

Od poloviny 19. století začíná být francouzská literatura ovlivňována Comtovou filozofií pozitivismu, ale i vědou a formuje se dominantní literární směr tohoto období, realismus. Ten se zpočátku slévá s doznívajícím romantismem (H. Monnier) a *l'art pour l'art*ismem, období 1850–1870 přibližně odpovídá první generaci realistů a v letech 1871–1895 se realismus s druhou generací vyvinul do extrémnějších poloh zobrazování jedince a jeho prostředí, zolovského naturalismu.

Realismus je nejen literární směr, ale také filozofická nauka, jež se zaměřuje na objektivní skutečnost vnějšího světa, trvalá hlediska věcí a jevů, na eliminaci subjektivních stránek a okamžitostí a jejím cílem je hledání a zobrazení „pravdy“, „světa, jaký je“. Vnější svět, a především společnost zachycuje prostřednictvím „typů“, tedy typických představitelů jednotlivých skupin a podskupin určených sociálními podmínkami, a díky takové klasifikaci vzniká pokud možno objektivní obraz soudobé společnosti: jak napsal Louis-Edmond Duranty v prvním čísle časopisu *Réalisme*, „le Réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public. [...] Cette reproduction doit donc être aussi simple que possible pour être compréhensible à tout le monde“ (Vaillant 1998: 342). Výraz „Réalisme“ použil malíř Gustave Courbet v roce 1855 jako název své výstavy, jež vzbudila především kvůli ztvárněným objektům a tématům velkou nevoli kritiky, a předmluva k jejímu katalogu byla v podstatě manifestem této školy. Autorem této předmluvy byl údajně spisovatel a kritik Jules Husson, řečený Champfleury (1821–1889), který stál – podobně jako Courbet na poli výtvarného umění – společně s L.-E. Durantym (1833–1880) v čele francouzského „boje“ za literární realismus. Jak bylo ostatně naznačeno, již před počátkem realismu lze sledovat velmi výraznou analogii literatury a výtvarného umění, spisovatelé se často věnovali i vizuální tvorbě: například Monnier maloval obrazy, Gautier kromě malby dělal také rytiny, Hugo měl být původně malířem, Musset vytvářel kresby a podobně i bratři Goncourtové kreslili, malovali a věnovali se rytinám a litografiím. (Dumesnil: 1962) Champfleury psal literárně-kritické články v deníku *Figaro* a v roce 1856 redigoval vlastní časopis *La Gazette de Champfleury*, jenž byl oficiální platformou realismu, avšak neměl dlouhého trvání – u pouhých několika čísel skončil i časopis *Le Réalisme*, založený Durantym. V padesátých až šedesátých letech se stoupenci vznikající realistické školy sdružují kolem obnovené *Revue de Paris* (M. Du Camp, T. Gautier, A. Houssaye, L. de Cormenin) či *Revue de Deux Mondes* (Courbet, Champfleury, Duranty, Du Camp, O. Feuillet, E. Legouvé aj.).

V šedesátých letech je realismus stále více pod vlivem pozitivismu a přírodních věd, především medicíny, biologie, psychologie a sociologie. Nová – ovšem méně početná – generace se tak již nesnaží realitu a společenské vztahy a mravy pouze objevovat a zobrazovat, avšak usiluje o vysvětlení společenských jevů, opírá se přitom o vědecké poznatky a využívá vědeckých postupů jako analýza a výzkum. Tito spisovatelé jako laičtí vědci vnímají člověka a společenský život pod nadvládou přírodních zákonů, z jejich perspektivy jsou lidé bytostmi determinovanými vrozenými dispozicemi, životním prostředím a podmínkami, v nichž vyrůstají, a jejich díla nesou rysy studie. Spojovací článek mezi ryzím realismem a jeho „klinickým“ pokračováním, naturalismem, představují právě bratři Goncourtové. Jejich román *Germinie Lacerteux* je převratný mimo jiné tím, že je ve francouzské literatuře jedním z prvních děl, společně s Hugovými *Les Misérables* (1862), která uvádějí do literatury nejnižší společenské vrstvy. Předmluva k tomuto románu se stala manifestem realismu i rodícího se naturalismu a bratři Goncourtové v ní vyslovují svou celoživotní oddanost pravdě a umění:

*Obecenstvo miluje falešné romány: tento román je pravdivý. [...] Žijeme v devatenáctém století, v době všeobecného volebního práva, demokracie, liberalismu; proto jsme si položili otázku, zda to, co nazýváme „nízkými třídami“, nemá právo na román; zda tato společnost pod společností má zůstat v literární klatbě a opovržení autorů, kteří až dosud mlčeli o duši a srdci, jež může mít. [...] Dnes, kdy se román rozvíjí a roste, kdy začíná být velkou, vážnou, vášnivou, živou formou literární studie a sociálního šetření, kdy se zásluhou dušezpytného rozboru a zkoumání stává mravními dějinami současnosti, dnes, kdy si román ukládá studia a povinnosti vědy, smí se dožadovat i jejich svobod a výsad. Ať hledá Umění a Pravdu; ať ukazuje strasti, jež si zasluhují neupadnout v zapomenutí u šťastných občanů Paříže; ať dá uzříti lidem ze společnosti to, co mají odvahu vídat paní z dobročinných spolků, co za starodávna královny dávaly na vlastní oči poznat svým dětem ve špitálech: lidské utrpení, přítomné a živoucí, které učí milosrdenství; ať román má ono náboženství, jež minulé století zvalo širým a mohutným jménem **Lidskost**; toto vědomí mu postačí: v něm je jeho oprávnění. (AH 31–32)¹*

¹ V celé práci jsou citace úryvků románu *Germinie Lacerteux* uváděny s odkazem na kombinaci písmene/písmen a číslo strany. „G“ označuje původní text bratrů Goncourtových (vydání z roku 1921), „PM“ překlad Pavly Moudré z roku 1898 a „AH“ překlad Aleny Hartmanové z roku 1958. Delší citace jsou uváděny kurzivou, a pokud se v příslušném úryvku již kurziva objevuje, je v samotné citaci zvyrazněna tučně.

2.4 Ohlas románu Germinie Lacerteuxová

2.4.1 Ohlas románu ve Francii

Pro rekapitulaci bychom nejprve uvedli úplný chronologický soupis děl Edmonda a Julesa Goncourtových²:

- 1851 román *En 18..*
1852 skeč *La Nuit de la Saint-Sylvestre, tête-à-tête*, vydaný v týdeníku *L'Eclair*
Salon de 1852, články publikované v týdeníku *L'Eclair*
novela *Voyage du n°43 de la rue Saint-Georges au n° 1 de la rue Laffitte*,
vydaná v deníku *Paris*
1853 sbírka divadelních textů *Mystères des théâtres 1852*, původně publikovaných
v týdeníku *L'Eclair* a deníku *Paris* (společně s články Ch. de Villedeuila)
román *La Lorette*
1854 *La Révolution dans les mœurs*
Histoire de la société française pendant la Révolution
1855 *Histoire de la société française pendant le Directoire*
La Peinture à l'exposition de 1855
1856 *Une voiture de masques*, novely a krátké texty původně publikované v týdeníku
L'Eclair a deníku *Paris*
Les Actrices du dix-huitième siècle
1857 předmluva k dílu Jean-Georgese Willea *Mémoires et journal...*
Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits
Portraits intimes du dix-huitième siècle. Etudes nouvelles d'après les lettres
autographes et les documents inédits. Louis XVI. Bachaumont. Beaumarchais. L'abbé
Leblanc. Doyen. Camargo. Dulaurens. Théroigne de Méricourt. Watteau. Mademoiselle de
Romans.
1858 *Portraits intimes du dix-huitième siècle*. Madame du Barry. Caylus. Kléber.
Piron. La duchesse de Chaulnes. Louis XV enfant. Madame Geoffrin. Le comte de Clermont.
Le Bas. L'abbé d'Olivet.
Histoire de Marie-Antoinette
text v Gavarniho sbírce litografií *D'après nature*
1859 začíná vycházet *L'Art du dix-huitième siècle*, celkem 12 sešitů do roku 1875,
1. sešit *Les Saint-Aubin*
Histoire de Marie-Antoinette, druhé, zrevidované a rozšířené vydání
1860 *Les Hommes de lettres*, původně psané pro divadlo jako hra o pěti jednáních,
později jako román *Charles Demailly*
Watteau...., 2. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
Les Maîtresses de Louis XV – 1. díl: Mesdemoiselles de Nesle. Madame de
Pompadour.; 2. díl: *Madame de Pompadour (fin). Madame du Barry.*
1861 *Prud'hon....*, 3. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
román *Sœur Philomène*
1862 *Boucher....*, 4. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
La Femme au dix-huitième siècle
1863 *Greuze....*, 5. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
Histoire de Marie-Antoinette, třetí, zrevidované a rozšířené vydání
1864 *Chardin....*, 6. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*

² Do Julesovy smrti v roce 1870 všechna díla napsali oba bratři společně. Poté, přibližně do roku 1876, ještě vycházela další společná díla a byla také znovu vydávána již publikovaná díla, která Edmond v mnoha případech přepracoval, doplnil komentářem či rozšířil. Pokud není dílo vydané po smrti Julesa poprvé výslovně označeno jako společné, napsal je Edmond sám.

- román *Renée Mauperin*
- 1865 *Fragonard...*, 7. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- román *Germinie Lacerteux*
- 1866 *Henriette Maréchal*, divadelní hra o třech jednáních, v próze
Idées et sensations
- Debucourt...*, 8. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- 1867 *La Tour...*, 9. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- román *Manette Salomon*
- 1868 *Les vignettistes. Gravelot, Cochin...*, 10. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- román *Charles Demailly*
- 1869 román *Madame Gervaisais*
- 1870 *Les vignettistes. Eisen, Moreau...*, 11. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- 1873 *Gavarni, l'homme et l'œuvre*
La Patrie en danger, hra o pěti jednáních, napsali ji oba bratři, Edmond sám napsal pouze předmluvu
L'Art du dix-huitième siècle. 1. svazek (soubor studií): Watteau, Chardin, Boucher, La Tour, Greuze, les Saint-Aubin
- 1874 *L'Art du dix-huitième siècle*, 2. svazek: Gravelot, Cochin, Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard, Prud'hon
- 1875 *L'Amour au dix-huitième siècle*, samostatné vydání 4. kapitoly studie *La Femme au dix-huitième siècle*
Notules, additions et errata, 12. sešit *L'Art du dix-huitième siècle*
- Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'A. Watteau*
- 1876 *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon*
Quelques créatures de ce temps
- 1877 román *La Fille Élisa*
- 1879 *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, rozšířené vydání
La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs, nové, samostatné rozšířené vydání, dílu I studie *Maîtresses de Louis XV.*
- román *Les Frères Zemganno*
- 1881 *La Maison d'un artiste*, 2 díly
- 1882 román *La Faustine*
La Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille
- 1883 předmluva k dílu Philippa Sichela *Notes d'un bibeloteur au Japon*
- 1884–1885 román *Chérie*
- 1885 *Lettres de Jules de Goncourt*
novela *Un aqua-fortiste*, v *Le Nouveau Décaméron, deuxième journée. Dans l'atelier.*
- 1886 *La Courtisane au théâtre*, v *Le Nouveau Décaméron, septième journée. L'amour au théâtre.*
Un mot, předmluva k *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Barye*
Pages retrouvées (společně Edmond a Jules), předmluva G. Geffroy, texty publikované v časopisech a novinách, zčásti i poprvé vydané texty
- 1887–96 *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 9 svazků
Sœur Philomène, hra o dvou jednáních, v próze
- 1888 *Préfaces et manifestes littéraires* (společně Edmond a Jules), předmluva Edmond de Goncourt
Germinie Lacerteux, hra o deseti obrazech, prolog a epilog Edmond de Goncourt,
- 1890 *Mademoiselle Clairon, d'après ses correspondances et les rapports de police du temps*
Les Frères Zemganno, hra o třech jednáních, v próze
- 1891 *Outamaro, le peintre des maisons vertes*

- 1892 předmluva k dílu G. Geffroye *La Vie artistique*
 1893 *A bas le progrès !*, Edmondova satirická jednoaktovka
Etudes d'art. Le Salon de 1852. La Peinture à l'exposition de 1855.
Charles Demailly, hra o pěti jednáních, v próze
 1894 *L'Italie d'hier. Notes de voyages, (1855-1856)* (společně Edmond a Jules)
 1895 předmluva k Helleuovým *Dry-points and Pastels*, katalog k londýnské výstavě
 1896 *Hokousai. L'Art japonais du XVIIIe siècle*
Première amoureuse, 5 novel ze souborů *Une voiture de masques* a *Quelques créatures de ce temps*
Manette Salomon, hra o 9 obrazech

Ohlasu románu *Germinie Lacerteux* ve Francii se v části doslovu k jeho vydání z roku 1921 věnuje Gustave Geffroy (1855–1926), francouzský kritik umění, historik, spisovatel a jeden ze zakládajících členů Académie Goncourt. Nejprve konstatuje: „[...] un lecteur de 1921 demande comment fut accueillie, en 1864, la première publication du roman de *Germinie Lacerteux*. Cherchez dans l'œuvre des critiques réguliers de ce temps là. Rien !“ (Geffroy 1921: 285)

Jak Geffroy uvádí, životopisec bratří Goncourtů, Alidor Delzant, zmínil jako hlavní příspěvky z roku 1865 věnované tomuto románu článek G. Merleta v deníku *France* ze dne 21. března 1865 a článek E. Villetarda v *Revue nationale* z 10. dubna 1865. Merlet označuje tento román bratří Goncourtů, jimž mimochodem přiznává velký talent, jako prohnitou literaturu, „littérature putride“ (ibid.), Germinie Lacerteuxová si podle něj nezaslouží pozornost slušných lidí a tvrdí, že cílem autorů bylo vyvolat skandál. Ještě nelichotivěji v souvislosti s tímto dílem hovořil i Charles Monselet, jenž jej nazval cizelovaným bahnem, „fange ciselée“ (Geffroy 1921: 286). Naproti tomu si autoři tímto románem získali přízeň tehdy čtyřadvacetiletého spisovatele Émila Zoly, který v únoru 1865 napsal článek pro lyonský *Salut public*, v němž vyslovuje svůj obdiv této autorské dvojici, analyzuje její nový román a dokonce se ji odvážil postavit na úroveň Balzaka a Flauberta. O tři roky později Zola opět hájí Goncourty v reakci na článek Louise Ulbacha (pod pseudonymem Ferragus), jehož titulek odkazuje na Merleta – „La littérature putride“. Následovala výměna mezi těmito literáty, v rámci níž Ferragus zařadil do téže kategorie i román *Thérèse Raquin*. V návaznosti na Zolovy články si Goncourtové začali s mladým literátem dopisovat a posléze se s ním seznámili osobně. Stal se jejich dlouholetým obdivovatelem a byli pro celou jeho literární dráhu velkou inspirací: sám Edmond de Goncourt byl přesvědčen, že *Germinie Lacerteuxová* představovala pro Zolu důležitý zdroj při psaní románu *L'Assommoir* (1877).

V únoru 1865 v *Nouvelle Revue de Paris* analyzoval román také další mladý spisovatel, Jules Claretie, jenž ocenil hluboké analýzy obsažené v tomto díle, nicméně

upozornil na odstup autorů od lidových vrstev, o jejichž světě vyprávějí. Konstatoval také pronikání medicíny do románové tvorby: „Claretie était plus d'accord avec la vérité du livre lorsqu'il consentait à voir dans *Germinie Lacerteux* une *clinique de l'amour*, qu'il approuvait l'invasion, de plus en plus croissante, de la médecine dans le roman, qu'il définissait celui-ci comme écrit à la pointe du bistouri, et qu'il découvrait, chez les Goncourt, du chirurgien comme il y avait du peintre.“ (Geffroy 1921: 291) Kromě toho ocenil literární a psychologické kvality tohoto díla a sevřené portréty a obrazy bratří Goncourtů. V dopise z 15. ledna 1865 vyjádřil svou podporu především goncourtovské, originální poetice také Sainte-Beuve: „[...] Mais déjà je suis frappé d'une chose, c'est que pour bien juger cet ouvrage et en parler, il faudrait une poétique tout autre que l'ancienne, une poétique appropriée aux productions d'un art nerveux, d'une recherche nouvelle. Et c'est déjà un grand éloge à un livre, que de susciter une question de cette importance, de sortir à ce point des vieilles données, et d'entrer dans des sillons si neufs. J'espère que votre hardiesse sera comprise; je voudrais trouver le moyen d'y aider.“ (Geffroy 1921: 292)

Na román velmi pozitivně reagoval také literární velikán Gustave Flaubert, jemuž Goncourtové věnovali první výtisk. Knihu podle svých slov přečetl během jedné noci a navzdory zděšení nešetřil chválou: „Cela est fort, roide, dramatique, pathétique et empoignant... Ce que j'admire le plus dans votre ouvrage, c'est la gradation des effets, la progression psychologique. Cela est atroce, d'un bout à l'autre, et sublime, par moments, tout simplement. Le dernier morceau (sur le cimetière) rehausse tout ce qui précède, et met comme une barre d'or au bas de votre œuvre. La grande question du réalisme n'a jamais été si carrément posée. On peut joliment disputer sur le but de l'art, à propos de votre livre.“ (Geffroy 1921: 293) 1. června 1865 bratři obdrželi povzbudivý dopis od Victora Huga, jenž byl pro ně samozřejmě nesmírně cenný: „Votre livre, messieurs, est implacable comme la misère. Il a cette grande beauté, la Vérité. Vous allez au fond, c'est le devoir, c'est aussi le droit. J'ai fait comme vous cette étude. [...] Il y a vers la fin un élan superbe : Paris interpellé, c'est très beau. Votre double cœur fraternel, qui ne fait qu'une âme, est tout entier dans cette sévère et puissante apostrophe ; – cri de colère plein d'amour. Courage, messieurs, vous avez fait un beau et bon livre de plus... Je vous serre les mains.“ (Geffroy 1921: 293–294)

Tím reakce na román v době prvního vydání končí a další lze vystopovat až o více než deset let později. Pozitivně *Germinie Lacerteuxovou* zhodnotil v roce 1876, kdy byla díla bratří Goncourtů znovu vydána v nakladatelství Charpentier a Lemerre, v deníku

Droits de l'Homme kritik Henry Céard (pod pseudonymem Henry Denoysel – toto příjmení nese postava románu *Renée Mauperin*). Vyzdvihl průkopnické formální a syntaktické postupy autorů a zaujal je jejich přístup k zobrazení postav: „Ce sont des cas pathologiques qui nous admettent dans leur intimité, quelques-uns des nombreux souffrants de cette vie moderne surmenée et fébrile, si fatalement propice au développement des maladies organiques, qui dès 1816 faisait écrire à Corvisart la désolante préface de son traité des affections du cœur.“ (Geffroy 1921: 295) O tři roky později pak napsala pod pseudonymem Karl Stenn blízká přítelkyně Goncourtů, paní Daudetová, v deníku *Journal Officiel* řadu článků, jež později vyšly souborně pod názvem *Impressions de nature et d'art*. Obdivuje zejména goncourtovskou poetiku a všímá si postoje autorů ve vztahu k dramatickému příběhu služky, plnému zvrátů: „Au-dessus de ce que le hasard a pu leur fournir, des effets pittoresques dépeints et reconnaissables, flotte une poésie qui est particulière à ces écrivains, poésie de l'arrangement et des mots, où le détail vulgaire, par sa netteté, sa place prise, devient souvent le trait vif, un vrai triomphe d'art. Et ce n'est rien. Prenons *Germinie Lacerteux* [...] ; révoltions-nous à chaque page, suivons les romanciers en essayant de fermer nos yeux et de boucher nos oreilles partout où ils nous entraînent avec eux, et, le livre fermé, nous serons surpris de n'éprouver qu'une immense pitié, de n'avoir gardé de l'horreur du gouffre que le sentiment de sa profondeur si superbement découverte. Et pourtant les auteurs ont été implacables ; ils ne nous ont fait grâce d'aucun détail révoltant ou terrible ; mais leur pensée est montée toujours plus haut à chacun de ces heurts contre les bassesses de l'existence. Est-ce réalisme qu'il faut dire ou transfiguration ?“ (Geffroy 1921: 297–298)

2.4.2 Recepce románu a tvorby bratří Goncourtů v české kultuře

Nejprve na základě dostupných zdrojů uvedeme chronologický seznam děl bratří Goncourtů (společných i pouze Edmondových) přeložených do češtiny:

189?	<i>Karel Demailly: Román z pařížského života spisovatelského</i> , autorisovaný překlad Jar. Hladíka
1894	<i>Bratři Zemganno</i> , přel. Jaromír Borecký
1896	<i>Sestra Filomena</i> , přel. J. J. Benešovský-Veselý
1897–98	<i>Renée Mauperinová</i> , přel. Josef Fr. Javůrek
1898	<i>Germinie Lacerteusova: Román služky</i> , přel. Pavla Moudrá
1884–1904 (?)	<i>Renáta Mauperinova: román</i> , přel. Adolf Holk, s úvodním slovem od Jaromíra Boreckého
1903 (?)	<i>Nevěstka Elisa</i> , přel. Josef Skalák, pozn. o autorovi Alois Tuček
1905 (?)	<i>Herečka Faustínová: Román</i> , přel. Josef Skalák
1909	<i>Miláček</i> , přel. a studií opatřil Ot. Šimek
1913	<i>Nevěstka Elisa</i> , přel. Karel Vít

1925	<i>Nevěstka Liza</i> , přel. Boh. Hála
1927	<i>Herečka Faustinová</i> , přel. E. Häuslerová
1929	<i>Pastorkyně života: Román</i> , přel. A. Lad.
1931	<i>Nevěstka Elisa: Román padlé dívky</i> , přel. Karel Lekeš
1958	<i>Germinie Lacerteuxová</i> , přel. Alena Hartmanová (autorka předmluvy a vysvětlivek)
1964	<i>Renáta Mauperinová</i> , přel. Eva Sgallová a Břetislav Štorm (autor doslovu)
1968	<i>Bratři Zemganno</i> , přel. a poznámkami opatřil Miloslav Jirda
1976	<i>Germinie Lacerteuxová</i> , přel. Alena Hartmanová (3. vydání)
1980	<i>Život v maněži: Bratři Zemganno</i> , přel. Ján Vyroubal

První zmínky o bratrech Goncourtových se v českém tisku objevují, dle dostupných zdrojů, v polovině šedesátých let 19. století, kdy J. V. Frič (1865–66) ve své poměrně rozsáhlé kritice informuje o propadlé hře *Henriette Maréchal*. V roce 1870 pak byly zveřejněny zprávy o smrti Julese a další přicházejí až o téměř dvacet let později.

Devadesátá léta jsou z hlediska ohlasu tvorby bratří Goncourtů i francouzského naturalismu nejbohatší – česká veřejnost se dozvěděla vcelku zevrubně a vesměs v pozitivním smyslu o životě těchto autorů, jejich díle, ale i jejich specifické poetice. Nejprve přicházejí různé komentáře a kritiky spojené s vydáváním svazků Deníku ve Francii – tímto tématem se soustavněji zabývá například Jaroslav Vrchlický (1890, 1891, 1895, 1896), který informuje o Edmondově sugestivním zachycení obléhání Paříže a hrůzy Komuny. Rovněž však kritizuje vydávání Deníku za života osob, o nichž Goncourtové psali: „Nevíte, co si máte pomyslet. Buď se zde sprostě spekuluje na nejošklivější vlastnost mass, na nízkou zvědavost, anebo se tu páše velký blud pod záminkou psychologie a pozorování neb uměleckých studií. A je to odporné, když píše se to o lidech, kteří vás na příklad v domě svém pohostili.“ (1891: 2) V polovině 90. let Vrchlický (1895, 1896) přináší další zprávy na toto téma a tentokrát upozorňuje na Edmondovu sebestřednost a ješitnost rostoucí s přibývajícimi svazky a vznáší otázku věrohodnosti jeho záznamů.

V únoru a březnu 1894 informuje J. Karásek o *Bratrech Zemganno*, při příležitosti publikace českého překladu. Charakterizuje goncourtovskou poetiku a chválí práci překladatele Boreckého, nicméně důrazně podtrhuje skutečnost, že na základě rozhodnutí nakladatele odstranil „choulostivé“ pasáže a tím se prohřešil vůči – jak tvrdí – jednomu z nejslavnějších francouzských autorů, a stejně jako jiní (viz např. Ch. 1894) poukazuje na soudobý překladatelský, resp. nakladatelský trend (podobně jsou zkomoleny i překlady Ariosta a Zoly). F. V. Krejčí (1894) se kromě tohoto díla zmiňuje o překladu románu *Karel Demailly* a upozorňuje na to, že byli Goncourtové uvedeni do českého prostředí dosti

pozdě. Společně se Zolou a Flaubertem tyto autory označuje za tři soudobé pilíře francouzského románu a staví jejich tvorbu, prostřednictvím níž obohacují naturalismus o oduševnělost a umění, proti Zolově „vulgárnosti“. V témže roce se objevuje také studie A. Procházky zaměřující se na specifičnost stylu bratří Goncourtů.

V letech 1895–96 vychází v *Literárních listech* na pokračování poměrně rozsáhlý příspěvek F. X. Šaldy, jenž přeložil studie šesti francouzských autorů (A. Daudet, L. Hennique, P. Margueritte, R. Marx, J. Rais, J. H. Rosny) o životě bratří Goncourtů a jejich kvalitách na poli literárním, dramatickém, historickém, výtvarném a estetickém. Čeští čtenáři tak měli možnost seznámit se s tím, jak na tyto autory pohlíželi jejich francouzští kolegové. V roce 1896 pak vychází řada studií, kritik a zpráv v souvislosti se skonem Edmonda de Goncourta, v nichž se objevuje zmínka o autorově závěti a myšlence založit akademii, ale i o odevzdání rukopisu Deníku do francouzské národní knihovny, kde má zůstat po dalších dvacet let. Za zmínku stojí několikastránková věcná studie V. Hladíka, jež byla publikována na pokračování ve *Zlaté Praze*. Její autor přináší informace o banketu uspořádaném na počest Edmonda, životě obou bratrů a jejich díle, z nichž vyzdvihuje mj. Deník. Zároveň upozorňuje na dohasínání naturalismu ve Francii: „Osud Zolův sdílejí i druzí přední zástupci směru naturalistického. Daudet poznává trpké dny stárnoucí krasavice. Huysmans se zachránil ještě včas přeběhnutím do tábora mystiky, diaboliky a magie, což je nyní více v módě nežli „lidské dokumenty“. Z Flauberta se čte jen „Salambo“ a „Pokušení sv. Antonína“ a staví vysoko nad „Madame Bovary“, v níž vidí kritiku základ naturalistického románu. [...] Naturalismus ztrácí půdu všude, v literatuře, filosofii, umění. Jeho krátká, bouřlivá a plodná era je u konce. Zanechá budoucnosti velký odkaz slavných děl a mezi skvosty tohoto odkazu patří díla nedávno zesnulého Edmonda de Goncourta, vlastně bratří Goncourtů.“ (Hladík 1896: 547) I to potvrzuje skutečnost, že se k nám díla bratří Goncourtů a francouzská naturalistická díla obecně dostala se značným zpožděním a setkala se možná s menším zájmem, než jaký by si zasloužila.

V roce 1897 vycházejí kritiky týkající se překladu románů *Renée Mauperinová* a *Sestra Filomena*. J. Vodák se zmiňuje o druhém z nich, vyzdvihuje „duševní vznícení“ bratří Goncourtových jako nejsilnější prvek jejich poetiky a také on upozorňuje na to, že se k nám román dostává pozdě: „Tento román, starý přes třicet let, přichází trochu opožděně do naší dnešní literatury, příliš předpojaté proti všemu, co nepáchne čerstvotou tiskařské černi, příliš odvyklé chápat i uznávat zasluhu nebo krásy včerejška. Jeho dojmům schází již všechno nadšení a všechn důraz uměleckých hesel, jež představoval: jsou nám buď naprosto, obecně samozřejmá nebo dalším vývojem dávno již pohlčená a překonaná. A tak

se může stát, že v „Sestře Filomeně“ najdou mnozí jen mdlý, dosti nudný, psychologicky nezcelený, mělký a prázdný životopis tuctové jeptišky [...]“ (747)

Články z let 1898–1899 jsou z valné většiny zaměřeny na román *Germinie Lacerteusova*, publikovaný poprvé v českém překladu. F. V. Krejčí poukazuje na ojedinělou autorskou dvojici a zmiňuje se o jejích románech publikovaných v českém jazyce. Upozorňuje především na vzácný kontrast mezi tématem zachycovaným v tomto románu a uměleckou formou, jíž vyniká: „Kdežto však Zola působí především brutální svou silou a odvahou, hleděli Goncourtové působiti jemností, odstíněností a bohatstvím svého skvělého, nervosního a do nejbohatších hran broušeného slohu. Jsou nepřekonatelnými mistry elegantní a duchaplné věty. Toto jejich umění slaví v „Germinii Lacerteusové“ své pravé triumfy, což bije do očí tím více, že tento brilantní slovní výraz kryje látku, kteráaráží a otrásá svou ohyzdností a hrůzou. [...] Málo je knih, které by byly šly tak daleko jako tato v líčení věcí hnusných, odporných a hanebných, ale z nichž by zářilo při tom tolik umělecké krásy a takové pochopení lidského srdce, které ve svých citech, bědách i bludech, jest věčně stejné, ať tluče pod živůtkem elegantní dámy či hrubou kazajkou chudé ženy.“ (Krejčí 1898: 1) Zdůrazňuje také novátorství Goncourtů a jejich „program“ nového románu, ztělesněný předmluvou k tomuto dílu. Dodejme, že autor článku se nezmiňuje o českém překladu. V témže roce vyšel článek v *Naší době*, jehož autor (Z.) akcentuje sociální témata a konstatuje absenci sociální otázky služky a humanitního zájmu autorů navzdory jejich proklamacím. V tomto románu poznává stopy Zolova stylu, což je očividně anachronismus – Zola byl ovšem do českého prostředí poprvé uveden v první polovině 80. let. I to je však dokladem poněkud zkresleného povědomí o francouzském naturalismu u nás. V témže roce vychází v *Ženském světě* příspěvek P. Maternové o tomto románu, ovšem jeho autorka klade důraz na ženskou stránku, jež je podle ní v románu dobře zachycena.

V roce 1899 vychází, s ohledem na kritiku překladu, ale také omezenost ohlasu zkoumaného románu, cenná recenze J. Boreckého, vydaná v *Obzoru literárním a uměleckém*. Její autor vyzdvihuje jakožto uměleckou hodnotu tohoto díla její lidskost, stavbu i styl a poukazuje na její přínos pro francouzský jazyk v podobě nových slov a terminologických výrazů, narušení jeho tradiční syntaxe a osvěžení zapomínaných slov. Poukazuje na to, že duševní stavy hrdinky a dalších postav nejsou bezprostřední, že jim autoři vkládají více, než by mohly samy vnímat, čímž se podle něj umocňuje skutečnost. Goncourtové, na rozdíl od slovanských naturalistů, nesplývají s duší svých postav, jsou nad nimi a místo typů vytváří jedince vyčnívající nad normál. Co se týče překladu

P. Moudrý, uvádí: „Český překlad čte se plynně a náleží k svědomitým. Zkoumáte-li jej však blíže, přáli byste si leccos arci ještě jinak. Bude vám střídavě příliš slovným, střídavě zbytečně volným. Jsou to právě ony „nuance nuancí“ goncourtovského slohu. Zde třeba bedlivě na vážky bráti synonymiku.“ (Borecký 1899: 16–17) Kritizované nepřesnosti a posuny pak dokládá několika příklady, nicméně celkově překlad hodnotí jako zdařilý: „Tu a tam vynecháno slovo; někde zas, jako na str. 153 ř. 5, věta zbytečně upravena jinak. Takových maličností bylo by lze citovati s každé stránky nějakou; ale jsou to právě jen maličkosti, které spíše ukazují, že Goncourty ani svědomitým pracovníkům není snadno překládati.“ (Borecký 1899: 17) K překladu se vyjadřuje i J. Karásek ve své recenzi, publikované v *Moderní revue* v témže roce a je toho názoru, že „poněkud upravoval original, hladil a ciseloval jeho úmyslné drsnosti. Četné partie přeloženy však výstižně, tak zejména popis hřbitova (str. 273. originalu a 207. překladu).“ (Karásek 1899: 127) Posledním dostupným zdrojem z tohoto období je článek J. z Wojkovicz vydaný v *Literárních listech*. Bratři Goncourtové jsou v něm pojednání jako lyrické bytosti a bojovníci a autor je přirovnává především s ohledem na poetiku k českým básníkům Sovovi a Březinovi. Poukazuje na pružnost jejich stylu, jež připodobňuje akrobatickým kouskům bratrů Zemganno, detailní popisy a nervové vjemy. Na závěr své reflexe podotýká: „Slovo je zázračné u Goncourtů. Tím ovšem, jako celou strukturou a methodou svého románu, nejsou mnoho životní, příliš analysují a synthesují, ale tím více jsou za to delikátními Francouzy. Charakteristické jest jejich líčení přírody. Kabinetním kouskem je na příklad nedělní výlet Jupillona s Germinií za hradby (strana 65.–7.)“ (Wojkovicz, J. z 1899: 298)

V prvním desetiletí 20. století se v českých periodikách objevují recenze a jiné ohlasy spojené s uváděním jednotlivých románů v českých překladech: *Renáta Mauperinova* (Šimek 1900), *Nevěstka Elisa* (Rowalski 1904) či *Bratři Zemganno* (Veselý 1910). V roce 1907 se O. Theer ve své kritice zmiňuje o dosti překvapivém a „žalostném“ uvedení hry *Henriette Maréchal* v divadle Uranie 43 let po její francouzské premiéře. V roce 1902 byl v *Lumíru* publikován feuilleton V. Mrštíka, jenž je autorovou reflexí především goncourtovského stylu. Podle něj jsou Goncourtové ze strachu, aby nebyli banální, rafinovaní a pátraví, až se někdy mohou zprotivit. V jejich stylu mu chybí upřímnost, vnímá je spíše jako vystavování aureoly umění na odív a staví je do protikladu k flaubertovskému spontánnímu stylu: „U Goncourtů naopak z dobré polovice dá se současně i pozorovat celý process uměleckého jejich tvoření, jejich vůle, námahy, vidíš nervosní prsty, kterými se v látce své jak v nakupených krajkách hadovitě probírají, ryjou,

cítíš zuřivé jejich napjetí a přepjatí sil, aby látku zmohli a práci svou vyhnali uměle do květu. To tolik imponovalo a svádělo.“ (Mrštík 1902: 106) Kromě toho kritizuje naturalistické determinování postav „křestním listem a vysvědčením obřízky“ (ibid.), jež se projevuje především v románu *Manette Salomon*.

Ve dvacátých až třicátých letech 20. století žil ohlas tvorby bratří Goncourtů především jejich Deníkem, a to v souvislosti s postupným odkládáním jeho publikace: Weiner (1925) a Novotný (1926) se zmiňují o tom, že měl být vydán v roce 1916, ovšem tehdy publikaci zmařila válka, a poté byla publikace odložena na základě žádosti ministerstva školství a plnitele poslední vůle, tj. akademie. Navzdory ministerskému rozhodnutí se však francouzská veřejnost Deníku nedočkala ani v roce 1925 s tím, že „Vskutku totiž, kdosi, kdo měl příležitost do rukopisu nahlédnouti, charakterisoval jej těmito slovy: ‚Obscenita taková, že hraničí s nevinností.‘ – Pak lze ovšem snadno chápat, že vykonavatelé poslední vůle Goncourtů nemají naspěch.“ (Weiner 1925: 7) V roce 1930 pak A. Novák napsal pro *Lidové noviny* článek k příležitosti stého výročí smrti Julese de Goncourt, v němž přináší medailonek tohoto autora a konstatuje, že i ve Francii na díla obou bratrů padá prach a neprobíhá o nich ani jejich vrcholných románech z 50. a 60. let žádná diskuse. Podotýká nicméně, že jejich odkaz žije v díle dalších autorů jako například Colette a že přinejmenším nebude zapomenuto jejich ojedinělé sepjetí: „Neboť i kdyby se osobivá a neplodná Akademie Goncourtů jednoho dne rozešla, kdyby pověstný deník bratří Goncourtů, tato nebezpečná škola pomluv, konečně zpřístupněn, pozbyl pro odlehlost osob a poměrů zajímavosti, kdyby se jejich romány přestaly úplně čísti, tak jako se přestaly hráti jejich kusy, zůstane v paměti příběh jejich básnického a lidského bratrství i s tím náhlým přetržením tragickou smrtí rozmazleného a mladšího Julesa, příběh krásný a truchlivý, jež přeživší Edmond symbolisoval v Bratrech Zemgano.“ (Novák 1930: 9)

Poslední dostupný zdroj pochází až z roku 1974 a jedná se o poznámku V. Bretta, jenž přináší stručnou informaci o tom, že zrovna vychází v pařížském nakladatelství Librairie Maxime Cottet-Dumoulin *Journal des Goncourt – Mémoires de la vie littéraire*, který čítá více než 6 000 stran a stojí celých 750 franků.

2.5 Román Germinie Lacerteuxová

2.5.1 Děj románu a kontext jeho vzniku

Genezi románu Germinie Lacerteuxová (stejně jako i jiných děl) a původ motivů v něm uplatněných lze poměrně dobře vysledovat v Deníku. První zmínku názvu románu sice nacházíme až v zápiscích z 8. května 1864 – „Été à la barrière Clignancourt, pour un paysage de GERMINIE LACERTEUX.“ (Goncourt 1989a: 1069) – nicméně materiál na něj bratři sbírali již několik let. Souběžně s tím se však autoři připravovali na jiný román, *La Fille Élisa*, jež napsal Edmond na základě společných poznámek až sedm let po bratrově smrti, a tak není z Deníku zcela patrné, které z nich byly nakonec použity pro to které dílo. Jak uvádí Robert Ricatte, přední francouzský odborník na dílo této autorské dvojice, jenž se mimo jiné zasadil o první kompletní vydání Deníku ve Francii v padesátých letech 20. století, Goncourtové nejprve začali pracovat na románu *La Fille Élisa*, ale poté přesunuli pozornost na román druhý. Chtěli přitom reagovat na Hugovy *Les Misérables* a jeho způsob zachycení skutečnosti a života jedinců z nižších vrstev (Hugovy postavy se jim zdály spíše jako z bronzu nebo alabastru než z masa a kostí a vše v tomto románu je podle nich spíše „vraisemblable“ než „vrai“): „*Germinie* semble donc hériter de motifs étudiés d’abord pour *Elisa*, et, ce qui est plus important, de sa mission littéraire : concurrencer Hugo dans la peinture des misères du peuple.“ (Ricatte 1953: 251)

Příběh Germinie Lacerteuxové v drtivé většině přímo vychází ze skutečných událostí, ze života služky bratří Goncourtů, Rose Malingrové, která s nimi žila 25 let a zemřela v srpnu 1862. Až poté se šokovaní Goncourtové dozvěděli o jejím životě plném tragických okamžiků, o jejích dvou těhotenstvích a smrti dítěte, alkoholismu, milencích a dlužích. Poněkud zneklidňující je skutečnost (ovšem do jisté míry příznačná), že si za jejího života Edmond ani Jules – zřejmě kvůli svému oddání literatuře a umění, a možná i jakési aristokratické přehlíživosti – ničeho z toho nevšimli. (Goncourt 1989a: 848) Osud služky Rose bratři do románu téměř okopírovali, s drobnými úpravami: do románu se nedostal synovec služky a její neteř „nechali zemřít“, aby byla Germinie osamocená, zdramatizovali vztah Rose s jejím milencem-boxerem Colmantem, jehož v románu představuje Jupillon, doplnili scény z prostředí nižších tříd (procházka za město, lidový ples) a jiné scény obohatili o detaily.

Na začátku románu se ocitáme v pokoji slečny de Varandeuil (tato postava je inspirována sestřenicí bratrů Goncourtových, slečnou de Courmont, ale částečně je také spojena s nimi samotnými), osamělé staré panny, u jejíhož lůžka je služka Germinie

Lacerteuxová. První pasáž je jakýmsi prologem, v rámci něhož své paní Germinie vypráví o dětství stráveném na venkově, kde žila s velmi chudou rodinou v bídnych podmínkách, brzy jí zemřela matka a poté i otec a Germinie tak zůstala pouze s bratrem a sestrami.

Monolog je přerušen a následuje vyprávění o životě Sempronie de Varandeuil, jež v myšlenkách konfrontuje mládí služky se svým. Narodila se v osmdesátých letech 19. století, matka-zpěvačka a herečka rodinu brzy opustila a otec byl nucen vychovávat dceru a syna sám. V souvislosti s revolucí přišel o všechnen majetek a hrozila mu smrt pod gilotinou. K dceři byl velice krutý, udělal z ní služku a zakázal jí stýkat se s lidmi a vdát se. Záhy jej ranila mrtvice a Sempronie se o něj musela dalších deset let starat. Když zemřel, bylo dceři 36 let. Ta nějakou dobu bydlela s bratrem, jenž se vrátil z Ameriky společně s černošskou ženou, ale kvůli sporům s ní (v románu se objevují z dnešního pohledu dosti rasistické poznámky na účet černochů) se musela brzy odstěhovat. Stáhla se do ústraní a nechodila do společnosti, stala se z ní osamělá asketická žena.

Vyprávění se opět stáčí k Germinii, avšak tentokrát se jedná o autorské vyprávění začínající jejím příchodem do Paříže ve čtrnácti letech. Nejprve pracovala v kavárně, kde byla znásilněna starším mužem. Následkem toho otěhotněla, za což ji sestry, aniž by znaly pravdu, ponižovaly a Germinie nakonec potratila. Začala pracovat jako služka u vydržovaných žen, až se dostala ke slečně de Varandeuil. V mladé dívce brzy vzplálo náboženské zanícení, které se však proměnilo v nenaplněnou lásku k mladému zpovědníkovi, a po této epizodě se s církví rozešla.

Tak se v románu dostáváme do přítomnosti, dozvídáme se, že Germinii je 24 let a v souvislosti s jejím odchodem na lidový ples poprvé – po přibližně padesáti stranách – také to, jak vypadá (kapitola V). Pochopíme, že je služka sice dosti nevhledná, ale sálá z ní jakási vášeň, jež muže určitým způsobem přitahuje. Touží po manželství a dětech a v této době se upne na svou malou osiřelou velmi nemocnou neteř, kterou si vezme do opatrovnictví a prakticky jí zachrání život. Dítě ale brzy odveze Germiniina sestra s manželem do Afriky a Germinie musí zůstat v Paříži. Po třech měsících ale její sestra zemře a služka se několik let trápí myšlenkami na odjezd za švagrem, nicméně se rázem vyléčí, když se dozví, že neteř zesnula několik týdnů po matce a vypočítavý švagr jí to celou dobu tajil.

Tou dobou si otevře v ulici, kde slečna de Varandeuil s Germinie bydlí, mlékárnu vdova Jupillonová, korpulentní padesátnice libující si v lichotkách a klepech. Germinie si krámeček hned oblíbí, začne se starat o jejího syna jako o vlastního a prožije s ním jeho dospívání. O Jupillona se však začne zajímat její sousedka Adéla, prostopášná zhýralá

žena, a tak se u Germinie začnou projevovat první známky žárlivosti graduující v zuřivost. Snaží se dvojici rozdělit, až na ni mladý muž, jemuž úsilí služby imponuje, začne dotírat. Nakonec se v ní její téměř mateřská láska promění ve zpočátku nenaplněnou milostnou vášeň. Germinie začne v mlékárně zadarmo pracovat a snaží se s Jupillonem trávit co nejvíc času. Vyrostl z něj ale cynický floutek, Germinie je mu svým obdivem spíše pro smích a nudí ho. Chodí na tancovačky a bály chudých, kam ho Germinie vždy pronásleduje. Všem je, jako o mnoho starší žena, pro smích, ve čtvrti se brzy roznesou řeči o jejím nočním životě a poměru k Jupillonovi a začne mít špatnou pověst.

Láska Germinie k Jupillonovi dospěje tak daleko, že mu z vlastních peněz zařídí rukavičkářský obchod, který si přál, a přijde tak o veškeré úspory. Záhy otěhotní, rozhodne se těhotenství před lidmi skrývat a Jupillon tuto novinku nepřijme s nadšením. Jednoho dne, kdy slečně de Varandeuil slouží při slavnostním obědu, na ni přijdou porodní bolesti. Přesto po celou dobu plní své povinnosti a nakonec na pokraji omdlení odjíždí do nemocnice. Zastaví ji Jupillon a vymámí z Germinie poslední peníze, které si připravila na zaplacení v porodnici, kde za několik hodin porodí holčičku. Dítě dá kojné na venkov, kam každou neděli s Jupillonem jezdí a kde prožívá idylická odpoledne. Zanedlouho však její dcera onemocní, Germinie kvůli práci nezvládne opustit Paříž a dcerka umírá. V návaznosti na to ji přepadne záchvat se známkami hysterie a od té doby žije v otupělém utrpení.

Kromě toho si vdova Jupillonová pozve na výpomoc mladou neteř, jež se brzy dá dohromady s jejím synem, což u Germinie opět rozdmýchá žárlivost. Její láska k bezohlednému Jupillonovi postupně přeroste v nenávist a milence vymění za alkohol. Jupillon je však odveden do války a nemá přes dva tisíce franků na vykoupení, a proto se už podruhé s matkou dohodne na tom, že se pokusí z Germinie dostat další peníze a naoko se s ní udobří. Služka peníze posbírá u různých věřitelů a předá je Jupillonovi, přestože už nemá iluze, že si tím zajistí jeho lásku. Na pozadí toho se u ní projevuje neurotické chování a velké výkyvy nálad. S Jupillonem otěhotní podruhé a znovu se spustí kolotoč snah si jej připoutat. Její žárlivost vede až k záchvatu, v němž si představuje, jak jeho milenku znetvoří vitriolem. Prohloubí se také její alkoholismus, v důsledku něhož potratí. Všechno před svou paní skrývá, žije v podstatě jako rozdvojená bytost a slečna ji, navzdory občasným pochybnostem a tomu, že ji přistihne, jak ze spaní vykřikuje nenávistná slova na adresu jakéhosi muže, z ničeho nepodezírá.

Degradace Germinie dále postupuje, dokonce ukradne slečně pro Jupillona peníze a její úpadek se začíná projevovat i navenek: přestává o sebe pečovat, zanedbává práci a

působí dosti otupěle, lidé ze čtvrti se k ní už otáčejí zády a Germinie začíná odevzdaně, možná až sebestyčsky přijímat svůj domnělý osud. Svou lásku upíná ke slečně a také k dětem, ale nemůže se ubránit rostoucí touze po muži. Jednoho dne se tak vydá s Adélou a jejími bohémskými přáteli do Vincennes, kde se dá dohromady s energickým malířem Gautruchem, jenž je sice šikovný, ale všechny peníze propije. Paralelně s tím Germinii stále více trápí svědomí, dohánějí ji dluhy a chvíli dokonce pomýšlí na sebevraždu. Její nový milenec bydlí v pochybném hotelu, před nímž na něj často čeká i několik hodin v dešti. V milostné touze, jež nabírá masochistických rysů, Germinie touží po smrti a také pomýšlí na bezdůvodnou vraždu milence. Ten naopak začne plánovat společnou budoucnost a spořádaný život se ženou, která by se o něj starala, ale Germinie se mu s hořkostí a ironií v hlase vysměje. Po rozchodu služka svádí různé muže, u nichž jí už ani nezáleží na vzhledu. Zanedlouho narazí na Jupillona a opět se v ní navzdory jeho lhostejnosti vzbudí stará láska a žárlivost. Jednoho deštivého večera se jej vydá hledat k jeho domu, spatří jej se ženou a celou noc tam na něj čeká.

V důsledku toho Germinie onemocní zánětem pohrudnice, slečna de Varandeuil o ní začíná mít starosti, ale služka kvůli věřitelům dále pracuje. Její zdravotní stav se nezlepší ani na venkově a zpátky v Paříži lékař zjistí, že se nemoc už nepodaří vyléčit a zbývá jí pár týdnů života. Po dalším zhoršení je Germinie odvezena do nemocnice a slečna je zdrvena. Když Germinii přijede navštívit, je na tom služka zle. U jejího lůžka se objeví několik neznámých žen a mužů a dozvídáme se, že se jedná o věřitele. Několik dní nato Germinie, v jednačtyřiceti letech, zemře. Slečna pak v nemocnici zažívá otřesnou konfrontaci s mrtvým tělem a nemá sílu přijít na pohřeb. Záhy se od domovníka dozvídá o skutečném životě Germinie a velice se rozčílí. Přesto Germinii po několika dnech odpustí a vydá se na Montmartreský hřbitov. Kniha se uzavírá scénou na zasněženém hřbitově, kde slečna hledá Germiniiin kříž u společného hrobu. Objevuje se zde apostrofa Paříže výrazně sociálně-kritického rázu, slečna nenachází přesné místo posledního spočinutí své služby, jež se stala její dcerou: „Co zbývalo z Germinie, musilo být přibližně tady. Její neohraničený hrob byl zde na tomto neohraničeném pozemku. Kdo se chtěl za ni pomodlit, musil se modlit mezi dvěma daty – jako by osud tohoto nešťastného děvčete chtěl, aby na zemi nebylo o nic víc místa pro její tělo než pro její srdce.“ (AH 245)

2.5.2 Témata románu

V předmluvě bratři Goncourtové proklamují svůj zájem o nižší společenské třídy, o to, zda ve spojení s „vysokým“ žánrem tragédie mohou být jejich životní strasti vnímány

stejně jako utrpení bohatých, a o degradaci jedince v prostředí, v němž žije, v rámci společenského dění, jehož je součástí.

K co nejpravdivějšímu zachycení hlavní postavy a okolností, které provázejí její život, autoři zvolili – v souladu se soudobými pozitivistickými tendencemi v literatuře – jako hlavní metodu popis. Ten se v základní rovině zaměřuje jednak na vnější prostředí, jednak na (nejen) psychologickou charakteristiku postav. Zvláštní kategorii goncourtovského popisu představují také hodnotící prvky spojené s pohledem autorů na společnost a lidskou bytost, v souvislosti s nímž je nám odhalen jejich úhel pohledu a osobní názory.

I. Předmětem popisu vnějšího prostředí je Paříž. Čtenáři mají možnost se seznámit s jejími čtvrtěmi a zákoutími, které neznají. Patří sem i periferie, ale také specifická prostředí jako krámky, do jejichž výloh prostřednictvím románu nahlížíme, místa zábavy chudých, nemocnice nebo hřbitov.

V kontrastu k šedi velkoměsta, v němž se odehrávají mnohé tragické zkušenosti hlavní hrdinky, pak stojí **příroda** za hradbami města a **venkov**, jež se pojí převážně s jejími pozitivními zážitky. Specifičnost goncourtovského stylu spočívá v kombinaci velmi detailního realistického popisu, jehož zobrazení se někdy podobají až fotografií, a popisu poetického, pro něž je charakteristická široká škála tropů, rytmus atd. Zvláštní zájem autoři také věnují zachycení hry světla a stínu a z tohoto důvodu jejich styl bývá někdy poněkud diskutabilně označován jako impresionistický (viz např. Caramaschi, Enzo. 1971. *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*. Paris: A.-G. Nizet. – uvádí Prajs 1974). Kromě toho se do románu také promítá jejich zájem o výtvarné umění a sbírání starožitností. Tak se v něm objevují popisy různých sběratelských předmětů, ale i veteše či prvky kunsthistorické studie a tyto detaily dotvářejí celkovou představu příslušného popisovaného prostředí. V této souvislosti je velmi zajímavé, že bratři-estéti záměrně vybírají konkrétní předměty a estetické kvality a dosti kondenzovanou formou tak evokují sociální zařazení jejich majitelů a osob, jež jsou s nimi spojeny.

II. V popisu postav a společnosti se na jedné rovině objevují **prvky (klinické) studie**, což je plně v souladu s pozitivistickými tendencemi v tehdejší francouzské literatuře. Goncourtové v tomto románu odborně popisují chování hlavní hrdinky v různých fázích její degradace, a to nejen na psychické rovině, ale věnují se také fyzickým a fyziologickým projevům. Autoři se přitom přímo opírali o studium lékařských materiálů, mimo jiné *Traité de l'Hystérie* Jeana-Louise Bracheta (Ricatte 1953: 296n.), a v románu uplatnili lékařskou terminologii. Zajímavé je také jejich zaměření na sen a snům podobné,

téměř halucinační stavy hrdinky. Stejně tak autoři uplatňují prvky studie při popisu společnosti a společenských jevů, jenž se často pojí se specifickými výrazovými a stylistickými prostředky.

Kromě toho se zabývají různými stavy lidské bytosti. Příběh Germinie Lacerteuxové je synonymem postupné mravní degradace jedince na psychické i fyzické rovině, přičemž autoři zachycují spíše než vývoj postavy její jednotlivé téměř oddělené stavy. S tím je spjato deterministické téma vlivu rodinného zázemí, společenského postavení a finanční situace na život jedince a také otázka osudu, což se také odráží na kompozici románu.

Se zmíněnými tématy úzce souvisí otázka samoty či vykořeněnosti jedince, jež je patrná jak u Germinie, tak u slečny de Varandeuil. Autoři tyto dvě postavy záměrně vytvořili jako osamocené ženy, aby se mohli lépe zaměřit na jejich osud a zkoumat je v izolaci, řekli bychom téměř „in vitro“, a aby také mohli ukázat úpadek první z nich v plné míře. Nutno dodat, že s ohledem na to hrdinky ve své izolovanosti mnohdy působí dosti zploštělým, umělým dojmem.

Jedním z dominantních stavů, které se u Germinie projevují a vyvíjí, je žárliivost, jež dosahuje až chorobných poloh. Germinie pronásleduje svého milence, pomýšlí na znetvoření jeho milenky a v konečném důsledku své žárlivosti smrtelně onemocní.

S negativními zkušenostmi a činy, od alkoholismu až po krádež peněz jediné osobě, která ji má skutečně ráda, Germinie začíná pociťovat výčitky svědomí a lítost ve vztahu ke slečně de Varandeuil.

Goncourtové ve své „klinické studii“ také vykreslují lásku v různých podobách. Ve valné většině případů je láska Germinie určitým způsobem deformována: její téměř mateřská láska k Jupillonovi se přemění v mileneckou, její city však nejsou opětovány a navzdory tomu se pro krutého Jupillona, jenž ji jen zneužívá, velmi obětuje, ve své žárlivosti na něm až chorobně lpí a dělá si na něj majetnické nároky; láska ke slečně de Varandeuil je zpočátku ryzí, později ustupuje zájmu o Jupillona, a v pozdějších fázích nabývá až manických poloh, což je zčásti podmíněno jejími výčitkami svědomí; v případě Gautruche a dalších milenců se jedná o čistě fyzickou rovinu, jež nabývá až masochistických rysů. Slečna de Varandeuil Germinii postupně vnímá jako vlastní dceru, a přestože není schopna své city příliš dávat najevo, je to zřejmě jediný člověk, kterého má skutečně ráda.

V souvislosti s tím vyvstává otázka vztahu těchto dvou hrdinek k mužům. Jedinou kladnou mužskou postavou románu je (kromě bratra, s nímž prožila dětství) vysloužilý komik,

u něhož Germinie, než se dostala ke slečně de Varandeuil, několik měsíců sloužila. Poté už k ní žádný z jejích milenců nechová hlubší city a je muži pouze využívána. I slečna de Varandeuil se, počínaje svým otcem, setkala jen s hrubými muži, a zřejmě i proto se rozhodla strávit zbytek života v osamění.

Za zmínku také stojí vztah především hlavních dvou postav k dětem. Ty jsou v románu vnímány jako čisté bytosti, které jako jediné Germinie skutečně miluje a po nichž touží. V období alkoholismu a úpadku v ní právě děti jako jediné dokážou vzbudit pozitivní myšlenky a chuť do života. I slečna de Varandeuil, jež si nepřeje, aby Germinie měla v domě dítě, má k dětem zřejmě pozitivní vztah – jediné návštěvníky, které si jednou do roka zve, jsou příbuzní s dětmi. V případě Germinie je toto téma opět diskutabilní: když jí onemocní vlastní dítě, nedokáže se vymluvit a odjet za ním na venkov. Její láska k dítěti ustupuje pracovním povinnostem a slečna de Varandeuil a udržení dítěte v utajení je pro ni v tuto chvíli zřejmě důležitější.

III. Za pozornost stojí také pasáže, v nichž se projevuje úhel pohledu autorů na společnost a lidskou bytost a jsou nám odhaleny jejich osobní názory. V předmluvě k románu i na některých místech (mj. sociálně-kritická apostrofa Paříže) autoři sice proklamují svůj zájem o nižší společenské třídy a o člověka obecně, nicméně se zdá, že v jejich hodnocení převažuje negativní poloha. Příslušné pasáže jsou často zevšeobecňující, jsou podány jako objektivní popisy, nesou rysy studie a zaměřují se především na nižší společenské vrstvy, ženy, ale také černochoy. Podobně negativní je i jejich hodnocení náboženství. Jejich názory zřejmě do značné míry vychází ze stereotypů 18. století a jsou také ovlivněny jejich společenským postavením. Jednotlivým rasám (v jiných dílech a Deníku pojednávají také například o Židech), pohlavím a sociálním skupinám přisuzují jak fyzické, tak psychologické profily a ve skutečnosti osobami z těchto kategorií opovrhují. Na toto téma poznamenává překladatelka románu ve své předmluvě: „Goncourtové neměli rádi lidi, to je první dojem, který má čtenář jejich Deníku. Byli duchaplní, ale chyběl jim humor, který je chápajícím odpuštěním lidských slabostí. V podstatě všemi pohrdali, lidé byli jim jen předmětem pozorování. A proto je vždy viděli zvenčí. Chovali k životu palčivou neutuchající zvědavost, sbírajíce jeho aspekty s dychtivostí sběratele, jehož ctizádostí je mít sbírku co neúplnější. To je příčinou chladu, jenž přes všechnu horečku dýchá z jejich děl: podobají se sbírce překrásných motýlů a ohavných housenek, nabodaných vedle sebe.“ (Hartmanová 1958: 21–22)

2.5.3 Kompozice románu

Příběh Germinie Lacerteuxové se odehrává v sedmdesáti kapitolách, z nichž nejdelší přesahuje dvacet stran a jiné se zase omezují na strany dvě. Dějovou linii lze pomyslně rozdělit do pěti částí.

1. představuje již zmíněný poněkud dlouhý prolog (kapitola I–III), skládající se ze tří pasáží vystavených na třech různých postupech (přímou řečí vyprávěné dětství Germinie, mládí slečny de Varandeuil v tichých vzpomínkách, autorské vyprávění o dalším životě Germinie), které Ricatte označuje jako tři různé rejstříky a tento postup nazývá hudebním prvkem kompozice románu (Ricatte 1953: 256). Poté následuje období mezi vstupem Germinie do služeb slečny de Varandeuil a setkáním s Jupillonovými (kapitola IV–VI), jež je na pomezí minulosti a přítomnosti a zahrnuje náboženské zanícení služky, poté se v ní probouzí vášeň a projevují se zde také počátky jejích sklonů k sebeobětování.

2. část (kapitola VII–XXIII) a 3. část (XXIV–XL) korespondují se vztahem Germinie a Jupillona, jenž se odehrává ve dvou fázích: první má ještě idylické prvky, Germinie v ní zažívá morální pády, ale vždy se zvedne – žárlivost je vyvážena jejím mateřstvím, jež společně se smrtí dcerky ztělesňuje dramatické těžiště celého románu; druhá fáze naopak představuje její postupnou neúprosnou degradaci, způsobenou stále větší žárlivostí, alkoholismem a finančními problémy, a vrcholí jejím potratem a krádeží. Odehrávají se v ní vesměs dramatické scény, jež střídají drobné scény z každodenního života. Vypjatým okamžikům často odpovídají oddělené dosti krátké kapitoly a ty tak tvoří uzavřené, mnohdy hrůzostrašné obrazy.

4. část (kapitola XLI–LIII) je opět rozvolněnější, po definitivním rozchodu Germinie s Jupillonem nastává období zmatení, služka je zmítána nočními můrami spojenými s dluhy, svou lásku až chorobně upíná ke své paní, ale také k cizím dětem. Nakonec nezištnou lásku přemohou tělesné touhy a román se opět začíná odvíjet v rozsáhlejších scénách, které na sebe tentokrát navazují. Germinie se vydává na vycházku s bohémскими přáteli do Vincennes (kapitola XLVIII) a tato scéna v podstatě zrcadlí procházku s Jupillonem za Clignancourtskou bránu (kapitola XII) s tím rozdílem, že tentokrát radost nahrazuje spalující vášeň. Zde se Germinie dá dohromady se zhýralým Gautruchem, na něhož opět čeká před jeho hotelem. Tato část vrcholí rozhodem s milencem a definitivním pádem Germinie, kterou přemohou nízké pudy a oddává se ulici.

V 5. části (LIV–LXX) se Germinie ocitá na morálním dně, z něhož se opět zvedá. Náhodou potká Jupillona a opět jej žárlivě pronásleduje, ačkoli už nedoufá ani v získání peněz, ani v jeho lásku. Ve snaze se očistit touží po tom, aby ji trestal a bil, a čeká na něj celou noc v dešti. Tyto jakoby mlhou opředené scény střídá rozjasnění, jež se paradoxně pojí s nemocí Germinie a jejím umíráním. Zdá se, že právě tímto okamžikem se Goncourtové dostávají od hypotéz a fikce zpět na pevnou půdu: vzhledem k tomu, že sami sledovali poslední dny Rosy, jsou schopni je velmi přesně zrekonstruovat a detailně tak zachytit umírání románové postavy. Závěrečná část vrcholí odpuštěním slečny de Varandeuil a dramatickou scénou na hřbitově, již přetíná autorská sociálně-kritická digrese, a toto vyvrcholení lze chápat jako epilog románu.

Jak bylo naznačeno, příběh osudem zmítané hrdinky autoři podporují na úrovni kompozice románu. Její degradace je – s drobnými vzestupy a snahami se osudu vzepřít – téměř lineární a uvedené úseky dějové linie jsou téměř stejně dlouhé: Ricatte (1953: 259) uvádí délku 50 až 60 stran, přičemž druhá, třetí a pátá část mají každá 17 kapitol. Co se týče dialogů, jichž podle tohoto autora bratři Goncourtové v předchozích dílech užívali nadbytek, v románu *Germinie Lacerteux* jsou rozloženy rovnoměrně: ve druhé a třetí části činí poměr kapitol zcela bez dialogu a kapitol obsahujících pouze dialogy 11 : 1 a 8 : 3. (ibid.) Dialog se přitom tentokrát omezuje zcela cíleně na vypjaté scény, hádky, usmíření Germinie s Jupillonem a rozchod s Gautruchem. Podobně je i dramatický účinek rovnoměrně rozložen v celém románu. Pravidelně se zde také střídá perspektiva, tj. sledování Germinie a jejích zážitků jednak z jejího nitra, a jednak zvenčí. (Ricatte 1953: 260) Zmínili jsme se také o dvojím morálním vzestupu Germinie, ale i o „zrcadlení“ scén v různých částech románu – kromě vycházek se v románu opakuje i specifický rys vztahu mezi Germiníí a jejími dvěma milenci: kvůli jejich lhostejnosti na ně musí poníženež čekat, poprvé na Jupillona na bále u Černé koule (kapitola XVI), podruhé před Gautruhovým hotelem (kapitola LI).

Důležitým sugestivním prvkem s tím spojeným je také anticipace dalšího vývoje, již autoři v románu několikrát uplatňují a jež je výrazně symbolická. Když prochází Germinie s Jupillonem periferií, jdou kolem polorozpadlých staveb, kontrastujících s přírodou za hradbami města: „Ils passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées et suant les horreurs qu’elles cachent ; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie : elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit.“ (G 87) Podobně na konci dvaadvacáté kapitoly vdova Jupillonová pláče nad smrtí děvčátka jedné známé a Germinie od ní utíká domů připravit se na cestu za svou dcerou. Doma si pak

přečte v dopise, že dítě zemřelo. Díky všem těmto pravidelnostem a symetriím na úrovni výstavby románu se autorům podařilo vyvolat představu tíže neúprosného osudu doléhajícího na bedra hlavní hrdinky, jež není schopna se mu vzepřít.

2.5.4 Charakteristika hlavní postavy a vedlejších postav

Jak jsme naznačili, nejvýznamnější postavy románu, Germinie Lacerteuxová a slečna de Varandeuil, jsou samy o sobě ztvárněny dosti zploštěle, jejich popis je spíše povrchní a autoři se zaměřují především na hlavní hrdinku. (To je patrné například v kapitole XII, kde je vylíčena vycházka Germinie s Jupillonem. V několika slovech se dozvídáme, že se Jupillon oblékl a se ženou vyrazil za město, nicméně dále už o něm nepadne ani zmínka – je pouze pasivním, prakticky nepřítomným elementem. Činnost a zážitky obou dvou jsou zachyceny v jednotném čísle, čistě prostřednictvím vnímání Germinie.) I její psychologie je však nedokonalá – bratři Goncourtové spíše studují, ovšem pod drobnohledem, některé stavy a projevy a zachycují je v jakýchsi oddělených epizodách. Vývoj postav, stejně jako děj, tedy nepůsobí kontinuálně, k čemuž navíc přispívají nesrovnalosti v časovém i prostorovém plánu, o nichž se zmíníme dále, ale i mizející a znovu se objevující postavy (jako je tomu v případě Jupillonovy sestřenice). Ostatní postavy jsou ještě mnohem méně výrazné, mnohdy se dozvídáme jen o jejich vzhledu a hlavních rysech, nicméně díky goncourtovské schopnosti kondenzace a zkratky si čtenář dokáže odvodit určité detaily. Zdá se, jako by Goncourtové vnímali postavy jako v soustředných kružnicích: V samotném středu stojí Germinie, jejíž charakteristika je přirozeně nejpodrobnější, v dalším plánu se nachází slečna de Varandeuil, následuje vdova Jupillonová, její syn a Gautruche, poté už máme jen mlhavé představy o Adéle a Jupillonově sestřenici a zbytek představuje jakási masa okrajových postav. Ty působí v podstatě jako kompars či siluety, z nichž každá nese většinou jediný, „reprezentativní“ rys:

Germinie croisait des femmes portant la canne de leur mari, des lorettes en soie au bras de leurs frères en blouse, des vieilles en madras se promenant, avec le repos du travail, les bras croisés. Des ouvriers tiraient leurs enfants dans de petites voitures, des gamins revenaient, avec leurs lignes, de pêcher à Saint-Ouen, des gens traînaient au bout d'un bâton des branches d'acacia en fleur. (G 86)

À côté d'elle, étaient des familles en tas, des ouvriers couchés à plat sur le ventre, de petits rentiers regardant les horizons avec une lunette d'approche, des philosophes de misère, arc-boutés des

deux mains sur leurs genoux, l'habit gras de vieillesse, le chapeau noir aussi roux que leur barbe rousse. (G 87)

Germinie Lacerteuxová je chudá osamělá venkovská žena, která se ve čtrnácti letech dostala do Paříže, kde pracuje jako pomocná síla a později služka. Dětství neměla příliš šťastné, matka a bratr, kteří ji měli velmi rádi, zemřeli, otec o rodinu příliš nedbal a sestry se k ní vždy chovaly bezohledně. Přesto pro ni venkov a příroda, podobně jako reminiscence na období náboženského zanícení a děti, představují záchytný bod, kromě vztahu ke slečně de Varandeuil vlastně jedinou pozitivní hodnotu v životě, k níž se utíká v nejtěžších okamžicích. Autoři ji vykreslují jako typ neduživé, „lymfatické“ (tzn. povahou flegmatické) ženy s rozvíjející se hysterií, jež není fyzicky příliš krásná, ale přesto přitahuje muže jakýmsi šarmem. V momentě, kdy potká Gautruche, se dozvídáme, že je bystrá a v rámci svých možností vzdělaná (čte „odlehčené“ romány a zajímá se o dění ve čtvrti i ve společnosti). Ať už jde o muže, či její paní, je schopna velmi hluboké lásky vedoucí v extrémních polohách až k „psí“ oddanosti a sebemrškačskému obětování, avšak zároveň s tím je až chorobně žárlivá:

Des gens qu'elle avait aimés lui étaient devenus odieux : elle n'avait pas trouvé qu'ils l'aimassent assez ; elle les haïssait pour tout l'amour qu'elle avait voulu d'eux. En tout, son cœur était exigeant et despote. Donnant tout, il demandait tout. Dans ses affections, au moindre indice de refroidissement, au moindre signe de partage, elle éclatait et se dévorait, passait des nuits à pleurer, prenait le monde en exécration. (G 76)

V kombinaci toho, co je ochotna dávat a co na oplátku požaduje, tak dochází k intenzivnímu napětí a Germinie je jeho obětí. To je ještě znásobeno skutečností, že Germinie trpíelsky, vláčena osudem a jako semleta životem v Paříži, pokračuje ve svém konání navzdory plnému vědomí, že její snaha a city nebudou opětovány. Hlavní hrdinka je celkově dosti nevyrovnaná, což má své kořeny už v dětství, a s dramatickými událostmi, jež ji zasahují, se její rozpolcenost stále více prohlubuje. Jediné, co jí nakonec zbývá, je láska ke slečně de Varandeuil – uvědomuje si, že v ní má jedinou spřízněnou duši, která ji nijak nezneužívá. Do poslední chvíle se panicky obává, že zjistí pravdu o jejím dvojitým životě, dluzích a krádeži peněz a že ztratí i ji.

V životě slečny de Varandeuil nacházíme řadu styčných bodů s životem její služky. Pod vlivem despotického otce se z ní stala zatvrzelá osamělá aristokratická stará panna, která se naučila skrývat city a působí až „mužsky“ chladně. Její skutečné city vyšly plně najevo až v posledních dnech služby, jež se o tom však už nedozvěděla. Kvůli její odtážitosti žije ona i Germinie izolovaně a nikdy se úplně nesblíží. Pokaždé, když služce

projeví náklonnost, se téměř reflexivně odtáhne – podobně jako jí její matka věnovala jen chvíli pozornosti, i ona sama odměřuje své city ve vztahu ke své „dceři“ Germinii:

Sur un fiasco qu'elle fit à cinq ans au forté-piano à un concert donné par sa mère dans son salon, elle fut reléguée parmi la domesticité. Elle n'approchait qu'une minute, le matin, sa mère qui se faisait embrasser par elle sous le menton, pour qu'elle ne dérangeât pas son rouge. (G 16)

Au milieu de l'examen de Mlle de Varandeuil, Germinie se baissa, se pencha sur elle, et lui embrassa la main à baisers pressés.

– Bon.... bon.... assez de lichades, dit mademoiselle. Tu vous userais la peau... avec ta façon d'embrasser... Allons, pars, amuse-toi, et tâche de ne pas rentrer trop tard... ne t'éreinte pas. (G 61)

Podobně jako služka má v sobě i ona zakořeněny sklony k sebeobětování a lásku k dětem, kvůli nimž si zve jen ojediněle návštěvy. A podobně jako Germinie i ona jako by v osamění čekala na naplnění svého osudu, „celá udivená a smutná z toho, že na ni smrt zapomíná, na ni, která by jí kladla tak malý odpor“ (AH 58).

Jupillon je vyličen jako bezcitný floutek a ve vztahu s Germinií, ale i matkou je v podstatě pasivní. Obléká se koketně a žije nevázaně, má rád tanec a zábavu, alkohol a ženy, k nimž ovšem necítí nic hlubšího a je k nim krutý. Rozmazlila jej matka i sama Germinie a je zvyklý vše dostávat, aniž by sám dával:

L'amour n'avait été pour le jeune Jupillon que la satisfaction d'une certaine curiosité du mal, cherchant dans la connaissance et la possession d'une femme le droit et le plaisir de la mépriser. Cet homme, sortant de l'enfance, avait apporté à sa première liaison, pour toute ardeur et toute flamme, les froids instincts de polissonnerie qu'éveillent chez les enfants les mauvais livres, les confidences de camarades, les conversations de pension, le premier souffle d'impureté qui déflore le désir. Ce que le jeune homme met autour de la femme qui lui cède, ce dont il la voile, les caresses, les mots aimants, les imaginations de tendresse, rien de cela n'existait pour Jupillon. La femme n'était pour lui qu'une image obscène; et une passion de femme lui paraissait uniquement je ne sais quoi de défendu, d'illicite, de grossier, de cynique et de drôle, une chose excellente pour la désillusion et l'ironie.

L'ironie, – l'ironie basse, lâche et mauvaise du bas peuple, – c'était tout ce garçon. Il incarnait le type de ces Parisiens qui portent sur la figure le scepticisme gouailleur de la grande ville de blague où ils sont nés. Le sourire, cet esprit et cette malice de la physionomie parisienne, était toujours chez lui moqueur, impertinent. (G 94–95)

Nebrání se lžím, vymýšlí si a s Germinií se nakonec stýká jen kvůli penězům – když mu odmítne dát další, Jupillon se jí zbaví prostřednictvím nové milenky, své sestřence.

K tomu, aby si přízeň Germinie udržel, příznačně s ohledem na svou profesi jedná v rukavičkách:

– [...] *Elle s'arrangera, elle cherchera, elle se retournera... je ne sais pas comment, par exemple, mais tu comprends, ça la regarde. C'est le moment de montrer ses talents... Au fait, tu ne sais pas, on dit que sa vieille est souffrante... Si elle venait à s'en aller, cette bonne demoiselle, et qu'elle lui laisse tout le bibelot, comme ça court dans le quartier... hein? m'man, ça serait encore pas mal bête de l'avoir envoyée à la balançoire? Il faut mettre des gants, vois-tu, m'man, quand c'est des personnes auxquelles il peut tomber comme ça quatre ou cinq mille livres de rente sur le casaquin...* (G 146–147)

Vdova Jupillonová představuje pyknický typ ženy, ráda hodně jí, klevetí, nad vším se dojíká a pláče, i když její výlevy působí strojeně a neupřímně:

La grosse femme était complimenteuse, douceuse, caressante. Elle disait : Ma belle, à tout le monde, faisait la petite voix, et jouait l'enfant avec la langueur dolente des personnes corpulentes. Elle détestait les gros mots, rougissait, s'effarouchait pour un rien. Elle adorait les secrets, tournait tout en confidence, faisait des histoires, parlait toujours à l'oreille. Sa vie se passait à bavarder et à gémir. Elle plaignait les autres, elle se plaignait elle-même ; elle se lamentait sur ses malheurs, et sur son estomac. Quand elle avait trop mangé, elle disait dramatiquement : Je vais mourir. Et rien n'était aussi pathétique que ses indigestions. C'était une nature perpétuellement attendrie et larmoyante: elle pleurait indistinctement pour un cheval battu, pour quelqu'un qui était mort, pour du lait qui avait tourné. Elle pleurait sur les faits divers des journaux, elle pleurait en voyant passer des passants. (G 69–70)

Zároveň je pokrytecká a úlisná, umí se lidem obratně vlichotit. Jako prodavačka je hrabivá a je schopna lidi zneužívat ve svůj prospěch:

Sans jamais parler, sans prononcer un mot qui pût être un engagement, sans s'ouvrir ni se lier, et tout en répétant que son fils était encore bien jeune pour entrer en ménage, elle encouragea les espérances et les illusions de Germinie par l'attitude de toute sa personne, ses airs de secrète indulgence et de complicité de cœur, par ces silences où elle semblait lui ouvrir les bras d'une belle-mère. Et déployant tous ses talents de fausseté, usant de ses mines de sentiment, de sa finesse bon enfant, de cette ruse ronde et enveloppée qu'ont les gens gras, la grosse femme arrivait à faire tomber devant l'assurance, la promesse tacite de ce mariage, les dernières résistances de Germinie qui à la fin se laissait arracher par l'ardeur du jeune homme ce qu'elle croyait donner d'avance à l'amour du mari.

Dans tout ce jeu, la crémière n'avait voulu qu'une chose : s'attacher et conserver une domestique qui ne lui coûtait rien. (G 90–91)

Vdova se synem tvoří dvojici měšťáků, jimž jde pouze o vlastní blahobyt a neostýchají se za tímto účelem využívat dobroty ostatních.

Epizodní roli hraje v románu druhý Germiniiin milenec, Gautruche, s nímž se Germinie setkává na vycházce do Vincennes. Je to starší nepřilíš vzhledný dobrosrdečný malíř, respektive písmomalíř, který má smysl pro humor, je upovídáný (právě u něj Goncourtové v největší míře uplatnili argot, méně pak ještě u Jupillona a Adély) a baví společnost. Svou práci dělá velmi dobře, ale všechny peníze, jež vydělá, propije. Kvůli alkoholismu trpí různými nemocemi a na Germinii nebere ohledy. Když se ale chce polepšit a začít s Germinii žít, aby měl někoho, kdo by se o něj staral, milenka se mu hořce vysměje a rozcházejí se. Ukáže se, že jej Germinie – i kvůli jeho nevšímavosti – nemiluje a že s ním uspokojovala jen fyzické potřeby:

– Eh bien ! oui, tiens ! je t'aime... je t'aime, comme tu m'aimes, là ! autant ! et voilà tout ! Je t'aime comme ce qu'on a sous la main, et dont on se sert parce que c'est là !... J'ai l'habitude de toi comme d'une vieille robe qu'on remet toujours... Voilà comme je t'aime !... Qu'est-ce que tu veux que je tiennne à toi ? Toi ou un autre... je te demande un peu ce que ça peut me faire ?... Car, enfin, qu'est-ce que tu as été plus qu'un autre pour moi ? Eh bien ! oui, tu m'as prise... Et après ? C'est-il assez pour que je t'aime ?... Mais qu'est-ce que tu m'as donc fait pour m'attacher, veux-tu me le dire ? M'as-tu jamais sacrifié un verre de vin ? As-tu eu seulement pitié de moi, quand je trimais dans la boue, dans la neige, au risque de crever ? Ah ! bien oui ! Et ce qu'on me disait, ce qu'on me crachait sur la tête, que mon sang ne faisait qu'un bouillon d'un bout à l'autre !... Tout ce que j'ai mangé d'affronts à t'attendre, c'est toi qui t'en fichais pas mal ! Allons donc !... C'est qu'il y a longtemps que je veux te dire tout ça... et que j'en ai gros là, va ! Voyons, dit-elle avec un sourire atroce, est-ce que tu crois que tu m'as rendue folle avec ton physique, avec tes cheveux, que tu n'as plus, avec cette tête-là ? Plus souvent ! Je t'ai pris... j'aurais pris n'importe qui ! J'étais dans mes jours où il me faut quelqu'un ! Je ne sais plus alors, je ne vois plus... Ce n'est plus moi qui veux... Je t'ai pris parce qu'il faisait chaud, tiens ! (G 230–231)

Poslední výraznější postavou románu je Adéla, prostopášná živočišná služka vydržované ženy, bydlící v témže domě jako Germinie. Setkávají se v domě a u mlékařky, ale jejich vztah se nedá označit jako přátelský – Adéla začne svádět mladého Jupillona, i když dobře ví, že to Germinii vadí, a dokonce z ní lstí vymámí pravdu o jejích citech k tomuto muži. Je škodolibá, i když v kritických okamžicích, jako je například odjezd do porodnice či potrat, Germinii pomůže. Na druhou stranu služku naučí pít alkohol a seznámí ji se svými přáteli podobného ražení:

*Dans la torture de cette vie, où elle souffrait mort et passion, Germinie, cherchant à étourdir les horreurs de sa pensée, était revenue au verre qu'elle avait pris un matin des mains d'Adèle et qui lui avait donné toute une journée d'oubli. De ce jour, elle avait bu. Elle avait bu à ces petites **lichades** matinales des bonnes de femmes entretenues. Elle avait bu avec l'une, elle avait bu avec l'autre. Elle avait bu avec des hommes qui venaient déjeuner chez la crémillère ; elle avait bu avec Adèle qui buvait comme un homme et qui prenait un vil plaisir à voir descendre aussi bas qu'elle cette bonne de femme honnête. (G 158–159)*

Ostatní postavy se v románu objevují jen krátce a většinou nemáme ani představu o jejich vzhledu. Stejně rychle jako je autoři uvádějí na scénu, i z románu mizí.

2.6 Poetika bratří Goncourtů v románu Germinie Lacerteuxová

2.6.1 „Écriture artiste“

Jak bylo uvedeno, bratři Goncourtové se cítili být jednou bytostí, ovšem v jejich společné tvorbě lze vystopovat silná místa a slabiny každého z nich. Zatímco mladší Jules měl cit pro detail, popisy a jemné (nejen) lexikální nuance, Edmond se zabýval kompozicí. Kritici se vesměs shodují, že Jules byl mnohem talentovanější, a někteří, jako například L. Prajs, dokonce tvrdí, že Edmond („frère architecte“) svým nakládáním s textem mařil Julesovy („frère artiste“) schopnosti: „Il apparaîtra de cette manière, que le talent de Jules n'a pu qu'être gâché par la maladresse d'Edmond et nous ne pourrons que regretter de ne point posséder d'œuvre littéraire complète de Jules, comme c'est le cas d'Edmond.“ (Prajs 1974: 9) Vše, co společně tvořili, psali na základě (většinou) Edmondovy kostry tak, že každý sám napsal vlastní verzi příslušné pasáže a poté si obě předčítali. Nakonec vybrali části, věty nebo i jednotlivá slova, které se jim líbily více a společně text vybrušovali k dokonalosti. (Zola 1923) Možná i tato skutečnost nahrává goncourtovským dlouhým výčtům adjektiv, sloves či participií a řetězení nominálních konstrukcí a jiných vazeb.

Goncourtové svůj osobitý styl sami označovali jako „**écriture artiste**“ (jak Edmond uvádí v předmluvě svého románu *Frères Zemganno* z roku 1879), artistní rukopis, jehož typickými prvky je uplatňování originálních výrazů a obrátů (transponovali např. substantiva do nových sloves a naopak), metafor a zhuštěných básnických obrazů a snaha o zachycení okamžitých, prchavých, neopakovatelných vjemů a nálad. O zajímavém goncourtovském propojení literárních postupů s výtvarnými a snahách o nalezení vlastního „jazyka“ svědčí i Edmondův deníkový záznam z 22. března 1882: „Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse : des effleurements et des caresses et, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite, qui

échapperaient à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammariens.“ (Goncourt 1989b: 932) K dosažení takového zdánlivě spontánního popisu autoři narušovali tradiční kompozici a větnou skladbu (často uplatňovali mj. inverzi), používali s velkou frekvencí specifických slovesných časů (např. imperfektum) a kladli velký důraz na detail – ovšem na úkor celkové kompozice románu. Goncourtové zřejmě upřednostňují detail před celkem a jsou ochotni celek detailu podřídít. Lyričnost, plasticita a dynamičnost jejich optiky a stylu se nejvíce rozvíjí v popisech přírody, v nichž se autoři ojedinelým způsobem zaměřují na hru světla a stínu, k níž se připojují barvy, ale volně k nim přiřazují i jiné než vizuální vjemy jako zvuk nebo dokonce zápachy. Takto neuspořádaný sled detailů bývá někdy přerušen kondenzovaným obrazem, který představuje vyvrcholení gradace. Autentičnost navíc podporuje nezprostředkovanost pohledu – čtenář se na popisovanou skutečnost dívá očima postavy.

Na následujících stranách se budeme věnovat vymezení některých specifických prostředků goncourtovské poetiky.

2.6.2 Popis

Jak jsme uvedli, hlavním postupem, jež autoři v návaznosti na témata románu uplatňují, je popis. V souladu s realistickou školou se snaží být co nejpodrobnější a zakotvují své postavy do širšího společenského kontextu, prostřednictvím čehož se do románu dostávají **prvky sociologické a klinické studie**. K popisu města a městského života uplatňují toponyma a čtenář tak s Germinii prochází skutečnými ulicemi a skutečnými zákoutími tehdejší Paříže, nevyjímaje ty nejchudší čtvrti. Autoři čtenáře také seznamují s různými profesemi a místy, jež doposud neznal, a používají profesní terminologii (autentické nebo i nezvyklé výrazy zvýrazňují kurzivou)³:

*Il vit des rideaux blancs à la première fenêtre. À travers les carreaux de la seconde, il aperçut des casiers, des cartons, et devant, le petit établi de son état, avec les grands ciseaux, le pot à **retailles**, et le couteau à **piquer** pour **déborder** les peaux. (G 108–109)*

Zvláštní pozornost věnují také oblíbenému výtvarnému umění a sběratelství, což dodává popisu na ještě větším detailu. Odkazují přitom na reálie z dějin umění, ale jak jsme uvedli, vybírají konkrétní předměty k dokreslení charakteristiky osob, jež jsou s nimi spojeny. Rozdíl mezi společenským zařazením postav je zřejmě nejpatrnější při srovnání popisu pokoje slečny de Varandeuil s malým detailem objevujícím se v mlékárně vdovy Jupillonové (na samotném závěru kapitoly VII):

³ Pozn.: Podtržení či jiné grafické zvýraznění (kromě tučné kurzivy) v citacích je vždy vlastní.

Dans la chambre, sur la cheminée, posait dans une boîte d'acajou carrée une pendule au large cadran, aux gros chiffres, aux heures lourdes. À côté deux flambeaux, faits de trois cygnes argentés tendant leur col autour d'un carquois doré, étaient sous verre. Près de la cheminée, un fauteuil à la Voltaire, recouvert d'une de ces tapisseries à dessin de damier que font les petites filles et les vieilles femmes, étendait ses bras vides. Deux petits paysages d'Italie, dans le goût de Berlin, une aquarelle de fleurs avec une date à l'encre rouge au bas, quelques miniatures, pendaient accrochés au mur. Sur la commode d'acajou, d'un style Empire, un Temps en bronze noir et courant, sa faux en avant, servait de porte-montre à une petite montre au chiffre de diamants sur émail bleu entouré de perles. Sur le parquet, un tapis flammé allongeait ses bandes noires et vertes. À la fenêtre et au lit, les rideaux étaient d'une ancienne perse à dessins rouges sur fond chocolat. À la tête du lit, un portrait s'inclinait sur la malade, et semblait du regard peser sur elle. Un homme aux traits durs y était représenté, dont le visage sortait du haut collet d'un habit de satin vert, et d'une de ces cravates lâches et flottantes, d'une de ces mousselines mollement nouées autour des têtes par la mode des premières années de la Révolution. (G 9–10)

et tandis que la lampe, prête à mourir, pâlisait sur le comptoir, elle restait, laissant son regard se perdre et s'éteindre doucement, avec ses idées, au fond de la boutique, sur l'arc de triomphe en coquilles d'escargot, reliées de vieille mousse, sous l'arc duquel était un petit Napoléon de cuivre. (G 71)

Ke zdůraznění dojmu objektivitu popisu autoři často využívají prostředků kategorizace, a příslušnou věc či osobu tak pojednávají jako typ. Čtenář tak má pocit, že danou skutečnost zná a je mu bližší. Jedná se o čtenou vazbu „un(e) de ce(s)“, případně o pouhé ukazovací zájmeno:

On reconnaissait là un de ces lieux champêtres où vont se vautrer les dimanches des grands faubourgs, et qui restent comme un gazon piétiné par une foule après un feu d'artifice. (G 201)

Germinie n'était point une de ces natures heureuses qui font le mal et en laissent le souvenir derrière elles, sans que le regret de leurs pensées y retourne jamais. (G 164)

Prvky klinické studie se nejvíce projevují při popisu společenských jevů a postav, zejména pokud jde o Germinieiny psychické, ale i fyzické a fyziologické stavy. Goncourtové – a s ohledem na to je můžeme označit za průkopníky naturalismu – vždy čerpali z bohaté dokumentace a vědeckých zdrojů, a tak v románu uplatňují autentickou lékařskou terminologii. Na tu narazíme například ve scéně v porodnici, kde propukla horečka omladnic, ovšem objektivní popis se zde mísí s poetickými prostředky:

Il y avait alors à la Maternité une de ces terribles épidémies puerpérales qui soufflent la mort sur la fécondité humaine, un de ces empoisonnements de l'air qui vident, en courant, par rangées, les

lits des accouchées, et qui autrefois faisaient fermer la Clinique : on croirait voir passer la peste, une peste qui noircit les visages en quelques heures, enlève tout, emporte les plus fortes, les plus jeunes, une peste qui sort des berceaux, la Peste noire des mères! C'était tout autour de Germinie, à toute heure, la nuit surtout, des morts telles qu'en fait la fièvre de lait, des morts qui semblaient violer la nature, des morts tourmentées, furieuses de cris, troublées d'hallucination et de délire, des agonies auxquelles il fallait mettre la camisole de force de la folie, des agonies qui s'élançaient tout à coup, hors d'un lit, en emportant les draps, et faisaient frissonner toute la salle de l'idée de voir revenir les mortes de l'amphithéâtre ! La vie s'en allait là comme arrachée du corps. La maladie même y avait une forme d'horreur et une monstruosité d'apparence. Dans les lits, aux lueurs des lampes, les draps se soulevaient vaguement et horriblement, au milieu, sous les enflures de la péritonite. (G 117–118)

S podobnou naléhavostí autoři líčí hysterický záchvat Germinie a všimají si nejen fyzických projevů, ale i jejích vnitřních pochodů:

[...] mais Germinie était agitée de mouvements convulsifs si violents que la vieille femme fut obligée de laisser retomber sur le parquet ce corps furieux dont tous les membres contractés et ramassés un moment sur eux-mêmes se lançaient à droite, à gauche, au hasard, partaient avec le bruit sec de la détente d'un ressort, jetaient à bas tout ce qu'ils cognaient. [...]

Les terribles secousses, les détentes nerveuses des membres, les craquements de tendons avaient cessé; mais sur le cou, sur la poitrine que découvrait la robe dégrafée, passaient des mouvements ondulatoires pareils à des vagues levées sous la peau et que l'on voyait courir jusqu'aux pieds, dans un frémissement de jupe. La tête renversée, la figure rouge, les yeux pleins d'une tendresse triste, de cette angoisse douce qu'ont les yeux des blessés, de grosses veines se dessinant sous le menton, haletante et ne répondant pas aux questions, Germinie portait les deux mains à sa gorge, à son cou, et les égratignait; elle semblait vouloir arracher de là la sensation de quelque chose montant et descendant au dedans d'elle. Vainement on lui faisait respirer de l'éther, boire de l'eau de fleur d'oranger: les ondes de douleur qui passaient dans son corps continuaient à le parcourir; et dans son visage persistait cette même expression de douceur mélancolique et d'anxiété sentimentale qui semblait mettre une souffrance d'âme sur la souffrance de chair de tous ses traits. Longtemps, tout parut blesser ses sens et les affecter douloureusement, l'éclat de la lumière, le bruit des voix, le parfum des choses. Enfin, au bout d'une heure, tout à coup des pleurs, un déluge s'échappant de ses yeux, emportait la terrible crise. Ce ne fut plus qu'un tressaillement de loin en loin, dans ce corps accablé, bientôt apaisé par la lassitude, par un brisement général. Il fallut porter Germinie dans sa chambre.

La lettre que lui avait remise Adèle, était la nouvelle de la mort de sa fille. (G 126–128)

2.6.3 Pohled autorů na společnost a jejich soudy

Jako objektivní a pravdivé zobrazení, jež bratři Goncourtové prohlašovali za svůj cíl, působí i pasáže, v nichž se projevují jejich **osobní názory a pohled na společnost**. Jejich hodnocení je v těchto případech vesměs negativní až opovržlivé, vzhledem k čemuž se značně relativizují jejich proklamace o lidskosti a zájmu o „obyčejného“ člověka. Ve zkoumaném románu se tak vyjadřují o

- nižších vrstvách společnosti:

D'autres lettres suivaient où, en la remerciant de ses secours, son beau-frère donnait à sa misère, à l'abandon où il se trouvait, au malheur qui l'enveloppait, une couleur encore plus dramatique, la couleur que le peuple donne aux choses avec ses souvenirs du boulevard du Crime et ses lambeaux de mauvaises lectures. Une fois prise à la blague de ce malheur, Germinie ne put s'en détacher. Elle croyait entendre, là-bas, des cris d'enfants l'appeler. Elle s'enfonçait, s'absorbait dans la résolution et le projet de partir. Elle était poursuivie de cette idée et de ce mot d'Afrique qu'elle remuait et retournait sans cesse au fond d'elle, sans une parole. (G 67)

- náboženství a církvi:

Ceux qui voient la fin de la religion catholique dans le temps où nous sommes, ne savent pas quelles racines puissantes et infinies elle pousse encore dans les profondeurs du peuple. Ils ne savent pas les enlacements secrets et délicats qu'elle a pour la femme du peuple. Ils ne savent pas ce qu'est la confession, ce qu'est le confesseur pour ces pauvres âmes de pauvres femmes. (G 51)

- ženách:

Si grossière qu'elle soit, il y a toujours en elle un peu du fond de la femme, ce je ne sais quoi de fiévreux, de frissonnant, de sensitif et de blessé, une inquiétude et comme une aspiration de malade qui appelle les caresses de la parole ainsi que les bobos d'un enfant demandent le chantonnement d'une nourrice. Il lui faut, aussi bien qu'à la femme du monde, des soulagements d'expansion, de confiance, d'effusion. Car il est de la nature de son sexe de vouloir se répandre et s'appuyer. Il existe en elle des choses qu'elle a besoin de dire et sur lesquelles elle voudrait être interrogée, plainte, consolée. Elle rêve, pour des sentiments cachés et dont elle a la pudeur, un intérêt apitoyé, une sympathie. Que ses maîtres soient les meilleurs, les plus familiers, les plus rapprochés même, de la femme qui les sert: ils n'auront pour elle que les bontés qu'on laisse tomber sur un animal domestique. Ils s'inquiéteront de la façon dont elle mange, dont elle se porte; ils soigneront la bête en elle, et ce sera tout. (G 51–52)

- černoších:

Il en ramenait une femme de couleur qui l'avait soigné et sauvé de la fièvre jaune, et deux filles déjà grandes qu'il avait eues de cette femme avant de l'épouser. Tout en ayant les idées de l'ancien régime sur les noirs, et quoiqu'elle regardât cette femme de couleur sans instruction, avec son parler nègre, ses rires de bête, sa peau qui graissait son linge, absolument comme une singesse,

Mlle de Varandeuil avait combattu l'horreur et la résistance de son père à recevoir sa bru; et c'était elle qui l'avait décidé, dans les derniers jours de sa vie, laisser son frère lui présenter sa femme. Son père mort, elle songea que ce ménage était tout ce qui lui restait de famille. (G 33)

Poměrně urážlivým způsobem působí také zmínka o ženě uprostřed vřavy tance, jež se objevuje ve výčtu společně s negativně vnímanými předměty:

Une vieille en cheveux, la raie sur le côté de la tête, passait, devant les tables, une corbeille remplie de morceaux de gâteau de Savoie et de pommes rouges. De temps en temps la danse, dans son branle et son tournoiement, montrait un bas sale, le type juif d'une vendeuse d'éponges de la rue, des doigts rouges au bout de mitaines noires, une figure bise à moustache, une sous-jupe tachée de la crotte de l'avant-veille, une crinoline d'occasion forcée et toute bossue, de l'indienne de village à fleurs, un morceau de défroque de femme entretenue. (G 98)

2.6.4 Poetické prostředky

Jak je již z některých uvedených úryvků patrné, kromě objektivního realistického popisu se však v goncourtovském stylu uplatňují i **poetické prostředky**, které se často s realistickým popisem mísí a jsou snad nejmarkantnější v zobrazení venkova a přírody. To je často v kontrastu k šedi pařížské periferie, jak je zjevné v kapitole XII, v níž jde Germinie s Jupillonem na vycházku:

Ils descendaient, suivaient le trottoir charbonné de jeux de marelle, de longs murs par-dessus lesquels passait une branche, des lignes de maisons brisées, espacées de jardins. À leur gauche, se levaient des têtes d'arbres toutes pleines de lumière, des bouquets de feuilles transpercés du soleil couchant qui mettait des raies de feu sur les barreaux des grilles de fer. Après les jardins, ils passaient les palissades, les enclos à vendre, les constructions jetées en avant dans les rues projetées et tendant au vide leurs pierres d'attente, les murailles pleines à leur pied de tas de culs de bouteille, de grandes et plates maisons de plâtre, aux fenêtres encombrées de cages et de linges, avec l'Y d'un plomb à chaque étage, des entrées de terrains aux apparences de basse-cour avec des tertres broutés par des chèvres.

Çà et là, ils s'arrêtaient, sentaient les fleurs, l'odeur d'un maigre lilas poussant dans une étroite cour. Germinie cueillait une feuille en passant et la mordillait. (G 84)

Důraz na vizuální složku je dobře patrný při popisech krajiny či obzoru. Zde se projevuje výtvarná stránka tvorby bratří Goncourtů (téměř určitě si při přípravě a sběru materiálu nejen pro tento román kreslili skici z terénu) a jejich popisy, někdy připomínající flaubertovské zobrazení, svým detailem hraničí až s fotografií. Při pohledech na oblohu a obzor autoři také nechávají ožít hru barev v jemně odstíněných tónech. Ty mnohdy působí jako rozpité a měňavé, čímž vzniká dojem prchavosti a neopakovatelnosti vjemu, jenž je

často podpořen přesnou a cílenou volbou lexika navozujícího tento dojem, například užitím imperfekta:

Personne ne se pressait, et sur la ligne toute plate de l'horizon, traversée de temps en temps par la fumée blanche d'un train de chemin de fer, les groupes de promeneurs faisaient des taches noires, presque immobiles, au loin. (G 86)

Sur la droite, elle apercevait Saint-Denis et le grand vaisseau de sa basilique ; sur la gauche, au-dessus d'une file de maisons qui s'effaçaient, le disque du soleil se couchant sur Saint-Ouen était d'un feu couleur cerise et laissait tomber dans le bas du ciel gris comme des colonnes rouges qui le portaient en tremblant. Souvent le ballon d'un enfant qui jouait passait une seconde sur cet éblouissement. (G 87–88)

Jak si můžeme všimnout ve druhém z úryvků, opět se v něm mísí přesnost popisu – zde máme přesně vymezeny směry, jimiž se Germinie dívá, a lokace či jakési záchytné body – se silnou, kondenzovanou obrazností. V tomto kontrastu přesného statického vymezení a jemných, prchavých nuancí je vizuální dojem ještě posílen, nabývá na dynamičnosti, a právě v tom jsou bratři Goncourtové skutečnými mistry.

Specifickým prvkem popisu je narušení kontinuálního celkového pohledu na zobrazené skutečnosti objektivní realitou. To se objevuje také v posledním uvedeném úryvku (či v úryvku ze strany 86, citovaném na této straně, kde obzor přetíná bílý kouř) – jednolité pohled jako na plátno obrazu narušuje míč létající před očima. Tento prostředek opět posiluje dynamičnost zobrazení a je nezvyklým a moderním ozvláštňením, jež se blíží až filmařským postupům, ale může nám evokovat i Robbe-Grilletův román *Jalousie*:

Ceci se passait dans une petite chambre dont la fenêtre montrait un étroit morceau de ciel coupé de trois noirs tuyaux de tôle, des lignes de toits, et au loin, entre deux maisons qui se touchaient presque, la branche sans feuilles d'un arbre qu'on ne voyait pas. (G 9)

Ils arrivèrent à une route pavée qui se reculait et s'allongeait éternellement entre deux lignes de réverbères, entre deux rangées d'arbres tortillés jetant au ciel une poignée de branches sèches et plaquant à de grands murs plats leur ombre immobile et maigre. Là, sous le ciel aigu et glacé d'une réverbération de neige, ils marchaient longtemps, s'enfonçant dans le vague, l'infini, l'inconnu d'une rue qui suit toujours le même mur, les mêmes arbres, les mêmes réverbères, et conduit toujours à la même nuit. [...] Par moments, il leur passait comme un flamboiement devant les yeux: c'était une tapisserie dont la lanterne donnait sur des bestiaux éventrés et des carrés de viande saignante jetés sur la croupe d'un cheval blanc : ce feu sur ces chairs, dans l'obscurité, ruisselait en incendie de pourpre, en fournaise de sang. (G 149)

Zvláštní kategorii goncourtovského poetického popisu představuje zobrazení hry světla a stínu. I zde bychom mohli nalézt styčné body s výtvarnou tvorbou autorů, konkrétně pokud jde například o litografie a lepty. Světlo je v románu několikrát zástupně nahrazeno výrazem „jour“, který je personifikován. Autoři opět velice přesně volí lexikum, citlivě odstíněné barevné tóny a zaměřují se na jemné nuance, zobrazují obvyklou scénu jako zcela jedinečný zážitek a navozují tak dojem neopakovatelnosti a jakési nejasné prchavosti:

Au Château-Rouge, ils trouvaient le premier arbre, les premières feuilles. Puis, à la rue du Château, l'horizon s'ouvrait devant eux dans une douceur éblouissante. La campagne, au loin, s'étendait, étincelante et vague, perdue dans le poudrolement d'or de sept heures. Tout flottait dans cette poussière de jour que le jour laisse derrière lui sur la verdure qu'il efface et les maisons qu'il fait roses. (G 84)

Le jour qui éclairait la chambre était un de ces jours que le printemps fait, lorsqu'il commence, le soir vers les cinq heures, un jour qui a des clartés de cristal et des blancheurs d'argent, un jour froid, virginal et doux, qui s'éteint dans le rose du soleil avec des pâleurs de limbes. Le ciel était plein de cette lumière d'une nouvelle vie, adorablement triste comme la terre encore dépouillée, et si tendre qu'elle pousse le bonheur à pleurer. (G 11)

Dobu, kdy zašlo slunce a denní tóny se postupně mění přes podvečerní až do nočních, Goncourtové zachycují na konci kapitoly XII. Zajímavé také je, jak se vývoj končícího večera promítá do nálady hrdinky – jako by se ztrátou slunečních paprsků ztrácela energii. Stejně tak nalezneme paralelu se změnou činností a chování ostatních lidí. Snová atmosféra je pak zakončena metaforickou pointou:

Quand ils revenaient, elle voulait remonter sur le talus. Il n'y avait plus de soleil. Le ciel était gris en bas, rose au milieu, bleuâtre en haut. Les horizons s'assombrissaient; les verdure se fonçaient, s'assourdisaient, les toits de zinc des cabarets prenaient des lumières de lune, des feux commençaient à piquer l'ombre, la foule devenait grisâtre, les blancs de linge devenaient bleus. Tout peu à peu s'effaçait, s'estompait, se perdait dans un reste mourant de jour sans couleur, et de l'ombre qui s'épaississait commençait à monter, avec le tapage des crécelles, le bruit d'un peuple qui s'anime à la nuit, et du vin qui commence à chanter. Sur le talus, le haut des grandes herbes se balançait sous la brise qui les inclinait. Germinie se décidait partir. Elle revenait, toute remplie de la nuit tombante, s'abandonnant à l'incertaine vision des choses entrevues, passant les maisons sans lumière, revoyant tout sur son chemin comme pâli, lassée par la route dure à ses pieds, et contente d'être lasse, lente, fatiguée, défaillante à demi, et se trouvant bien.

Aux premiers réverbères allumés de la rue du Château, elle tombait d'un rêve sur le pavé. (G 88–89)

Hra světla je dobře využita ve scéně, kde Germinie tráví den na venkově se svou dceruškou – sluneční paprsky se odrážejí od vody a jemně světélkují a září na pokožce dítěte. Vzniká tak sevřený obraz ztělesňující idylu v přírodě a autoři také evokují náboženské pozadí hrdinky, čistotu a nevinnost, příznačnou pro toto období jejího života:

Et l'été venu, ils se tenaient là toute la journée, au fond du jardin, au bord de l'eau, Jupillon sur une planche à laver jetée sur deux piquets, sa ligne à la main, Germinie, son enfant dans sa jupe, assise par terre sous le néflier penché sur la rivière. Le jour étincelait ; le soleil brûlait la grande eau courante d'où se levaient des éclairs de miroir. C'était comme une joie de feu du ciel et de la rivière, au milieu de laquelle Germinie tenait sa fille debout et la faisait piétiner sur elle, nue et rose, avec sa brassière écourtée, la peau tremblante de soleil par places, la chair frappée de rayons comme de la chair d'ange qu'elle avait vue dans les tableaux. (G 121)

Světla si autoři všimají také v očích Germinie a ukazují, jak se jí rozpoložení a psychické stavy odrážejí v očích:

Ces yeux on ne les voyait ni bruns ni bleus : ils étaient d'un gris indéfinissable et changeant, d'un gris qui n'était pas une couleur, mais une lumière. L'émotion y passait dans le feu de la fièvre, le plaisir dans l'éclair d'une sorte d'ivresse, la passion dans une phosphorescence. (G 59)

Poslední detail spojený se světlem a stínem, který zde zmíníme, se objevuje také na vycházce Germinie s Jupillonem. Mezi lidmi, jež dvojice potká, autoři náhle upozorní na těhotnou ženu prostřednictvím velmi jednoduchého, kondenzovaného obrazu. Můžeme se také domnívat, že se jedná o anticipaci dalšího děje – brzy nato sama Germinie otěhotní (Všimla si právě této ženy, protože sama po dítěti touží?):

Quelquefois une femme enceinte passait tendant les bras devant elle à un tout petit enfant, et mettait sur un mur l'ombre de sa grossesse. (G 86)

Kondenzované obrazy jsou v goncourtovské poetice poměrně frekventované a autoři je využívají jako prostředek detailizace či výstižné charakteristiky, dokreslující již naznačené skutečnosti. Tak opět v kapitole XII stručně naznačují povahu a rozpoložení Germinie – v přírodě se vrací ke zvykům z mládí stráveného na venkově a zároveň by tento detail mohl naznačovat její nervozitu ve vztahu s Jupillonem. Ve druhém případě v následujícím úryvku se objevuje velice úsporně zformulovaná metafora:

Çà et là, ils s'arrêtaient, sentaient les fleurs, l'odeur d'un maigre lilas poussant dans une étroite cour. Germinie cueillait une feuille en passant et la mordillait.

Des vols d'hirondelles, joyeux, circulaires et fous, tournaient et se nouaient sur sa tête. Les oiseaux s'appelaient. Le ciel répondait aux cages. (G 84–85)

Zajímavý je až fantaskní motiv holubice, žijící v pokoji s Gautruchem. Holubice, jako symbol svobody a lásky, má ovšem přistřižená křídla, kulhá a Gautruche s ní nakládá dosti bezohledně:

Il entraît, repoussait d'un coup de pied une tourterelle aux ailes rognées qui sautillait en boitant, et fermant la porte (G 224)

Autoři neprozrazují, jak se pták u Gautruche ocitl, avšak působí jako symbol „zchromlé“, znevážené lásky. Je svědkem zvráceného vztahu Germinie s Gautruchem a v takto kondenzované podobě tento symbol působí ještě výrazněji a naléhavěji než kocour François, přihlížející vztahu dvou milenců-vrahů v Zolově románu *Thérèse Raquin* (1867):

Et ainsi jusqu'au jour, dans le mauvais cabinet garni, se débattaient la rage et la lutte de ces mortelles amours, – tandis que la pauvre colombe éclopée et boiteuse, l'infirme oiseau de Vénus, nichée dans un vieux soulier de Gautruche, jetait de temps en temps, en s'éveillant au bruit, un roucoulement effaré. (G 227)

Dojem Germinieiny degradace je posílen drobnými detaily – Goncourtové zobrazují její rezignaci na práci a běžné domácí úkony:

Germinie ne travaillait presque plus ; elle servait à peine. Elle avait réduit le dîner et le déjeuner de sa maîtresse aux mets les plus simples, les plus courts et les plus faciles à cuisiner. Elle faisait son lit sans relever les matelas, à l'anglaise. (G 181)

Dostí silný účinek má propracovaný obraz ve scéně na hřbitově – řady nakupených křížů společného hrobu jsou metaforicky zobrazeny, jako by se jednalo o živoucí masu, vojsko na úprku:

En avant du mur, contre lequel plaquait un buisson de cyprès morts et roussis par la gelée, s'étendait un grand terrain sur lequel descendaient, comme deux grandes processions de deuil, deux épaisses rangées de croix serrées, pressées, bousculées, renversées. Ces croix se touchaient, se poussaient, se marchaient sur les talons. Elles pliaient, tombaient, s'écrasaient en chemin. Au milieu, il y avait comme un étouffement qui en avait fait sauter en dehors, à côté : on les apercevait recouvertes et levant seulement, avec l'épaisseur de leur bois, la neige sur les chemins, un peu piétinés au milieu, qui allaient le long des deux files. Les rangs brisés ondulaient avec la

fluctuation d'une foule, le désordre et le serpentement d'une grande marche. Les croix noires, avec leurs bras étendus, prenaient un air d'ombres et de personnes en détresse. Ces deux colonnes débandées faisaient penser une déroute humaine, à une armée désespérée, effarée. On eût cru voir un épouvantable sauve-qui-peut... (G 277)

Kromě zachycování temnější atmosféry mají autoři, navzdory zájmu o zprostředkovávání pravdy a skutečnosti, jaká je, sklony k zobrazování tajemna. Na několika místech románu uvádějí zvláštní skutečnosti, které záměrně nijak nevysvětlují a nechávají je pro čtenáře obestřeny nejistotou:

De religion, elle n'en avait pas. Née à une époque où la femme s'en passait, elle avait grandi dans un temps où il n'y avait plus d'église. La messe n'existait pas, quand elle était jeune fille. Rien ne lui avait donné l'habitude ni le besoin de Dieu ; et elle avait toujours gardé pour les prêtres une espèce de répugnance haineuse qui devait tenir à quelque secrète histoire de famille dont elle ne parlait jamais. (G 39–40)

Dojem osudu doléhajícího na hlavní hrdinku podporují pasáže, v níž žena nahlíží na svou budoucnost v kávové sedlíně, a poukazují tak na údajnou pověřivost lidí z nižší třídy. Všimněme si také anticipace objevující se ve druhém úryvku (ve skutečnosti se zřejmě jedná o smrt samotné Germinie):

Bientôt, au bout de quelques instants, elle se levait, allait, lente et incertaine, à la cheminée, tâtonnait sur le manteau la cafetière et se décidait à la prendre : elle allait savoir le restant de sa vie. Son bonheur, son malheur, tout ce qui devait lui arriver était là, dans cette bonne aventure de la femme du peuple, sur cette assiette où elle venait de verser le marc du café... (G 193–194)

*À côté d'elle la chandelle, qu'elle oubliait de moucher, jetait sa lueur intermittente et mourante: la lumière baissait dans le silence, l'heure tombait dans la nuit, et comme pétrifiée dans un arrêt d'angoisse, Germinie restait toujours clouée là, seule et face à face avec la terreur de l'avenir, essayant de démêler dans les salissures du café le visage brouillé de son destin, jusqu'à ce qu'elle crut apercevoir une croix à côté d'une femme ayant l'air de la cousine de Jupillon, – une croix, c'est-à-dire **une mort prochaine**.* (G 194–195)

Morbidně působí i okamžik, kdy slečně de Varandeuil ukáží v pitevně tělo Germinie. Goncourtové sami neměli odvahu spatřit tělo své služky (Goncourt 1989a: 845), nicméně v románu zesnulé Germinii záhadně stojí vlasy. Jedná se zároveň o anticipaci, neboť slečna se brzy dozví o skutečném životě své služky:

Mademoiselle attendit. Ses pensées lui faisaient peur. Son imagination était de l'autre côté de cette porte d'épouvante. Elle essayait de voir ce qu'elle allait voir. Et toute remplie d'images confuses,

de terreurs évoquées, elle frissonnait de l'idée d'entrer là, de reconnaître au milieu d'autres ce visage défiguré, – si encore elle le reconnaissait! Et cependant elle ne pouvait s'arracher de là : elle se disait qu'elle ne la verrait plus jamais !

L'homme au brûle-gueule ouvrit la porte : mademoiselle ne vit rien qu'une bière, dont le couvercle ne montant que jusqu'au cou laissait voir Germinie les yeux ouverts, les cheveux droits sur la tête. (G 265–266)

Ses cheveux ! cela surtout poursuivait mademoiselle. La vieille fille pensait, sans y vouloir penser, à des choses tombées dans son oreille d'enfant, à des superstitions de peuple perdues au fond de sa mémoire : elle se demandait si on ne lui avait pas dit que les morts qui ont les cheveux ainsi emportent avec eux un crime en mourant... Et, par moments, c'étaient ces cheveux-là qu'elle voyait à cette tête, des cheveux de crime, tout droits d'épouvante et tout roidis d'horreur devant la justice du ciel, comme les cheveux du condamné à mort devant l'échafaud de la Grève ! (G 267)

K zachycení duševních pochodů hrdinky autoři nezdědka používají polopřímou řeč, díky níž ozvláštňují tradiční popis:

Et sans cela, aurait-elle été comme elle était ? Aaurait-elle eu, rien qu'à le voir, cette émotion de tout l'être, cette sensation presque animale de l'approche d'un maître ? Aaurait-elle senti tout son corps, sa bouche, ses bras, l'amour et la caresse de ses gestes aller involontairement à lui ? Lui aurait-elle appartenu ainsi tout entière ? Longuement et amèrement, elle se rappelait à elle-même tout ce qui aurait dû la guérir, la sauver, les dédains de cet homme, ses injures, la corruption des plaisirs qu'il avait exigés d'elle, et elle était forcée de s'avouer que rien ne lui avait coûté à sacrifier pour cet homme et qu'elle avait dévoré pour lui jusqu'aux derniers dégoûts. Elle cherchait à imaginer le degré d'abaissement où son amour refuserait de descendre, elle ne le trouvait pas. Il pouvait faire d'elle ce qu'il voulait, l'insulter, la battre, elle resterait à lui sous le talon de ses bottes ! (G 170–171)

Jak jsme uvedli, autoři uplatňují symetrii na úrovni kompozice, aby docílili dojmu doléhání osudu na Germinii, avšak tento prostředek se objevuje také v rámci častých výčtů a paralel. Dobře patrné je to na následujícím úryvku, kde je navozen dojem kontrastu města či civilizace s venkovem a přírodou. Zajímavá je zde i kombinace různých smyslových vjemů a svou roli v rámci takových kontrastů také hraje rytmus a zvuková stránka:

Étrange campagne où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir, le bruit des palets d'un jeu de tonneau au silence versé du ciel, l'odeur de la poudrette à la senteur des blés verts, la barrière à l'idylle, et la Foire à la Nature ! (G 88)

Goncourtovské výčty někdy nabývají, v souladu s proklamovaným zájmem o „vysoký“ žánr tragédie, až klasicistních triád:

Que de tristesses, que d'amertumes, que de solitude pour elle, dans cette vie avec ce vieillard morose, aigri, toujours grondant et bougonnant au logis, n'ayant d'amabilité que pour le monde, et qui la laissait tous les soirs pour aller dans les maisons rouvertes sous le Directoire et au commencement de l'Empire ! (G 24)

Jindy autoři vytváří dlouhé výčty členů připojených kromě závěrečného „et“ asyndeticky:

Il se réfugiait là, sur les derrières de l'hôtel, dépouillait son nom, affichait à la porte, selon qu'il était ordonné, son nom patronymique de Roulot, sous lequel il enterrait le de Varandeuil et l'ancien courtisan du comte d'Artois. Il y vécut solitaire, effacé, enfoui, cachant sa tête, ne sortant pas, rasé dans son trou, sans domestique, servi par sa fille et lui laissant tout faire. (G 18)

Specifické je i frekventované opakování v rámci výčtů. Autoři navíc dosti často popisují věci a jevy v krajních hodnotách (užívají superlativy a zájmena jako tout, rien, chaque či příslovce jako jamais a toujours), mnohdy v rámci kontrastů, čímž dochází k intenzifikaci:

La mort qu'elle avait entendue venir à elle comme une personne, avec le pas de quelqu'un, ces heures de défaillance où, dans le lit, seule avec elle-même, elle avait revu sa vie et remonté son passé, le ressouvenir et la honte de tout ce qu'elle avait caché Mlle de Varandeuil, la terreur d'un jugement de Dieu se levant du fond de ses anciennes idées de religion, tous les reproches, toutes les peurs qui se penchent à l'oreille d'une agonie, avaient fait dans sa conscience une suprême épouvante ; et le remords, le remords qu'elle n'avait jamais pu tuer en elle, était maintenant tout vivant et tout criant dans son être affaibli, ébranlé, encore mal renoué à la vie, à peine rattaché à la croyance de vivre. (G 163–164)

Dosti kondenzovaný výčet se objevuje ve scéně znásilnění Germinie. Samotný akt je popsán v náznacích, sedmi krátkými slovesy připojenými asyndeticky. Výčtu předchází krátké jednoduché věty a vše je završeno dramatickou pointou, a tak se autorům podařilo dosáhnout velice sugestivního účinku:

À quelques jours de là, comme il y avait une grande revue au Champ de Mars, les garçons eurent congé pour la journée. Il ne resta que Germinie et le vieux Joseph. Joseph était occupé dans une petite pièce noire à ranger du linge sale. Il dit à Germinie de venir l'aider. Elle entra, cria, tomba, pleura, supplia, lutta, appela désespérément... La maison vide resta sourde. (G 46)

Ojedinělým poetickým prostředkem románu je již zmíněná apostrofa Paříže. Promlouvají v ní přímo autoři, je v textu dosti výrazná a působí přepjatě až do manýry. Jejich naléhavá zvolání a sugestivní obraznost mají dosti silný sociálně-kritický náboj. Objevuje se v ní opět goncourtovské opakování a výčty se symetriemi:

Ô Paris ! tu es le cœur du monde, tu es la grande ville humaine, la grande ville charitable et fraternelle ! Tu as des douceurs d'esprit, de vieilles miséricordes de mœurs, des spectacles qui font l'aumône ! Le pauvre est ton citoyen comme le riche. Tes églises parlent de Jésus-Christ ; tes lois parlent d'égalité ; tes journaux parlent de progrès ; tous tes gouvernements parlent du peuple ; et voilà où tu jettes ceux qui meurent à te servir, ceux qui se tuent à créer ton luxe, ceux qui périssent du mal de tes industries, ceux qui ont sué leur vie travailler pour toi, à te donner ton bien-être, tes plaisirs, tes splendeurs, ceux qui ont fait ton animation, ton bruit, ceux qui ont mis la chaîne de leurs existences dans ta durée de capitale, ceux qui ont été la foule de tes rues et le peuple de ta grandeur ! Chacun de tes cimetières a un pareil coin honteux, caché contre un bout de mur, où tu te dépêches de les enfouir, et où tu leur jettes la terre à pelletées si avares que l'on voit passer les pieds de leurs bières ! On dirait que ta charité s'arrête à leur dernier soupir, que ton seul gratis est le lit où l'on souffre, et que, passé l'hôpital, toi si énorme et si superbe, tu n'as plus de place pour ces gens-là ! Tu les entasses, tu les presses, tu les mêles dans la mort, comme il y a cent ans, sous les draps de tes Hôtels-Dieu, tu les mêlais dans l'agonie ! Encore hier, n'avais-tu pas seulement ce prêtre en faction pour jeter un peu d'eau bénite banale tout venant : pas la moindre prière ! Cette décence même manquait : Dieu ne se dérangeait pas ! Mais ce que ce prêtre bénit, c'est toujours la même chose: un trou où le sapin se cogne, où les morts ne sont pas chez eux ! La corruption y est commune ; personne n'a la sienne, chacun a celle de tous: c'est la promiscuité du ver ! Dans le sol dévorant, un Montfaucon se hâte pour les Catacombes... Car les morts n'ont pas plus ici le temps que l'espace pour pourrir : on leur reprend la terre, avant que la terre n'ait fini ! avant que leurs os n'aient une couleur et comme une ancienneté de pierre, avant que les années n'aient effacé sur eux un reste d'humanité et la mémoire d'un corps ! Le déblai se fait, quand cette terre est encore eux, et qu'ils sont ce terreau humide où la bêche enfonce... La terre qu'on leur prête ? Mais elle n'enferme pas seulement l'odeur de la mort ! L'été, le vent qui passe sur cette voirie humaine peine enterrée, en emporte, sur la ville des vivants, le miasme impie. Aux jours brûlants d'août, les gardiens empêchent d'aller jusque-là : il y a des mouches qui ont le poison des charniers, des mouches charbonneuses et qui tuent ! (G 278–280)

2.6.5 Dialog, uplatnění argotu

Jak bylo naznačeno, v Germinii Lacerteuxové je na rozdíl od jiných děl Goncourtů dialog omezen. Objevuje se většinou v dramatických scénách a přispívá k posílení dramatického účinku či posunutí děje. Projevuje se také jako prostředek charakterizace postav: Je příznačné, že se dialog mezi Germinii a Jupillonem omezuje explicitně či implicitně pouze na téma peněz, což dokládá jednostrannost vztahu, a podobně na základě rozhovorů mezi vdovou Jupillonovou a jejím synem poznáváme skutečnou povahu této ženy. (Gregorová 1972: 92)

Zcela převratným prvkem tohoto románu je uplatnění argotu, a to i u střední buržoazie, jež vyvolalo vlnu ostré kritiky. Lidová mluva se stala svébytným goncourtovským prostředkem, autoři podle Gregorové objevili v jazyce pařížské chudiny a francouzského venkova „poklad, který svým jemnocitem vybrousili a vpustili do literatury“ (Gregorová 1972: 100) a vytvořili vyšší formu lidové mluvy, „literární“ argot. Ricatte poukazuje na nové a spontánní včlenění argotu do románu a přirozenost goncourtovské mluvy postav oproti soudobým autorům: „L’argot contribue, chez Jupillon ou chez Gautruche, à colorer cette langue populaire, déjà si vigoureuse. Un tel emploi de l’argot est nouveau dans les œuvres proprement littéraires. Tous les écrivains l’avaient jusqu’ici réservé aux malfaiteurs professionnels, ce qui explique peut-être son absence assez surprenante, dans le style populaire de Monnier. Balzac en use uniquement pour la bande de Vautrin [...]. Hugo [...] réclame pour l’argot le droit de cité dans *Les Misérables*, mais il continue d’en faire la langue hermétique des bas-fonds, et l’on sent trop qu’il y voit une curiosité littéraire.“ (Ricatte 1953: 289)

Vzhledem k tomu, že Edmond ve svých samostatných prozaických dílech příliš nepoužívá dialog, zdá se, že se mu věnoval z valné většiny Jules, jenž měl pro jazykové nuance větší cit. Goncourtové rádi chodili mezi prostý lid, aby sbírali materiál pro své romány, a tak zní přímá řeč v jejich podání velmi přirozeně a má i odpovídající plynulost a rytmus:

– Ah ! ma pauvre mère !... La bonne s’arrêta. Puis, avec le flot de paroles qui jaillit des larmes heureuses, elle reprit, comme si, dans l’émotion et l’épanchement de sa joie, toute son enfance reflua à son cœur : – La pauvre femme ! Je la revois la dernière fois qu’elle est sortie... pour me mener à la messe... un 21 janvier, je me rappelle... On lisait dans ce temps-là le testament du roi... Ah ! elle en a eu des maux pour moi, maman ! Elle avait quarante-deux ans, quand elle a été pour m’avoir... papa l’a fait assez pleurer ! Nous étions déjà trois, et il n’y avait pas tant de pain à la maison... Et puis il était fier comme tout... Nous n’aurions eu qu’une cosse de pois, qu’il n’aurait jamais voulu des secours du curé... Ah ! on ne mangeait pas tous les jours du lard chez nous... Ça ne fait rien: pour tout ça, maman m’aimait un peu plus, et elle trouvait toujours dans des coins un peu de graisse ou de fromage pour mettre sur mes tartines... Je n’avais pas cinq ans quand elle est morte... Ce fut notre malheur à tous. (G 12)

– Tu vas en faire, de ces malheureuses ! reprit la mère Jupillon, et donnant à sa voix un ton d’insinuation caressante : – Dis donc, bibi, que je te dise, grand mauvais sujet : les jeunesses qui fautent, tant pis pour elles ! ça les regarde, c’est leur affaire... Tu es un homme, n’est-ce pas ?... t’as l’âge, t’as le physique, t’as tout... Moi je peux pas toujours te tenir à l’attache... Alors, que je m’ai dit, autant l’une que l’autre... Va pour celle-là... Et j’ai fait celle qui ne voit rien... Eh bien !

oui, pour Germinie... Comme t'avais là ton agrément... Ça t'empêchait de manger ton argent avec de mauvaises femmes... et puis je n'y voyais pas d'inconvénients à cette fille, jusqu'à maintenant... Mais c'est plus ça à c't'heure... Ils font des histoires dans le quartier... un tas d'horreurs qu'ils disent sur nous... Des vipères, quoi !... Tout ça, nous sommes au-dessus, je sais bien... Quand on a été honnête toute sa vie, Dieu merci !... Mais on ne sait jamais ce qui retourne : mademoiselle n'aurait qu'à mettre le nez dans les affaires de sa bonne... Moi d'abord la justice, rien que l'idée, ça me retourne les sens... Qu'est-ce que tu dis de ça, hein, bibi ? (G 134–135)

Autoři některé argotické výrazy označují kurzivou a mnohdy jejich význam nijak nevysvětlují ani si jej čtenář nemůže odvodit. Nejvíce se objevují v řeči Gautruche, který je mnohomluvný – možná proto, aby byla představa papouška úplná:

*– Mesdames ! dit-il, avec la voix d'un perroquet qui a trop chanté, à la santé d'un homme dans le malheur : à la mienne ! Ça me portera peut-être bonheur !... Lâché, oui, mesdames; eh bien, oui, on m'a lâché ! je suis veuf ! mais veuf comme tout, **razibus** ! C'est moi qui suis ahuri comme un fondeur de cloches... Ce n'est pas que j'y tenais, mais l'habitude, cette vieille canaille d'habitude ! Enfin je m'ennuie comme une punaise dans un ressort de montre... Depuis quinze jours, l'existence pour moi, tenez, ça ressemble à un café sans **gloria** ! Moi qui aime l'amour comme s'il m'avait fait ! Pas de femme ! En voilà un sevrage pour un homme mûr ! c'est-à-dire que depuis que je sais ce que c'est, je salue les curés : ils me font de la peine, parole d'honneur ! Plus de femme ! et il y en a tant ! (G 206)*

–Vois-tu ? Ce n'est pas moi... C'est Paillon, tu sais bien Paillon ?... ce petit gros qui est gras comme un chien de fou... Eh bien ! c'est lui, vrai d'honneur... Il a voulu me payer un litre à seize... Il m'a offert l'honnêteté, j'y ai roffert la politesse... Là-dessus naturellement, nous avons consolé notre café, consolé consoleras-tu !... Et d'alors en alors... nous nous sommes tombés dessus !... Un carnage de possédé !... À preuve que ce carcan de marchand de vin nous a jetés à la porte comme des épluchures d'homard ! (G 224)

Argot se objevuje i u Adély:

*– Tu en restes de là, n'est-ce pas ? dit Adèle en lampant et savourant l'absinthe à petites gorgées, la figure allumée de joie devant le visage décomposé de Germinie. Ah ! le fait est que c'est cocasse ; mais pour vrai, c'est vrai, je t'en flanque mon billet... [...] Ça t'embête ce que je t'ai dit ? Tu faisais ta bégueule... Moi je ne savais pas... Ah ! bien, c'est ça, nous y sommes... Ce que tu me disais pour le petit... je crois bien que tu ne voulais pas qu'on y touche ! Farceuse !
Et sur un geste de dénégation de Germinie:*

– *Va donc, va donc ! reprit Adèle. Qué que ça me fait ? Un enfant que, si on le mouchait, il lui sortirait du lait ! Merci ! Ce n'est pas mon genre... Enfin, ce sont tes affaires... Voyons maintenant ma lettre, hein ?* (G 93)

– *En v'là une feignante ! tu pionces ? lui dit Adèle.* (G 204)

V řeči Germinie se argot, až na několik málo výjimek, nevyskytuje. Důvodem je zřejmě výchova slečny de Varandeuil a služka hovoří argotem jen ve vypjatých chvílích:

Au bout de trois verres, elle cria : – Je suis paf ! Et elle partit d'un éclat de rire. (G 133)

Ricatte si všímá toho, že Goncourtové někdy začleňují argot do vyprávění, a upozorňuje na nevyváženost jejich „vysokého“ stylu s tímto prostředkem, což má někdy pozoruhodný efekt: „Sans doute ces îlots, ces affleurements linguistiques font bien une sorte de gué entre les discours populaires des personnages. Mais les Goncourt agissent un peu comme ces voyageurs qui parsèment leurs récits d'expressions du cru, mal traduisibles, et révélatrices du pays que ces récits nous découvrent : ils citent les mots populaires sans renier leur style. L'intrusion de l'argot dans la narration produit même parfois un effet de choc, irremplaçable pour nous communiquer le tragique propre à la vie moderne:

« Elle demeura ainsi [...] sans mouvement, menaçante et désespérée ; toute à contre-jour, pareille à une Fatalité plantée par la Nuit à la porte d'un *minzingue* » (p. 235)“ (Ricatte 1953: 294; citace z románu je autorova, odpovídá našemu vydání)

2.7 Závěr

V této části se ukázalo, jak a v čem je tvorba bratří Goncourtů a jejich poetika specifická a na svou dobu nová. Řada kritiků (viz např. Prajs 1974) však poukazuje na problémy spojené s časoprostorovým rámcem, nevyrovnanou kompozicí, nepravděpodobnou zápletkou či povrchním pohledem. S nevolí také vnímají jejich kontroverzní názory na společnost a lidské bytosti, o nichž se v této kapitole rovněž zmiňujeme. Nutno dodat, že jejich styl působí někdy přepjatě až manýristicky (viz např. apostrofa Paříže), přesto však musíme souhlasit se Z. Gregorovou: „Goncourtové nemají dar literárních velikánů, kteří na pozadí individuálních osudů svých hrdinů vykreslují celou epochu s jejími konflikty a zápasy. Jsou z rodu kleinmeistrů. Snažila jsem se však svou prací dokázat, že bez jejich hlasu by polyfonie francouzské literatury byla citelně ochuzena.“ (1972: 104–105)

3. Srovnávací kritická analýza českých překladů

3.1 Úvod

V této části se budeme věnovat dvěma existujícím českým překladům zkoumaného románu, naznačíme na základě rozsáhlé excerptce strategie překladatelek a uvedeme reprezentativní příklady jejich řešení. Zároveň se zaměříme na to, jak se v obou překladech, které od sebe dělí šedesát let, promítá doba, v níž byly pořízeny, a srovnáme je z hlediska adekvátnosti.

3.2 Existující překlady románu *Germinie Lacerteux*

Prvním překladem je *Germinie Lacerteusova: Román služky*, publikovaný v nakladatelství Josefa Pelcla, který v roce 1898 pořídila Pavla Moudrá (1861–1940). Ta byla sama spisovatelkou autobiografických próz (*Rok dětství*, *Do dívčích let*, *Život jde dál*) a cestopisů a didaktických dívčích povídek. Redigovala také periodika feministického rázu a byla veřejně činná – přednášela a působila v různých spolcích a hnutích (spojených mj. s feminismem, vegetariánstvím, ochranou zvířat, pacifismem a teozofií). V překladatelské činnosti se orientovala především na americkou (Ch. Dickens, R. Kipling, W. Scott, H. G. Wells), americkou (J. F. Cooper, J. London) a francouzskou prózu (A. de Musset: *Novely a povídky*, přel. 1897, 1903 a 1912, *Zpověď dítěte svého věku*, 1900; J. Verne: *Pět neděl v baloně*, 1907, *Tajemný hrad v Karpatech*, 1909; V. Hugo: *Devadesát tři*, 1931, *Bídníci 3*, přel. 1931). Pro překlad si také vybírala knížky pro mládež a díla spjatá s jejími duchovními zájmy (M. Gándhí, T. Carlyle, C. Lomroso).

Druhým je *Germinie Lacerteuxová*, publikovaný v SNKLHU v roce 1958 (znovu vydán v roce 1976). Jeho autorkou je Alena Hartmanová (1925–2006), překladatelka z angličtiny (J. Clavell, E. S. Gardner, G. K. Chesterton), francouzštiny (A. Robbe-Grillet: *Žárlivost*, přel. 1957; Vercors: *Nepřirozená zvířata*, 1958; M. R. de Sévigné: *Rozhovory na dálku: výběr z dopisů*, 1977; J. Michelet: *Francouzská revoluce*, 1989; G. Messadié: *Člověk, který se stal bohem*, 1992; R. Merle: *Madrapur*, 1993; J. Verne: *Ze Země na Měsíc*, přel. 1996), italštiny (C. Levy, A. Moravia, L. Pirandello, A. M. Ripellino) a němčiny (K. May).

3.3 Překlad goncourtovské poetiky

Zaměříme se na již vymezené kategorie specifické poetiky bratří Goncourtů a zanalyzujeme jednotlivá překladatelská řešení příslušných pasáží.

3.3.1 Popis

Jak vyplynulo z analýzy, goncourtovský popis je velmi přesný, lexikálně bohatý a uplatňuje se v něm různorodá terminologie. Co se týče zachycování života v Paříži a realii, zaujala každá překladatelka k převodu toponym odlišnou strategií: zatímco Pavla Moudrá **ponechává původní podobu** a někdy připojuje vnitřní vysvětlivku nebo jindy dále nevysvětluje smysl, Alena Hartmanová – zřejmě v souladu s dobovými zvyklostmi – **názvy ulic a míst převádí do češtiny**. Není v tom ovšem konzistentní, a když se nenabízí lexikální překlad, toponymum ponechává v původní podobě, případně je ještě komentuje ve **vysvětlivkách na konci knihy**, čímž ovšem dochází k neobvyklému křížení:

La famille sortait alors des combles de l'hôtel du Petit-Charolais et prenait un petit appartement dans le Marais, rue du Chaume. (G 22)

Rodina opustila podstřeší hotelu Petit-Charolais a najala malý byt v Marais, ulice du Chaume. (PM 16)

Rodina tudíž odešla z podkroví paláce v Malé Charolaiské a najala si byt ve čtvrti Marais v Doškové ulici. (AH 43)

Nutno dodat, že Moudrá v tomto případě zachovává původní syntax a věta tak nepůsobí příliš plynule. V důsledku přístupu Hartmanové může být český čtenář zmaten, a kromě toho bylo záměrem autorů románu popisovat prostředí Paříže a přiblížit je okruhu čtenářů, který jistě přesahoval hranice tohoto města. Shodou okolností se v novějším překladu objevuje „pražská“ realie:

Souvent, en passant rue Saint-Lazare, elle s'arrêtait devant un magasin de blanc à l'étalage duquel étaient exposées des layettes d'enfants riches. (G 111)

Jdouc ulicí Saint-Lazare, zastavovala se často před výkladní skříní obchodu s prádlem, kde byly vyloženy vybavy bohatých dětí. (PM 84)

Když šla Lazarskou ulicí, zastavovala se často před obchodem s prádlem, kde byly ve výkladu vystaveny vybavičky pro bohaté děti. (AH 113)

Na tomto místě je třeba také upozornit na chybu Hartmanové, zřejmě z nepozornosti, kterou neodstranila ani redakce. Montmartre v jedné části nahrazuje Montparnassem, a protože se jedná o hřbitov, kde je hrdinka pochována, vzniká tak dosti odlišná představa:

Quelques toits tout blancs s'espaçaient çà et là; puis se levait la montée de la butte Montmartre dont le linceul de neige était déchiré par des coulées de terre et des taches sablonneuses. De petits murs gris suivaient l'escarpement, surmontés de maigres arbres décharnés dont les bouquets se violaçaient dans la brume, jusqu'à deux moulins noirs. Le ciel était plombé, lavé des tons bleuâtres et froids de l'encre étendue au pinceau : il avait pour lumière une éclaircie sur Montmartre, toute jaune, de la couleur de l'eau de la Seine après les grandes pluies. (G 276–277)

Několik zcela bílých střech objevovalo se tu i onde; pak se zdvihalo návrší Montmartreské, jehož sněhový příkrov byl přerván strouhami a písčitými skvrnami. Podél příkopů táhly se nízké šedé zdi, za nimiž bylo vidět tenké suché stromy, jichž vršky modraly se do fialova v mlze, až ke dvěma temným větrným mlýnům. Nebe bylo olověné, chladného, modravého nádechu tuše, rozestřené po štětcí. Bylo osvětleno jediným zcela žlutým zásvitem nad Montmartrem, barvy vody seinské po velkých deštích. (PM 207)

Tu a tam bylo roztroušeno několik bílých střech; vzadu se vypínal svah Montparnasského vršku, jehož sněžný rubáš byl rozerván ručeji hlíny a písčnými skvrnami. Po srázu až k dvěma černým mlýnům vedly malé šedivé zidky, za nimi vyčnívaly vychrtlé, bezlisté stromy, jejichž koruny fialověly v mlze. Nebe bylo jako z olova, nadechnuté namodralými a studenými tóny tuše roztírané štětcem: bylo ozářeno světlinou nad Montmartrem, celou žlutou, jako voda v Seině po velkých deštích. (AH 241)

Dodejme, že poněkud neobvykle působí spojení první překladatelky, „rozestřené po štětcí“ – jedná se o doslovný překlad, chybnou předložkovou vazbu. Naproti tomu Hartmanová vkládá do textu přirovnání „nebe bylo jako z olova“, vhodněji v tomto případě působí překlad Moudré, případně lze toto spojení přeložit jako „nebe mělo olověnou barvu“ apod. Pozměňuje také popis stromů a adjektivum „décharné“ interpretuje jako „bezlisté“ – v tomto ohledu se jeví přesnější překlad Moudré. Kromě toho adjektivum „vychrtlé“ působí v tomto spojení intenzivněji, „naturalističtěji“ než originál a vzniká zde poetický obraz.

Jak bylo uvedeno, prvky studie se projevují mimo jiné v popisech spojených s výtvarným uměním a sběratelstvím:

Son beau-frère, le mari de sa sœur la portière, avait fait le rêve des Auvergnats : il avait voulu joindre aux profits de sa loge les gains du commerce de bric-à-brac. Il avait commencé modestement par cet étal dans la rue, aux portes des ventes après décès, où l'on voit, rangés sur du

papier bleu, des flambeaux en plaqué, des ronds de serviette en ivoire, des lithographies coloriées, encadrées d'une dentelle d'or sur fond noir, et trois ou quatre volumes dépareillés de Buffon. Ce qu'il gagna sur les flambeaux en plaqué le grisa. Il loua dans une allée de passage, en face d'un raccommodeur de parapluies, une boutique noire, et il se mit à faire là le commerce de cette curiosité qui va et vient dans les salles basses de l'Hôtel des Commissaires-priseurs. Il vendit des assiettes à coq, des morceaux du sabot de Jean-Jacques Rousseau, et des aquarelles de Ballue signées Watteau. À ce métier, il mangea ce qu'il avait gagné, puis s'endetta de quelques mille francs. (G 62)

Její švagr, muž její sestry, domovnice, snil sen Auvergnatův: s příjmy svého domovnictví chtěl spojit zisk z vetešnického obchodu. Začal skromně pouličním výkladem věci sehnaných z výprodeju za příčinou úmrtí, kde lze vidět seřaděny na modrém papíru tepané svícný, pásky na ubrousky ze slonové kosti, kolorované litografie, vroubené zlatou krajkou na černé půdě a tři nebo čtyři svazky Buffona. Výdělek z tepaných svícňů ho opojil. Najal tmavý krátek v průchodním domě naproti spravovači deštníků a jal se tu obchodovat s oněmi vzácnostmi, které se objevují v dolních sálech dražebních domů. Prodával talíře se znaky, kusy pantoflí Jean-Jacques Rousseaua, akvarely Ballueovy, podepsané jménem Watteauovým. V tomto obchodě pozbyl všeho, co vydělal a konečně se i zadlužil několika tisíci franky. (PM 47–48)

Její švagr, muž její sestry správcové, snil sen všech Auvergnanů: chtěl doplnit výnos svého domovnictví výdělkem z obchodu starožitnostmi. Začal skromně s jedním z těch stánků, které stávají na ulici před vraty domů, kde se koná pozůstalostní dražba: vidíte tam na modrém balicím papíru vyrovnány postříbřené svícný, slonovinové kroužky na ubrousky, kolorované litografie, orámované zlatou krajkou na černém pozadí, a tři nebo čtyři ojedinělé svazky Buffona. To, co vydělal na postříbřených svícnech, mu stoupl do hlavy. Najal si v jednom průchodu proti správkaři deštníků černý krátek a začal tam obchodovat s těmi kuriozitami, které jsou k mání v přízemních síních Aukčního paláce. Prodával talíře s kohoutkem, kousky dřeváků Jeana-Jacques Rousseaua a Ballueovy akvarely podepsané Watteau. V tomto podnikání spotřeboval, co vydělal, a ještě nadělal za několik tisíc franků dluhů. (AH 74–75)

Jak je patrné, ve starším překladu najdeme několik nepřesností: Moudrá nepřevádí goncourtovský prostředek kategorizace a „cet étal dans la rue“ převádí jako „pouličním výkladem“, podobně „volumes dépareillés“ překládá pouhým „svazky“, „pásky“ na ubrousky by vzhledem k materiálu měly být spíše kroužky; objevují se zde však také posuny – „tepané“ svícný jsou ve skutečnosti „postříbřené“, abstraktnější „znaky“ na talířích mají být „kohouty“ a „pantofle“ jsou spíše „dřeváky“. „Manger“ v tomto významu by mělo být ve významu utratit nebo i promarnit. V překladu Hôtel des Commissaires-priseurs, volí obecnější „dražební domy“ – význam je v zásadě zachován, avšak ochuzuje překlad o pařížskou realii. Nutno dodat, že nepřesnosti v lexikální rovině nejsou

v překladu Moudré zdaleka ojedinelé, jak ostatně uvádí i Borecký v již citované recenzi (1899). Hartmanová naproti tomu přidává v překladu „des Auvergnats“ specifikující „všech“ a „papier bleu“ rozšiřuje v podobě „modrý balicí papír“. S realii si poradila dobře, vytknout bychom jí mohli jen poněkud doslovné „Balluovy akvarely podepsané Watteau“ – zde by bylo možná vhodnější vložit výraz „jménem“, jako to udělala Moudrá. Hartmanová také narušuje syntax druhé věty úryvku a plynulé „aux portes des ventes après décès, où l'on voit“ přetíná dvojtečkou a dodává do textu fatickou funkci v podobě slovesného tvaru „vidíte“. **Vkládání druhé osoby** se v jejím překladu objevuje ještě několikrát a je třeba říci, že je arbitrární a neopodstatněné – sami autoři nikde v románu kontakt se čtenářem nenavazují.

Na Paříž v mluvě předměstských lidí autoři odkazují v následujícím úryvku:

Quand le printemps fut venu: – Si nous allions à l'entrée des champs ? disait presque tous les soirs Germinie à Jupillon. (G 83)

Když přišlo jaro, říkávala Germinie Jupillonovi skorem každý večer: „Což abychom šli až na začátek polí?“ (PM 63)

Když přišlo jaro, říkávala Germinie skoro každý večer Jupillonovi: „Což abychom šli za město?“ (AH 90)

Překlad tohoto spojení je v obou případech diskutabilní: Řešení Moudré evokuje to, že chce Germinie tentokrát jít dále než předtím, což se v originále neobjevuje, a zároveň nepůsobí autenticky, jako z úst služky. Novější překlad také nepůsobí z hlediska rejstříku přesně, vhodnější by bylo například „k polím“, „za hradby“ apod.

Prvky klinické studie a přesné formulace se projevují mimo jiné v popisu postav:

Elle avait les mêmes sourcils épais, noirs, impérieux, le même nez aquilin, les mêmes lignes nettes de volonté, de résolution, d'énergie. Le portrait semblait se refléter sur elle comme le visage d'un père sur le visage d'une fille. Mais chez elle la dureté des traits était adoucie par un rayon de rude bonté, je ne sais quelle flamme de mâle dévouement et de charité masculine. (G 10–11)

Měla totéž husté černé velitelské obočí, týž orlí nos, tytéž čisté linie vůle, odvahy a energie. Podobizna zdála se obrážet v ní jako tvář otcova ve tváři dítěte. U ní však byla tvrdost rysů zjemněna paprskem hrubé dobroty, jakousi září mužné oddanosti a mužného milosrdenství. (PM 8)

Měla totéž husté, černé, pánovité obočí, týž orlí nos, tytéž ostře řezané rysy vůle, rozhodnosti, energie. Portrét jako by se v ní obrážel, jako se tvář otce obráží v tváři dceřině. Ale u ní byla tvrdost rysů zmírněna paprskem drsné dobroty, jakýmsi plamenem mužné obětavosti a mužského milosrdenství. (AH 34)

V překladu Moudré se objevuje několik **nepřesností**: „čisté“ linie by měly být spíše jasné či zřetelné a asyndetické připojení členů výčtu (místo „odvahy“ by měla být spíše „odhodlanost“ či „rozhodnost“) je doplněno o koncovou spojku „a“, což překladatelka uplatňuje poměrně často; výraz „fille“ je zde z nejasných důvodů přeložen jako „dítě“; „zář“ by bylo vhodnější nahradit „plamenem“ (který lépe konotuje s mužskými charakteristikami) a poslední výtku směřuje k nerozlišování mezi významy slov mâle a masculin – obě jsou převedeny pomocí adjektiva „mužný“. V novějším překladu je smysl zachován, mohli bychom jen polemizovat se spojením „ostře řezané“.

V následující pasáži se objevuje historický odkaz:

Les événements marchaient ; on était au commencement des années de guillotine, lorsqu'un soir, dans la rue Saint-Antoine, il marchait derrière un colporteur criant le journal Aux voleurs ! Aux voleurs ! Le colporteur, selon l'habitude du temps, faisait l'annonce des articles du numéro : M. de Varandeuil entendit son nom mêlé à des b... et à des j... f... Il acheta le journal et y lut une dénonciation révolutionnaire. (G 17)

Události šly vpřed; bylo to na počátku let guillotiny, když jednou večer kráčel ulicí Saint-Antoine za kolportérem, vykřikujícím časopis „A u x v o l e u r s ! A u x v o l e u r s !“ Kolportér dle tehdejšího zvyku ohlašoval články čísla: pan de Varandeuil zaslechl své jméno. Koupil list a četl v něm revoluční denunziaci. (PM 13)

Události šly vpřed; jednou na počátku let gilotiny šel večer ulicí svatého Antonína za kamelotem, vykřikujícím noviny Chyťte zloděje! Chyťte zloděje! Kamelot po zvyku doby vyvolával, jaké jsou v čísle články: Pan de Varandeuil uslyšel své jméno pomíchané s kurvysyny a lumpy. Koupil si noviny a přečetl tam revoluční udání. (AH 39)

Moudrá ponechává autentickou citaci ve francouzštině, v souladu se svou strategií ponechávání reálií v původní podobě a zřejmě i dobovým územ, avšak vynechává část věty. „Časopis“ by měl být nahrazen „novinami“. Naproti tomu Hartmanová vyvolávání překládá a převádí i druhou zmíněnou část. Její překlad slov, která nejsou v originále dokončena, je ovšem explicitnější a velmi expresivní (úplná podoba původních výrazů navíc není jistá). Jak se ukáže dále, **intenzifikace expresivity** je pro její překlad příznačná.

Mimo jiné silnější expresivita v překladu Hartmanové se projevuje v dalším úryvku se znaky klinické studie:

L'amour n'avait été pour le jeune Jupillon que la satisfaction d'une certaine curiosité du mal, cherchant dans la connaissance et la possession d'une femme le droit et le plaisir de la mépriser. Cet homme, sortant de l'enfance, avait apporté à sa première liaison, pour toute ardeur et toute flamme, les froids instincts de polissonnerie qu'éveillent chez les enfants les mauvais livres, les

confidences de camarades, les conversations de pension, le premier souffle d'impureté qui déflöre le désir. Ce que le jeune homme met autour de la femme qui lui cède, ce dont il la voile, les caresses, les mots aimants, les imaginations de tendresse, rien de cela n'existait pour Jupillon. La femme n'était pour lui qu'une image obscène ; et une passion de femme lui paraissait uniquement je ne sais quoi de défendu, d'illicite, de grossier, de cynique et de drôle, une chose excellente pour la désillusion et l'ironie.

L'ironie, – l'ironie basse, lâche et mauvaise du bas peuple, – c'était tout ce garçon. Il incarnait le type de ces Parisiens qui portent sur la figure le scepticisme gouailleur de la grande ville de blague où ils sont nés. Le sourire, cet esprit et cette malice de la physionomie parisienne, était toujours chez lui moqueur, impertinent. (G 94–95)

Láska byla mladému Jupillonovi jen ukojením jisté zvědavosti zla. Hledal v známosti ženy jen rozkoš a právo jí opovrhovat. Tento muž, sotva dětství odrostlý, přinášel ve svůj první milostný poměr, na místě vší vřelosti a vášně, jen chladný instinkt uličnictví, jaký vzbuzují v dětech špatné knihy, důvěrná sdělení kamarádů a hovory ze škol, onen první dech nečistoty, který ubírá svěžesti milostné touze. Pro Jupillona neexistovalo nic z toho, čím obklopuje mladý muž ženu, která se mu vzdává, polibky, laskavá slova a výmysly něžnosti, jimiž jí zahaluje. Žena byla pro něho jen necudnou představou: a vášně k ženě zdála se mu jedině něčím zakázaným, nedovoleným, hrubým, cynickým a směšným, výbornou věcí pro zklamání a ironii.

Ironie, – nízká, zbabělá a špatná ironie nižších vrstev lidu, – to byl celý tento hoch. Byl vtěleným typem oněch Pařížanů, kteří mají na tváři posměvačný skepticism žertovného velkoměsta, v němž se zrodili. Úsměv, esprit a zlomyslnost pařížské fysiognomie byl u něho vždy uštěpačný a drzý. (PM 71)

Pro mladého Jupillona byla láska jen ukojením jisté zvědavosti samce, který hledá v poznání a zmocnění se ženy právo a rozkoš jí pohrdat. Tento muž, sotva dětství odrostlý, přinesl do svého prvního milostného vztahu místo veškerého zápalu a žáru studené pudy vilnosti, které vzbuzují v dětech nemravné knihy, šuškáni kamarádů, hovory v ústavní ložnici, první závan necudnosti, který porušuje čistotu touhy.

Pro Jupillona neexistovalo nic z toho, čím jinoch obklopuje ženu, jež se mu oddá, čím ji halí, laskání, něžná slůvka, láskyplné snění. Žena byla pro něho jen vilnou představou; a vášně k ženě mu připadala jen a jen čímsi zakázaným, nedovoleným, sprostým, cynickým a směšným, výbornou příležitostí k rozčarování a ironii.

Ironie – nízká, podlá a zlá ironie chátrý – v tom byl ten výrostek celý. Ztělesňoval typ oněch Pařížanů, jimž se zračí ve tváři uštěpačný skepticismus velkoměsta fóru, v němž se zrodili. Úsměv, v němž se obráží duchaplnost a šibalskost pařížské fysiognomie, byl u něho vždy výsměšný a škodolibý. (AH 99–100)

Větší intenzitu má v novějším překladu sousloví „velkoměsto fóru“ – „grande ville de blague“ (Moudrá lépe překládá jako „žertovné velkoměsto“, i když by bylo možná příhodné zachovat genitivní vazbu) a výraz „chátra“, jímž Hartmanová překládá sousloví „bas peuple“. Všimněme si opět jejího sklonu klást důraz na fyzickou stránku a **naturalističtější vyjadřování**: „les froids instincts de polissonnerie“ převádí jako „studené pudy vilnosti“; v tomto případě působí adekvátněji překlad Moudré. Snad v celém překladu Hartmanová používá jako ekvivalent výrazů s kořenem „instinct“ výraz „pud“, jenž není v řadě případů vhodný – někdy se jedná spíše o instinkty, jindy například o bezděčnost. K naturalistickému vyjádření ji svedlo přehlédnutí ve spojení „curiosité du mal“, kde zaměnila mal s mâle – „zvědavosti samce“. Podobně přidává ke smyslu „les conversations de pension“ výraz „ložnice“. Nepřesné je pak její spojení „láskyplné snění“ pro „les imaginations de tendresse“, Moudrá zachovává smysl lépe; dnes bychom spíše použili „vymyšlené něžnosti“, „něžné představy“ apod.

Prvky klinické studie se objevují i v následujícím úryvku:

En parlant mariage à Germinie, Mlle de Varandeuil touchait la cause du mal de Germinie. Elle mettait la main sur son ennui. L'irrégularité d'humeur de sa bonne, les dégoûts de sa vie, les langueurs, le vide et le mécontentement de son être, venaient de cette maladie que la médecine appelle la mélancolie des vierges. La souffrance de ses vingt-quatre ans était le désir ardent, irrité, poignant du mariage, de cette chose trop saintement honnête pour elle et qui lui semblait impossible devant l'aveu que sa probité de femme voulait faire de sa chute, de son indignité. Des pertes, des malheurs de famille venaient l'arracher à ses idées. (G 62)

*Mluvic s Germinii o sňatku, dotkla se slečna de Varandeuiova příčiny bolů Germiniiných. Vložila ruku v její ránu. Měnivý rozmar služčin, omrzlost života, nuda, prázdnota a nespokojenost celé její bytosti měly původ svůj v oné nemoci, kterou lékaři jmenují *m e l a n c h o l i í p a n e n*. Utrpení jejich dvaceti čtyř let byla žhavá, dráždivá, palčivá touha po manželství, věci to příliš svatě počestné pro ni, a které se jí zdála nemožnou, pomyslí-li, že by se musila, jak tomu ve své ženské poctivosti chtěla, přiznat ke svému poklesku a ke své hanbě. Neštěstí a ztráty rodinné vytrhly ji z těchto myšlenek. (PM 47)*

*Když slečna de Varandeuil mluvila s Germinii o vdavkách, dotkla se příčiny Germiniina trápení. Vložila prst do její rány. Služčina náladovost, omrzlost, nyvost, prázdnota a nespokojenost jejího života pocházely z nemoci, které medicína říká **melancholie panen**. Utrpením jejich čtyřadvaceti let byla žhavá, zjitřená, palčivá touha po sňatku, věci pro ni příliš svatě počestné, jež se jí při myšlence na doznání svého pádu, své hanby, které z ženské poctivosti chtěla učinit, zdála nemožná. Z těchto úvah ji vytrhly rodinné pohromy a neštěstí. (AH 74)*

Zdá se, že překlad Hartmanové se z hlediska některých lexikálních řešení, ale také syntaxe, jak je patrné jinde, blíží překladu staršímu, který měla jistě k dispozici. V tomto úryvku jako by přejímala řešení Moudré, jež překládá větu „Elle mettrait la main sur son ennui“ doslovnějším „Vložila ruku v její ránu.“ V originále se ovšem jedná o přenesený význam, tedy spíše „přímo se dotkla jejího bolavého místa“. Hartmanová ve svém překladu klade důraz na fyzickou rovinu ještě větší: „Vložila prst do její rány.“ Diskutabilní je překlad výrazu „langueurs“: Moudrá uvádí „nuda“ (možná „ve vleku“ předchozího spojení „omrzlost života“), Hartmanová lépe „nyvost“, tj. „toužebnost“, řidčeji i „únava“, „unylost“. Právě „unylost“ nebo spíše „stísněnost“ by byla vhodnější.

3.3.2 Pohled autorů na společnost

Překlad názorů a soudů bratří Goncourtů není u žádné z překladatelek výrazně problematický, i když i v tomto aspektu dochází u obou k určitým nepřesnostem či posunům. Například v pasáži o černoších dochází v obou překladech ke změně intenzity a posunům:

Il en ramenait une femme de couleur qui l'avait soigné et sauvé de la fièvre jaune, et deux filles déjà grandes qu'il avait eues de cette femme avant de l'épouser. Tout en ayant les idées de l'ancien régime sur les noirs, et quoiqu'elle regardât cette femme de couleur sans instruction, avec son parler nègre, ses rires de bête, sa peau qui graissait son linge, absolument comme une singesse, Mlle de Varandeuil avait combattu l'horreur et la résistance de son père à recevoir sa bru; et c'était elle qui l'avait décidé, dans les derniers jours de sa vie, laisser son frère lui présenter sa femme. Son père mort, elle songea que ce ménage était tout ce qui lui restait de famille. (G 33)

Přivedl si mulatku, která ho ošetřovala, když měl žlutou zimnici, a zachránila, jakož i dvě již dorostlé dcery, které měl s touto ženou, dříve než si ji vzal. Vzдор předsudkům staré doby proti černošům, a vzdor tomu, že považovala tuto barevnou, nevzdělanou ženu, s její mouřenínskou řečí, hloupým smíchem a s kůží, která mastila prádlo, zúplna za jakýsi druh opice, přemohla slečna de Varandeuilova přece hrůzu a odpor, jakými se otec zdráhal přijati svou snachu; ona to byla, která ho v posledních dnech jeho života přiměla k tomu, že dovolil, aby směl bratr představit mu svou ženu. Po smrti otcově uvažovala, že domácnost bratrova je vším, co jí z rodiny zbývá. (PM 25)

Přivedl si odtud barevnou ženu, která ho ošetřovala při žluté zimnici a zachránila mu život, a dvě velké dcery, které měl s tou ženou ještě za svobodna. Ačkoliv slečna de Varandeuil měla na černochy názory starého režimu, a přestože se dívala na tuto nevzdělanou mulatku s lámanou řečí, zvířecím smíchem a kůží, která mastila prádlo, dočista jen jako na opici, potírala hrůzu a odpor otcův k přijetí snachy; a v posledních dnech života ho přiměla, aby dovolil bratrovi přivést mu svou ženu. Když otec zemřel, pomyslíla si, že tato domácnost je vším, co jí z rodiny zbývá. (AH 51–52)

Moudrá svým překladem „hloupým smíchem“ mění význam spojení „ses rires de bête“ a dosti jej zeslabuje – zde se jedná skutečně o „zvířecí smích“, jež použila Hartmanová – a „elle regardât cette femme de couleur [...] absolument comme une singesse“ převádí jako „považovala tuto barevnou [...] ženu zúplna za jakýsi druh opice“, čímž poněkud tlumí původní tvrzení. Hartmanová naproti tomu zeslabuje intenzitu originálu „avec son parler nègre“ svým řešením „s lámanou řečí“ a spojení komentované u Moudré překládá jako „se dívala na tuto nevzdělanou mulatku [...] dočista jen jako na opici“, čímž tvrzení poněkud relativizuje, zdůrazňuje a hodnotí hledisko postavy. Vhodnější by bylo „dívala se na [...] doslova jako na opici“ apod.

V jiném případě Goncourtové dokreslují hlavní hrdinku a poukazují na její prostotu:

Un jour, en entrant dans la cuisine de Germinie, mademoiselle vit un peu de terre dans une boîte à cigares posée dans le plomb. – Qu'est-ce que c'est ça ? lui dit-elle. – C'est du gazon... que j'ai semé... pour voir, fit Germinie. – Tu aimes donc le gazon maintenant ?... Il ne te manque plus que d'avoir des serins ! (G 80)

Jednoho dne vstoupivši do kuchyně služčiny, spatřila slečna v bedničce od doutníků pobité plechem trochu zahradní země. – „Copak je to?“ ptala se jí. – „Kousek trávníku... zasela jsem to... jen tak, abych viděla,“ řekla Germinie. – „Oblíbila jsi si tedy najednou trávník?... Ted' už jen, abys chovala kanárky!“ (PM 61)

Jednoho dne přišla slečna za Germinií do kuchyně a uviděla v bedničce od doutníků, postavené do výlevky, trochu prsti. „Copak je tohle?“ řekla jí. „To je tráva..., nasela jsem ji... jen tak,“ vysvětlovala Germinie. „Tak ty máš ráda trávník?... Ted' už ti nechybí, než aby sis opatřila nějakého čížka!“ (AH 88)

V překladu Moudré dochází k posunu, zobrazuje zcela odlišnou skutečnost: „posée dans le plomb“ opravdu znamená v „bedničce [...] postavené do výlevky“, jak uvádí Hartmanová (či „(položené) ve výlevce“), a nikoli v „bedničce [...] pobité plechem“. Moudrá rovněž poněkud redundantně převádí „pour voir“ pomocí „jen tak, abych viděla“. Slovo „serins“ převádí slovníkovým ekvivalentem „kanárčí“, nicméně originál má zároveň konotaci naivity, hlouposti. Zřejmě proto Hartmanová volí ptáka jiného, banálnějšího – čížka.

3.3.3 Poetické prostředky

Jak jsme konstatovali, poetické prostředky se v románu často objevují v popisech přírody, venkova či počasí. Pro Goncourty je také typický popis výhledu, který bývá narušen objektivní realitou:

Ceci se passait dans une petite chambre dont la fenêtre montrait un étroit morceau de ciel coupé de trois noirs tuyaux de tôle, des lignes de toits, et au loin, entre deux maisons qui se touchaient presque, la branche sans feuilles d'un arbre qu'on ne voyait pas. (G 9)

To se dělo v malém pokojíku, z jehož okna bylo viděti úzký pruh nebe, přerванý třemi černými železnými komíny, liniemi střech a v dáli mezi dvěma, skoro se dotýkajícími domy, bezlistou větví stromu, kterého nebylo vidět. (PM 7)

To se dělo v malém pokoji, jehož okno ukazovalo úzký proužek nebe, přetátý třemi komíny z černého plechu, hřebeny střech a v dálce mezi dvěma domy, které se takřka dotýkaly, bezlistou větev neviditelného stromu. (AH 33)

U Moudré se objevuje nepřesnost – černé komíny jsou v jejím překladu železné, nikoli plechové, jak správně uvádí Hartmanová. V novějším překladu naproti tomu nacházíme zesílení obrazu metaforickým přívlastkem „neviditelný. Hartmanová tak vedlejší větu originálu převádí v kondenzované podobě, adjektivem, čímž se ovšem na druhé straně vytrácí plynulost a klidné vyprávěcí tempo originálu.

Idylický obraz s personifikací vzduchu se objevuje v následující pasáži:

et elle vint habiter avec lui un joli petit appartement du haut de la rue de Clichy, au quatrième d'une des premières maisons bâties sur le terrain, presque vague encore, où l'air de la campagne passait gaiement à travers l'ébauche des constructions blanches. (G 34)

odstěhovala se k němu do hezkého bytečku, nahore v ulici Clichy, ve čtvrtém patře jednoho z prvních domů, které byly vystaveny na těchto, skorem ještě neohraničených pozemcích, kde svěží venkovský vzduch vesele províval bílými stavbami. (PM 26)

a ona se nastěhovala k němu do hezkého bytečku na horním konci ulice Clichy ve čtvrtém patře jednoho z prvních domů, vystavených na prostranství skoro ještě prázdném, kde mezi prvními siluetami bílých staveb vesele províval venkovský vzduch. (AH 52)

Moudrá obraz dokresluje a venkovský vzduch **rozšiřuje** adjektivem „svěží“ – zřejmě čistě s estetických důvodů, což se v jejím překladu objevuje i v několika jiných případech. V překladu také potlačuje původní výraz „ébauche“ a její řešení „na [...] ještě neohraničených pozemcích“ není přesné: prostřednictvím výrazu „vague“ autoři zobrazují prázdné, nezastavěné pozemky. Hartmanová naproti tomu smysl originálu převádí adekvátně.

Podobným způsobem Moudrá opět dodává adjektivum „svěží“ v této pasáži:

Ils montaient la chaussée Clignancourt, et avec le flot des Parisiens de faubourg se pressant à aller boire un peu d'air, ils marchaient vers ce grand morceau de ciel se levant tout droit des pavés, au

haut de la montée, entre les deux lignes des maisons, et tout vide quand un omnibus n'en débouchait pas. (G 83)

Stoupali po Chaussée Clignancourt a kráčeli s proudem Pařížanů z předměstí, spěchajících nalokat se trochu svěžího vzduchu vzhůru k onomu širému kusu nebe, jež se zdvihalo přímo nad dlažbou na konci výšiny mezi dvěma řadami domů, pouze přerýváno jedoucimi omnibusy. (PM 63)

Stoupali Clignancourtskou třídou a s proudem Pařížanů z předměstí, pospíchajících nalokat se trochu vzduchu, zamířili k tomu velikému kusu nebe, které na samém vršku kopce mezi dvěma řadami domů vystávalo rovnou z dláždění a bylo zcela prázdné, pokud se z něho právě nevynořoval omnibus. (AH 91)

Zdá se, že je její řešení i v tomto případě **motivováno estetickou, konkrétněji rytmickou funkcí a originál**, možná s ohledem na to, že byla sama literátka, poněkud **vylepšila**. Zároveň se v podstatě jedná o explicitaci originálu, představa toho, že se jdou lidé nalokat vzduchu tento význam již obsahuje. Nepřesná je předložková vazba „přímo nad dlažbou“ – správně je smysl „přímo z“, který se objevuje u Hartmanové. Moudrá také zjednodušuje vyjádření „et tout vide quand un omnibus n'en débouchait pas“ modulací „pouze přerýváno jedoucimi omnibusy“, jež opět není zcela přesná. Hartmanová smysl i formu v tomto případě zachovává.

Podívejme se na následující úryvek:

La chaleur tombait, les maisons n'avaient plus de soleil qu'à leur façade et à leurs cheminées. Comme d'une grande porte ouverte sur la campagne, il venait du bout de la rue, du ciel, un souffle d'espace et de liberté. (G 83)

Denní žár ulevil, slunce osvětlovalo jen štíty a komíny domů. Dech širého prostoru a volnosti vanul s výše ulice a s oblohy, jako branou široce v kraj rozevřenou. (PM 63)

Horko polevovalo, slunce dopadalo už jen na štíty a komíny domů. Jako velkou branou, rozevřenou do kraje, vanul od konce ulice, z nebe, dech prostoru a svobody. (AH 91)

Moudrá v tomto případě opět nepřesně převádí „La chaleur tombait“ formulací „Denní žár ulevil“, kde jednak explicituje nevyřčené a přidává adjektivum „denní“ a kromě toho dokonavý slovesný vid není zcela přesným řešením. Formulaci „les maisons n'avaient plus de soleil qu'à leur façade et à leurs cheminées“ převádí modulací, se sluncem v podmětu, a toto řešení uplatnila i Hartmanová. Nepřesný je zde ovšem překlad výrazu „faïte“, v důsledku čehož vzniká trochu jiný, možná i nelogický obraz: Místo „štíťů“, jež nacházíme i u Hartmanové, by zde měly být „hřebeny“, slunce už dopadá jen na samý vrchol domů. Ne zcela přesně působí i volba lexika ve starším překladu v případě „un

souffle d'espace et de liberté“ – Moudrá opět rozšiřuje na „širý prostor“ (epiteton „širý“ se objevuje i v jejím překladu předchozího úryvku); „volnost“ se zdá být s ohledem na stáří překladu adekvátním ekvivalentem výrazu „liberté“.

Poetický obraz spojený s venkovskou idylou se objevuje v této pasáži:

*Et peu à peu bercée à cette respiration d'enfant, elle s'oubliait délicieusement à regarder ce pauvre lieu de son bonheur, le jardin agreste, les pommiers aux feuilles garnies de petits escargots jaunes, aux pommes rosées du côté du midi, les **rames** où s'enroulaient, au pied, tordues et grillées, les tiges de pois, le carré de choux, les quatre tournesols dans le petit rond au milieu de l'allée ; puis, tout près d'elle, au bord de la rivière, les places d'herbe remplies de **foirolle**, les têtes blanches des orties contre le mur, les boîtes de laveuses et les bouteilles d'eau de lessive, la botte de paille éparpillée par la folie d'un jeune chien sortant de l'eau. Elle regardait et rêvait. Elle songeait au passé, en ayant son avenir sur les genoux. De l'herbe, des arbres, de la rivière qui étaient là, elle refaisait, avec le souvenir, le rustique jardin de sa rustique enfance. Elle revoyait les deux pierres descendant à l'eau où sa mère, avant de la coucher, l'été, lui lavait les pieds quand elle était toute petite... (G 122)*

A ukolébána znenáhla dětským oddechem, ztrácela se slastně v pozorování onoho chudého místečka svého štěstí; dívala se na venkovskou zahradu, na jabloně, po jichž listech lezli malí žlutí hlemýždi, na jablka, na straně k jihu zaružovělá, na tyče, u nichž dole byly chumáče skroucených, uschlých stvolů bobových, na záhony zelí, na čtyři slunečnice v malém kole uprostřed stromořadí; dále, vedle sebe na břehu řeky viděla trávník, plný pampelišek, bílé hlavy hluchých kopřiv u zdi, láhve s louhem a necky pradlen, slaměný střevíc, roztrhaný rozpustilým štěnětem, jež ho vytáhlo z vody. Dívala se a snila. Myslila na minulost, chovajíc budoucnost svou na kolenou. Z trávy, stromů a řeky, jež byly před ní, tvořila si ve vzpomínce znovu venkovskou zahradu svého venkovského mládí. Viděla v duchu opět dva kameny, sestupující k vodě, kde jí matka v letě před spaním umývala nohy, dokud byla zcela maličká... (PM 92)

*A pomalinku, zkolébána dětským oddechováním, slastně se ztrácela v pohledu na chudičké místo svého štěstí, venkovskou zahradu, jabloně, jimž lezli po listech malí žlutí plži, na jablka zružovělá na jižní straně, **kolíky**, kolem nichž se dole ovíjely zkroucené a seschlé stonky hrachu, na záhon zelí, čtyři slunečnice v kolečku uprostřed hlavní cesty; viděla trávník plný **bazanky**, a docela blízko sebe, až u břehu řeky, bílé hlavičky kopřiv při zdi, škopky pradlen a láhve s louhem, otep slámy, rozházenou potřeštěným štěnětem, když vylezlo z vody. Dívala se a snila. Myslila na minulost, chovajíc v klíně budoucnost. Z trávy, ze stromů, z řeky, které byly před ní, vytvářela si ve vzpomínce venkovskou zahradu svého venkovského dětství. Viděla znovu dva kameny svažující se k vodě, kde jí matka před spaním umývala nohy, když byla ještě docela maličká... (AH 121)*

V překladu Moudré opět konstatujeme různé nepřesnosti (viz podtržení), z nichž zmiňme **nedodržení opakování ve výčtu**, „De l’herbe, des arbres, de la rivière“ – „Z trávy, stromů a řeky“ (opět připojuje poslední člen spojkou „a“), které se zdá být motivované: Ve starším překladu k tomuto jevu dochází často, jako by překladatelka nechtěla být redundantní, ovšem nejedná se o konzistentní strategii, v řadě případů opakování dodržuje. Jak jsme upozornili v předchozí kapitole, opakování ve výčtech je u Goncourtů časté a především záměrné, je jedním z jejich specifických poetických prostředků, a proto musí být zachováno. Zásadním posunem je ovšem překlad popisu „la botte de paille éparpillée par la folie d’un jeune chien sortant de l’eau“ jako „slaměný střevíc, roztrhaný rozpustilým štěnětem, jež ho vytáhlo z vody“. „Botte“ sice může být bota, ale zde se jedná o otep slámy a „sortant“ se vztahuje ke štěněti, nikoli k předmětu, jež rozházelo po zahradě. Všimněme si také výrazů, které autoři označují kurzivou – jedná se o lidové názvy spojené se zahradnictvím. Moudrá v takových případech **zvýraznění neznámých, lidových či argotických slov** jiným řezem písma **ruší**, případně je převádí nebo zachovává v původní podobě a zvýrazňuje je proložením. Zde „rames“ překládá nepříznačově jako „tyče“, „foirolle“ jako „pampelišky“, což je z hlediska smyslu v zásadě adekvátní překlad – především s ohledem na to, jaké slovníky a příručky měla v době překladu k dispozici. Často si zřejmě musela vypomáhat francouzsko-německým slovníkem a různé nepřesnosti, objevující se v jejím překladu, jsou touto skutečností pravděpodobně do značné míry ovlivněny. Naproti tomu Hartmanová se v rámci své strategie snaží najít adekvátní překlad a **kurzivu zachovává**. Nutno dodat, že mnohdy však – jak uvidíme dále – dochází k tomu, že jsou v textu **zdůrazněna** naprosto **běžná slova** a čtenář tak může být zmaten a nemusí chápat, proč se na ně upozorňuje. Zde máme v kurzivě „kolíky“ (podobně jako v originále tento výraz nepůsobí příznačově, jedná se o běžně užívanou terminologii) a „bazanku“, což je přesný překlad. Dále konstatujeme nepřesný převod spojení „les quatre tournesols dans le petit rond au milieu de l’allée“ pomocí „čtyři slunečnice v kolečku uprostřed hlavní cesty“ – jedná se spíše o „stromořadí“, jak uvádí Moudrá, či o hlavní cestu „lemovanou stromy“. Nelogicky působí formulace „viděla [...] docela blízko sebe, až u břehu řeky“ (scéna se odehrává na zahradě u řeky), jež má být ekvivalentem „tout près d’elle, au bord de la rivière“ – zde je opět vhodnější překlad Moudré.

Podívejme se na překlad pasáží, v nichž autoři kladou důraz na zobrazení světla:

Ces yeux on ne les voyait ni bruns ni bleus : ils étaient d’un gris indéfinissable et changeant, d’un gris qui n’était pas une couleur, mais une lumière. L’émotion y passait dans le feu de la fièvre, le plaisir dans l’éclair d’une sorte d’ivresse, la passion dans une phosphorescence. (G 59)

Oči ty nebyly ani hnědé, ani modré: byly neurčitě a měnivě šedé a šed' jejich nebyla barvou, nýbrž světlem. Pohnutí procházelo jimi jako horečný oheň, radost jako záblesk opojení, vášně jako fosforečná záře. (PM 45)

Tyto oči nebyly ani hnědé, ani modré: byly šedé šedostí neurčitelnou a měňavou, která nebyla barvou, ale světlem. Vzrušení jimi procházelo jako oheň horečky, rozkoš jako záblesk opojení, vášně jako světélkování. (AH 72)

Jedná se o poměrně složitý a kondenzovaný obraz a obě překladatelky **rozvolňují goncourtovskou symetrii** s opakováním – Moudrá vytváří dvě souřadně spojené věty a Hartmanová přináší spojení „šedé šedostí“ a rozvíjí větu vedlejší přívlastkovou větou. Přesnější by byla možná formulace jako „byla to (byla v nich) šed' neurčit(eln)á a měňavá, šed', jež nebyla barvou, ale světlem“ apod. Zajímavá jsou i řešení kombinací abstrakt a světelných úkazů. Zdá se, že Hartmanová zde interpretuje pod vlivem širšího kontextu (jedná se o delší popis hrdinky, v jehož závěru se dozvídáme o jejím šarmu a tajemné přitažlivosti) a používá výrazy spojené s erotickými prožitky: vzrušení – rozkoš – vášně; Moudrá na rozdíl od ní abstrakta „émotion“ – „plaisir“ – „passion“ chápe obecněji jako citové stavy: pohnutí – radost – vášně. Její řešení se zdá být adekvátnější, Hartmanová více akcentuje zmíněnou rovinu a jedná se o její interpretaci. Za zmínku stojí, že obě překladatelky shodně uplatňují formulaci „záblesk opojení“, již překládají spojení „l'éclair d'une sorte d'ivresse“ – oběma chybí goncourtovské vágní, nejisté „un sorte de“, tedy „jakýsi“, „záblesk jakéhosi opojení“. Obě také převádějí obrazné vyjádření výčtem přirovnání, čímž je poněkud rozmělnují. Vhodnější by bylo například „Pohnutí se v nich projevovalo ohněm horečky, radost zábleskem opojení, vášně světélkováním.“

Dalším kondenzovaným obrazem založeným na hře světla je tato pasáž:

Au Château-Rouge, ils trouvaient le premier arbre, les premières feuilles. Puis, à la rue du Château, l'horizon s'ouvrait devant eux dans une douceur éblouissante. La campagne, au loin, s'étendait, étincelante et vague, perdue dans le poudroissement d'or de sept heures. Tout flottait dans cette poussière de jour que le jour laisse derrière lui sur la verdure qu'il efface et les maisons qu'il fait roses. (G 84)

V Château-Rouge spatřili první strom, první listí. Pak v ulici Château rozevřel se před nimi obzor v skvoucí jemnosti. Kraj rozkládal se v dáli, jiskřivý a neurčitý, ztracený v zlatitém víru prachu, zdviženého večerním sluncem. Všechno se stáπέlo v této prachové mlze, kterou den za sebou zanechává na zeleni, již zatemňuje, a na domech, jež barví na růžovo. (PM 63)

V Château-Rouge našli první strom, první listí. V Zámecké ulici potom se obzor před nimi rozprostřel s oslnivou líbezností. V dálce ležela jiskřící, neurčitá krajina, ztracená v zlatém víření

sedmi hodin. Vše se vznášelo v tom světelném poprašku, jež den po sobě zanechává na zeleni, kterou stírá, a na domech, které růžoví. (AH 91)

Moudrá obraz poněkud zlogičťuje a rozmělnuje: „perdue dans le poudroiment d’or de sept heures“ – „ztracený v zlatitém víru prachu, zdviženého večerním sluncem“. Vynechává zde také časový údaj obsažený ve velmi kondenzovaném spojení. Hartmanová se naproti tomu drží originálu těsněji: „ztracená v zlatém víření sedmi hodin“. Tím poetiku autorů zachovává a její verbální substantivum „víření“ vhodně dokresluje obraz. Překlad slovesa „flotter“ jako „vznášet se“ je přesnější než „stápět se“ její kolegyně a podobně je tomu tak i v případě ekvivalentu „stírat“ ke slovesu „effacer“, jež Moudrá převádí jako „zatemňovat“.

Kondenzovaný je také jiný obraz, o němž jsme se již zmínili dříve:

Quelquefois une femme enceinte passait tendant les bras devant elle à un tout petit enfant, et mettait sur un mur l’ombre de sa grossesse. (G 86)

Někdy přešla těhotná žena, vedouc napjatou rukou zcela malé děcko, a vrhala na zed’ stín svého těhotenství. (PM 65)

Někdy přešla těhotná žena, vztahujíc náruč k docela malinkému děťátku, a vrhla na zed’ stín svého vzdutého života. (AH 93)

Tentokrát je ve vztahu k originálu těsnější překlad Moudré, jenž zachovává původní obraz s abstraktem „stín těhotenství“, zatímco řešení Hartmanové, „stín svého vzdutého života“, je (navzdory dnešnímu úzu) materiálnější – „život“ v přeneseném významu „břicho“ byl dříve hojně používán.

V následujícím úryvku se objevuje další obrazné vyjádření:

Cela fait, Mlle de Varandeuil se retourna, l’embrassa ; elle vit un garçon de salle la prendre sous le bras, puis elle ne la vit plus, se sauva, et tombant sur les coussins du fiacre, elle éclata en sanglots et lâcha toutes les larmes dont son cœur étouffait depuis une heure. Sur le siège, le dos du cocher était étonné d’entendre pleurer si fort. (G 258)

Po té se slečna de Varandeuilova obrátila a objala ji; viděla, jak nemocniční sluha bere ji pod paží, a pak jí již více nespátrila; utíkala odtud a klesnuvši v polštáře fiakru, vypukla v pláč, ulevujíc tak všem slzám, kterými se srdce její dusilo po celou hodinu. Kočí na kozlíku s úžasem naslouchal tak silnému pláči. (PM 193)

Když skončil, slečna de Varandeuil se obrátila, políbila ji; viděla, jak ji bere pod paží ošetřovatel, pak už ji neviděla, utekla pryč, dopadla na polštáře fiakru, rozvzlykala se a z očí se jí vyřinuly

všechny slzy, jimiž se už hodinu dusilo její srdce. Na kozlíku se záda kočího divila, že slyší plakat tak hlasitě. (AH 226)

Jak je patrné, Moudrá synekdochou zcela potlačuje. Hartmanová ji naproti tomu zachovává, nicméně v češtině působí poněkud nezvykle. Doslovně působí překlad spojení „entendre pleurer si fort“, přinejmenším dnes by bylo vhodnější vložit do překladu zájmeno, „někoho slyší plakat tak hlasitě“.

Podívejme se na několika příkladech, jak překladatelky přistupují ke goncourtovským symetriím a výčtům:

Que de tristesses, que d'amertumes, que de solitude pour elle, dans cette vie avec ce vieillard morose, aigri, toujours grondant et bougonnant au logis, n'ayant d'amabilité que pour le monde, et qui la laissait tous les soirs pour aller dans les maisons rouvertes sous le Directoire et au commencement de l'Empire ! (G 24)

Co smutku, hořkosti a samoty bylo pro ni v tomto životě s mrzutým, zlostným starcem, bručícím a hubujícím doma, vlídným pouze ve společnosti, který ji zanechával každého večera, odcházeje do domů, znovu otevřených za doby Direktorie a v prvních dobách Císařství! (PM 18)

Co smutku, co hořkosti, co samoty znamenalo pro ni soužití s mrzoutským, zatrpklým starcem, který doma ustavičně huboval a bručel a byl milý jen ve společnosti, který ji každý večer opouštěl a chodil do domů otevřených za direktoria nebo počátkem císařství! (AH 44)

Jak jsme již uvedli, Moudrá v některých případech opakování „retušuje“, což se potvrzuje i zde; u druhého výčtu dodržuje sepjetí větných členů. Naproti tomu Hartmanová opakování respektuje, nicméně ve druhém, delším výčtu si vypomáhá vedlejšími větami. To ovšem nelze považovat za chybu – v moderní češtině by řešení podobné překladu Moudré (tvary bručící, hubující) působilo nepatřičně.

Velice intenzivní účinek vzniká ve scéně znásilnění:

Elle entra, cria, tomba, pleura, supplia, lutta, appela désespérément... La maison vide resta sourde. (G 46)

Vešla, vykřikla, padla na zem, plakala, prosila, bránila se, volala zoufale... Prázdný dům zůstal hluchým. (PM 35)

Vešla, vykřikla, upadla, plakala, prosila, zápasila, zoufale volala... Prázdný dům zůstal hluchý. (AH 62)

Ve výčtu je velmi důležitý rytmus – slovesa jsou v originále velmi krátká, což podporuje dynamičnost a rychlé tempo činu. U Moudré především řešení „padla na zem“ tempo zpomaluje, naopak sloveso „vykřikla“ je vhodnější než „vykřikla“ Hartmanové. Celkově se

druhá z překladatelek s touto pasáží vypořádala lépe, i když by ji bylo možné vylepšit: „vzkřikla, spadla [...]“

Zmínili jsme se o goncourtovském kompozičním prvku, anticipaci dalšího děje. Ta je v obou překladech obecně převedena adekvátně, nicméně některá řešení s tímto prvkem spojená stojí za uvedení:

Ils passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées, et suant les horreurs qu'elles cachent ; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie : elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit. (G 87)

Kráčeli rychle kolem těchto domů, vystavených z kradeného materiálu demolovaných stavení a vydechujících hrůzu, kterou skrývají; tyto baráky, napolo chalupy a napolo brlohy, děsily Germinii neurčitým strachem: cítila v nich skrčeny všechny zločiny Noci. (PM 65–66)

Míjeli rychle tyto domy vystavené z rozkradených bouraček a vypocující hrůzu, kterou skrývají: tyto barabizny připomínaly chatrč i brloh, a Germinii neurčitě děsily: cítila, že v nich peleší všechny zločiny Noci. (AH 93)

Všimněme si překladu Hartmanové: vyznačuje se **silnější expresivitou**. Spojení „suant les horreurs“ překládá jako „vypocující hrůzu“, což není přesné – originálu lépe odpovídá řešení Moudré. Podobně ve druhém případě bez opory v originálu výraz „tapis“ překládá jako „peleší“, což lze označit za posun. Zdá se, jako by v některých případech posilovala naturalistický ráz románu, a to i tam, kde sami autoři tuto snahu nemají.

Zde je třeba uvést i následující pasáž:

Elle faisait l'ouvrage, elle tenait la boutique, elle servait les pratiques : Mme Jupillon se reposait de tout sur elle ; et tandis que la bonne fille travaillait et suait, la grosse femme, se donnant sur sa porte de majestueux loisirs de rentière, échouée sur une chaise en travers du trottoir, humant la fraîcheur de la rue, tâtait et retâtait sous son tablier, dans sa poche de marchande, ce délicieux argent de gain, l'argent de la vente qui sonne si doux à l'oreille du petit commerce de Paris que le boutiquier retiré reste tout mélancolique aux premiers jours de n'en avoir plus sous les doigts le tintement et le frétillement. (G 82–83)

Konala všechnu domácí práci, vedla obchod, odbývala zákazníky. Paní Jupillonová spolehla se ve všem na ní; a zatím co dobré děvče pracovalo v potu tváři, dopřávala si tlustá žena přede dveřmi svého krámu volnou chvíli soukromnice. Usadivši se na židli uprostřed chodníku, vdechujíc svěží vzduch, ohmatávala znovu a znovu pod zástěrou, v kupeckém svém kapsáři, skvostné vydělané peníze, onen zisk z prodeje, který tak sladce zní uchu pařížského maloobchodníka, že kramář, jde-li na odpočinek, je první dny všecek melancholický, že necítí více v prstech jeho cinkot a šum. (PM 62)

Uklízela, vedla obchod, obsluhovala zákazníky: paní Jupillonová se ve všem spoléhala na ni: a zatím co dobrák holka pracovala v potu tváře, tlustá žena se rozložila do židle na chodníku před krámem a dopřávala si pohodlíčka kapitalistky, labužnický vdechující svěžest ulice a potězkávající v kapsáři pod zástěrou výdělek, ty líbezné penízky, které tak sladce znějí uchu pařížských živnostníků, že kupec na pensi je v prvních dnech celý rozteskněný, necítě už mezi prsty jejich cinkot a vrtění. (AH 90)

V překladu Moudré si můžeme opět všimnout kolokace „svěží vzduch“, jíž převádí spojení „*fraîcheur de la rue*“, což je nepřesné. Mění také syntax originálu a rozděluje text do více vět. Hartmanová syntax zachovává, s tím rozdílem, že středník nahrazuje dvojtečkou. (V jejím překladu k tomu dochází několikrát, i když je možné, že se jedná o chybu tisku.) Důležitější je ovšem její volba lexika: její řešení jsou **výrazně expresivnější**. Vzhledem k frekvenci tohoto jevu můžeme konstatovat, že se jedná o záměr: kolokace „dobrák holka“, „líbezné penízky“, výraz „živnostníků“ či svévolné rozšíření „labužnický vdechující svěžest ulice“ jsou opět vlastní interpretací překladatelky. Navíc je třeba upozornit na formulaci „dopřávala si pohodlíčka kapitalistky“, jež je opět vlastním „vkladem“. Tento prvek lze označit jako **dobovou poplatnost** jejího překladu.

Podobně by bylo možné interpretovat motivaci opomenutí výrazu „*religieusement*“ v následujícím úryvku:

Puis elle se levait, se retournait comme pour dire à revoir à la tombe qu'elle quittait, allait plus loin, s'arrêtait encore, causait tout bas, comme elle avait déjà fait, avec ce qui dormait de son cœur sous cette pierre ; et sa visite ainsi faite à tous les morts de ses affections, elle revenait lentement, religieusement, s'enveloppant de silence et comme ayant peur de parler. (G 43)

Pak vstala, obracela se, jako by chtěla říci na shledanou! hrobu, ježž opouštěla, šla dál, opět se zastavovala, mluvila tiše, jako z prvu již, se vším, co tu z jejího srdce spalo pod tímto kamenem, a odbyvši takto návštěvu u všech svých milovaných, vracela se pomalu, zbožně, halíc se v mlčení a jakoby se bála mluvit. (PM 33)

Potom vstala, obrátila se ještě, jako by říkala na shledanou hrobu, který opouštěla, hovořila ještě jednou šeptem s částčkou svého srdce, spící pod tím kamenem; a když takto navštívila všechny své milované mrtvé, vracela se pomalu, halíc se v mlčení, jako by měla strach promluvit. (AH 59)

Nutno dodat, že vynechávky spojené s tématem náboženství se v překladu Hartmanové dále neobjevují a obecně jsou její řešení v tomto ohledu věrná. V části o přímé řeči nicméně uvedeme ještě jeden příklad naznačující dobovou poplatnost.

3.3.4 Přímá řeč, argot

Jak jsme ukázali, specifickým prvkem goncourtovské poetiky je také přímá řeč a uplatnění argotu. Podívejme se proto na několik příkladů toho, jak každá z překladatelek k tomuto problému přistupuje:

– *Dis donc, Germinie ! Tu ne sais pas ? Une drôle d'idée qui a passé par la tête de madame... Est-ce curieux des femmes comme ça, qui peuvent aller dans le plus grand, qui peuvent tout avoir, se payer des rois si ça leur va ! Et il n'y a pas à dire... c'est que quand on est comme madame, quand on a ce corps-là !... Et puis avec des affutiots comme elles s'en mettent tout plein, tout leur tralala de robes, de la dentelle partout, enfin tout, qu'est-ce que tu veux qu'on y résiste ? Et si ce n'est pas un monsieur, si c'est quelqu'un comme nous... juge comme cela le pince encore plus : c'est ça qui lui monte le coco, une femme en velours... Oui, ma chère, figure-toi, v'la t'il pas que madame est toquée de ce gamin de Jupillon! Il ne nous manquait plus que ça pour crever de faim, ici !* (G 92–93)

„*Poslechni, Germinie! Nevíš o tom? Madam projel hlavou směšný nápad... Je to zvláštní, tyhle ženské, které mohou co nejvýše, mohou mít vše, mohou si platit krále, zachce-li se jim! A nelze ani nic říci, je-li kdo jako madam, má-li kdo takové tělo!... A což, když na sebe navěsí všecku tu parádu, všecky ty šaty, všude samou krajku, jak má tomu kdo odolát? A dokonce, není-li to pán, je-li to někdo z našich... sud' sama, jak ho to musí popíchnout, to mu splete hlavu, taková ženská v sametu. Ano, má drahá, představ si, že se madam zbláznila do toho uličníka Jupillona! To nám tak zrovna scházelo, abychom tu pošly hladem!*“ (PM 70)

„*Řekni, Germinie! Víš, jaká bláznivina zase madam popadla... Není to zvláštní, ženské jako ona si přece můžou dopřát všechny honéry, můžou mít všechno, třeba krále, když se jim zlíbí. To se nedá popřít!... když člověk vypadá jako madam, když má tělo jako ona!... A pak, když na sebe navěšejí všechna ta svá cingrlátka, celou tu parádu, krajka, kam se podíváš, to víš, tomu nikdo neodolá. A co teprve když to není pán, když je to někdo jako našinec... pomysli si, že ho to popíchne ještě víc: ženská v sametu! to mu zamotá kebuli... Jojo, milá zlatá, představ si, že se panička zhlídla v tom Jupillonovic klukovi: To nám tak ještě scházelo, abysme pošly hlady docela!*“ (AH 98)

V překladu Moudré je patrné, že hovorový jazyk drží **na vyšší stylistické rovině než originál**. To očividně souvisí s dobou pořízení originálu – překladatelka neměla v soudobém českém jazyce pro adekvátní převedení hovorového jazyka a argotu oporu. Naproti tomu Hartmanová, o šedesát let později, měla k dispozici výrazně širší škálu rejstříků a výrazových prostředků. Její řešení hned na začátku „Řekni, Germinie!“ vyznívá příliš doslovně. Co se týče Adéliny mluvy, plynulost a rytmus převádí adekvátně, k docílení přirozeného dojmu uvádí nespisovné, ale i obecné slovesné tvary. Nutno dodat,

že v této pasáži místy **posiluje expresivitu**: „aller dans le plus grand“ převádí jako „můžou dopřát všechny honéry“.

Jak bylo uvedeno, autoři někdy označují argotická slova kurzivou:

– *Tiens ! dit Adèle, en frappant de son verre contre la table, te v'l déjà, mademoiselle de Varandeuil? – Qu'est-ce que c'est que ça ? fit Germinie en prenant le verre d'Adèle. J'en veux...*
– *T'as si soif que ça à ce matin?... De l'eau-de-vie et de l'absinthe, rien que ça !... le mélo de mon piou, tu sais bien ? le militaire... il ne buvait que ça... C'est raide, hein ?[...]*

Et elle jeta de l'argent sur la table. Au bout de trois verres, elle cria : – Je suis paf! Et elle partit d'un éclat de rire. (G 132–133)

*„Podívejme se!“ zvolala Adela, tlukouc sklenicí o stůl, „ty už jsi zde, slečno Varandeuilova?“
„Co je to?“ ptala se Germinie, berouc do ruky Adelinu skleničku. „Chtěla bych to...“
„Máš takovou žízeň hned po ránu? .. Kořalka a absinth, nic víc! ... Michanina mého nejmilejšího, víš? toho vojáka... pival jen to... To je ostré, co?“[...]*

A hodila peníze na stůl. Po třech skleničkách zvolala: „Jsem paf!“ A vypukla v hlasitý smích. (PM 99–100)

„Áá!“ řekla Adéla, klepajíc skleničkou o stůl, „slečna de Varandeuil je už tady.“

„Co je to?“ řekla Germinie a uchopila skleničku. „Chci taky...“

„To máš dnes po ránu takovou žízeň?... Kořalka a absint, nic víc!... melanž mého frajtra, pamatuješ se? Toho vojáka... Nic jiného nepil... Má to říz, co?“ [...]

A hodila peníze na stůl. Po třech skleničkách zvolala: „Jsem na mol!“ a hlučně se rozesmála. (AH 129)

Z překladu Moudré je patrné, že se snaží původní expresivitu „**retušovat**“: Spojení „J'en veux...“ převádí namísto prostého přítomného času kondicionálem – „Chtěla bych to...“ U prvního argotického výrazu používá na svou dobu neutrální „michanina“, „piou“ překládá nepřesně jako „nejmilejšího“ a výraz „paf“ ponechává v původní podobě a opatřuje jej uvozovkami. Hartmanová se naproti tomu snaží expresivitu zachovat: „piou“ převádí bez zvýraznění kurzivou jako „frajtra“, výraz „melanž“ ovšem působí jako nadsázka, nikoli hovorově. Poslední „paf“ převádí **běžnou kolokací** „na mol“, ovšem označuje ji **kurzivou**, což působí zvláště – jedná se o hovorový výraz, nikoli spojení specifické pro určitou sociální skupinu. Dodejme ještě, že – zejména ve srovnání s předchozím úryvkem, kdy hovoří tatáž osoba – je mluva postavy v jejím podání **rozkolísaná**: v přímé řeči se mísí hovorové výrazy se spisovnými slovesnými tvary, jindy se zase přiklání k tvarům nespisovným až obecným.

Podobně nevyváženě působí v podání Hartmanové i tato pasáž:

– *Tu vas en faire, de ces malheureuses ! reprit la mère Jupillon, et donnant à sa voix un ton d'insinuation caressante : – Dis donc, bibi, que je te dise, grand mauvais sujet : les jeunes femmes qui fautent, tant pis pour elles ! ça les regarde, c'est leur affaire... Tu es un homme, n'est-ce pas ?... t'as l'âge, t'as le physique, t'as tout... Moi je peux pas toujours te tenir à l'attache... Alors, que je m'ai dit, autant l'une que l'autre... Va pour celle-là... Et j'ai fait celle qui ne voit rien... Eh bien ! oui, pour Germinie... Comme t'avais là ton agrément... Ça t'empêchait de manger ton argent avec de mauvaises femmes... et puis je n'y voyais pas d'inconvénients à cette fille, jusqu'à maintenant... Mais c'est plus ça à c't'heure... Ils font des histoires dans le quartier... un tas d'horreurs qu'ils disent sur nous... Des vipères, quoi !... Tout ça, nous sommes au-dessus, je sais bien... Quand on a été honnête toute sa vie, Dieu merci !... Mais on ne sait jamais ce qui retourne : mademoiselle n'aurait qu'à mettre le nez dans les affaires de sa bonne... Moi d'abord la justice, rien que l'idée, ça me retourne les sens... Qu'est-ce que tu dis de ça, hein, bibi?* (G 134–135)

„Ty uděláš ještě ženských nešťastných!“ pokračovala matka Jupillonová, dodávajíc svému hlasu mazlivého tonu lichocení: – „Poslechni, Bibi, ty darebáku, co ti řeknu: klesnou-li mladé holky, tím hůře pro ně! je to jejich věc!... Ty jsi muž, není-li pravda? ... máš leta, máš zevnějšek, máš všechno... Nemohu tě stále držet na řetízku... Řekla jsem si tedy, jedna jako druhá... Ať je to tedy ta... A dělala jsem, jako bych ničeho neviděla... Nu, ano, mluvíme o Germinii... Dokud tě to těšilo... Chránilo tě to, abys neutrácel peněz se špatnými ženskými... a pak jsem na tom děvčeti neviděla nic neslušného, až teď!... Ale teď je to něco jiného... Povídají se historky ve čtvrti... strašlivé věci se povídají o nás... Jsou to zmije, co?... Vím, že jsme nad tím vším vysoko... Byl-li člověk po celý život poctivým, zaplat' Pánbůh!... Ale nemůžeme vědět, jak se věci obrátí: potřebovala by jen slečna strčit nos v záležitosti své služky... Jen při pouhé myšlence na soud matou se mi smysly... Co tomu říkáš, Bibi, he?“ (PM 101)

„Ty ještě naděláš ženských nešťastných!“ vedla svou matka Jupillonová a nasadila tón lichotné vmlouvavosti. „Poslyš, Bibi, něco ti povím, ty darebníku: Když se holky dopustí, tím hůř pro ně! Je to jejich věc, ať si to vyřídí samy... Seš chlap, ne? Máš na to léta, figuru, všechno... Nemůžu tě pořád vodit za ručičku... Tak jsem si řekla, jedna jako druhá... Tahleta, no budiž... A dělala jsem, jako že nic nevidím... Se ví, myslím na Germinii... Když tě to těšilo... Aspoň si neutrácel s lehkějma... A pak až doted' jsem na holce neviděla nic zlého... Ale teď je jiná... Ve čtvrti dělají řeči... Říkají o nás fůru hanebností... Jsou to zmije! My sme nad to všechno povznešení, já vím... Když byl člověk, zaplat' Pánbůh, celý život poctivým... Ale jeden nikdy neví, jak se to zvrtně: stačilo by, aby slečna strčila nos do věci své služky... Co tomu říkáš, Bibi?“ (AH 130–131)

Moudrý hovorový jazyk Jupillonové nivelizuje, Hartmanová se jej snaží převést. Jak je ale vidět, její řešení není vyrovnané: výrazy jako „Se ví“, „fůru“, „s lehkějma“ aj. jsou z hlediska expresivity silnější, nicméně představují vzhledem k době překladu

zajímavé řešení. Překladatelka kromě toho není v rámci mluvy jedné postavy konzistentní v tvarech slovesa „být“ – „doted’ jsem“, „Jsou to zmije“ versus „seš chlap“ či „my sme“; podobně působí také „nic zlýho“ versus „celý život poctivý“ nebo kombinace „Se ví, myslím“ atd. Dodejme ještě, že v novějším překladu se vytratila celá věta: „Moi d’abord la justice, rien que l’idée, ça me retourne les sens...“

Podívejme se ještě na mluvu Gautruche, v níž se uplatňuje argot nejčastěji:

–Mesdames ! dit-il, avec la voix d’un perroquet qui a trop chanté, à la santé d’un homme dans le malheur : à la mienne ! Ça me portera peut-être bonheur !... Lâché, oui, mesdames ; eh bien, oui, on m’a lâché ! je suis veuf ! mais veuf comme tout, razibus ! C’est moi qui suis ahuri comme un fondeur de cloches... Ce n’est pas que j’y tenais, mais l’habitude, cette vieille canaille d’habitude ! Enfin je m’ennuie comme une punaise dans un ressort de montre... Depuis quinze jours, l’existence pour moi, tenez, ça ressemble à un café sans gloria ! Moi qui aime l’amour comme s’il m’avait fait ! Pas de femme ! En voilà un sevrage pour un homme mûr ! c’est-à-dire que depuis que je sais ce que c’est, je salue les curés : ils me font de la peine, parole d’honneur ! Plus de femme ! et il y en a tant ! (G 206)

[...] a pokleknuv na obě kolena zvolal hlasem vykřičeného papouška: „Moje dámy! na zdraví člověka v neštěstí: na zdraví moje! Snad mi to přinese štěstí! ... Opuštěn, ano, mé dámy, přiznávám se, byl jsem zrádně opuštěn! jsem vdovcem! nadobro, dočista vdovcem! Stojím nad tím zdrčen jako zvonář nad rozlitym zvonem... Ne, že by mi na tom tak záleželo, ale ten zvyk, ta stará mrška zvyk! Nudím se teď jako štěnice v hodinách... Od čtrnácti dnů podobá se můj život kávě bez koňaku! Já, který miluji lásku, jakoby mně byla udělala! Žádnou ženu! To je nějaké trápení pro zralého muže! Od té doby, kdy vím co to je, pozdravuji kněze: je mi jich líto, na mou čest! Nemít ženy! a je jich tolik!“ (PM 154)

[...] vztyčil se do kleku a řekl hlasem ochraptělého papouška: „Dámy, připijte na zdraví muže v neštěstí; na mé zdraví! Snad mi to přinese štěstí!... Kvinde, ano, mé dámy: ano, tak jest, dala mi kvinde! Jsem vdovec! Ale vdovec dočista a úplně! Jsem z toho celý vrtohlavý... Ne že by mi na ni záleželo, ale zvyk, zvyk, ta stará potvůrka! Zkrátka, nudím se jako štěnice v hodinách... Už čtrnáct dní se můj život podobá, víte čemu? Kafi bez panáka. Já, který jsem bez lásky jako ryba bez vody! Bez ženy! Takhle odstavit dospělého chlapa! Od té doby, co vím, co to je, smekám před flandáky: čestné slovo! Je mi jich líto! Nemít ženu! A při tom je jich tolik!“ (AH 185)

U Moudré zmiňme jen několik poznámek: spojení „ahuri comme un fondeur de cloches“, založené na rčení „fondre la cloche“, tj. argotické označení ukončení vztahu, převádí doslovně; výraz „lâché“ překládá neutrálním „opuštěn“ (i když by se možná nabízel hovorovější výraz) a „sevrage“ neutralizuje jako „trápení“, což je posun. V tomto, stejně jako v novějším překladu se vytrácí překlad zvolání „razibus“ – Moudrá

intenzifikuje pomocí výrazu „nadobro, dočista“, Hartmanová podobně uvádí „dočista a úplně“. Druhá překladatelka se opět snaží stylistické nasazení udržet: „lâché“ jako „kvinde“ je vhodné; „vrtohlavý“ představuje částečné řešení – zřejmě kompenzuje neznámé rčení expresivním výrazem; „sevrage“ je převedeno správně; zvolání „Moi qui aime l’amour comme s’il m’avait fait !“ překládá modulací a běžným, přirozeně znějícím rčením „Já, který jsem bez lásky jako ryba bez vody!“ Je třeba ovšem upozornit na to, že zde v jednom případě zachovává kurzivu – označuje jí však vcelku běžný hovorový výraz, jenž není odpovídajícím způsobem tak příznakový jako „gloria“ v originálu (tj. argotické označení kávy s přidanou pálenkou, nikoli pálenky samotné). Vhodnější by byl možná výraz „špiritus“, který také evokuje náboženský kontext. Nesmíme také opomenout vulgární a posměšný výraz „flandák“, který nemá v originále oporu – Gautruche není k lidem nenávidný, je to bezstarostný, lehkovážný pijan. Toto řešení bychom opět přisoudili dobové poplatnosti překladu.

Jako poslední příklad uveďme Gautruchovu průpovídku:

– *Bon ! toutes les négresses sont mortes... faisait à la fin Gautruche en égouttant une à une les bouteilles. Au dodo, les enfants !* (G 225)

„Dobrá! všechny mouřeninky jsou mrtvy...“ *zvolal konečně Gautruche, vyprázdnil láhve, jednu po druhé. „Pojďme hajat, dětiátka!“* (PM 168)

„*Tak, vyzunknuto...*“ *zvěstoval na konec Gautruche, vytřepáváje poslední kapky z jedné láhve do druhé: „Do hajan, dětičky!“* (AH 200)

Výraz „négresse“ je synonymem láhve vína, v argotu obyvatel pařížského předměstí. Moudrá jej překládá doslovně, což čtenáři nedává smysl. Hartmanová na druhou stranu zvolání nahrazuje jednoslovně, výrazem „vyzunknuto“ – sem by se možná hodilo rčení, využívající spojení jako například „padnout za vlast“ aj. V novějším překladu se navíc objevuje nepřesnost – Gautruche nepřekapává zbytky vína z jedné lahve do druhé, ale postupně poslední kapky dopíjí. Poněkud zvláště působí volba slovesa „zvěstoval“, která nemá v originále oporu.

3.4 Závěr: hodnocení překladů a strategií překladatelek

Jak jsme na základě podrobné analýzy a srovnání překladů zjistili, uplatňuje každá z překladatelek v určitých aspektech odlišné přístupy a strategie. Hartmanová se s Moudrou rozchází v překladu toponym: zatímco Moudrá zachovává názvy pařížských ulic a míst v původní podobě a případně označení opatřuje vnitřní vysvětlivkou, Hartmanová názvy překládá, pokud to ovšem je možné, nebo je ponechává v původní podobě a uvádí vysvětlivku na konci knihy. V důsledku toho je její přístup v tomto ohledu nekonzistentní, protože se v některých pasážích vyskytují vedle sebe různá toponyma v původní i počeštěné podobě. Její řešení čtenáři komplikuje přiřazení názvu ke konkrétnímu místu v Paříži, to je ovšem třeba je přisoudit dobovému úzu.

V překladu Moudré nezdědka nacházíme různé nepřesnosti v lexikální rovině, zejména pokud jde o volbu ekvivalentů goncourtovsky jemně odstíněných abstrakt, ale také významové posuny. Někdy se jedná o jasné pochybení, jindy je třeba zohlednit dobu pořízení překladu, možnosti českého jazyka a dostupnost slovníků a příruček. Podotkněme, že ani překlad Hartmanové po této stránce nepřijímáme bez výhrad, nicméně novější překlad se díky odstupu šedesáti let, ale také redakci řadě chyb vyvaroval. U Moudré také konstatujeme záměrné zjednodušování goncourtovských výčtů s opakováním – zřejmě i s ohledem na svou literární zkušenost a dobový kontext ruší z jejího pohledu redundantní opakování členů. Mohli bychom také uvažovat o přístupu „retušujícím“ goncourtovskou přepjatost, někdy hraničící až s manýrou. Novější překlad je naproti tomu v souvislosti s tímto hlediskem ve vztahu k originálu těsnější.

U Hartmanové, dle předpokladů, v určitých místech konstatujeme dobovou poplatnost překladu – je však třeba zdůraznit, že se nejedná o konzistentní strategii zaměřenou na odstraňování některých skutečností či jejich transponování v souladu s duchem doby. Nicméně je důležité a zajímavé tento přístup neopomenout: jak jsme viděli, v textu dochází k vynechávce náboženského tématu a k vulgarizaci v podobě výrazu „flandák“ a objevují se zde také neopodstatněné narážky na kapitalistické „zlozvyky“ v kontrastu k prosté ženě.

Významným a – jak jsme konstatovali – také převratným prvkem goncourtovské poetiky je uvedení argotu do literatury, což pro překladatelky představovalo nesnadný úkol. Moudrá podle očekávání argot a hovorový jazyk převádí vyšším rejstříkem, za což ji ovšem nemůžeme pranýřovat: soudobý stav českého jazyka jí mnoho neumožnil a kromě toho, jak je patrné v části o recepci, měli nakladatelé sklon vynechávat „choulostivé“ pasáže. Hartmanová měla naproti tomu širší škálu možností, ale i lexikografických zdrojů.

Obecně u ní však zjišťujeme tendenci k silnější expresivitě a akcentování materiální a fyzické stránky. Její převod argotu a hovorového jazyka je místy rozkolísaný, nicméně lze říci, že se s tímto nelehkým problémem vypořádala v rámci svých možností přijatelně.

Obě překladatelky si byly jistě vědomy komplexnosti goncourtovské poetiky, jež pro ně představovala náročnou výzvu. U Moudré je třeba vyzdvihnout překladatelské obtíže, s nimiž se ve své době musela potýkat – jistě si musela vypomáhat francouzsko-německým slovníkem a dohledávání významů všech reálií, jež autoři uvádějí a na něž naráží, také nemohlo být snadné. Její překlad považujeme za svědomitý a její řešení za tvůrčí. Hartmanová měla oproti ní „výhodu“ šedesátiletého odstupu a rovněž měla k dispozici starší překlad, stejně jako lepší slovníky a již existující překlady (nejen) francouzských děl vyznačujících se expresivitou (Hořejšího překlad Rictuse aj.). Excerptce naznačila, že by mohla přebírat některá syntaktická či lexikální řešení Moudré, nicméně to by vyžadovalo hlubší analýzu (významovým posunům, kterých se dopustila Moudrá a u nichž bychom mohli konstatovat mechanické přebírání, se vesměs vyhnula). Její překlad je všeobecně vzato adekvátní, nicméně převod literátky je – v perspektivě výše zmíněného – pozoruhodnější. U žádné z překladatelek nemůžeme konstatovat významný prohřešek vůči autorům, obě se v souladu se svými možnostmi snažily čtenářům zprostředkovat osobitou, ale také z hlediska překladu obtížnou poetiku díla bratří Goncourtů.

4. Závěr

Touto prací jsme se snažili podrobněji přiblížit život a dílo velmi osobité autorské dvojice, Edmonda a Julese de Goncourt, a poukázat na komplexnost, ale také pozoruhodnost jejich specifické poetiky, jež – ať už přímo, či nepřímo – ovlivnila řadu pozdějších autorů. Jejich bohatý styl představuje z hlediska překladu celou řadu úskalí, jež jsme v práci naznačili a doložili reprezentativními příklady existujících překladatelských řešení. Snažili jsme se tak přispět k rozšíření oblasti kritiky a dějin překladu a poznatků na tomto poli a vyvolat zájem o toto konkrétní téma. Jak jsme nastínili, bratři Goncourtové a jejich tvorba jsou dnes opomíjeni, přestože i z dnešního pohledu dle našeho názoru stojí za pozornost. Jejich odkaz v podobě Deníku je z hlediska literární vědy i translatologie stále hodnotný, a tak by možná stálo za zvážení předložit českým čtenářům alespoň ucelenější soubor výňatků z tohoto pozoruhodného díla.

5. Resumé

Shrnutí

Cílem této práce je srovnávací kritická analýza dvou existujících českých překladů francouzského románu bratří Goncourtů, *Germinie Lacerteux* (1865). V první části práce se podrobně zabýváme životem a dílem Edmonda (1822–1896) a Julese de Goncourt (1830–1870) i širším dobovým a literárním kontextem jejich tvorby, zmiňujeme se například o jejich působení v jiných oblastech než literatura, jako je výtvarné umění, literární kritika či historie, ale také odkazu v podobě Akademie Goncourt. Zvláštní pozornost je věnována jejich deníku, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, v němž po dobu 45 let (1851–1896) zaznamenávali své zážitky z literárních a uměleckých kruhů a jiné postřehy a jenž je cenným zdrojem osobitě ilustrujícím tuto dobu. Vymezuje postavení této ojedinělé autorské dvojice v rámci francouzského realismu a zdůrazňujeme její průkopnickou roli spojenou s rodícím se naturalismem. S tím jsou spojeny specifické tvůrčí metody, založené z velké části na sběru dokumentů a záznamů z různých sociálních prostředí.

Následuje část věnovaná ohlasu analyzovaného románu ve Francii, kde se vzhledem k uplatnění argotu a zachycování prostředí nejnižších vrstev společnosti setkal s ostrou kritikou, ale také s hlubokým uznáním některých z literátů (Zola, Daudet, Flaubert, Hugo aj.). Příspěvek o ohlasu tohoto díla v našem prostředí má širší záběr: zmiňujeme se o (většinou pozitivních) reakcích na bratry Goncourty i na jejich dílo obecně, avšak konstatujeme, že do naší literatury tito autoři, podobně jako jiní naturalisté, vstoupili dosti pozdě, téměř s třicetiletým odstupem. To má také vliv na recepci francouzského naturalismu v českém prostředí: zjišťujeme, že se zřejmě neseťkal s takovým zájmem, jaký by si zasloužil.

Další podkapitola se zaměřuje na samotný román *Germinie Lacerteux*. Postupně popisujeme děj románu a kontext jeho vzniku, přičemž věnujeme zmínku jeho reálnému podkladu, vymezuje témata, jimiž se autoři ve svém díle zabývají, nastiňujeme jeho kompozici a stručně charakterizujeme postavy. Poté se zevrubněji zabýváme osobitou goncourtovskou poetikou, kterou sami označují jako „écriture artiste“, a dokládáme ji příklady. Uvádíme její jednotlivé prvky, jako je popis Paříže, studie společenských jevů, psychických a fyzických stavů hrdinky, názory autorů na společnost, a především nižší vrstvy, a poetické prostředky. Jádrem těchto prostředků je důraz na vizuální stránku, poetické popisy přírody a venkova, kde hraje zvláštní úlohu zachycení světla,

kondenzovaná obraznost, či dlouhé výčty a symetrie. Zvláštní kategorii tvoří dialog a uplatnění argotu, jež bylo ve francouzské soudobé literatuře převratné.

Třetí kapitola představuje těžiště této práce: srovnáváme v ní dva existující české překlady, tj. *Germinie Lacerteusova: Román služky* P. Moudré z roku 1898 a *Germinie Lacerteuxová* A. Hartmanové, zhotovený v roce 1958. Nejprve předkládáme stručné medailonky autorek, z nichž první byla sama spisovatelkou, a poté se zaměříme na již vymezené kategorie goncourtovské poetiky a jejich převod. Na základě rozsáhlé excerptce se snažíme vystopovat překladatelské strategie a specifické přístupy obou autorek, s přihlédnutím k úzu a normám charakteristickým pro dobu pořízení jednotlivých překladů. Všimáme si rozdílných přístupů k překladu toponym (Moudrá je zachovává v původní podobě, Hartmanová se je snaží počesťovat), nepřesností staršího překladu zejména v lexikální rovině, ale i co do významu. V tomto bodě je třeba zohledňovat dobový kontext, stav jazyka na konci 19. století a dostupnost lexikografických zdrojů. V případě novějšího překladu konstatujeme nepřilíš zásadní náznaky dobové poplatnosti promítající se v souvislostech s náboženstvím či sociálními otázkami. U Hartmanové na základě analýzy zjišťujeme tendenci posilovat expresivitu originálu a klást důraz na fyzickou či materiální stránku, u Moudré se naproti tomu v překladu argotu setkáváme s nivelizací. To opět souvisí s možnostmi, jež jí poskytovala soudobá čeština. Tyto prvky překladatelských strategií a řešení jsou pak stručně shrnuty na konci třetí kapitoly.

V závěru celé práce konstatujeme značnou překladatelskou obtížnost, kterou goncourtovská poetika a román *Germinie Lacerteux* představují. Moudrá i Hartmanová se s nimi ovšem vypořádaly dle svých možností dobře a přinesly soudobým čtenářům kvalitní překlad. V samotném závěru práce vznášíme návrh překladu ucelenějšího souboru výňatků z Deníku bratří Goncourtů, jenž přináší cenné postřehy o jejich současnicích, mimo jiné dodnes vysoce uznávaných literátů.

Résumé

Le but de ce mémoire était d'analyser les deux traductions tchèques du roman français *Germinie Lacerteux*, écrit par les frères Goncourt en 1865. Dans la première partie, nous abordons en détail la vie et l'œuvre d'Edmond (1822 – 1896) et Jules de Goncourt (1830 – 1870) ainsi que le contexte historique et littéraire de leur œuvre ; nous mentionnons, par exemple, leurs activités dans d'autres domaines que la littérature, comme par exemple l'art, la critique littéraire et l'histoire, mais aussi leur héritage représenté par l'Académie Goncourt. Une attention particulière a été portée à leur *Journal : mémoires de la vie littéraire*, dans lequel les deux frères ont noté entre autres leur expérience des milieux littéraires et artistiques, et qui représente un témoignage important de l'époque contemporaine de ces auteurs. Nous définissons la position de ce couple particulier d'écrivains dans le réalisme français et nous soulignons son rôle de pionnier dans le naturalisme naissant. Celui-ci se démarque par des méthodes de création spécifiques, fondées notamment sur l'assemblage de notes et documents provenant de milieux sociaux variés.

Nous présentons ensuite une partie consacrée au retentissement de *Germinie Lacerteux* en France, où il fut – à cause de l'utilisation de l'argot et de la description des niveaux sociaux les plus bas – l'objet d'une critique acerbe, mais obtint aussi une reconnaissance particulière de la part des romanciers tels que Zola, Daudet, Flaubert, Hugo, etc. L'étude du retentissement de cette œuvre dans le milieu tchèque est plus détaillée : nous mentionnons les réactions (positives dans la majorité des cas) sur les frères Goncourt et leur œuvre en général, tout en constatant que les deux auteurs, ainsi que d'autres naturalistes français, sont entrés dans la scène littéraire tchèque assez tard, presque trente ans après. Ce retard a modifié le retentissement du naturalisme français dans le milieu tchèque : nous avons découvert qu'il n'a probablement pas attiré une attention aussi importante qu'il aurait mérité.

Le chapitre suivant se concentre sur le roman *Germinie Lacerteux* lui-même. Nous décrivons successivement l'action du roman et le contexte de sa création, et, tout en soulignant son fondement réel et les sujets abordés par les auteurs, nous indiquons sa composition et caractérisons les personnages du roman. Ensuite, nous abordons en détail la poétique goncourtienne originale, appelée par eux-mêmes « l'écriture artiste », en l'illustrant avec des exemples. Ses caractéristiques particulières y sont mentionnées, comme par exemple la description de Paris, l'étude des phénomènes sociaux, des états psychiques et physiques de l'héroïne, l'avis des auteurs par rapport à la société, notamment

sur les classes les plus basses, ainsi que certains moyens poétiques. Ces moyens comprennent l'accentuation de l'aspect visuel, la description de la nature et de la campagne poétique, où la représentation de la lumière, les images condensées, les longues énumérations et les symétries jouent un rôle spécifique. L'utilisation du dialogue et de l'argot sont aussi essentiels, leur introduction ayant bouleversé la scène littéraire française de l'époque.

Le cœur du mémoire se trouve au troisième chapitre : nous y comparons les deux traductions tchèques, c'est à dire *Germinie Lacerteusova: Román služky* de P. Moudrá, publié en 1898, et *Germinie Lacerteuxová* de A. Hartmanová de 1958. Après une brève présentation des deux traductrices, dont la première fut elle-même écrivaine, nous portons notre attention sur les catégories de la poétique goncourtienne définies et leurs traductions. Sur la base du dépouillement extensif, nous essayons de préciser les stratégies de traduction et les approches particulières des deux traductrices, en respectant les usages et normes particulières de l'époque. Nous notons leurs approches différentes par rapport à la traduction des toponymes (Moudrá les conserve dans la forme française, alors qu'Hartmanová les traduit en tchèque) et les imprécisions constatées dans la première traduction, tant au niveau lexical que sémantique. Pour cela il nous faut rapeller le contexte historique, la situation linguistique tchèque à la fin du XIX^e siècle et celle des sources lexicographiques disponibles. Nous constatons par exemple que l'influence de l'époque associée au contexte religieux ou social peut être relevée particulièrement dans la seconde traduction. Chez Hartmanová, on peut constater une tendance à intensifier l'expressivité de l'original et à accentuer l'aspect physique ou matériel ; tandis que dans la traduction de Moudrá, nous constatons le nivellement de l'argot, ce qui, encore une fois, est lié aux possibilités offertes par la langue tchèque contemporaine. Ces aspects des stratégies et des solutions de traduction sont alors résumés dans la conclusion du troisième chapitre.

En conclusion, nous constatons les difficultés posées par la poétique goncourtienne et le roman *Germinie Lacerteux* pour la traduction, que Moudrá et Hartmanová ont pu contourner, dans la mesure de leurs possibilités, et présenter des traductions de qualité aux lecteurs de leurs époques. Enfin, nous suggérons une traduction d'un recueil d'extraits du *Journal* des frères Goncourt plus complète, qui incarne leurs précieuses remarques à propos de leurs contemporains, entre autres des romanciers reconnus jusqu'à présent.

Summary

The aim of this thesis has been to create a comparative critical analysis of the two Czech translations of the French novel called *Germinie Lacerteux* by the Goncourt brothers, written in 1865. The first part of the thesis contains detailed information on the life and works of Edmond (1822 – 1896) and Jules de Goncourt (1830 – 1870) as well as an outline on a wider historical and literary context of their works, with a remark on their activities in other fields, such as art, literary criticism or history, as well as their legacy of the Goncourt Academy. Particular attention has been paid to their journal, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, which, embracing 45 years (1851 – 1896), comprises their experience in the literary and art circles as well as other observations, and represents a valuable source illustrating their period. A position of the unique couple of writers in French realism is defined here and a particular stress is put on their pioneer role in the emerging naturalism. This movement was associated with specific methods of creations, mainly based on the collection of documents and notes from different social environments.

This chapter is followed by a part dedicated to the reception of the novel analyzed in France, where its argot and depiction of the lowest classes met, on the one hand, with blistering criticism, as well as recognition by some of the writers (Zola, Daudet, Hugo, etc.), on the other. The reception of the work in the Czech culture covers a wider field: the reactions, mostly positive, to the Goncourt brothers as well as their works in general are mentioned in this part. However we have observed that the authors, as well as other French naturalists, were introduced to the Czech literature rather late, after almost thirty years. This influenced the reception of the French naturalism in the Czech culture: it did not meet with such an interest it had deserved.

The following part is focused on *Germinie Lacerteux* itself. It contains the description of the plot and context of the novel's creation, with a remark on its real grounds, of the subjects covered as well as the composition and characters of the novel. Subsequently we dealt in detail with the distinctive poetics of the Goncourt brothers, coined by them as the "écriture artiste" (artistic writing) and illustrated it by examples. We mentioned its individual aspects, such as the depiction of Paris, the study of social phenomena and the heroine's physical and psychological condition, the author's view on the society, primarily the low classes, and the poetic devices. The heart of these devices lies in the stress put on the visual aspect, poetic depictions of Nature and country, where a specific attention was paid to the depiction of light, condensed imagery or long

enumerations and symmetry. A particular category is represented by the use of dialogue and argot, which was a revolutionary device in the French literature of that time.

The focus of the thesis, however, lies in the third chapter, which contains a comparative study of the two Czech translations, i.e. *Germinie Lacerteusova: Román služky* by P. Moudrá (1898) and *Germinie Lacerteuxová* by A. Hartmanová (1958). First of all, we presented brief profiles of the translators (the first of them was a writer herself), and then we focused on the categories of the authors' poetics defined in the previous chapter and the translations thereof.

Based on the extensive excerpt, we tried to trace the individual translation strategies and specific approaches of each of the translators, with respect to the usage and norms characteristic of the time of the individual translations. We noted different approaches to the translation of toponyms (while Moudrá leaves them in the French version, Hartmanová attempts to translate them in Czech), inaccuracies of the former translation mainly on the lexical, as well as semantic level. In this respect attention had to be paid to the context of the period, the linguistic situation of the end of the 19th century as well as the lexicographical sources available. The latter translation showed some signals of being a product of its time, which was reflected in the religious and social contexts. The analysis showed, on the one hand, that Hartmanová tended to strengthen the expressivity of the original and to put an emphasis on the physical or material aspect, while Moudrá, on the other, used a higher register for the translation of argot. This is again connected with the possibilities offered to her by the Czech language of her time. The individual aspects of different translation strategies and solutions were then briefly summarized at the end of the third chapter.

To conclude the thesis, we pointed out the difficulties of the Goncourts' poetics and the novel *Germinie Lacerteux* in terms of translation. However, Moudrá and Hartmanová were both, within the limits, able to deal with this appropriately and their translations were of good quality. In the very conclusion of the thesis we suggested that a translation be made of a more extensive collection of the extracts from the Goncourts' Journal, which contains valuable observations on the authors' contemporaries, including writers that are highly respected even today.

6. Bibliografie

A) Primární

GONCOURT, EDMOND et JULES DE. 1921. *Germinie Lacerteux*. Paris: Flammarion-Fasquelle. 310 s.

GONCOURT, EDMOND et JULES DE. 1898. *Germinie Lacerteusova: Román služky*. Přeložila Pavla Moudrá. Praha: Jos. Pelcl. 211 s.

GONCOURT, EDMOND et JULES DE. 1958. *Germinie Lacerteuxová*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 253 s.

B) Sekundární

Monografie

BILLY, A. 1954. *Les Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris: Flammarion.

CASTEX, P.-G., SURER, P. 1966. *Manuel des études littéraires françaises: XIXe siècle*. Paris: Hachette.

DUMESNIL, R. 1962. *Le Réalisme et le Naturalisme*. Paris: del DUCA.

FISCHER, J. O. 1983. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. Praha: Academia.

FISCHER, J. O. 1950. Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století. Praha: Československý spisovatel.

FRYČER, J. 2002. Slovník francouzsky píšících spisovatelů. 1. vyd. Praha: Libri.

GEFFROY, G. 1921. Postface. In *Germinie Lacerteux*. Paris: Flammarion-Fasquelle. s. 283–309.

GONCOURT, E. et J. de. 1989a. *Journal : mémoires de la vie littéraire 1851–1865*. Paris: Robert Laffont.

GONCOURT, E. et J. de. 1989b. *Journal : mémoires de la vie littéraire 1866–1886*. Paris: Robert Laffont.

GONCOURT, E. et J. de. 1989c. *Journal : mémoires de la vie littéraire 1887–1896*. Paris: Robert Laffont.

GRANT, R. B. 1972. *The Goncourt Brothers*. New York: Twayne Publishers, Inc.

GREGOROVÁ, Z. 1972. *Bratři Goncourtové – analýza vybraných románů*. Praha. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na Ústavu romanistiky.

- HARTMANOVÁ, A. 1958. Umělci hrdinného zraku. In *Germinie Lacerteuxová*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. s. 7–28.
- HRALA, M. 1987. *Současnost uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel. 74 s.
- HRALA, M. 2002. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum. 271 s.
- KOPP, R. 1989. Les frères Goncourt, ou les paradoxes de la vérité. In *Journal : mémoires de la vie littéraire 1851–1865*. Paris: Robert Laffont. Předmluva. s. I–XLVI.
- LEVÝ, J. 1983. *Umění překladu*. 2. vyd. Praha: Panorama. 396 s.
- LEVÝ, J. 1996. *České teorie překladu 1*. 2. vyd. Praha: Železný. 273 s.
- MACURA, V. a kol. 1988. *Slovník světových literárních děl 1*. 1. vyd. Praha: Odeon.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE. 1989. Les frères Goncourt. Č. 269. Paris. ISSN 0024-9807.
- PECHAR, J. 1986. *Otázky literárního překladu*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 87 s.
- POPOVIČ, A. 1975. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. vyd. Bratislava: Tatran. 293 s.
- PRAJS, L. 1974. *La fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*. Paris : A.-G. Nizet.
- RADINA, O. 1977. *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 295 s.
- RICATTE, R. 1953. *La création romanesque chez les Goncourt. 1851–1870*. Paris: Armand Colin.
- VAILLANT, A., BERTRAND, J.-P. 1998. *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*. 1. vyd. Paris: Nathan.
- WARUSFEL-ONFROY, N. et al. 1988. *Histoire de la littérature française: XIXe XXe*. Paris: Nathan.
- ZOLA, E. 1923. *Les Romanciers naturalistes : Balzac - Stendhal - Gustave Flaubert - Edmond et Jules de Goncourt - Alphonse Daudet - les romanciers contemporains*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. s. 223–253.

Články v českých periodikách

- ?. 1870. Jules de Goncourt, mladší z bratří (Zpráva). *Květy*, 5, 1870, s. 215.
- ?. 1896. Edmond de Goncourt, slavný... (Zpráva). *Literární listy*, 17, č. 18–19, s. 323–324, 16/8.
- ?. 1897. Zprávy překladatelské. *Literární listy*, 19, 1897–98, č. 1, s. 22, 5/11 1897.

- ?. 1907. Z denníku Edmonda a Julesa de Goncourt (Výňatky). *Večerní LN*, 15, 1907, č. 29, s. 1–2, 29/1.
- ?. 1907. Z denníku Edmonda a Julesa de Goncourt (Výňatky). (Vybral a přel. ???). *Večerní LN*, 15, 1907, č. 35, s. 1–2, 4/2; č. 42, s. 1–2, 11/2.
- ?. 1913. Hodnota „Deníků“ Edmonda Goncourta... (Glosa). *Přehled*, 11, 1912–1913, č. 32, s. 550, 2/5 1913.
- BORECKÝ, J. 1899. Germinie Lacerteux: recenze. *Obzor literární a umělecký*, 1, 1899, č. 1, s. 15–17, 30/3.
- BRETT, V. 1974. Deník bratrů Goncourtů. *Literární měsíčník*, 5, s. 127.
- BRTNÍK, V. 1926. Deníky bratří Goncourtů... (Zpráva). *Zvon*, 26, 1925–1926, č. 17, s. 40, 7/1. : *Deníky konečně dány k použití v Pařížské Bibliothèque Nationale, plní jedenáct objemných svazků.*
- DAUDET, A. 1895–96. Jak se mají číst Goncourtové (Glosa). Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 18–19, s. 296–297, 16/8.
- DYK, V. 1910. Poznámky. *Pokroková revue*, 6, č. 10, s. 586, červenec 1910.
- FRIČ, J. V. 1865–1866. Propadlý kus bratří de Goncourtův. *Květy*, 1, 1865–1866, s. 82–83, 95–96.
- HENNIQUE, L. 1895–1896. Divadlo Goncourtů (Literární úvaha). Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 22, s. 361–362, 1/10.
- HLADÍK, V. 1896. Edmond de Goncourt (Studie). *Zlatá Praha*, 13, 1895–1896, č. 46, 547, 25/9; č. 47, 555, 2/10; č. 48, 567 a 570, 9/10.
- Ch. 1894. Bratří Zemganno. *Časopis pokrokového studentstva*, 2, č. 5 a 6, 79–80, 5/7.
- J. H. 1935. Deníky. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Listy pro umění a kritiku*, 3, 1935, č. 19–20, 618–619, 21/12.
- KARÁSEK, J. 1893–94. Bratří Zemganno. *Niva*, 4, s. 191.
- KARÁSEK, J. 1894. K českému překladu Goncourtových „Les Frères Zemgano“. *Literární listy*, 15, s. 126.
- KARÁSEK, J. 1899. Nové překlady / Germinie Lacerteux: recenze. *Moderní revue*, 5, sv. 9, 1898–99, č. 4, s. 127, 8/1 1899.
- KREJČÍ, F. V. 1894. Z přeložených románů. *Rozhledy*, 3, č. 12, 696–698, prosinec.
- KREJČÍ, F. V. 1896. Edmond de Goncourt (Esej). *Rozhledy 1895–1896*, č. 11, 683–688, září.
- KREJČÍ, F. V. 1898. Román služky. *Právo lidu*, 7, 1898, č. 340, s. 1–2, 9/12.

- LEDERER, E. 1899. Germinie Lacerteusova. *Rozhledy*, 8, 1898–99, č. 7, 324–326, 1/1 1899.
- MARGUERITTE, P. 1895–1896. Goncourtové jako romanopisci (Literární úvaha). Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 18–19, s. 297–298, 16/8.
- MARX, R. 1895–1896. Goncourtové umělci a estetikové. Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 22, s. 362–363, 1/10; č. 23–24, s. 379–382, 16/10.
- MATERNOVÁ, P. 1898. Edmond a Julius Goncourtové: Germinie Lacerteusova. Román služky. *Ženský svět*, 3, 1898–99, č. 1, s. 8–9, 20/12 1898.
- MRŠTÍK, V. 1902. Goncourtů. *Lumír*, 30, s. 106–107.
- NOVÁK, A. 1930. Sté narozeniny Julesa de Goncourt (Článek). *Lidové noviny*, 38, č. 633, s. 9, 17/12.
- NOVOTNÝ, J. O. 1926. Kulturní přehled. Journal de la vie littéraire: recenze. *Cesta*, 8, 1925–1926, č. 1, s. 19–20.
- PROCHÁZKA, A. 1894. Bratři Edmond a J. de Goncourt. *Literární listy*, 15, s. 151–152.
- PROCHÁZKA, A. 1894. Edmond a Jules de Goncourt, Karel Demailly. Román z pařížského života spisovatelského. *Moderní revue*, 1, č. 2, s. 44, 8/11 1894.
- PROCHÁZKA, A. 1896. Edmond de Goncourt (Nekrolog). *Moderní revue*, sv. 4, č. 5, s. 106–107, 8/8.
- RAIS, J. 1895–1896. Edmund a Julius Goncourtové. Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 23–24, s. 382–385, 16/10.
- ROSNY, J. H. 1895–1896. Goncourtové jako historikové (Literární úvaha). Z francouzštiny přeložil F. X. Šalda. *Literární listy*, 17, č. 18–19, s. 298–299, 16/8; č. 20, s. 327–329, 1/9.
- ROWALSKI, J. 1904. Literatura francouzská. Edmond de Goncourt: Nevěstka Elisa. *Lumír*, 32, 1903–1904, č. 20, s. 238.
- ŠIMEK, O. 1900. J. a E. Goncourtové: Renáta Mauperinová. *Lumír*, 1899–1900, č. 16, s. 92.
- THEER, O. 1907. Národní divadlo; Uranie. *Lumír*, 35, 1906–1907, č. 7, s. 327–329, 15/5 1907.
- VESELÝ, A. 1910. Bratři Zemganno (Studie). *Přehled*, 9, 1910–1911, č. 11, s. 199–200, 9/12 1910.
- VODÁK, J. 1897. Edmond a Jules de Goncourt: Sestra Filomena (Román). *Rozhledy*, 6, č. 16, 747, 15/5 1897.

VRCHLICKÝ, J. 1890. Nové denníky bratří Goncourtův. *Hlas národa* č. 309, příl. Nedělní listy, 9/11.

VRCHLICKÝ, J. 1891. Jeden z prvních mistrů... *Hlas národa* č. 83, 1–2, 25/3.

VRCHLICKÝ, J. 1895. Z francouzských novinek literárních. *Věstník České akademie věd a umění* 4, , č.4, s.231–236, duben.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. 1896. Z literární historie. *Věstník České akademie věd a umění* 5, č.6, s.371-377, červen.

WEINER, R. 1925. Deník bratří Goncourtů (Článek). *Lidové noviny*, 33, 1925, č. 452, s. 7, 10/9.

WOJKOVICZ, J. z. 1899. Germinie Lacerteusova. Román služky od E. a J. Goncourtů. *Literární listy*, 20, 1898–99, č. 18, s. 296–298, 16/7 1899.

Z. 1898. Přehled. Trpí-li velký člověk... . *Naše doba*, 6, 1898–99, č. 3, s. 231–233, prosinec 1898.

C) Slovníky a příručky

DELVAU, A. 1972. *Dictionnaire de la langue verte*. Genève: Slatkine reprints.

NEUMANN, J., HOŘEJŠÍ, V. a kol. 1992. *Velký francouzsko-český slovník I. a II.* Praha: Academia.

OPELÍK, J. a kol. 2000. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3 M–Ř. Svazek I M–O.* Praha: Academia.

ROBERT, P. 2000. *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

D) Internetové zdroje

Databáze heslářů [on-line]. [citováno 10. 4. 2009]. Oddělení současné lexikologie a lexikografie Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Dostupná z: <http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/index.php>.

Le Trésor de la langue française informatisé [on-line]. [citováno 10. 4. 2009]. Analyse et traitement de la langue française. Dostupný z: <http://atilf.atilf.fr/>.

Příruční slovník jazyka českého [on-line]. [citováno 10. 4. 2009]. Oddělení současné lexikologie a lexikografie Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Dostupný z: <http://bara.ujc.cas.cz/psjc/>.

Vokabulář webový [on-line]. Verze 0.6.3. [citováno 10. 4. 2009]. Oddělení vývoje jazyka Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Dostupný z: <http://vokabular.ujc.cas.cz>.

Wikipédia [on-line]. [citováno 10. 4. 2009]. Wikimedia Foundation, Inc. Dostupná z:
<http://fr.wikipedia.org>.