hans värld* (Prisma, Stockholm, 1988)

Schor Naomi, *Zola's Crowds* (John Hopkins Univeristy Press, London, 1978)

Slott Kathryn, "Narrative Tension in the Representation of Women in Zola's *L'Assommoir* and *Nana*" *L'Esprit Créateur*, 4 (Lawrence, 1985)

Zola Emile, *Nana* (1880) övers. J. Gunnarsson (Niloe, Uddevalla, 1990)

Zola Emile, *Nana* (1880) övers. Gallie Åkerhielm (Wahströms, Stockholm, 1959)