

# Nana



ÉMILE ZOLA, cel mai important reprezentant al școlii naturaliste, s-a născut în 1840 în Paris. După ce termină liceul, lucrează la librăria Hachette, împachetând cărți, apoi la publicitate. Prima sa operă, o culegere de povestiri, *Contes à Ninon* (*Povestiri pentru Ninon*), apare în 1864. Urmează *La Confession de Claude* (*Mărturisirea lui Claude*, 1866), *Madeleine Férat* și *Thérèse Raquin* (1868), bine primite de public. În 1871, Zola publică *La Fortune des Rougon* (*Izbânda familiei Rougon*) și *La curée* (*Prada*), primele două romane din ciclul „Les Rougon-Macquart”, un vast ansamblu ce va conține 20 de volume, publicate până în 1893 — dintre care cele mai importante sunt *Germinal*, *Gervaise* și *Nana* —, o impresionantă galerie a tuturor mediilor sociale ale vremii sale. În 1897 se implică în Afacerea Dreyfus, ceea ce îi va aduce condamnarea la un an de închisoare și 3 000 de franci amendă. Pentru a se sustrage pedepsei, se refugiază timp de un an la Londra. În 1899 începe un nou ciclu romanesc, „Cele patru Evanghelii”, din care nu scrie decât trei volume. Zola moare în 1902, din cauza unei intoxicații cu monoxid de carbon.

CLASICI AI LITERATURII UNIVERSALE

---

ÉMILE ZOLA



Nana

Traducere de IULIA FELDRIHAN

Prefață de ILEANA MIHĂILĂ

**CORINT**

Redactor: EMIL PARASCHIVOIU  
Tehnoredactare computerizată: MIHAELA CIUFU

Designul copertei: ANDREEA APOSTOL  
Ilustrația copertei este un colaj realizat din picturile:  
*Hofball in Wien* de Wilhelm Gause și  
*Loge im Sofiensaal* de Josef Engelhart

Émile Zola  
*NANA*

Toate drepturile asupra ediției în limba română aparțin  
GRUPULUI EDITORIAL CORINT.  
CORINT este marcă înregistrată.

ISBN: 978-606-8723-14-3

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**ZOLA, ÉMILE**

**Nana / Émile Zola;**

trad.: Iulia Feldrihan; pref.: Ileana Mihăilă. - București:

Corint Books, 2015

ISBN 978-606-8723-14-3

I. Feldrihan, Iulia (trad.)

II. Mihăilă, Ileana (pref.)

821.111.1-31=135.1

## PREFAȚĂ

Scriitorul care marchează, cu forța sa de creație și cu îndrăzneala cu care se apleacă asupra fenomenelor sociale ale timpului său, cultura franceză a celei de-a doua jumătăți a veacului al XIX-lea este, fără urmă de tăgadă, Émile Zola. Prin el, Franța continuă epopeea balzaciană, cucerește încă Europa în vremea marelui roman rus și a înfloririi fără precedent a celui englez și stabilește o punte cu secolul al XX-lea care, în prima sa parte, rămâne subjugat modelului novator proustian.

Émile Zola rămâne însă, mai presus de orice, creatorul de geniu al formulei naturaliste, simbioză strălucită între formula literară a realismului ilustrat de triada de aur Balzac — Stendhal — Flaubert, viziunea științifică născută din evoluția științelor medicinii și biologiei (pe care își construise, cu aproape jumătate de veac în urmă, și Balzac formula sa revoluționară) și cercetarea sociologică concretizată în dosarele de caz pe care autorul le întocmește spre a-și valida detaliile ce compun tabloul unui colț din societatea timpului său. Chiar dacă permanenta aplecare spre elemental median al acestei triade — apelul constant la legitatea pe care o impune ereditatea în determinarea destinului personajelor aparținând „cazului” supus atenției sale, familia Rougon-Macquart — apare precumpănitor, scriitura romancierului menține un echilibru perfect între tezele naturalismului de laborator și observația strictă, socială, economică și politică, ce nuanțează constant tezele prea ferm biologizante. Iar arta creatorului acoperă cu profunzimea simbolurilor mitice și poetice ce dau textului literar adâncime și valoare perenă tăișul de bisturiu

al observației nude, eliberând totodată volutele poetice ale descrierilor de necesitatea de a sluji diegezei.

Subintitulată *Istoria naturală și socială a unei familii în timpul celui de-al Doilea Imperiu*, seria romanelor care compun saga familiei Rougon-Macquart urmărește destinele unor personaje, simbolice, fiecare în felul său, pentru o clasă sau un grup social al timpului, unite însă genealogic prin proveniența dintr-o „celulă” unică, Adelaïde Fouque. Relațiile ei cu doi bărbați aparținând unor sfere diferite ale societății vor conduce la apariția celor două ramuri ale familiei, unite printr-o parte a eredității lor, trăind însă în sfere sociale cu totul opuse, cu destine câteodată surprinzătoare. Căci nici chiar la Zola ereditatea nu apare ca fiind atotputernică. Scriitorul de geniu, observatorul atent al lumii oamenilor, știe că în acest univers deteminat nu doar de legi biologice, ci și de destin, excepțiile sunt posibile, minunile se pot întâmpla. Doctorul Pascal, protagonistul ultimului roman al seriei și dublul romanesc al scriitorului — cufundat în reconstituirea genealogiei ereditare a familiei — scapă deteminismului biologic și nu împărtășește tarele neamului său (fapt subliniat și prin abandonarea patronimului Rougon); iar unii din descendenții liniei Macquart sunt salvați de la decădere și degenerare, dacă nu prin moarte timpurie, ca micuțul nepot al Adelaïdei al cărui trup însângerat marchează dramatic începutul noii ere imperiale, atunci prin înflorirea pură a unei feminități inexplicabile genealogic și a forței misterioase a iubirii, ca în cazul Denisei (*Magazinul «La Paradisul Femeilor»*) sau prin sublimul unui crez politic umanitar (precum Étienne Lantier, eroul romanului *Germinal*).

Copii ai eroinei tragice a romanului *Otrava (L'Assomoir)*, Gervaise, atât Étienne cât și Jacques, mecanicul din *Fiara umană*, o au însă ca soră pe Nana, a cărei istorie, ostentativă și tragică totodată, îi va aduce romancierului cel mai mare succes editorial. Romanul va cunoaște un număr record de ediții — 106, la un an de la apariție; apărut în 1880, va fi vândut în aproape 150 000 de exemplare

până în 1885! — și va fi propulsat printr-o reclamă calificată de contemporani ca aproape la fel de deșănțată ca eroina însăși.

Căci *Nana* (diminutiv posibil de la Anna, dar și termen de argou care desemna încă în prima jumătate a secolului o *tipă*, precum apare deja în *Moș Goriot*, la *Vautrin*) este Femeia, văzută în ipostaza cea mai desăvârșită a feminității ei animalice. Zola îmbină magistral în structura personajului impudoarea ridicată la rangul de principiu vital al universului (aici, însă, prezentată în varianta sa destructoare), asemenea celebrului — și nu mai puțin scandalosului, la vremea lui — tablou al lui Gustave Courbet, *Originea lumii*, și lectura mitologică, ridicând-o pe Nana pe soclul multimilenar al preteselor cultelor pagâne ale zeitelor fertilității, prostituatele sacre cu viețile dedicate slujirii Stăpânei, fie ea Iștar sau Astarte. Nu întâmplător, prima apariție a eroinei este pe scenă, înfățișând-o pe Venus, în ton parodic; dar forța sexualității ei triumfante transformă parodia în cult autentic, a cărui desfășurare în existențele bărbaților cu care intră în contact determină însăși substanța narativă a romanului.

Romanul *Nana* este — și nu este, în același timp — cronica avatarurilor unei prostituate pariziene din vremea lui Napoleon al III-lea, rezultat splendid și putred totodată al unei eredități marcate de nebunie, alcoolism și mizerie, poleite cu aspirații de minimă demnitate și respectabilitate burgheză. Pentru a o înfățișa pe Nana și lumea ei, Émile Zola s-a documentat cu asiduitate, construind un întreg dosar de date privind «surorile» ei din realitate, pe care le contopește în perfecțiunea viciului, înfățișat în toate etapele evoluției sale. Prima fază este reprezentată de copila care se pierde, fata-mamă obligată să-și asume singură povara unei maternități nefericite. Copilul ei, marcat de o ereditate nesănătoasă, este ridicat la rândul-i la valoare de simbol, purtând numele de botez al prințului imperial, aici coborât încă mai adânc în deriziune prin diminutivul *Louiset*, ca o prefigurare a legăturii misterioase a destinului pervers al femeii cu cel al Imperiului, prăbușite amândouă împreună în moarte: Nana se stinge,

putrezind de vie din pricina verolei contactate de la copilul ei, mort la rându-i, chiar în momentele în care Franța imperială se angajează în aventura fatală a războiului franco-prusac, din vane motive de «onoare». Dar valoarea simbolică a maternității eșuate a eroinei mai cunoaște o etapă dramatică — sarcina pierdută în culmea apoteozei ei ca prostituată de lux, ca o prefigurare a începutului sfârșitului. Nu întâmplător, Zola, care meditase o clipă să încarce dramatic scena morții ei în spital arătând-o țipând după copilul ei, va decide să renunțe la scenă.

Astfel, maternitatea rămâne pentru Nana un subiect de «capriciu» trecător, o febră care o cuprinde când și când, incapabilă să o salveze din propriul ei infern, neputându-o smulge din perversitate și decădere. Nana nu știe și nu poate să fie *mamă*, de aceea copilul ei este condamnat, nu din pricina unei eredități neclare și neconvingătoare sau a unei boli contagioase. La rândul ei, societatea al cărei produs este eroina este condamnată la dispariție pentru că și-a condamnat, prin aceeași nepăsare vinovată, copiii. Nana este înfățișată explicit de Zola ca un ferment al distrugerii, provenit din clasele de jos, otrăvite de viciu, care le răzbună, contaminând clasele superioare (precum o va prezenta în chiar paginile romanului ziaristul de la *Le Figaro*, Fauchery, în pamfletul *Musca de aur*). Acțiunea ei de a transmite virusul viciului în forma sa cea mai virulentă este înfățișat în câteva cazuri concrete — între care ies în evidență destrămarea familiei șambelanului imperial, contelui Muffat, tragedia celor doi fii ai văduvei Hugon (unul, închis pentru delapidare, celălalt, mort după o lungă agonie cauzată de aceeași patimă nefericită pentru femeia vinovată de decăderea fratelui său), sinuciderea în grajdul în flăcări a rafinatului Vandeuvres fiind cele mai teribile — și are ca pandant simbolic, cheie pentru aceasta posibilă interpretare, propria ei molipsire de boala care-i ucide și pe fiul ei, și pe ea.

Întreaga critică modernă dedicată operei lui Zola evidențiază această capacitate a romancierului de a ridica faptele pe care își construiește textele romanești la valoare simbolică, conferindu-le

dimensiuni de mit modern. Primul care o sesizase fusese de altfel Gustave Flaubert, care-i scria, la scurtă vreme de la apariția romanului de față: «Nana se transformă în mit, fără a înceta să fie reală» (15 februarie 1880). Fresca narativă a ciclului familiei Rougon-Macquart, istoria naturală și socială a celui de-al Doilea Imperiu se convertește, sub pana lui Zola, în construcție mitică a unei umanități atemporale. Cu forța intuiției de geniu a creatorului, romancierul exploatează însă la nivelul textului însuși al romanului de față chiar și acest nivel narativ, al trecerii pe negândite dintr-un plan al realității ficționale într-altul, prin amestecul savant dozat de existență factice, la nivelul scenei (sau în spatele ei, în culisele în care se plămădește esența iluziei teatrale) și de tablou realist al societății unui timp care, la vremea compoziției romanului, era de-abia trecut. Astfel, Nana este Venus pe scenă; o Venus perversă — și pervertită — va fi și în viața ei «reală»; soțul ei în piesă este, conform mitului, Vulcan ; actorul monstruos care-l interpretează în spectacol va juca în existența eroinei rolul cel mai apropiat de cel de soț — dar, supremă confuzie a planurilor, Venus-Nana cea infidelă și în mit, și pe scenă, și — în conformitate cu *rolul* ei — în roman, este cea care suferă din pricina infidelităților lui Fontan-Vulcan (reușit joc de nume!). Prințul-moștenitor al Imperiului Britanic, erou cu apariție episodică în roman, face posibil un episod de culise în care ambiguitatea planurilor iluzie comică/realitatea ficțiunii românești este splendid conturată: regele de mucava din piesă ciocnește o cupă, de ziua lui, cu prințul cu sângele regal cel mai strălucit al vremii, fiul reginei Victoria !

Exemplele se succed cu rapiditate; revenirea actriței în lumea teatrului, dar și a viciului, după încercarea — eșuată — de a fi o femeie «cinstită» alături de perechea ei firească, actorul, se trage în dorința nemăsurată de a juca în noua piesă rolul femeii cinstite; eșuează lamentabil pe scenă dar, paradoxal, talentul actoricesc care-i lipsește pe scenă îl are în viața «reală» a ficțiunii, și reușește să fie respectată, adulată, acceptată de societate,



chiar atunci când îi încalcă mai tare legile nescrise. Repetarea obsesivă a valsului din piesa ei de debut la logodna (aranjată de ea!) a fiicei amantului ei, contele Muffat, cu unul din foștii ei amanți, Daguonet, este resimțită de participanții la petrecere ca o prezență fizică a femeii înseși. Ca în nenumărate mituri arhaice, Nana are o existență care se poate dedubla în formă animală, fie simbolic, ca în jocurile ei erotice cu Muffat, fie tulburător, prin comuniunea fizică ce se instalează, la cursa de cai, între ea și iapa căreia i se dăduse numele ei, și care începe să-i semene, atât fizic (pieptul, coama blondă), cât și ca forță vitală, câștigând cursa. Făptură stranie, Nana traversează rând pe rând toate cercurile Infernului viciului, păstrându-și identitatea de umbre și lumini, frumusețea păgână și tulburătoare.

Zola o concepe în acest joc sclipitor de fațete contradictorii tocmai spre a-i potența farmecul irezistibil. Bărbați și femei, prieteni și dușmani de ambele sexe, sunt sub puterea ei, măcar pentru o vreme. Așa cum o definise magistral Bordenave, directorul teatrului, în seara debutului ei, lipsită de orice calități de actriță, Nana era menită să triumfe, pentru că «Nana are altceva, la naiba! și anume, ceva care înlocuiește totul». Nimeni nu-i poate scăpa, decât prin moarte, ceea ce o asemuiește zeiței pe care o parodiază pe scenă și pe care o reîncarnează, desacralizat, în paginile cărții. Astfel, adversara ei cea mai înverșunată, Rose, rivala ei, învingătoare pe scenă și etern învinsă și umilită în afara teatrului, tulburată de agonia dușmancei de până atunci, vine să-i vegheze ultimele clipe la căpătâi, cu riscul propriei vieți, atunci când bărbatul, chiar și cel care fusese cel mai adânc impregnat de farmecul prezenței ei, se mulțumesc să o regrete, dar de la o distanță confortabilă. Prezența femeilor — tovarășele ei de viciu — la patul moartei desfigurate de boală, evocându-o în frumusețea ei triumfătoare, adevărate substitute ale bocitoarelor antice, și ele desacralizate în acest univers, rămâne tulburătoare prin sentimentul de solidaritate care le unește cu cea moartă.

Pentru că odată cu Nana moare o lume; agonia ei, printre strigătele belicoase din stradă, ale mulțimii înfierbântate de viitorul război, este o scenă teribilă, marcată în profunzime de acel spirit vizionar prin care Émile Zola a străbătut timpul. În era în care se intră la moartea eroinei noastre, Nana însăși devine o făptură de proporții mitice. Fără însă a înceta — așa cum intuiuse Gustave Flaubert — să fie reală. Atât de reală, încât orice femeie poate regăsi, citindu-i istoria, ceva din ființa ei profundă și tainic ascunsă. Creând-o pe Nana, Zola a creat Femeia.

ILEANA MIHĂILĂ

## TABEL CRONOLOGIC

- 1840:** Se naște la Paris, în timpul unei vizite a părinților săi în capitala Franței, Émile Zola, fiul lui François Zola și al Émiliei-Aurélie Aubert.
- 1847:** Tatăl lui Zola moare pe neașteptate, într-un hotel din Marsilia.
- 1858:** Se stabilește împreună cu mama sa la Paris, unde se înscrie ca elev în ultima clasă la liceul „Louis le Grand“.
- 1862:** Se angajează la librăria Hachete, mai întâi ca lucrător la împachetatul cărților, apoi, după câteva luni, devine șef de publicitate.
- 1864:** Se căsătorește cu Alexandrine Meley.
- 1864:** Publică prima sa operă, o culegere de povestiri — *Contes à Ninon* (Povestiri pentru Ninon).
- 1866:** Zola publică *La Confession de Claude* (Mărturisirea lui Claude) și un volum de cronică plastică — *Mon Salon* (Salonul meu).
- 1868:** Publică romanele *Madeleine Ferat* și *Thérèse Raquin*, bine primite de public.
- 1871:** Zola publică primele două romane din ciclul „Les Rougon-Macquart“: *La Fortune des Rougon* (Izbânda familiei Rougon) și *La Curée* (Prada).
- 1873:** Apare al treilea volum din ciclu — *Le Ventre de Paris* (Pânțele Parisului).
- 1874–1877:** Zola publică în 1874 *Le Forgeron* (Fierarul), *Nouveaux Contes à Ninon* (Noi povestiri pentru Ninon) și *La Conquête de Plassans*; în 1875, *La Faute de l'abbé Mouret* (Greșeala abatelui Mouret), al cincilea roman din ciclu; în 1876, *Son Excellence*

- Eugène Rougon, al șaselea roman din ciclu; în 1877, *L'Assommoir* (al șaptelea volum din ciclu) și *Une page d'amour* (O pagină de dragoste).
- 1880:** În volumul colectiv *Les Soirées de Medan* (*Serile de la Medan*), care cuprinde șase nuvele semnate de Zola, Maupassant, Huysmans, Hennique, Ceard și Alexis (inspirate de războiul franco-german), Zola publică nuvela *L'Attaque du moulin* (*Atacul morii*). Sub titlul *Le Roman expérimental* (*Romanul experimental*), Zola își adună textele programatice; publică romanul *Nana*, al nouălea roman al ciclului, care-i atrage acuzația de pornografie.
- 1882–1893:** Zola continuă să publice noi romane din ciclul amintit, respectiv *Pot-Bouille* (1882), *Au bonheur des dames* (*La Paradisul femeilor*) — 1883, *Germinal* (în foileton) și *La joie de vivre* (*Bucuria de a trăi*) — 1884; *L'Oeuvre* (*Creație*) — 1885; *La Terre* (*Pământul*) — 1887; *Le Rêve* (*Visul*) — 1888; *La Bête humaine* (*Bestia umană*) — 1890; *L'Argent* (*Banii*) — 1891; *La débâcle* (*Prăbușirea*) — 1892; *Le Docteur Pascal*, ultimul roman al ciclului — 1893.
- 1897–1898:** Se implică în ceea ce s-a numit „Afacerea Dreyfus“, cerând revizuirea procesului, și publicând broșura *Lettre à la Jeunesse* (*Scrisoare către tineret*) și faimoasa scrisoare deschisă *J'accuse*, ceea ce îi vor atrage judecarea și condamnarea la un an de închisoare și 3000 de franci amendă; pentru a se sustrage pedepsei, se refugiază la Londra, de unde va reveni abia în septembrie 1899.
- 1899–1901:** Inițiază un nou ciclu romanesc, „Les Quatres Évangiles“, din care publică *Fécondité* (*Fecunditate*) — 1899; *Travail* (*Muncă*) — 1901; *Vérité* (*Adevăr*) va apărea în 1903, iar *Justice* (*Dreptate*) nu va mai fi scris.
- 1902:** La 29 septembrie, Emile Zola moare asfixiat de fumul de cărbuni degajat de soba din dormitorul său. La înmormântarea sa, care se transformă într-o mare manifestație a forțelor progresiste din Franța, Anatole France rostește o emoționantă orațiune funebră.

## CAPITOLUL I

LA ORA NOUĂ, SALA TEATRULUI *VARIÉTÉS* era încă pustie. Câteva persoane, la balcon și lângă orchestră, așteptau, pierdute printre fotoliile îmbrăcate în catifea grenă, în lumina slabă a candelabrului doar pe jumătate aprins. O umbră învăluia marea pată roșie a cortinei: nici un zgomot nu se auzea dinspre scenă, luminile rampei erau stinse, pupitrele muzicanților împrăștiate. Doar sus, la al treilea balcon, în jurul rotondei plafonului, pictat cu femei și copii goi ce își luau zborul către un cer ce bătea în verde datorită luminii de gaz, răzbăteau chemări și râsete dintr-un vacarm continuu de voci, iar capete acoperite cu bonete și șepci se orânduiau pe sub firidele largi și arcuite, încadrate de ornamente aurii. Din când în când, se arăta câte o plasatoare grăbită, cu bilete în mână, împingând în fața ei un domn și o doamnă, care se așezau apoi, bărbatul îmbrăcat la costum, femeia zveltă și grațioasă, plimbându-și alene privirea în jur.

Doi tineri apărură lângă orchestră. Rămaseră în picioare, privind.

— Ce-ți spuneam eu, Hector? exclamă cel mai în vârstă, un tânăr zdravăn, cu mustăți subțiri și negre, am venit prea devreme. Ai fi făcut bine dacă m-ai fi lăsat să-mi termin țigara.

Trecea o plasatoare pe lângă ei.

— O, domnule Fauchery, spuse ea cu familiaritate, spectacolul n-o să înceapă mai devreme de o jumătate de oră.

— Și-atunci de ce scrie pe afiș ora nouă? murmură Hector, a cărui figură prelungă luă o expresie ofensată. Chiar azi-dimineață, Clarisse, care joacă în piesă, a jurat că vor începe la ora nouă fix.

Tăcură o clipă, ridicând capul și scormonind cu privirea în umbra lojelor, pe care tapetul de culoare verde le făcea și mai

întunecate. Jos, sub galerie, benoarele erau cufundate într-un întuneric complet. La lojile de la balcon se afla numai o doamnă grasă, prăbușită pe catifeaua balustradei. La dreapta și la stânga, între coloane înalte, avanscenele rămâneau neocupate, drapate de lambrechine cu franjuri lungi. Sala, în alb și auriu, întărit de un verde pal, se estompa ca acoperită de un praf fin venit din sclipirile scurte ale marelui candelabru de cristal.

— Ai făcut rost de-un loc în avanscenă pentru Lucy? întrebă Hector.

— Da, răspunse celălalt, dar n-a fost deloc simplu. Oh, cât despre Lucy, nu-i nici un pericol ca ea să vină prea devreme.

Își înăbuși un ușor căscat; apoi, după o scurtă tăcere:

— Ești norocos, tu care încă n-ai văzut nici o premieră... *Blonda Venus* va fi evenimentul anului. Se vorbește despre ea de șase luni. Ah, dragul meu, ce muzică! Ceva grozav!... Bordenave, care se pricepe la asta, a păstrat-o anume pentru Expoziție.

Hector îl asculta cu multă sfîntenie. Întrebă totuși:

— Dar pe Nana, noua stea, cea care o interpretează pe Venus, o cunoști?

— Ei, asta-i! Iar o luăm de la început! strigă Fauchery aruncându-și brațele în aer. De azi-dimineață toți mă pisează cu Nana. Am întâlnit peste douăzeci de persoane, și Nana-n sus, Nana-n jos. Ce pot eu să știu! De parcă le-aș cunoaște pe toate fetele din Paris!... Nana este o descoperire a lui Bordenave. Da, trebuie să fie o bună treabă!

Se potoli. Dar sala goală, doar pe jumătate luminată, și acea reculegere pioasă plină de șoapte și de uși trântite, îl agasau.

— Ah! nu, zise el deodată, o să îmbătrânim aici. Eu unul nu mai rămân. Poate-l găsim jos pe Bordenave, de la care am putea afla amănunte.

Jos, în holul cel mare acoperit cu dale de marmură, unde se făcea controlul biletelor, începea să se arate publicul. Prin cele trei uși cu grilajele metalice deschise, se zărea viața trepidantă a bulevardelor, cu viermuiala și clocotul lor din acea noapte frumoasă de aprilie. Uruitul trăsurilor înceta brusc, portierele se închideau