

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských štúdií



Diplomová práca

Bc. Michaela Bobková

Femme fatale v hispanoamerických modernistických románoch

Femme fatale in Hispanic American novels of Modernism

Praha, 2023

Vedúca práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Pod'akovanie

Rada by som touto cestou vyjadrila pod'akovanie vedúcej mojej práce, pani Mgr. Dore Polákovej, PhD. za jej cenné rady, podnety, pripomienky a metodické vedenie. Zároveň by som rada pod'akovala svojej rodine a priateľom za morálnu podporu pri písaní tejto práce.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité zdroje a literatúru a že práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia, či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 25. 7. 2023

Bobková Michaela

Abstrakt

Táto diplomová práca sa venuje archetypu literárnej postavy známemu ako femme fatale a jeho vyobrazeniu v hispanoamerických románoch z obdobia modernizmu, ktorými sú *Zničené idoly* (Ídolos rotos, 1901), *Pri stole* (De sobremesa, 1925) a *Tri nemorálne novely* (Tres novelas inmorales, 1919). Práca sa sústreďí na rozbor tohto archetypu v určených románoch s prihliadnutím na spoločenský kontext daného obdobia a jeho vplyv na vznik danej postavy. Cieľom práce je porovnať charakteristiky jednotlivých románových postáv a sledovať jednotné a rôznorodé znaky ich vyobrazenia. Pri porovnaní je kladený dôraz nie len na vplyv spoločenského kontextu na zobrazenie daných postáv, ale aj na typ rozprávača, z hľadiska ktorého sú dané postavy čitateľovi prezentované.

Kľúčové slová

Díaz Rodríguez, Gomez Carillo, J. A. Silva, femme fatale, román, archetyp, postava, spoločnosť, modernizmus

Abstract

This thesis dedicates to the analysis of the literature archetype known as femme fatale and its representation in Hispanic novels from the period of Modernism. Novels analyzed in this thesis are *Broken Idols* (Ídolos rotos, 1901), *After-Dinner Conversation* (De sobremesa, 1925), and *Immoral Novels* (Tres novelas inmorales, 1919). The thesis concentrates on the analysis of the femme fatale archetype taking into consideration the social context of the historical period and its influence on the formation of this archetype. The goal of the thesis is to compare the characteristics of the female protagonists from each novel and to observe similarities and differences in their depiction. The process of comparison takes into account not only the influence of the social context but also the narrator's types that are presenting the female protagonists.

Key words

Díaz Rodríguez, Gomez Carillo, J. A. Silva, femme fatale, novel, archetype, character, society, Modernism

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Femme fatale v sociálnom kontexte	2
2.1. Spoločenské postavenie žien v období fin de siècle.....	2
2.2. Reakcia spoločnosti na New Woman	9
2.3. Vznik archetypu femme fatale.....	14
3. Femme fatale v hispanoamerických románoch	23
3.1. Tri nemorálne novely.....	27
3.1.1. O láske, o bolesti a o pokušení	28
Liliana.....	28
Margot (Margarita del Campo).....	34
3.1.2. Sentimentálna bohéma.....	39
Violeta de Parma	39
3.1.3. Údivy.....	46
Ofelia.....	46
Luisa	52
Noemí.....	55
3.2. Zničené idoly.....	59
Teresa Farías.....	60
3.3. Pri stole.....	66
María Legendre	67
Nini Rousset	70
4. Záver.....	74
5. Resumé	77
6. Resumen	78
7. Bibliografia	79
7.1. Primárna bibliografia.....	79
7.2. Sekundárna bibliografia	79

1. Úvod

Ženská archetypálna postava femme fatale patrí medzi obľúbené témy umeleckého stvárnenia vo výtvarnom, literárnom, kinematografickom aj fotografickom priemysle. Stvárnenie tajomnej, zvodnej, vášnivej a inteligentnej ženy so sklonsmi k deštruktívnym činom nachádzame už v starovekej mytológii, k novodobému rozmachu tohto archetypu však dochádza na prelome 19. a 20. storočia, v období fin de siècle. Práve toto obdobie značne otriaslo spoločnosť politickými, technologickými aj kultúrnymi a spoločenskými zmenami, čo otvorilo rozsiahle diskusie o mnohých, dovtedy spoločensky tabuizovaných témach.

Prvá časť tejto práce predstavuje stručný prehľad spoločenského postavenia žien na prelome 19. a 20. storočia, ich konvenčne stanovenú sociálnu rolu a prístup k vzdelaniu. Diplomová práca sa následne sústreďí na otvorenie spoločenskej diskusie v danom historickom období ohľadom tejto tradične stáročia ustálenej roly a pozoruje dôsledky, ktoré mali počiatky feminizmu na celkové fungovanie spoločnosti. Práca ďalej skúma možné prepojenie medzi historicky daným spoločenským kontextom obdobia fin de siècle a vznikom archetypu femme fatale.

Ťažiskovú časť práce tvorí rozbor vybraných ženských postáv z troch modernistických hispanoamerických románov *Zničené idoly*, *Pri stole* a *Tri nemorálne novely*. V rámci rozboru týchto postáv práca skúma, či sa jednotlivé postavy vyznačujú štandardnými charakteristikami archetypálnej postavy femme fatale. Okrem typických znakov femme fatale práca pozoruje aj individuálne vyobrazenie každej z postáv a analyzuje nie len ich spoločné, ale aj odlišné vlastnosti. Pri analýze jednotlivých postáv práca prihliada na sociálny kontext danej doby a spoločenské stereotypy spájané so ženami, ktoré sa vymykali svojej tradične ustálenej spoločenskej role. Práca sa sústreďí aj na literárny charakter zobrazenia jednotlivých postáv, a to prostredníctvom rozprávača, ktorým sú dané postavy čitateľovi prezentované.

Cieľom práce je zistiť, akým spôsobom sa spoločenské dianie spojené so ženskou otázkou a novovznikajúcimi feministickými hnutiami odráža v archetypálnych postavách femme fatale a či sa vyobrazenie týchto ženských postáv líši na základe rozprávača, ktorým je daná postava v románe prezentovaná.

2. Femme fatale v sociálnom kontexte

2.1. Spoločenské postavenie žien v období *fin de siècle*

Historické obdobie na prelome 19. a 20. storočia je známe pod francúzskym pojmom *fin de siècle*, čo v preklade značí koniec storočia. Toto obdobie je charakteristické významným technologickým pokrokom a rýchlymi zmenami v spoločnosti, ktoré zapríčinili ideologickú krízu, vyznačujúcu sa prítomnosťou všeobecného pesimizmu, cynizmu a spoločenského úpadku. Modernizácia spoločnosti viedla k skepticizmu voči tradičným hodnotám a mnoho intelektuálov začalo spochybňovať relevanciu týchto hodnôt v novovznikajúcom modernom svete.

Aj napriek rozličnosti diskutovaných sociálnych tém mali všetky spoločenské otázky rovnaký základ, ktorým bol rozpor medzi snahou dosiahnuť spoločenskú rovnosť a individualistickým želaním byť odlišný. Snaha o odlišnosť vychádzala predovšetkým z rýchlej modernizácie sveta, ktorá postavila vedomie spoločnosti do pozície porovnávania časov minulých s budúcnosťou, smerom ku ktorej sa snažila napredovať. Moderný svet sa snažil nechať minulosť za sebou a zmeniť vnímanie predovšetkým sociálnych a kultúrnych konceptov, ktoré pramenili z minulých ustálených konvencií. Práve toto spoločenské rozpoloženie umožnilo otvorenie sa ľuďom aj voči prírodou, ktoré naopak bojovali s nerovnosťou a nespravodlivosťou nastaveného systému. Postupne tak začal vzrastať záujem o ideologické tendencie socializmu či anarchizmu, ale aj záujem o rasové a rodové otázky.

Otázka rodovej rovnosti bola po prvýkrát otvorená v Spojených štátoch amerických v roku 1848, schválením dokumentu známym pod názvom Seneca Falls. Dokument vyzýval k prehodnoteniu sociálnych, občianskych a náboženských podmienok a práv žien, pričom bol formulovaný po vzore Deklarácie nezávislosti Spojených štátov. Aj keď tento dokument nespĺnil pôvodný účel feministického hnutia, ktoré za ním stálo, a navyše viedol k rozpadu hnutia na dva samostatné smery, jeho dopad na západný svet bol markantný¹. V období, kedy sa USA formovalo ako demokratický štát a po Európe sa rozmáhali liberálne revolúcie, boli podmienky na otvorenie diskusie o postavení žien v západnom svete mimoriadne priaznivé.

Postavenie žien v západnom svete v 19. storočí bolo vystavané na modeli, v rámci ktorého žena figurovala predovšetkým ako kľúčový prvok udržiavajúci poriadok a komfort

¹ Uvedené informácie o dokumente Seneca Falls boli čerpané z knihy: MCMILLEN, Sally G. *Seneca Falls and the origins of the women's rights movement*. New York : Oxford University Press, 2009.

v domácom prostredí. Ženy v tomto období boli vychovávané a vedené ašpirovať k sobášu, pričom priemerný vek vydaja žien sa pohyboval v rozmedzí 20-22 rokov. Sobášom ženy nadobudli rolu budúcej matky a vzornej manželky, ktorej úlohou bolo nielen zabezpečovať komfort a základné fyzické potreby členov rodiny, ale aj byť emocionálnou oporou rodiny, predovšetkým svojho manžela, ktorý bol hlavou rodiny zabezpečujúcou najmä jej celkové spoločenské postavenie a ekonomické potreby. Tento model ženy v spoločnosti bol podporovaný predovšetkým buržoáznou vrstvou a bol známy pod pojmom *ángel del hogar*. Základom archetypu *ángel del hogar* bolo, aby sa žena zdržiavala v domácnosti a venovala celý svoj život obete a starostlivosti o svoju rodinu, čo vo svojom článku bližšie vysvetľuje Cantero Rosales:

Morálne hodnoty buržoáznej vrstvy spoločnosti navrhovali, aby archetypom ženy bola žena decentná, čistá a pochádzajúca z vyššieho spoločenského rodu, ovládajúca svoje vášne, obetavá a obetovaná.²

Táto spoločenská úloha ženy vychádzala predovšetkým zo všeobecného dobového ideologického presvedčenia, že materské pudy a následné zastávanie úlohy matky v domácnosti sú prirodzeným, vrozeným inštinktom ženy, ktorý ju automaticky vedie k podradenosti voči svojmu manželovi a obetovaniu svojich vlastných záujmov z dôvodu uprednostnenia potrieb svojho manžela a detí. Na základe dobového presvedčenia boli ženy na túto obetu emocionálne adaptované a biologicky stavané. Je teda zrejmé, že sa spoločenské postavenie žien odvíjalo od zaužívaných rodových stereotypov, ktoré slúžili ako prostriedok k jasnému vymedzeniu rodových úloh na základe fyziologických a emočných predispozícií oboch pohlaví. Tieto ideály založené na rodových rozdieloch zároveň predstavovali dlhé stáročia statický element, ktorý určoval spoločenský poriadok.

Spoločenské postavenie žien sa odrážalo aj v dobovom prístupe k ich vzdelaniu. Pri vzdelávaní žien sa kládol dôraz predovšetkým na ich úlohu v spoločnosti, ktorá bola z väčšiny časti vyhradená pre domáce prostredie, v ktorom sa celý život pohybovali. Ich vzdelanie bolo teda zamerané na domáce práce, varenie a šitie. Príležitostne boli ženy z vyšších spoločenských vrstiev čiastočne vzdelávané v čítaní, písaní, hudbe, umení, jazykoch či geografii, táto znalosť však bola výhradne okrajová a slúžila im len na zlepšenie osobnej

² CANTERO ROSALES, M. DE "PERFECTA CASADA" A "ÁNGEL DEL HOGAR" O LA CONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO EN EL XIX. Tonos digital, 2007, s. 30. („La moral del grupo burgués propuso que el arquetipo de mujer fuese el de la decente, pura y casta, controladora de sus pasiones, abnegada y sacrificada.“), Preklad autorky práce, tu a u všetkých ďalších citátov, pokiaľ nie je uvedený ich prekladateľ.

prezentácie v spoločenských salónoch, čo im zvyšovalo šance nájsť si perspektívneho budúceho manžela. Pilar Ballarin Domingo vysvetľuje, že aj táto forma vzdelania je u žien prispôsobená tak, aby dopĺňala ich spoločensky stanovenú rolu:

Ale ich vzdelanie, ako uvidíme, sa prispôbuje sociálnej úlohe, ktorú zastávajú. V konečnom dôsledku, povrchná znalosť kultúry a ovládanie niektorých užitočných činností na to, aby sa mohli angažovať v salónoch, boli postačujúce a klasifikovali sa ako „ozdobná výbava“.³

Na vzdelanie tohto typu sa teda nekládol prakticky žiaden dôraz, pretože sa nebral v úvahu fakt, že by ženy kedykoľvek vo svojom živote mohli tieto poznatky plnohodnotne využívať, na rozdiel od mužov, ktorí boli vo všetkých týchto smeroch vzdelávaní aktívne.

Už v tejto dobe existovali prestížne školy, do ktorých mohli byť prijaté okrem mladých chlapcov aj dievčatá z vyšších spoločenských vrstiev. Dievčatá boli na týchto školách učené predovšetkým čítaniu, písaniu, tancu a prednesu, čo nepredstavovalo učebnú náplň totožnú s chlapčenskou výukou. Aj napriek prestížnej povesti týchto škôl bolo však preferované, aby boli mladé dievčatá vzdelávané v domácnostiach pod vedením svojich matiek. V rámci týchto škôl sa dievčatá príležitostne mali možnosť stretnúť napríklad so základmi geografie či matematiky, nikdy nie však v takom množstve, ako ich chlapčenský rovesníci. Na záverečné skúšky neboli dievčatá nikdy pripravované a neboli im ani umožnené z dôvodu, aby si zachovali svoju ženskosť.

Od 15 rokov sa ženy z vyšších spoločenských vrstiev začínali pravidelne prezentovať v spoločenských salónoch, za účelom nájsť si budúceho manžela. Ak sa mladej žene do určitého veku nepodarilo očariť žiadneho muža a následne sa zosobášiť, bola spoločnosťou odsúdená ako „stará dievka“, spolu so všetkými stereotypmi, ktoré sa s týmto typom žien spájali. Neschopnosť nájsť si partnera na výdaj sa u žien pokladalo za najväčšie životné zlyhanie, nakoľko bola celá ich spoločenská identita založená na starostlivosti a uspokojovaní potrieb svojej rodiny. Pokiaľ sa žene nepodarilo vydat' a založiť si rodinu, neexistovala žiadna iná rola v spoločnosti, ktorú by mohla zastávať a na ktorú by bola pripravená, kvôli čomu bola odsúdená ako neplnohodnotná členka spoločnosti.

³ BALLARIN DOMINGO, Pilar. *La educación de la mujer española en el siglo XIX*. Historia De La Educación, 2010, núm. 8. s. 250. („Pero su educación como veremos, se adecúa al rol social que desempeñan. En definitiva, un barniz cultural y dominar algunas habilidades útiles para alternar en los salones eran suficientes y se calificarán como material de «adorno».“)

Jediné miesto, kde sa žena mohla plnohodnotne realizovať bola domácnosť, kde plnila úlohu vzornej manželky a matky, a spoločenské salóny, kde reprezentovala svojho manžela, spoločenské postavenie rodiny a upevňovala si konexie so ženami z rodín s nielen rovnakým postavením, ale aj rovnakými ideálmi. Tieto spoločenské úlohy ženy boli základom spoločensky ustálenej roly zvanej ángel de hogar. Keďže spoločenská rola muža nebola viazaná výhradne na jeho domáci život, mal možnosť sa realizovať aj mimo domácnosti, kde bol schopný naplniť svoje študijné a kariérne aspirácie. To však nebol prípad žien, ktoré nemali možnosť realizovať sa kdekoľvek mimo domova. Jediným miestom, kde mohli ženy tráviť čas mimo domácnosti, boli kostoly, avšak náboženský model ideálnej kresťanskej manželky sa zhodoval s tým, ktorý bol nastavený aj samotnou spoločnosťou, a preto žena nemala možnosť tomuto nátlaku uniknúť ani v prípade, že si vnútorne želala skúsiť sa realizovať v iných sférach. Na toto obdobie spomína aj Carmen Baroja, ktorá si prešla vnútorným bojom so svojou spoločensky stanovenou identitou, avšak dlho nemala možnosť jej uniknúť:

Na druhú stranu, nemala som odhodlanie skončiť s tým, čo ma otravovalo a začať nový život, pretože som ani nepoznala nikoho, kto by ho viedol a kto by mi umožnil znovu začať mimo tohto mizerného prostredia a môjho úzkeho okruhu.⁴

Je však potrebné upresniť, že táto spoločenská rola ženy bola viazaná predovšetkým na ženy patriace do stredných a vyšších vrstiev spoločnosti, nakoľko u žien z nižších spoločenských vrstiev bolo už v tomto období bežné, že okrem úlohy, ktorú zastávali v domácom prostredí, boli z ekonomických dôvodov nútené zastávať určitú funkciu aj v pracovnom svete. Sociálne podmienky týchto nižšie spoločensky postavených žien, ktoré zvyčajne pracovali na poliach alebo v továrňach, však spravidla nebývali predmetom ideologických diskusií v intelektuálnych kruhoch v období fin de siècle.

Modernizačné procesy a prebiehajúca industrializácia na konci storočia ovplyvnili ekonomické fungovanie všetkých vrstiev spoločnosti. Liberálni intelektuáli začali v tomto kontexte prehodnocovať postavenie predovšetkým ovdovelých žien, ktoré sa stratou manžela ocitli v náročnej ekonomickej situácii a nevydatých žien, ktoré sa venovali opatrovníctvu starších príbuzných. V oboch prípadoch sa jednalo o ženy zo stredných a vyšších vrstiev

⁴ BAROJA Y NESSI, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, ed. Amparo Hurtado, Barcelona: Tusquets, 1998, s. 56. („Por otro lado, no tenía el arranque de romper con lo que me molestaba y llevar otra vida, porque tampoco conocía a nadie que la llevara y que me hubiera podido iniciar fuera del ambiente mezquino y estrecho mío.“)

spoločnosti, ktoré však nemali dostatočné vzdelanie a podmienky k tomu, aby boli samé schopné finančne podporovať svoju rodinu. Intelektuálne hnutia týmto poukazovali na fakt, že aj ženy z vyšších spoločenských vrstiev sa môžu ocitnúť v reálnych situáciách, kedy sú nútené ekonomicky podporovať svoju rodinu a ich výhradne domáca rola nie je postačujúca.

S prihliadnutím na stupňujúcu sa spoločenskú situáciu a aktivitu liberálnych hnutí sa začali postupne vytvárať možnosti, ktoré ženám umožnili prístup k vyššiemu vzdelaniu. Táto možnosť však bola umožnená výrazne úzkej skupine žien, ktorá pozostávala zo žien patriacich do strednej a vyššej vrstvy spoločnosti. Zároveň sa jednalo len o študentky, ktoré v svojom predchádzajúcom štúdiu dosahovali tie najlepšie výsledky a mali tak predpoklad vo svojom vysokoškolskom štúdiu uspieť. V tomto období boli ženy stále pokladané za pohlavie s nižšou intelektuálnou kapacitou a preto sa do ich možného úspechu nekladali veľké nádeje.

Ani študijné možnosti, ktoré boli tejto úzkej skupine žien umožnené, sa však neobišli bez obmedzení. Ženy, ktorým bolo umožnené vysokoškolské štúdium, študovali na univerzitách, ktoré boli pôvodne určené mužom a ich pôsobenie na týchto školách bolo nezvyčajnou výnimkou. O to väčším prekvapením bolo, keď sa mnohým ženám podarilo dosiahnuť nadštandardné výsledky v ich študovaných odboroch. Aj napriek tomu sa však viedli rozsiahle diskusie o tom, či bude žene umožnené po ukončení jej štúdia kvalifikovať sa v profesii, na ktorú ma adekvátne vzdelanie. Argumentom, kvôli ktorému sa viedla diskusia o tom, že by ženám nemala byť umožnená práca v odbore bolo, že by tým mohli stratiť svoju ženskosť a spolu s ňou aj záujem o svoju primárnu spoločenskú rolu, ktorá by mala byť v domácnosti a pozostávať zo starostlivosti o rodinu.

Tieto argumenty však nezastavili napredovanie západnej spoločnosti a niektorým ženám sa skutočne podarilo uplatniť v pracovnom prostredí. Najčastejšie profesie, ktoré ženy vykonávali boli v medicínskom a farmaceutickom odvetví, príležitostne pracovali aj ako učiteľky na školách. Jednalo sa teda o profesie, pri ktorých sa predpokladalo, že ženy dokážu uplatniť svoju ženskú prirodzenosť vyznačujúcu sa predovšetkým starostlivosťou. Výber týchto povolání bol spoločensky akceptovateľný ako adekvátne pre ženy, avšak stále bol kladený intenzívny dôraz na to, že by mali ženy zastávať svoju tradičnú rolu v domácnosti, mimo pracovného či akademického prostredia.

Počet zamestnaných žien v tomto období bol stále pomerne nízky, aj napriek tomu však bolo zrejmé, že sa v západnom svete formuje skupina žien, ktorým sa podarilo naplniť svoje ambície aj mimo domáceho prostredia. To viedlo k zrodu fenoménu známeho pod názvom *New*

Woman v anglosaskom svete a *Nueva mujer* vo svete hispánskom, ktorý začal naberať na popularite v rokoch 1880-1890. Jednalo sa o stereotyp, ktorý označoval prototyp modernej a nezávislej ženy s vysokým intelektom, ktorá usilovala o vymanenie sa spod ustálených spoločenských konvencií a žiadala o ekonomickú, politickú a sociálnu slobodu rovnú tej mužskej. William E. Leuchtenburg definuje fenomén New Woman nasledujúcim spôsobom: „New Woman chcela rovnakú slobodu pohybu, akú mali muži a rovnaké ekonomické a politické právo.“⁵

Aj pojem New Woman má však svoje úskalía a nie je možné ho zadefinovať úplne jednoznačne. S postupne sa vyvíjajúcou spoločnosťou a novými možnosťami, ktoré sa pre ženy postupne formovali, sa tento pojem vzťahoval na ženy rôznych záujmov a povolání. Ako uvádza vo svojej štúdií Sally Ledger:

Bola striedavo feministickou aktivistkou, spoločenskou reformátorkou, populárnou autorkou románov, sufražetskou dramatičkou, ženskou poetkou. Častokrát bola tiež fiktívnym konštruktom a diskurzívnou odpoveďou na aktivity ženského hnutia z neskorého 19. storočia.⁶

To, čo mali všetky ženy spadajúce pod označenie New Woman spoločné bolo, že sa snažili vymaniť spod spoločnosťou stanovenej roly limitujúcej ženu výhradne na sebarealizáciu v domácnosti, prostredníctvom starostlivosti o svoju rodinu. Tieto ženy sa snažili presadiť v odvetviach, v ktorých by mohli vyniknúť aj ich intelektuálne prednosti. Väčšina týchto žien otvorene vyjadrovala svoj postoj voči aktuálnej spoločensko-politickej situácii, čo bolo samo o sebe odvážne a z pohľadu mnohých kontroverzné.

Záujmy týchto žien sa dost' intenzívne sústredili aj na snahu dosiahnuť ekonomickú nezávislosť, volebné práva a možnosť voľného pohybu. Až kým neboli dosiahnuté výsledky liberálnych revolúcií v období fin de siècle, nebolo totiž ženám umožnené svojvoľne sa pohybovať po verejných priestranstvách bez sprievodu svojho manžela, otca, alebo iného mužského spoločníka, ktorý s nimi mal rodinnú alebo spoločenský prijateľnú sociálnu väzbu.

⁵ LEUCHTENBURG, William E. *The perils of prosperity: 1914-32*. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1958, s. 159. („The new woman wanted the same freedom of movement that men had and the same economic and political right.“)

⁶ LEDGER, Sally. *The new woman: Fiction and Feminism at the Fin De Siecle*, 1997, s. 1. („She was, variously, a feminist activist, a social reformer, a popular novelist, a suffragette playwright, a woman poet; she was also often a fictional construct, a discursive response to the activities of the late nineteenth-century women's movement.“)

Mnohé z týchto žien si zároveň začali uvedomovať, že ich úloha vymedzená na starostlivosť o rodinu a domáce zázemie je v skutočnosti viac spoločensky ustáleným konštruktom než biologickou predispozíciou, pričom ich tento konštrukt predurčoval k ekonomickej a sociálnej podradenosti voči ich manželom. To viedlo tieto ženy k pocitu poníženia a vzbudilo to v nich ešte intenzívnejšiu snahu bojovať o spoločenskú rovnosť, ktorú sa snažili preniesť nie len do vzdelávacieho, ekonomického a politického sektoru, ale do všetkých sfér ich života. Jednou z týchto sfér bola aj samotná inštitúcia manželstva, pričom ženy usilovali nie len o jej celkovú reformu, ale aj o možnosť osobnej voľby viesť život v manželskom zväzku, alebo mimo neho. Práve volanie o túto zmenu spôsobilo v spoločnosti najväčší rozruch a ohrozenie pre dovtedy stabilný a fungujúci spoločenský poriadok.

2.2. Reakcia spoločnosti na New Woman

Prvotná reakcia spoločnosti na novovzniknutý šíriaci sa ženský archetyp New Woman bola predovšetkým negatívna. Negatívne ohlasy na ideály a charakteristiky, ktoré boli s týmto fenoménom spájané, sa do značnej miery viažu aj na historický kontext. Rýchly pokrok a zmeny v spoločnosti typické pre obdobie fin de siècle, zapríčinili nestabilitu stáročia akceptovaných hodnôt. Aktívne diskutovanou otázkou bola práve otázka rovnosti pohlaví, s ktorou boli spojené nie len vzdelávacie, pracovné a politické možnosti žien, ale aj otázka postavenia ženy v rámci manželstva.

Od polovice 19. storočia začala byť otvorene prehodnocovaná otázka postavenia žien v manželskom zväzku. V roku 1891 bol v Spojených štátoch amerických po prvýkrát v histórii schválený legislatívny dokument, ktorý odňal manželom právo na nárok na telesný kontakt so svojou manželkou bez jej súhlasu. V roku 1892 bol následne schválený dokument The Married Women's Property Act, pričom sa jednalo o legislatívny dokument, ktorý dal vydatým ženám právo na osobné vlastníctvo.

Schválenie týchto pokrokových legislatív však pre mnohých konzervatívnych členov spoločnosti predstavovalo hrozbu pre inštitúciu manželstva samotnú. Ženám bojujúcim za ekonomickú, politickú a spoločenskú rovnosť pohlaví sa vyčítalo, že nedokážu dostatočne oceniť svoju ženskú prirodzenosť a miesto toho ľutujú fakt, že sa nenarodili ako muži. V skutočnosti sa však jednalo o strach konzervatívne založenej spoločnosti, ktorá sa obávala, že rovnosť pohlaví môže spôsobiť spoločenský chaos tým, že sa výrazne naruší stáročia stabilizované rodové rozdelenie rolí, ktoré jasne udávalo konštantný spoločenský poriadok.

Tento strach sa prejavil aj v mužskom chovaní voči ženám. Je zdokumentované, že v tomto období výrazne stúpili zločiny domáceho a sexuálneho násillia páchaného mužmi na ženách. S narastajúcou rovnosťou pohlaví začali muži strácať stabilitu, ktorú pre nich predstavovala ich rola hlavy rodiny zabezpečujúca jej ekonomickú stabilitu a spoločenský status. Otázka rodovej rovnosti v nich vzbudila pochybnosti o ich prirodzenosti a o tom, aká je rola, ktorú by v manželskom zväzku a v spoločnosti mali zastávať s príchodom vzdelaných, pracujúcich a ekonomicky nezávislých žien.

Ostáva však nepopierateľným faktom, že príchod ženskej nezávislosti skutočne mal výrazný vplyv na vzťahy medzi mužmi a ženami. S neustálym spoločenským pokrokom sa ženy cítili dostatočne sebavedomo na to, aby fungovali v živote samostatne, udržiavali

si vlastnú ekonomickú nezávislosť, individuálne sa rozhodovali či sa chcú vydať, alebo chcú žiť slobodný život. Mnohé ženy, ktorým to bolo umožnené, začali cestovať po svete, niektoré ženy sa začali obliekať „mužne“, čo v danej dobe značilo napríklad nosenie nohavíc. Oslobodenie sa od mnohých zaužívaných stereotypov sa prejavilo aj v tom, aké vzťahy ženy s mužmi udržiavali. Mnohé ženy v tomto období totiž volili nekonvenčné vzťahy založené na voľnosti, aby sa vyhli manželstvu, ktoré v liberálnych kruhoch naberalo negatívnu konotáciu z dôvodu jeho reštriktívnej povahy.

Konzervatívna časť spoločnosti sa otvorene búrila proti tomuto chovaniu spájanému s fenoménom New Woman. Tieto ženy boli najčastejšie označované za neprirodzené stvorenia alebo bytosti, ktoré idú proti prírode, nie sú schopné lásky voči svojej rodine, svojmu manželovi ani svojim deťom, pretože jediné, koho v živote uprednostňujú, sú ony samotné. Akákoľvek snaha ženy o sebarealizáciu mimo rodinného a domáceho prostredia bola konzervatívnou časťou spoločnosti odsudzovaná ako sebeckosť a akt proti prírode. Jednalo sa pritom o rovnaký spôsob sebarealizácie mimo domova, aký bol mužom umožňovaný po celé desaťročia. V prípade žien sa však neobišiel bez pripomínania jeho sebeckej povahy.

Argument konzervatívneho sektoru spoločnosti, že New Woman odmieta manželský zväzok, však nebol úplne oprávnený. Keďže je problematická už len samotná definícia pojmu New Woman, nie je možné generalizovať to, čo ženy označované týmto pojmom zastávali, pretože nie všetky ich názory boli jednotné. Aj keď sa všetky tieto ženy zhodovali v tom, že by mala nastať rovnosť pohlaví v politickej, ekonomickej a sociálnej sfére, ich osobné životné preferencie sa častokrát líšili. Niektoré ženy, ktoré boli označovali pojmom New Woman vďaka ich snahe presadiť liberálne pokrokové myšlienky, boli v skutočnosti zástankyňami inštitúcie manželstva, navrhovali však jej reformu. Jednou z nich bola napríklad írsky spisovateľka a aktivistka Sarah Grand, ktorá nevidela vzostup fenoménu New Woman ako ohrozenie inštitúcie manželstva, presadzovala však, aby bolo manželstvo založené na dobrovoľnosti a rovnosti pohlaví.

Ďalší kontroverzný stereotyp spájajúci sa s fenoménom New Woman bola otázka ženskej sexuality. Argument konzervatívnej spoločnosti, že New Woman sa chová a koná proti svojej biologickej podstate, sa preniesol aj na tému spojenú so ženskou sexualitou. Úvah o hrozbe, ktorú New Woman predstavovala z tohto hľadiska pre spoločnosť, bolo hneď niekoľko. Jedným z argumentov konzervatívneho sektoru spoločnosti bolo, že prirodzená žena žiadnu sexualitu nemá, avšak New Woman, ktorá je známa svojim „mužským“ charakterom a ambíciami, akými sú ekonomická nezávislosť, sociálna nezávislosť a túžba po vzdelaní

a politických právach, stelesňuje aj mužskú sexualitu. Práve preto sa od nej teda dá očakávať, že sa pokúsi svoju sexualitu prejaviť voči iným ženám a to môže výrazne narušiť poriadok v spoločnosti a ohroziť jej budúcnosť ako takú.

Druhým častým stereotypom týkajúci sa sexuality fenoménu New Woman bola domnienka, že sú tieto ženy úplne asexuálne a nie sú schopné nadväzovať romantické vzťahy s mužmi, nakoľko sú motivované výhradne sebeckými aspiráciami týkajúcimi sa ich osobnej a ekonomickej nezávislosti, vzdelania a politických práv. V tomto prípade New Woman opäť predstavovala hrozbu pre budúcnosť a poriadok spoločnosti, nakoľko mala odmietavý postoj adaptovať sa do úlohy matky a ženy v domácnosti, ktorá bola konzervatívnou spoločnosťou pokladaná za prirodzenú a biologicky predurčenú ženskému pohlaviu.

Tretím ustáleným stereotypom súvisiacim s týmto fenoménom bolo prezentovanie New Woman ako promiskuitnej ženy pohrdajúcej inštitúciou manželstva, ktorá sa prezentuje prehnane sexuálnym spôsobom. V súvislosti s týmto argumentom bola konzervatívna spoločnosť ochotná pripustiť, že tieto ženy majú svoje vlastné sexuálne túžby, stále to však bolo pokladané za neprirodzený jav a produkt príliš veľkej slobody, ktorá by ženám nemala byť umožnená. Táto žena predstavovala zvodkyňu, ktorá nadväzuje krátkodobé romantické vzťahy s rôznymi mužmi, prípadne aj ženami, a odmieta sa usadiť, nakoľko jediné, o čo v skutočnosti javí úprimný záujem je jej vlastná sloboda a nezávislosť.

Práve tento posledný stereotyp týkajúci sa sexuality New Woman neskôr v umení vyústil do vzniku archetypu femme fatale. Vznik femme fatale zároveň súvisel s mužskou romantizovanou a fantazírovanou predstavou ženy, ktorá je nezávislá, sebavedomá, zvodná, tajomná, inteligentná a schopná vedieť prejaviť svoje sexuálne túžby. Femme fatale prakticky predstavovala stelesnenie ženského ideálu, ktorý bol opačný tomu prezentovanému konzervatívnou spoločnosťou. Aj napriek tomu, že nie je možné tvrdiť, že tento archetyp ženy v umení vznikol až s príchodom New Woman, je vcelku pochopiteľné, prečo bol opäť na vzostupe práve v období, kedy bola otázka ženskej nezávislosti a ženskej sexuality spoločensky aktívne diskutovaná.

Aj napriek logickému prepojeniu medzi fenoménom New Woman a archetypom femme fatale sa však nedá tvrdiť, že každá New Woman bola automaticky pokladaná a prezentovaná ako femme fatale. Jednalo sa skôr o umeleckú víziu a reprezentáciu mužskej fantázie, ktorá súvisela s kontextom rodovej rovnosti a ženskej nezávislosti často diskutovaných v sociálno-

politickom kontexte obdobia fin de siècle. Na dôležitosť tohto faktu upozorňuje aj Patrick J. Quinn vo svojom diele venovanom týmto dvom fenoménom v kontexte americkej literatúry:

Toto tvrdenie nenaznačuje, že vývoj New Woman v neskorom 19. storočí bol len o tom, aby sa z nej stala femme fatale: vznik femme fatale bol primárne mužskou fantáziou, ktorá bola odpoveďou na znepokojujúcu vyhlíadku spoločenskej a politickej rovnosti žiadanej mnohými ženami v tomto období.⁷

Nie každá femme fatale však nutne zdieľa charakteristiky, záujmy a snahy, ktoré sa spájajú s fenoménom New Woman, akými sú snaha o dosiahnutie ženskej nezávislosti v politickom, ekonomickom, alebo sociálnom kontexte. Nezávislosť týchto žien vychádzala predovšetkým z ich prirodzenej podstaty, čo bol v konečnom dôsledku opačný diskurz ako ten, ktorý bol predkladaný zástancami udržania konzervatívnej spoločnosti.

Je taktiež dôležité poznamenať, že sa toto spoločensko-politické dianie aktívne šírilo predovšetkým v krajinách západného sveta a vznikajúce feministické tendencie boli v tomto období značne eurocentrické, pričom sa jednalo o diskusie vedené ženami z vyšších spoločenských vrstiev, ktoré boli vzdelané a finančne zabezpečené, prípadne mužskými intelektuálmi pochádzajúcimi z rovnakých spoločenských kruhov. Aj keď sa tieto myšlienky v danom období v Latinskej Amerike postupne šírili, značne rozdielna politická situácia v štátoch tejto oblasti zapríčinila odlišné pojetie feminizmu, ako tomu bolo v krajinách západnej Európy a USA. Hispanoamerické aktivistky sa v tomto období síce zaoberali témou feminizmu, spoločenská rovnosť a získanie rovnocenných práv s mužmi však neboli jediným predmetom ich aktivizmu. Ako vo svojej práci uvádza Doris Lamus Canavate, ženy v tomto období ako intelektuálne a politické aktivistky usilovali o „vybudovanie autonómie a politickej akcie, ktorá bude buričská, vyzývavá a kritická voči dominantnému ekonomickému a politickému systému, do ktorého spadá aj patriarchát“⁸.

Práve z týchto dôvodov boli typickými predstaviteľkami hispanoamerického feminizmu skôr bývalé študentky, partizánky či radikálne národné bojovníčky, čo sa značne líšilo

⁷ QUINN, Patrick J. *Patriarchy in eclipse: The femme fatale and the New Woman in American Literature and Culture 1870-1920*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publ., 2015, s. 81. („This is not to suggest that the development of the New Woman in the late nineteenth century was only about her becoming a femme fatale: the creation of femme fatale was primarily a male fantasy in response to the unsettling prospect of social and political equality demanded by many women at this time.“)

⁸ LAMUS CANAVATE, Doris. *Localización geohistórica de los Feminismos latinoamericanos*. Polis (Santiago). 2009. Vol. 8, no. 24, s. 4. („construcción de autonomía y de una acción política contestataria, irreverente y crítica del sistema económico y político dominante, en el cual se inscribe el patriarcado“)

od bohatých a vzdelaných príslušníčok buržoázie v západnej Európe a USA. Aj napriek rozdielnemu charakteru a cieľu ich aktivizmu však hispanoamerické feministky dosiahli mnoho úspechov v boji proti konvenčne sociálne stanovenej role ženy v spoločnosti a sexizmu.

Aj keď boli predstaviteľky hispanoamerického feminizmu značne odlišné od predstaviteľiek feminizmu západného sveta, najčastejším modelom feministicky zmýšľajúcej a správajúcej sa ženy v hispanoamerických románoch z obdobia fin de siècle bol práve model feministky po vzore západného sveta. Jednalo sa teda o ženy z vyššej alebo nižšej spoločenskej vrstvy, ktoré sa svojim konaním vymykali sociálne ustálenej podobe ženy ángel de hogar. Hispanoamerické romány z tohto obdobia boli totiž výrazne ovplyvnené francúzskou estetikou obdobia fin de siècle, ktorá sa sústredila práve na vyobrazenie tohto typu ženskej postavy. Mnohí hispanoamerickí autori mali navyše v období fin de siècle možnosť vycestovať do Európy, pričom Paríž častokrát predstavoval ich cieľovú destináciu, v ktorej nie len sami žili, ale do ktorej zároveň situovali dejové línie svojich románov. Z týchto dôvodov sa táto práca zameriava predovšetkým na koncept feminizmu situovaný do historického kontextu západnej Európy a USA v období fin de siècle.

2.3. Vznik archetypu femme fatale

S rozširujúcim sa fenoménom New Woman v období fin de siècle a s narastajúcou snahou zmeniť spoločenské postavenie žien, spolu s bojom o ich nezávislosť, sa v kultúre a umení začal rozširovať ženský archetyp známy pod francúzskym názvom femme fatale. Jednalo sa o archetyp ženy, ktorá dokázala pracovať so svojou ženskosťou a inteligenciou, s cieľom dosiahnuť vlastné záujmy a ambície. Na realizáciu svojich cieľov pritom zvyčajne využívala náklonnosť mužov, ktorých za sebou nechávala v deštruktívnom stave. Predchodkyne samotného ženského archetypu femme fatale však siahajú ďaleko za historické hranice obdobia fin de siècle a aj napriek tomu, že má vzostup tohto ženského modelu súvis s historickými okolnosťami, nejedná sa o archetyp vychádzajúci práve z tohto konkrétneho obdobia.

Prvé predchodkyne femme fatale môžeme vidieť už v starovekej gréckej a rímskej mytológii. Za prototyp femme fatale by sme mohli pokladať napríklad grécku bohyňu lásky Afroditu, ktorá bola stelesnením sexuality a jej krásy, ženskosti a úmyselnému zvädzaniu podliehali aj samotní bohovia. Ďalším príkladom z gréckej mytológie je bohyňa Hera, ktorá síce tradične reprezentuje obraz manželstva a materstva, avšak jej povestná žiarlivosť dokáže mať deštruktívne sklony podobné tým, aké častokrát pozorujeme práve u femme fatale. So ženami s podobnými charakteristikami sa však stretávame vo viacerých mytológiách známych po celom svete. Medzi najznámejšie príklady žien s podobnými charakteristikami pochádzajúcich z rôznych mytológií patria napríklad sumerská bohyňa Inanna, egyptská bohyňa Hathor, indická bohyňa Káli, alebo kráľovná Medb pochádzajúca z írskej mytológie.

Na prototyp femme fatale narazíme dokonca aj v menej známom biblickom mýte o Adamovej prvej manželke Lilith. Niektoré sumerské a mezopotámske mýty hovoria o Lilith ako o prvej manželke Adama, ktorá bola Bohom stvorená zo zeme, rovnako ako samotný Adam. Podľa mýtov však nedokázali spolunažívať v mieri, pretože sa mu Lilith odmietala podriadiť, nakoľko bola taktiež stvorená zo zeme a pokladala sa za seberovnú Adamovi. To vyústilo ku konfliktu pri ich pokuse o splodenie potomka, čo prinútilo Lilith vysloviť božie meno a zmiznúť. Aj napriek tomu, že Boh poslal troch anjelov aby Lilith presvedčili, tá sa vzbúrila a odmietla sa vrátiť, čím sa z nej stala matka démonov, pričom Boh stvoril Adamovi jeho novú manželku Evu, ktorá bola vytvorená z jeho rebra a nemala tak problém sa mu podriadiť. Niektoré mýty dokonca veria naratívnu, že Lilith bola následne hadom, ktorý ponúkol Eve jablko.

Najznámejším historickým prototypom femme fatale je však postava Salome pochádzajúca z *Nového zákona*. Matkou Salome bola Herodiada, ktorá žila s bratom svojho manžela, kráľom Herodom. Ján Krstiteľ toto ich spolužitie kritizoval a tak ho dal kráľ Herodes uväzniť. Na hostine pri príležitosti oslavy kráľových narodenín sa Herodovi zapáčilo tancujúce dievča, ktorým bola práve Salome. Za jej tanec jej ponúkol odmenu, akú si len vyberie, a tá si po poradení sa s matkou vyžiadala misu s hlavou Jána Krstiteľa. Tento biblický príbeh neskôr nanovo zinterpretoval v období fin de siècle Oscar Wilde vo svojom diele *Salome*, v ktorom túto ženu vykreslil ako femme fatale. Jeho vzor nasledovalo niekoľko ďalších prozaikov, dramatikov a básnikov, vďaka čomu sa zo Salome stal typický príklad ženy charakterizovanej ako femme fatale.

Obľuba figúry Salome sa neskôr preniesla aj do výtvarného umenia, pričom sú jedným z najznámejších diel s touto tematikou ilustrácie Aubreya Beardsleyho vyobrazené v prvom anglickom preklade Wildovej drámy *Salome*. Samotný Oscar Wilde nebol s tostožnený s krutou a provokatívnou náturou týchto ilustrácií. Takmer všetci kritici označili Beardsleyho ilustrácie k tejto hre ako groteskné a škandalózne, s uplynutím času ich však spoločnosť začala vnímať ako vcelku dôveryhodné vystihnutie ducha obdobia fin de siècle.

V súvislosti s mýtom je však potrebné zmieniť, že nie každý mýtus spojený so zvodnou, krásnou ženou s negatívnymi aspektami je nutné charakterizovať ako femme fatale. Príkladom toho sú napríklad mýtická postava Nymfy alebo fantastická postava upírky. Tieto postavy bývajú taktiež charakterizované svojou úmyselnou zvodnosťou a očarujúcou krásou, ktoré sú schopné doviest' ich mužské obete k deštruktívnemu koncu. V prípade oboch týchto postáv sa však jedná o ich nadprirodzené schopnosti spojené zároveň s prejavom sexuality, vďaka ktorých použitiu sú schopné ovládnuť a zničiť mužských protagonistov. Femme fatale vna rozdiel od Nymfy alebo upírky nedisponuje žiadnymi nadprirodzenými silami a svoje mužské obete si podmaňuje svojim prirodzene vrozeným šarmom, inteligenciou, sexualitou a manipulatívnymi technikami.

Je dôležité taktiež rozlíšiť medzi archetypom femme fatale a postavou zvodkyne. V mnohých literárnych a umeleckých dielach sa stretávame so ženskou postavou, ktorá dokáže očariť a zvádzať mužov, avšak tieto jej činy nemajú žiaden hlbší dopad na mužského protagonistu, ani na ďalšiu dejovú líniu s ňou spojenú. Hlavným rozdielom medzi femme fatale a postavou zvodkyne je ten, že femme fatale svoje schopnosti zvádzať využíva za účelom dosiahnutia svojich cieľov a aspirácií, pričom jej zvádzanie slúži len ako pomocný nástroj,

vd'aka ktorému si získa muža, prostredníctvom ktorého dosiahne to, po čom túži. Naproti tomu postava zvodkyne nemá žiadnu hlbšiu osobnú ašpiráciu, ku ktorej by sa dostala práve prostredníctvom zvädzania. Akt zvädzania je tým jediným, o čo sa pokúša a aj napriek tomu, že dejová línia môže nejakým spôsobom nadväzovať na túto skutočnosť, neprináša to zvodkyni žiaden ďalší osobný benefit.

Všetky tieto mýtické ženy mali spoločné, že sa ich typicky ženské vlastnosti spájali s negatívnymi, miestami až zlovestnými aspektami alebo konaním. Práve táto kombinácia tvorila základ, ktorý sa následne odrazil vo všetkých nadchádzajúcich ženských postavách, ktoré v literatúre a umení figurovali buď ako antagonistky, alebo ako opačné póly štandardne vyobrazovaného a preferovaného ženského ideálu. Samotný archetyp, ktorý dnes označujeme ako *femme fatale*, sa však postupne vyvíjal, preto sa v priebehu storočí a literárnych období líšili nie len vlastnosti a ašpirácie týchto žien, ale aj ich vizuálny charakter. Práve premenlivosť a vývoj tohto modelu v priebehu jednotlivých storočí značne komplikuje možnosť presne definovať, čo konkrétne si pod pojmom *femme fatale* máme predstaviť.

Ako je teda možné čo najvšeobecnejšie zdefinovať v čom spočíva archetyp *femme fatale*? Väčšina autorov zaoberajúcich sa touto figúrou sa zhoduje v tom, že tento typ ženy vyniká predovšetkým svojou zvodnosťou, krásou a sexualitou, ktoré využívajú okúzlenie prevažne mužov, prostredníctvom ktorých sa následne dostanú k splneniu svojich cieľov a ambícií, pričom práve tie mávajú zvyčajne negatívne dôsledky, najčastejšie v prípade využitých mužov. Práve jej krása a cieľavedomosť, aj napriek negatívnym dôsledkom jej činov, ju definujú ako atraktívnu, ale deštruktívnu postavu súčasne.

Ak sa pozrieme na definíciu slovného spojenia *mujer fatal* (španielsky ekvivalent slovného spojenia *femme fatale*) v slovníku Kráľovskej španielskej akadémie, narazíme na definíciu „zvodná žena, ktorá na mužov pôsobí neodolateľnou a nebezpečnou príťažlivosťou“⁹. Táto definícia síce jasne a trefne pokrýva duálny charakter *femme fatale* spojený s jej atraktívnou a zároveň deštruktívnou náturou, dostatočne však neupresňuje, že nebezpečie tejto ženy spočíva v jej odhodlaní dosiahnuť všetky svoje osobné ciele, bez ohľadu na dôsledky svojich činov. U *femme fatale* má práve toto odhodlanie dôležitý

⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. c2021. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. („mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa“.)

význam, nakoľko v jeho dôsledku koná táto žena inštinktívne a nehľadá pritom na okolnosti, čo je dôvodom utrpenia jej mužských obetí.

Komplexnejšiu definíciu femme fatale uvádza vo svojom článku Elhallaq, ktorý sa sústreďí predovšetkým na psychológiu tohto archetypu. Podľa jeho teórie sa femme fatale aj napriek rôznorodosti jej interpretácií vždy vyznačuje predovšetkým odmietaním podriaďiť sa ustáleným spoločenským konvenciám týkajúcich sa partnerských vzťahov a nemorálnym charakterom z hľadiska spoločenských morálnych hodnôt. Táto definícia teda priamo prepája podstatu archetypu femme fatale so spoločenskou situáciou a stereotypmi spájajúcimi sa so šíriacim sa fenoménom New Woman:

Aj napriek rozličným vyobrazeniam femme fatale v literatúre, vždy sú s ňou asociované dva prvky: odmietnutie podriaďiť sa konvenčným pravidlám kontrolujúcim mužsko-ženské vzťahy a to, že je nemorálna alebo za hranicou morálnej tradície.¹⁰

Na sexuálny aspekt femme fatale vo svojej definícii poukazuje Özdiñç, ktorá vystihuje práve prvotné okúzlenie mužského protagonistu týmto sebavedomým a cieľavedomým typom ženy, ktoré je však nasledované jeho dezilúziou a strachom z toho, čoho všetkého je táto žena tajomná žena schopná. Podľa teórie Özdiñç cíti mužský protagonista príťažlivosť voči femme fatale do momentu, kým nedôjde k sexuálnemu aktu. Následne si protagonista uvedomí, že táto žena nie je pasívna a nedokáže sa mu podriaďiť, čo v ňom vyvoláva strach, z ktorého následne pramení projekcia všetkých negatívnych aspektov a zla na túto ženu:

Nie je zvyčajnou pasívnou a tichou ženou, ale úplným opakom. Až do momentu pohlavného styku je erotizmus femme fatale snom každého muža. Avšak v priebehu pohlavného styku si mužský milenec uvedomí, že táto žena nie je vôbec pasívna, ani neakceptuje mužovi podradenú polohu. V momente, kedy muž pochopí jej zvodnú erotickú silu, vníma femme fatale ako zlo za každej ďalšej okolnosti.¹¹

¹⁰ ELHALLAQ, A. H. *Representation of Women as Femmes Fatales: History, Development and Analysis*. Asian Journal of Humanities and Social Studies, 2015, 3(1), s. 85. („Despite the different portrayals of the femme fatal in literature, two of the key features are always associated to her: a refusal to submit to conventional rules controlling the man-woman relationship, and she is amoral or beyond the common tradition of morality.“)

¹¹ ÖZDİNÇ, T. *FEMME FATALE 101: THE BASIC CHARACTERISTICS OF THE FEMME FATALE ARCHETYPE*. The Journal of International Social Research 13, 2020, s. 179. („She is not the accustomed passive and silent female, but the total opposite. Until the sexual intercourse, the eroticism of the femme fatale is what every man dreams of. However, during sexual intercourse, the male lover understands the fact that this woman is not passive at all, nor does she accepts to lie down under a man. Once her seductive erotic power is recognized by the male, the femme fatale is treated as the evil in every single case.“)

Z týchto definícií vyplýva, že sa femme fatale vo všeobecnosti vyznačuje predovšetkým vlastnosťami, ktoré na ňu projektuje jej okolie. Zatiaľ čo v definícii uvedenej v slovníku Kráľovskej španielskej akadémie je femme fatale definovaná na základe toho, aký vplyv má jej vyžarovanie na mužov, Elhallaq ju definuje na základe spoločenských konvencií a ustálených morálnych hodnôt. Özdiñ zasa tento archetyp charakterizuje prostredníctvom toho, aké je sexuálne vnímanie tejto ženy z mužskej perspektívy. Aj keď Özdiñ v úvode poukazuje na jej suverénny charakter, femme fatale spravidla nebýva definovaná z perspektívy jej vlastných zámerov, cieľov a motívov.

Aj keď býva s deštruktívnymi činmi femme fatale častokrát spájaná jej cieľavedomosť a sebeckosť, čo sú jasne subjektívne motívy tejto ženskej postavy, fakt, že býva interpretovaná najčastejšie z perspektívy mužského protagonistu alebo vševediaceho rozprávača, navyše v kombinácii s jej tajuplným charakterom, nám znemožňuje vidieť jej skutočné motívy. Tým, že sa ako čitatelia málokedy dostávame k perspektíve samotnej femme fatale, nie sme schopní posúdiť, či je jej konanie ospravedliteľné a práve preto bývame odkázaní na interpretáciu tejto postavy z hľadiska ostatných postáv, alebo vševediaceho rozprávača. Práve to je jedným z dôvodov, pre ktorý bývajú charakteristiky femme fatale najčastejšie definované prostredníctvom vlastností, ktoré na ňu projektuje jej okolie v súlade s ustálenými spoločenskými konvenciami danej doby. K jej subjektívnej perspektíve totiž spravidla nemávame prístup a posudzujeme tak jej charakter na základe vonkajších domnienok, projekcií a interpretácií.

Z hľadiska vzhľadu nie je možné definovať presné vizuálne aspekty spájajúce sa s archetypom femme fatale. Vzhľad femme fatale závisí častokrát od dobovej konvencie, od ideálu krásy spojeného s krajinou, do ktorej sa koncentruje dejová línia, alebo od osobných preferencií autora. Aj napriek tomu, že nie je možné stanoviť univerzálne charakteristiky spojené s výzorom tohto typu postavy, niektoré vzhľadové konvencie bývajú pravidelne vyobrazované u takmer každej femme fatale, takže by sa dali pokladať za určité prvky tohto archetypu ako takého.

Základnou vizuálnou charakteristikou univerzálnou pre všetky typy femme fatale je predovšetkým vzhľad, ktorý spadá pod štandardnú konvenciu danej doby. Ak by sme porovnali vizuálne charakteristiky femme fatale z rôznych období, ich fyzické črty by boli značne odlišné, avšak zakaždým by predstavovali spoločensky konvenčný ideál krásy obdobia, do ktorého spadá kontext daného literárneho alebo umeleckého diela. Podstatou vzhľadu

femme fatale totiž je, aby pripadala všetkým ľuďom bez rozdielu rovnako očarujúca a atraktívna a jej fyzická krása bola všeobecne nepopierateľná. Na jej atraktívnom výzore je následne založený kontrast príťažlivého vzhľadu a dekadentného chovania, ktorý je nevyhnutný pre samotný vznik archetypu femme fatale a práve preto je dôležité, aby boli jej vzhľadové vlastnosti univerzálne spoločensky akceptované a vyzdvihovalé, pre lepšie vyniknutie daného kontrastu.

S vizuálnou charakteristikou femme fatale je možné spojiť aj jej celkové vyžarovanie, ktoré je taktiež spoločné pre všetky predstaviteľky tohto typu postavy. Energia femme fatale býva spravidla príťažlivá, záhadná, tajomná a uzavretá, ale zároveň sebavedomá a jasne otvorená zážitkom a aktivitám, ktoré bývajú spoločensky tabuizované. Mužských protagonistov zvyčajne priťahuje práve táto otvorenosť femme fatale voči ich nemravným fantáziám a ich sebavedomé vystupovanie a konanie, ktorým častokrát samé preberajú iniciatívu. S postupom deja však mužskí protagonisti zisťujú, že nie sú schopní odhadnúť celkové správanie, zmýšľanie a úmysly týchto žien, čo ich uvádza do rozpakov, vyvoláva to v nich strach a nepokoj. Otvorenosť týchto ženských postáv voči tabuizovaným aktivitám a témam býva súčasťou ich vyžarovania alebo celkovej povesti, práve preto bývajú spoločnosťou častokrát odsudzované ako nemorálne a to bez ohľadu na ich spoločenské či ekonomické postavenie. Aj pri všeobecných vzhľadových charakteristikách a celkovom vyžarovaní archetypu femme fatale teda platí, že vyplývajú predovšetkým z toho, akú percepciu týchto žien má okolie, v ktorom sa pohybujú.

Ďalšou charakteristikou, ktorou sa femme fatale odlišuje od predchádzajúcich vyobrazovaných archetypov ženských postáv je forma jej protagonistizmu. Ženské literárne a umelecké postavy až do tohto obdobia zvyčajne zastávali prevažne pasívnu rolu. Predstavovali predovšetkým objekt mužského záujmu vyznačujúci sa svojou krásou a cnostnými ženskými vlastnosťami, vďaka ktorým predstavovali ideálnu podobu budúcej partnerky alebo manželky. Tieto cnostné vlastnosti sa spájali predovšetkým so spoločenským stereotypom vystavanom na modeli ángel de hogar, teda ženou odovzdanou svojej role v domácnosti, založenej na starostlivosti o rodinu a ochotnej podradenosti voči svojmu partnerovi. Ženská postava vystupujúca ako objekt mužského záujmu mala teda minimálnu dejovú funkciu, bola však predstavou ženského ideálu mužského protagonistu.

Naproti tomu však femme fatale predstavuje opačný typ protagonistky. Femme fatale nepredstavuje pasívnu figúru, naopak sa jedná o postavu, ktorá je schopná mužského

protagonistu ovládať, mať pod svojou kontrolou a manipulovať ním za účelom uspokojenia svojich vlastných potrieb. Z pozície objektu táto žena teda preberá rolu subjektu, ktorý má pod kontrolou svoje činy, pričom má konanie *femme fatale* priamy dopad nie len na dejovú líniu, ale aj na prežívanie a chovanie samotného mužského protagonistu. Na tento fakt poukazuje aj Dora Poláková:

Žena sa prestane vyskytovať výhradne ako objekt, tým, že sa zmení v subjekt, navyše veľmi aktívny, ktorý využíva všetky možné ženské zbrane, aby prilákal, trýznil, zotročil a podmanil si muža.¹²

Práve moc, ktorú *femme fatale* má nad mužským protagonistom, v ňom vyvoláva neistotu a strach, ktoré ho vedú ku kritike charakteru tejto ženy a jej vnímaniu ako niečoho negatívneho, zlého, temného a zlovestného.

Aj napriek tomu, že *femme fatale* je ženskou postavou, ktorá preberá iniciatívu nad svojim konaním rovnako, ako mnohokrát aj nad konaním mužských protagonistov, je potrebné zdôrazniť fakt, že sa stále jedná o postavu vytvorenú prevažne mužskými autormi, v ktorej je odrazená projekcia mužských fantázií, pričom táto postava zároveň ostáva objektom záujmu mužských protagonistov. *Femme fatale* je teda určitým spôsobom postavou, ktorá sa nachádza na rozmedzí objektu a subjektu dejovej línie. Zvyčajne pozorujeme vývoj tejto postavy, pričom sa na začiatku jedná predovšetkým o objekt záujmu mužského protagonistu, na ktorý si zároveň projektuje svoje osobné fantázie, ale s postupom deja *femme fatale* preberá iniciatívu, ničí túto projekciu mužskej fantázie, čím preberá úlohu dejového subjektu. Na túto dvojakosť vo svojom článku upozorňuje aj Özdinç: „Na jednu stranu rozhodne nie je subjektom, nakoľko subjektom je vždy muž, na druhú stranu však nie je objektom, keďže nie je typickou ženou.“¹³

Vzostup archetypu *femme fatale* v umení a kultúre v období *fin de siècle* má nepopierateľný súvis so spoločenským a historickým kontextom daného obdobia. Kým neboli

¹² POLÁKOVÁ, Dora. *El hechizo de Salomé*. In *Un universo de universos y una fuente de canciones*. Rocío Oviedo, Jesús Cano Reyes y Cristina Bravo (eds.). Madrid: Verbum, 2018, s. 45-46. („La mujer deja de aparecer únicamente como objeto para convertirse en sujeto, además muy activo, que usa todas las armas disponibles para atraer, torturar, esclavizar y subyugar al hombre.“)

¹³ ÖZDINÇ, T. Cit. d., s. 183. („On the one hand, she is definitely not the subject since the subject is always male, but on the other hand, she is not the object since she is not a typical woman.“)

v spoločnosti presadzované revolučné myšlienky spojené so ženskou otázkou a rovnosťou pohlaví, prevládajúcim modelom ženskej literárnej a umeleckej postavy bola žena, ktorej vlastnosti boli v súlade so spoločensky prevládajúcim modelom ženy, ktorým bol ángel de hogar. Ženy v literatúre a umení bývali najčastejšie vyobrazované ako pasívne figúry, ktoré predstavovali ideál mužského protagonistu a vnášali do jeho života krásu, starostlivosť a pokoj a vieru, čo boli práve atribúty pripisované ideálnym ženám a partnerkám v tomto období.

S príchodom žien, ktoré však túžili po zmene a po upevnení svojho spoločenského, politického a ekonomického postavenia, sa pozmenila aj ženská reprezentácia v umení a literatúre. Strach spoločnosti spojený so stereotypmi, ktoré sa spájali s fenoménom New Woman sa začal odrážať na fiktívnych ženských postavách. Tieto fiktívne postavy vynikali predovšetkým svojou cieľavedomosťou, vďaka ktorej boli ochotné urobiť všetko preto, aby dosiahli to, po čom túžia a nezaujímalo ich, aké dôsledky toto ich konanie spôsobí. Práve táto charakteristika je úzko spojená so spoločenským vnímaním New Women, ktoré boli konzervatívnou spoločnosťou vnímané ako sebecké, necitlivé ženy hľadajúce len na ich osobný benefit, ktorých konanie malo mať na spoločnosť deštruktívny dopad.

Otázku sexuálneho aspektu femme fatale je taktiež možné spojiť s dobovým vnímaním šíriaceho sa fenoménu New Woman. Možnosť slobodnej voľby otvorila ženám nové alternatívy, vďaka ktorým si ženy mohli vyberať nie len to, či chcú alebo nechcú žiť v manželskom zväzku, ale aj svojho budúceho partnera. Viaceré ženy hľadajúce sa partnera sa teda stretli s príležitosťou viesť niekoľko vzťahov s rozličnými mužmi predtým, než sa rozhodli usadiť s tým pravým. Niektorým ženám sa zasa pojem manželstvo asocioval s predstavou zväzku, v ktorom stratia svoju novonadobudnutú slobodu a budú nútené podriaďovať sa potrebám svojho manžela a rodiny, preto sa jej snažili vyhýbať a viedli s mužmi vzťahy nezáväzného charakteru.

Práve toto otvorenie ženských možností, týkajúce sa nadväzovania rôznych typov vzťahov, viedlo určitú časť spoločnosti k predstave, že sa tieto ženy vyznačujú promiskuitným správaním. Tento jav sa následne odrazil aj v archetype femme fatale, ktorý je založený na žene využívajúcej svoju schopnosť zvädzať mužských protagonistov v prospech vlastných záujmov vystupovaním, ktorým sa prezentuje. Po tom, čo ich vzájomný vzťah pokročí, zvyčajne vidíme motív deštrukcie a zničeného mužského protagonistu, ktorý za svoju situáciu viní femme fatale a koncentruje do nej pôvod všetkého zla v jeho životnej situácii. Práve spájanie negatívnych

atribútov so ženou, ktorá je sebavedomá a nebojí sa presadzovať si svoje ciele je odrazom pohľadu konzervatívnych názorov spoločnosti na New Woman v tomto období.

3. Femme fatale v hispanoamerických románoch

Zobrazenie a výskyt femme fatale v hispanoamerických románoch je úzko spojený s estetikou modernizmu a sociálnym kontextom, z ktorého samotný modernizmus ako literárny a umelecký smer pramení. V období fin de siècle boli mnohí, predovšetkým mladí umelci ovplyvnení spoločensko-politickým kontextom daného obdobia, pričom sa tento vplyv odrážal v odmietaní ustálených konvenčných umeleckých štandardov a noriem, ktoré sa nieslo v podobnom duchu, ako odmietanie zaužívaných sociálnych konvencií. Táto umelecká rebélia vzišla aj z inšpirácie francúzskymi parnasistami a dekadentnými formami umenia prevládajúcimi vo francúzskych umeleckých kruhoch daného obdobia.

Tieto umelecké smery boli do veľkej miery založené na kritike modernizačných a industriálnych procesov, ktoré sa v tomto období tešili enormnému rozmachu. Modernizačné procesy zároveň prispeli k posilneniu strednej buržoáznej vrstvy, ktorá reprezentovala najmä materialistické hodnoty a bola častokrát spájaná s tradičným usporiadaním spoločnosti a pokrytectvom či pretvárkou, ktoré sa za týmto usporiadaním skrývalo, čo sa taktiež nevyhlo kritike intelektuálov. Intelektuálni umelci sa snažili predovšetkým o vytvorenie novej formy hodnôt, ktorá by bola viac spojená s ich vnútorným prežívaním. Práve z tohto dôvodu sa snažili nájsť nové hodnoty v kráse a umení, prostredníctvom snahy vytvoriť novú radikálnu a revolučnú estetiku, na čo vo svojej knihe poukazuje aj Ricardo Guillón: „Modernista žije pohrúžený renovačnom prúde, v prúde, ktorý túži cítiť krásu vášnivo, cítiť vášnivo a úprimne.“¹⁴

V snahe nájsť tieto nové hodnoty sa umelci mnohokrát odkazovali na aktuálne spoločenské problémy, ktoré sa následne určitým spôsobom prejavili v ich samotnej tvorbe. Keďže jednou z neustále diskutovaných spoločenských otázok tohto obdobia bola práve otázka rodových rolí, tradičného usporiadania spoločnosti a postavenia žien v sociálnom kontexte, jej vyobrazenie neobišlo ani modernistické tendencie. V mnohých dielach z obdobia modernizmu tak nachádzame ženské postavy, ktoré sú symbolom slobody, alebo túžby po slobode. Jedným z príkladov je Sonatina, princezná z rovnomennej básne Rubéna Daría, ktorá je unavená z materialistických výdobytkov svojho paláca a túži byť slobodná:

¹⁴ GULLÓN Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid : Gredos, 1963, s 20. („El modernista vive inmerso en la corriente renovadora, corriente que aspira a sentir la belleza con pasión, a sentir con pasión y sinceridad.“)

Ach! Princezná s ružovými perami úbohá,
Radšej by lastovičkou, či motýľom bola,
Ľahké krídla mala, pod nebesami lietala,

(Ay ! la pobre princesa de la boca de rosa,
Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
Tener alas ligeras, bajo el cielo volar.)¹⁵

Okrem vyobrazenia žien ako postáv túžiacich po slobode sa v hispanoamerických modernistických dielach stretávame aj so zobrazením žien a ženských postáv v podobe kombinácie určitej idealizovanej predstavy autora alebo hlavného protagonistu, pričom má táto idealizácia častokrát priam až duchovný či náboženský charakter, a istého fyzického obdivu a pokušenia, ktoré naopak spája so ženskou postavou hriešne aspekty a myšlienky autora či protagonistu. Tento kontrast projekcií následne v mnohých dielach vyústil k vzájomnému spojeniu náboženských a erotických aspektov, čo vyvolávalo u širokej verejnosti kontroverziu a častokrát aj pobúrenie. Pre modernistov však nebolo nezvyčajné zdôrazňovať vo svojej tvorbe rovnako ich duchovné túžby, ako aj tie telesné. Na spojenie týchto dvoch rovín poukazuje aj Lily Litvak: „Božská žena je u modernistov tým najčastejším javom. Rovnako aj telesný aspekt je pre nich božský.“¹⁶

Prototyp *femme fatale* v hispanoamerickej literatúre môžeme nájsť ešte pred príchodom modernizmu. Prvotný model ženskej postavy s podobnými vlastnosťami, aké má *femme fatale*, nachádzame v hispanoamerickej literatúre v ženskej postave mulatky. Postava mulatky vychádza už z koloniálnej tradície a je symbolom ženy, ktorá má črty oboch kultúr, pričom ale skutočne nepatrí ani do jednej, čím predstavuje určitú formu slobody, ktorá pramení z jej oslobodenia sa od spoločenských noriem a tradícií zastávajúcich ktoroukoľvek z týchto dvoch kultúr. Keďže táto žena vo svojej literárnej podobe spravidla nemá manžela, pretože plne nepatrí ani do jednej z kultúr, v ktorých sa inštitúcia manželstva uzatvára, figuruje v daných dielach ako prostitútku.

Tým, že bola táto žena zmiešanej rasy, bola vnímaná ako nadštandardne krásna a atraktívna, pričom v sebe mala očarujúcu zmyselnosť a zvodnosť. Mužskí protagonisti

¹⁵ DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. París-México : Librería de la Vda. de C. Bouret, 1920, s. 61-62.

¹⁶ LITVAK, Lily. *El Modernismo: Edición de Lily Litvak*. Madrid : Taurus, 1981, s. 174. („Mujer divina es lo más frecuente en los modernistas. También la carne será divina para ellos.“)

pripisovali tieto jej prítlačivé atribúty práve dôsledku jej zmiešaného pôvodu, ktorý bol určitým spôsobom dôvodom jej atraktivity a otvoreného sexuálneho chovania. Táto postava zároveň spĺňala úlohu exotického elementu predovšetkým v hispanoamerickej literatúre z koloniálneho obdobia, v ktorom ešte nebolo typické, aby sa exotické prvky z európskeho prostredia alebo orientu preniesli a dostali do priameho kontaktu s miestnym obyvateľstvom. Určitým spôsobom cudzokrajný element práve preto predstavovala postava mulatky, ktorá bola navyše rovnako exotická pre belošké, ako pre pôvodné hispanoamerické obyvateľstvo, čo len posilnilo jej pozíciu slobodnej postavy nespádajúcej pod spoločenské konvencie žiadnej z týchto dvoch kultúr.

Táto žena má aj napriek svojmu pôvodu a povesti sebavedomý charakter, pričom si je vedomá svojej krásy, na ktorú je hrdá a nebojí sa ju využiť vo svoj prospech či k splneniu svojich cieľov a ambícií. Jej obeťou pritom v jednotlivých literárnych dielach bývajú spravidla bieli muži, pretože bývajú figúrou s najväčšou mocou a to ich robí najperspektívnejšími kandidátmi na uspokojenie osobných potrieb týchto žien, predovšetkým tých materiálnych. Keďže je pôvod tejto ženskej postavy zmiešaný, býva na okraji spoločnosti a jej povest' má zvyčajne negatívnu konotáciu, nakoľko vystupuje ako prostitútka. Aj napriek tejto povesti je však jej krása vnímaná ako výnimočná, nakoľko je pokladaná za exotickú a nezvyčajnú. Toto dvojité pojmie postavy mulatky bližšie objasňuje Barrera Barrios vo svojej práci:

Mulatka bola vnímaná dvoma spôsobmi: prvým bol opovrhujúci uhol pohľadu, pretože sa javí ako sexuálna postava, ktorá sa pokúša zničiť muža. Druhý spôsob je jej vnímanie ako objektu údivu mužského oka, pretože ju vidí ako exotickú a nezvyčajne krásnu.¹⁷

To, že touto ženou jej okolie a spoločnosť opovrhuje, však nijakým neprijemným spôsobom nedopadá na jej sebavedomie a cieľavedomosť, vďaka ktorým je schopná dosiahnuť čokoľvek si zaumieni. Mimo negatívnych aspektov, ktorými je táto žena v literatúre vykresľovaná, sa s jej postavou spája aj obdiv, fascinácia a projektovanie mužských fantázií na jej charakter, ktorý je značne odlišný od povahy ostatných bežných ženských protagonistiek.

¹⁷ BARRERA BARRIOS, Susana Elena. *La mujer fatal en Salamandra de Efrén Rebolledo*. Sonora, 2010. Bachelor thesis. Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística. Director: Corral Rodríguez, Rosario Fortino, s. 63. („La mulata se percibió de dos formas: la primera es desde un punto de vista despectivo porque se muestra como un personaje sexual que busca destruir al hombre. La segunda forma es la de un objeto de fascinación para los ojos del hombre al verla tan exótica y de belleza poco común.“)

Príchod modernizmu a otvorenie sa hispanoamerického umenia voči novým tendenciám však viedol k tomu, že sa hispanoamerickí umelci inšpirovali mnohými európskymi prúdmi, predovšetkým tými francúzskymi. Mnohí európski umelci sa pri vyobrazovaní rozličných archetypov ženských postáv vo svojej tvorbe inšpirovali mýtickou postavou Salome, ktorej príbeh následne interpretovali v rozličných podobách. Aj napriek tomu, že bola v tomto období figúra Salome skutočne rozšírená a predstavovala určitý model ženskej postavy, ktorá reprezentovala femme fatale, skutočný príbeh Salome bol pre týchto umelcov len odrazovým bodom, ktorého pôvodná podoba sa v ich dielach zanechala len minimálne, prípadne vôbec.

Vnímanie Salome v zmysle prototypu femme fatale vychádzalo predovšetkým z dvoch momentov jej príbehu, ktorými boli jej tanec pre kráľa Heroda a jej obraz s hlavou Jána Krstiteľa na striebornom podnose. Tieto dva momenty podnietili vnímanie Salome ako femme fatale, ktorá prostredníctvom svojho vyzývavého exotického tanca dokázala dosiahnuť svoj deštruktívny cieľ. V tomto duchu sa následne niesli modernistické umelecké diela, ktorých hlavnú ženskú hrdinu predstavovala Salome. Modernistickí autori ju vnímali ako exotický element, symbol krásy a krutosti zároveň, ktorý má v sebe navyše určité prvky sadizmu.

Po vzore Salome v modernistickej literatúre sa následne formovali postavy spadajúce pod archetyp femme fatale, ktoré vynikali predovšetkým ich ženským pôvabom a zvodnosťou, pričom ich dokázali využiť na dosiahnutie svojich vlastných cieľov s deštruktívnymi dôsledkami. Mnohé postavy reprezentujúce femme fatale v literárnych dielach modernizmu sú zároveň ženami pohybujúcimi sa v umeleckých kruhoch a teda sa v niekoľkých dielach stretávame s tým, že sa tieto ženy živia ako herečky, prípadne kabaretné tanečnice. V tomto prípade sa teda dostávame k prepojeniu zvodnosti, ženskosti a atraktivity femme fatale s jej tanečnými schopnosťami, čím môžeme pozorovať podobnosť medzi týmito postavami a ich predchodkyňou Salome.

Po vzore európskych autorov sa aj tí hispanoamerickí začali vo svojich dielach venovať spracovaniu témy Salome, ktorá postupne nahradila postavu mulatky a stala sa primárnym modelom pre vznik archetypu femme fatale. Niektorí z hispanoamerických autorov, ktorí sa vo svojich dielach venovali priamo spracovaniu motívu Salome boli napríklad Froilán Turcio, Julián de Cassal, či Enrique Gómez Carrillo. Motív už samotnej femme fatale následne nachádzame v mnohých ďalších epických a lyrických dielach hispanoamerického modernizmu.

3.1. Tri nemorálne novely

Tri nemorálne novely (Tres novelas inmorales, 1919) sú zbierkou troch noviel od guatemalského autora Enriqueho Gómeza Carrilla. Tieto tri novely vychádzali postupne v priebehu dvoch rokov pred ich finálnou publikáciou v zbierke známej pod spomínaným názvom. Ako prvá vyšla novela *O láske, o bolesti a o pokušení* (Del amor, del dolor y del vicio, 1898), nasledovala novela *Sentimentálna bohéma* (Bohemia sentimental, 1899) a poslednou bola novela *Údivy* (Maravillas, 1899) z rovnakého roku. Samotný autor zvykol nazývať tieto novely aj novelami mladosti, pretože je ich hlavnou témou mladá láska, ktorá sa podľa autora vyznačuje predovšetkým fyzickou túžbou a vášňou, čo môžeme vidieť vo všetkých troch spomínaných novelách. Všetky tri milostné príbehy sa odohrávajú v umeleckých kruhoch parížskeho prostredia, pričom sa mestský život postáv spája s ich osobným hľadaním sa, ktoré je sprevádzané dekadentnými prvkami častokrát povrchného a prázdneho životného štýlu.

Novely sa vyznačujú modernistickým a symbolickým štýlom s výraznou dekadenciou, kvôli čomu sa v literárnych kruhoch neraz ocitali pod vlnou kritiky a boli pokladané za nevhodnú literatúru predovšetkým pre mladé ženy. Samotný autor však nevnímal tieto novely ako nevhodné, pretože ich dekadentný charakter vnímal ako vyobrazenie mladíckej nerozvážnosti, ktorá je tak neškodná a nevinná, že nie je možné, aby niekoho dokázala pobúriť. V novelách sa vyskytuje mnoho archetypálnych postáv typických pre modernistickú estetiku, akými sú femme fatale, dandy, či prostitútky. Autorove vyobrazenie parížskeho prostredia zároveň vychádza z jeho vlastných životných skúseností, ktoré si sám zažil v parížskych umeleckých kruhoch, kde strávil veľkú časť svojho života a mal možnosť stretnúť sa s literárnymi veľikánmi, akými boli Paul Verlaine, Oscar Wilde či Émile Zola, ktorí taktiež do veľkej miery inšpirovali jeho literárnu tvorbu.

Okrem vyobrazenia dekadentného života v Paríži v období fin de siècle sa tieto novely vyznačujú modernistickou estetikou aj vďaka využitiu bohato ornamentálneho a symbolického jazyka. Autor sa príležitostne odkazuje na prirovnania z gréckej a rímskej mytológie, časté sú prirovnania pocitov k prírodným motívom a odkazuje sa aj na iné, celosvetovo známe literárne diela, ktoré ho určitým spôsobom inšpirovali v jeho vlastnej tvorbe. Všetky tri novely sú zamerané na milostnú tematiku, ktorá v každej novele aj napriek búrlivým momentom končí šťastným a zidealizovaným koncom.

3.1.1. O láske, o bolesti a o pokušení

Novela *O láske, o bolesti a o pokušení* je prvou novelou z modernistickej zbierky *Tri nemorálne novely*. Jej hlavnou protagonistkou je ovdovelá Liliana, ktorá sa po smrti svojho manžela dozvedá o jeho neverách prebiehajúcich počas celého ich manželstva, čo v nej vyvolá hnev, pričom sa rozhodne prevziať svoj život do vlastných rúk a začať žiť slobodne a voľnomyšlienkársky, ako si počas celého svojho života tajne priala. Vydá sa cestou mileneckého pomeru s bývalým asistentom svojho nebohého manžela, vďaka ktorému preniká do parížskych umeleckých kruhov a spoznáva dekadentnú stránku života ľudí, ktorí sa v týchto sférach pohybujú. Zároveň spoznáva Margot, ktorá sa v priebehu románu stáva jej najbližšou priateľkou a osobou, čo v nej vzbudzuje obdiv. Ich vzájomný vzťah je však natoľko blízky, že vyprovokuje vznik nepravdivých klebiet o potenciálnom milostnom pomere medzi dvoma ženami.

Táto novela vyvolala v literárnych kruhoch protestné ohlasy z dôvodu svojej kontroverzie a to predovšetkým kvôli vyobrazeniu možného mileneckého pomeru medzi dvoma ženami, čo bola v danom období vysoko tabuizovaná téma a Gómez Carrillo sa kvôli nej ocitol pod vlnou kritiky a obvinení z obhajovania homosexuality. Samotný názov novely je zároveň narážkou na vzájomné vzťahy, ktoré medzi sebou jednotlivé postavy vedú – od lásky si prechádzajú bolesťou, ktorá je spôsobená pokušením. V závere novely sa však opäť vracajú k počiatocnej láske, dochádza teda k cyklickému uzavretiu dejovej línie so šťastným koncom.

Liliana

Liliana je hlavnou hrdinkou novely *O láske, o bolesti a o pokušení*, pričom od prvého momentu sledujeme jej vývoj od vzornej ovdovelej manželky, charakteru nezávislej femme fatale túžiacej po slobodnom živote a voľnosti, až po úprimne zamilovanú ženu. V priebehu dejovej línie novely sa Liliana snaží dosiahnuť svoje najtajnejšie túžby a ideály, ktoré v sebe dusila niekoľko rokov z dôvodu manželstva, zároveň však hľadá samú seba a zdroj svojho osobného naplnenia, ktorý napokon nachádza v úprimnej láske, čo v úvode príbehu ani ona sama nepredpokladala. Jedná sa teda o dynamickú postavu, ktorej postupný vývoj čitateľ sleduje na základe jej konania a občasných myšlienkových úvah, ktoré sú prezentované prostredníctvom er-formy rozprávania.

Hned' v prvej kapitole sa stretávame s postavou Liliany, ktorá nám je prostredníctvom er-formy rozprávania prezentovaná ako mladá ovdovelá manželka, ktorá je tesne po pohrebe svojho zámožného manžela. Dozvedáme sa o jej detstve po smrti matky prežitom s otcom a následne o niekoľkých rokoch strávených v kláštore. Napokon sa vydala za staršieho, ale bohatého a vysoko postaveného muža, ktorý ju spočiatku odpudzoval, napokon si k nemu však vybudovala vzťah založený na rešpekte a vďačnosti. Roky v manželstve strávila čítaním a vzdelávaním sa, pričom vždy čakala na smrť svojho manžela, aby si mohla užívať slobodný život spolu s peniazmi a spoločenským postavením zdedeným po svojom manželovi. Už v jej prístupe k samotnej inštitúcii manželstva môžeme vidieť znaky typické pre femme fatale, ktorej vzťahy s mužmi bývajú spravidla založené na účelovosti a nie na skutočných citoch: „Pretože Liliana vždy očakávala, bez toho, aby sa odvážila si to želať, smrť svojho manžela, za účelom obnoviť svoju slobodu, prikrášenú titulom, bohatstvom, postavením...“ („Porque Liliana había esperado siempre, sin atreverse a desearlo, la muerte de su marido, con objeto de recobrar su libertad, embellecida con un título, con una fortuna, con un nombre...“)

18

Aj napriek svojej túžbe po slobode bola Liliana vernou a dobrou manželkou, ktorá si dokázala svoje tajné želania nechať pre seba a nenarušiť tým tradičný manželský zväzok, ani svoju pozíciu v ňom. V momente, kedy sa Liliana dozvedá, už po smrti svojho manžela, že ju v priebehu celého vzťahu podvádzal, prepadne ju hnev a rozhodne sa zviest' bývalého asistenta svojho manžela, pričom vie, že k nej dlhé roky prechováva city. Týmto aktom sa začne milenecký pomer medzi Lilianou a Carlosom, ktorý sa následne stáva hlavnou milostnou zápletkou novely. V samotnom zvedení Carlosa Lilianou však vidíme jasný akt túžby po pomste zo strany Liliany voči svojmu zosnulému manželovi, čo sa dá pokladať za súčasť deštruktívneho chovania tejto postavy charakterizovanej ako femme fatale.

Počiatok mileneckého pomeru medzi Lilianou a Carlosom je síce spojený so snahou Liliany o pomstu voči svojmu zosnulému manželovi, city, ktoré však ku Carlosovi prechováva sa v priebehu deja potvrdzujú ako skutočné. Pravosť jej citov môžeme pozorovať už na začiatku tohto pomeru, avšak až na konci príbehu po rozuzlení dejovej zápletky vidíme, že sa po celý čas jednalo o úprimné city zo strany tejto postavy, čo pre archetyp femme fatale vo všeobecnosti nebýva bežným charakteristickým prvkom. Vďaka er-forme rozprávania však máme ako čitatelia možnosť pozorovať taktiež Lilianinu perspektívu, na základe čoho vidíme, že aj

¹⁸ GOMÉZ CARRILLO, Enrique. *Tres novelas inmorales* [online]. PlanetaLibro, 2013, s. 7. Všetky ďalšie citácie sú z tohto vydania.

napriek jej aspektom typickým pre femme fatale je to stále žena, ktorá má svoje citlivé stránky: „Liliana prechovávala vždy, v záhadnom kútiku svojej duše, v tajomnej záhrade svojho citlivého bytia, výnimočnú a krehkú náklonnosť voči bývalému asistentovi markíza.“ („Liliana había conservado siempre, en un rincón misterioso de su alma, en el jardín secreto de su ser sensitivo, una simpatía muy especial y muy tierna por el antiguo secretario del marqués.“)¹⁹

Liliana je v priebehu novely častokrát prezývaná ako Bábika (La Muñeca). Jedná sa o prezývku, ktorú jej dal Carlos ešte na začiatku ich milostného pomeru a mnohokrát sa k nej následne vracia aj samotný rozprávač v podobe er-formy. Symbolika tejto prezývky je podľa teórie Navarrete Quan jasnou narážkou na symbolickú a realistickú dramatickú hru nórskeho dramatika Ibsena Henrika zvanú *Dom bábik* (Et dukkehjem, 1879): „Protagonistkou novely je Liliana, markíza, vdova prezývaná Bábika, čo je jasnou referenciou na *Dom bábik* od Ibsena.“²⁰

Nora, hlavná hrdinka tejto dramatickej hry, je vyobrazená ako vzorná a svedomitá manželka, ktorá urobí všetko pre svojho manžela v jeho ťažkej zdravotnej situácii, avšak po tom, čo si požičia peniaze od jeho zamestnanca, ktorý ju začne vydierať, sa jej život skomplikuje a v momente, kedy sa jej manžel o danej pôžičke dozvedá, zakáže jej stretávať sa s ich deťmi. Keď nepriaznivé okolnosti pominú, začne sa k Nore jej manžel opäť správať s rešpektom, ona si však uvedomí, že sa celý život nachádza v pozícii bábiky, ktorou manipuloval najprv jej otec a tentokrát jej manžel, preto sa rozhodne ho opustiť a prevziať svoj život do vlastných rúk.

Vzhľadom k opisu Liliany, ktorý je nám prezentovaný už na začiatku novely prostredníctvom er-formy rozprávania vidíme, že je jej osud takmer totožný s osudom postavy Nory a teda vidíme, že je táto postava vystavaná po vzore postavy z tejto nórskej drámy. Túžba po slobode v momente, kedy sa Liliana oslobodí od všetkých spoločenských rolí, ktoré ju zväzovali, následne tvorí aj základ samotnej dejovej zápletky novely. Zatiaľ čo u Nory je jej oslobodenie sa záverom dramatickej hry, v prípade Liliany sa jedná o prvok, ktorý novelu otvára a dáva priestor k tomu, aby na neho nadväzovala celá dejová línia.

¹⁹ Tamtiež, s. 11.

²⁰ NAVARRETE QUAN, Yosahandi. *La persecución del deseo en Del amor, del dolor y del vicio*. In Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*. Ciudad de México : Novelas en la Frontera, 2020, s. 12. („La protagonista de la novela es Liliana, marquesa, viuda, apodada la Muñeca, una clara referencia a Casa de muñecas, de Ibsen.“)

Vlastnosťou Liliany, ktorá do veľkej miery prispela k rozpadu jej vzťahu s Carlosom bola totiž práve jej túžba po slobode, nezávislosti a vášni. Táto ženská vlastnosť bývala častým predmetom spoločenskej diskusie v období fin de siècle, kedy mnohé progresívne intelektuálne a ženské hnutia diskutovali o osobnej realizácii žien mimo ich tradične spoločensky vymedzenej roly, ktorou bola ángel del hogar, teda rola ženy starajúcej sa o domácnosť a rodinné pohodlie. Konzervatívna spoločnosť vo všeobecnosti vnímala ženy snažiace sa realizovať mimo svoju domácu rolu ako sebecké, nedostatočne ženské, abnormálne a v špecifických kontextoch aj ako promiskuitné.

Na postave samotnej Liliany môžeme pozorovať jej postupnú cestu za osobnou slobodou a sebarealizáciou od momentu smrti jej manžela, ktorá ju zbavila jej tradičnej ženskej roly vzornej manželky. Aj keď smrť jej manžela podnietila v Liliane oslobodenie sa od ustálených spoločenských konvencií, nejednalo sa o prvotný impulz, skôr o možnosť zrealizovať svoj dlhodobý plán. Túžba Liliany po slobode sa začala formovať už v priebehu rokov strávených v kláštore, čím potvrdzovala mnohokrát konzervatívnou spoločnosťou presadzovaný stereotyp že ženy, ktoré absolvujú vzdelanie v kláštore, sa po jeho ukončení stanú spoločensky nevhodnými ženami túžiacimi po slobode, pretože v nich vzdelanie, ktoré je v prípade žien neprirodzené, prebudí túto rovnako neprirodzenú aspiráciu.

Svoju slobodu Liliana objavuje aj vďaka asociácii s niekoľkými dekadentnými umelcami, s ktorými začne tráviť čas na rôznych večierkoch. V týchto kruhoch sa stretáva s Margot, ktorá má niekoľko typických atribútov femme fatale. Ich priateľstvo sa postupne rozvíja a samotná Liliana tvrdí, že ju Margot dopĺňa vďaka jej vlastnostiam vyznačujúcim sa slobodou, ktorú ona sama aspiruje dosiahnuť. Liliana teda určitým spôsobom prechováva k Margot obdiv, čím sa ich vzájomný vzťah utužuje. Liliana by chcela byť ako Margot, avšak sama vie, že jej táto podoba voľnosti nie je rovnako prirodzená ako Margot, čo svedčí o tom, že sa Liliana predovšetkým snaží nájsť samú seba prostredníctvom skúšania všetkého, čo jej okolnosti umožňujú: „– Margot ‚ma dopĺňa‘– vravievala často Bábika –, pretože má to, čo mne chýba: vonkajší život, prudkosť, hlasnú radosť, pouličnú ľahkosť, parížsku necudnosť.“ (–Margot «me completa» –decía a menudo la Muñeca–, porque tiene lo que a mí me falta: la vida exterior, la violencia, la alegría ruidosa, la ligereza callejera, la picardía parisienne.“)²¹

Blízky vzťah Liliany a Margot sa v novele stáva predmetom klebiet, ktoré vedú až k rozpadu vzťahu Liliany a Carlosa. Aj napriek tomu, že je v novele niekoľkokrát naznačené,

²¹ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Cit. d., s. 29.

že je vzťah Liliany a Margot bližší, ako býva medzi priateľkami bežné, ani v jednom momente novely nie je tento fakt s istotou potvrdený a samotná Liliana ho niekoľkokrát vyvracia. Interpretácia tohto javu teda ostáva do značnej miery na uvážení čitateľa, vzhľadom k slobodomyselným a experimentálnym tendenciám oboch postáv sa však dá predpokladať, že k ich vzájomnému vzťahu skutočne v novele nedochádza a jedná sa len o isté prejavy ich všeobecne dekadentného správania. Element vzťahu medzi dvoma ženami je nie len provokatívnym dekadentným prvkom, ktorý prispieva ku kontroverznému charakteru tejto novely, ale odkazuje aj na dobové stereotypy, ktoré sa spájali predovšetkým so ženami aspirujúcimi po slobodnom živote, prípadne so ženami charakterizovanými ako *femme fatale*.

Konverzácie a dohady o vzájomnom vzťahu týchto dvoch žien navyše vedú Carlos a Robert, teda dvaja muži, ktorí boli obeťami voľnomyšlienkárskeho chovania spomínaných ženských postáv. Títo muži nie len neprávom obviňujú obe ženy zo vzájomného vzťahu, ktorý bol v danej dobe pokladaný za neprípustný a kontroverzný, zvaľujú na nich zároveň všetko svoje utrpenie, negatívne emócie a vnímajú ich ako pôvodkyne všetkého zla v ich živote. V tejto perspektíve teda vidíme deštruktívne dôsledky chovania oboch žien voči vybraným mužom, čo je jedným zo základných atribútov, na ktorom je založený archetyp *femme fatale*:

Muži ako my by sa nikdy nemali zamilovať do týchto žien, ktoré si pri tom, ako sa cítia slobodné myslia, že by mali spoznať všetko a tak nás berú ako otravných v momente, kedy už nemáme žiadnu záhadu, ktorú by sme im odhalili. Tieto ženy majú duše prostitútok.

(Los hombres como nosotros no debieran enamorarse nunca de esas mujeres que, al sentirse libres, creen que deben conocerlo todo, y que nos encuentran fastidiosos en cuanto ya no tenemos ningún misterio oculto que revelarlas. Esas mujeres tienen alma de prostitutas.)²²

Tieto rozhovory medzi Carlosom a Robertom dokazujú to, že ak sú ženské postavy Liliany a Margot a ich celkové správanie sa v novele vnímané ako negatívne, pričom sú ich dekadentné tendencie pokladané za zlovestné a deštruktívne, je to prezentované z pohľadu mužov, ktorí sa pokladajú za obeť chovania týchto žien. Z pohľadu er-formy rozprávania má však čitateľ možnosť vidieť aj perspektívu samotných ženských postáv. Vďaka týmto dvom uhlom pohľadu sú dané ženské postavy viacdimezióne a ich charakter a chovanie ostávajú na posúdení samotného čitateľa.

Táto viacdimezióne stránka ženských postáv nebývala v románoch z obdobia modernizmu veľmi typická, keďže bývali ženské postavy zvyčajne vykreslené ako vedľajšie

²² Tamtiež, s. 39.

charaktery, ktoré buď kompletne splňali atribúty archetypu femme fatale alebo atribúty ženy vystihujúcej archetyp ángel del hogar. Vďaka er-forme rozprávania však Gómez Carrillo umožňuje vidieť čitateľovi dejovú líniu aj z pohľadu týchto ženských postáv, čo síce odkrýva ich tajomnosť, avšak zároveň dáva čitateľovi možnosť pochopiť ich konanie, miestami s ním dokonca sympatizovať, čo znemožňuje vnímanie femme fatale výhradne ako zlovestnej a negatívnej postavy a otvára perspektívu, ktorá umožňuje vnímať túto postavu z pohľadu dobových a spoločenských konvencií.

Koncom novely si Liliana začne uvedomovať, že aj napriek absolútnej slobode a odpútania sa od všetkých spoločenských konvencií či vzťahov, ktoré ju obmedzovali, nenachádza vytúžené šťastie a pociťuje vnútorný smútok a nenaplnenie. V tomto jave vidíme, že aj keď v priebehu celého svojho života túžila po slobode a predstavovala si ju, v momente, kedy ju získava, zažíva dezilúziu, mierne sklamanie a uvedomuje si, že omnoho viac túži po úprimnom a romantickom vzťahu a to aj na úkor novonadobudnutej voľnosti:

Sloboda. Od tohto momentu bol jej jediným vodcom inštinkt... Ale zároveň, určitý hmlistý smútok sužoval jej hrud', plniac trpkosťou všetku jej nádej slobodného života, s ktorou sa pohrávali jej túžby.

(La independencia. En adelante su único guía sería el instinto... Pero al mismo tiempo una vaga congoja oprimía su pecho, llenando de amargura todas las esperanzas de vida libre que su deseo acariciaba.)²³

Tento jav spravidla nebýva typickým v príbehoch spojeným s archetypom femme fatale, ktorej jedinou aspiráciou je sloboda a nepochybuje pritom jej hodnotu. V prípade Liliany je teda zrejmé, že aj napriek mnohým viditeľným atribútom femme fatale, ktorými oplýva, nie je jej osobnosť možné jasne definovať, nakoľko sa v priebehu dejovej línie neustále vyvíja a hľadá seba samú. Táto vlastnosť z nej teda robí viac ľudsky prístupnú postavu, s ktorou má čitateľ možnosť sympatizovať.

Postava Liliany sa vyznačuje mnohými charakteristikami femme fatale, z ktorých najvýraznejšími sú jej túžba po slobode, snaha experimentovať, vyskúšať všetko, čo jej život ponúka a deštruktívne správanie voči mužom vo chvíli, kedy jej daný muž stojí v ceste k jej osobným aspiráciám. Aj napriek týmto atribútom však vidíme Lilianu taktiež z pozície ženy, ktorá sa po dlhých rokoch života v podobe vzornej dcéry a manželky rozhodla vyskúšať si opačný spôsob života, v ktorom bude žiť sama pre seba a plniť si svoje osobné ciele a túžby.

²³ Tamtiež, s. 47.

Na konci novely však zisťuje, že ju tento slobodný spôsob života nenapĺňa tak, ako si pôvodne predstavovala a znova si volí osobné naplnenie v podobe plnohodnotného romantického vzťahu.

Vďaka er-forme rozprávania, ktorou nám je Liliانا prezentovaná, ju dokážeme vnímať z tejto perspektívy a mať pochopenie pre jej ideál slobody, aj pre jej občasné deštruktívne sklony. Ak by však postava Liliany bola čitateľovi prezentovaná výhradne z perspektívy postavy Carlosa, omnoho výraznejšie by vynikali jej atribúty, ktoré ju charakterizujú ako femme fatale. Vďaka kombinovanej forme perspektív, ktorú Gómez Carrillo čitateľovi ponúka je však táto postava viacdimenzionálna a nevidíme ju len ako zlomyseľnú, sebeckú a deštruktívnu femme fatale, ale aj ako ženu túžiacu dosiahnuť svoje osobné naplnenie mimo svojich tradične spoločensky stanovených rol, v čom sa v konečnom dôsledku odráža aj samotný sociálny kontext obdobia fin de siècle, v ktorom bola otázka ženskej slobody a sebarealizácie aktívne diskutovanou otázkou.

Margot (Margarita del Campo)

Ďalšou výraznou ženskou postavou vyznačujúcou sa atribútmi femme fatale je v tejto novele postava Margot, celým menom Margarita del Campo. Margot sa v priebehu dejovej línie stáva blízkou priateľkou Liliany, v ktorej ešte intenzívnejšie prebudí túžbu po osobnej slobode, vďaka jej bezprostrednej a voľnomyšlienárskej náture. Jej atribúty femme fatale sú omnoho výraznejšie ako u postavy Liliany, pričom z veľkej časti predstavuje aspiráciu toho, kým by sa Liliana chcela stať. Margot však, na rozdiel od Liliany, až do konca novely ostáva verná svojej prirodzenosti a jej charakter ostáva nemenný, preto sa jedná o menej dynamickú postavu, ako tomu bolo v prípade Liliany.

Postava Margot je čitateľovi predstavená už v úvodných kapitolách novely prostredníctvom er-formy rozprávania, v prípade tejto postavy sa však čitateľ nedozvedá nič o jej minulosti, ani osobnom cítení. Aj napriek tomu je však táto postava charakterizovaná dostatočne detailne na to, aby čitateľ pochopil, že sa jedná o hrdinku, ktorá bude mať v dejovej línii príznačnú dôležitosť. Jej prvotný opis je zameraný predovšetkým na jej vzhl'ad, charakter a celkové vyžarovanie. Aj keď sa jedná o ženu, ktorá nemá dokonalý vzhl'ad, dokáže si získať ľudí svojim vyžarovaním a bezprostrednou povahou. Jej intelekt taktiež nie je založený na jej intelektuálnej kapacite, skôr na jej schopnosti prispôbiť sa a zapadnúť do spoločnosti, v ktorej sa práve nachádza. Zároveň sa vyznačuje istou dualitou anjelského a démonického

vzhľadu súčasne, čo je jej najpríťažlivejšou a najviac špecifickou črtou. Obzvlášť táto dualita patrí medzi časté charakteristiky spájané s archetypom postavy femme fatale:

Jej najneodolateľnejší šarm bol zrodený z diabolského kontrastu, ktorý vytvárali jej čierne, hlboké, vášnivé, takmer až hrozivé oči, spolu s jemnými či naivnými perami vábivého a veselého dieťaťa.

(Su más irresistible atractivo nacia del contraste diabólico que producían sus ojos negros, profundos, ardientes, casi feroces, con sus labios frescos o ingenuos de niño goloso y alegre.)²⁴

Margot je postavou, ktorá v priebehu celej dejovej línie koná s prihliadnutím výhradne na svoj vlastný benefit a nehľadá pritom na dôsledky svojich činov. Jedná sa preto o typický atribút asociovaný s archetypom postavy femme fatale. Obeťami jej činov sú najčastejšie muži, ktorých očarí a vykoristí pre svoje vlastné potreby. To, akým spôsobom Margot zaobchádza s mužmi vidíme na jej vzťahu voči Robertovi, ktorého využije k spoločne strávenému času, nikdy mu však nedovolí prekročiť priateľské hranice ich vzťahu, čo ho znepokojuje a frustruje. Túto svoju frustráciu následne detailne vykresľuje postave Carlosa, pričom vidíme, ako Margot pripisuje všetky negatívne, priam až diabolské vlastnosti, nakoľko mu odmieta naplniť jeho osobné predstavy a fantázie. Na základe tohto javu môžeme pozorovať, že démonicky charakter femme fatale je opäť raz definovaný na základe perspektívy mužskej postavy, ktorá sa cíti byť dotknutou a poníženou obeťou tejto ženy, o ktorej je presvedčený, že ho ponizuje vedome:

Tá démonická Margot zo mňa robí poloblázna. Ale nemysli si, že som do nej zamilovaný, to ani náhodou. Lúbiť ju? Už len to by chýbalo! Práve naopak, nenávidím ju z celej svojej duše a jej chlad ma odpudzuje. Ale potrebujem ju fyzicky.

(Ese demonio de Margot me tiene medio loco; pero no creas que estoy enamorado de ella, ni mucho menos. ¿Quererla? ¡Pues no faltaba más! Al contrario, la detesto con toda el alma, y su frialdad me repugna. Pero la necesito físicamente.)²⁵

V niekoľkých momentoch novely vidíme zobrazenú otázku sexuality Margot. Táto otázka nie je ani v jednom momente novely diskutovaná otvorene a ani bližšie definovaná či objasnená rozprávačom v er-forme. Hneď v niekoľkých momentoch novely však vidíme určité náznaky, prostredníctvom ktorých je možné si Margot interpretovať ako homosexuálnu postavu. Najvýraznejším z týchto náznakov je práve nepravdivá domnienka o vzťahu medzi Lilianou a Margot, ktorá tvorí významnú časť dejovej zápletky novely. Vzhľadom k početným

²⁴ Tamtiež, s. 29.

²⁵ Tamtiež, s. 35.

aktom vyvrátenia tejto domnienky zo strany postavy Liliany a aj zo strany samotného Roberta, ktorý túto myšlienku pôvodne rozšíril, je však tento náznak najmenej relevantný:

Pozývam ťa k zmiereniu, k blahu, k zabudnutiu na staré spory. A pri tom, ako ťa pozývam, splním aj jednu posvätnú povinnosť a teda že ťa uistujem, že Bábika a Margot boli jednoducho kamarátkami bez čohokoľvek viac... Potvrdzujem ti to.

(Te invito a la reconciliación, a la dicha, al olvido de las querellas pasadas; y al hacerlo cumpla con un deber sagrado, pues estoy seguro de que la Muñeca y Margot fueron sencillamente amigas sin más... Te lo aseguro)²⁶

O niečo relevantnejšie poukázanie na možnú homosexualitu Margot je možné pozorovať v jej vzťahu voči mužom. Margot je opísaná ako postava, ktorá využíva mužov pre získanie si ich času a pozornosti, nikdy však neprekročí určité hranice, za ktorými by nastala príležitosť intímneho vzťahu medzi ňou a týmito mužmi. Aj napriek svojmu zvodnému charakteru a úmyselnému zvädzaniu si Margot drží od týchto mužov značný odstup, čo ich nie len privádza do šialenstva a neistoty, ale aj vzbudzuje otázku, aký má na to žena s takto slobodomyselným charakterom dôvod. Domnienky Roberta poukazujú na jej homosexualitu, pričom už len samotná prítomnosť tohto argumentu môže ovplyvniť aj mienku samotného čitateľa o sexuálnej orientácii tejto postavy. Rozprávač v podobe er-formy sa však v priebehu novely ani raz nezmiene o minulosti ani sexualite Margot, čím ostáva jej sexuálna orientácia nedefinovaná a záleží na uvážení samotného čitateľa.

Alúzie na možnú homosexualitu Margot je možné vnímať ako provokatívny prvok tejto novely, pričom bola v tomto prípade možným autorovým zámerom snaha šokovať čitateľa a poukázať na hranice dekadentnej kultúry parížskeho mestského života, ktorá bola zvykom predovšetkým v umeleckých kruhoch, kde sa pohyboval aj samotný Gómez Carrillo. Aj keď sú narážky na tabuizované témy v tejto novele veľmi otvorené, postavy sú stále ovplyvnené určitým konzervatívnym rámcom. Slobodné a voľnomyšlienkové ženy sú síce mužmi žiadané, zároveň sú však odsudzované pre ich životný štýl a sú im mužskými postavami pripisované démonické vlastnosti. Hlavné ženské postavy sú otvorene dekadentné, prijímajú medzi seba však len ďalšie ženy z umeleckých kruhov a odsudzujú prostitútky, ktoré vnímajú s opovrnutím. Analogicky teda môžeme tvrdiť, že sa prvok ženskej homosexuality v novele objavuje ako element, ktorý je provokatívny a odvážny, zároveň je však hlavnými mužskými

²⁶ Tamtiež, s. 69.

protagonistami stále hlboko odsudzovaný a napokon sa ukáže ako nepravdivý, vďaka čomu si ženské postavy zachovajú v očiach tých mužských svoju tajomnosť, príťažlivosť a obdiv.

V závere novely sa Margot rozhodne akceptovať nečakanú žiadosť Roberta o ruku, pričom sa novela následne končí sobášom týchto dvoch postáv. Ich vzájomný vzťah sa do tohto bodu však nijakým spôsobom nevyvíjal. Zo strany Roberta sa teda jedná o spontánny, priam nerozvážny čin, ktorého dôsledky si uvedomuje aj on sám, aj napriek tomu sa však rozhodne riadiť svojimi inštinktívnymi pocitmi. O názore Margot na inštitúciu manželstva alebo na postavu Roberta ako takého sa čitateľ nedozvedá až do konca príbehu, jej akceptácia tejto ponuky teda ostáva otvorená čitateľskej interpretácii, čo aj naďalej udržuje Margot v pozícii postava-hypotéza. Koncept postavy-hypotézy bližšie špecifikuje Daniela Hodrová:

Ich signifié je otvorené priamo v diele, postava môže nie len pre čitateľa, ale aj pre ostatné postavy v diele nadobúdať rôzne významy, pričom táto jej otvorenosť je súčasťou autorskej stratégie a často sa v diele tematizuje.²⁷

Vzhľadom k atribútom archetypu femme fatale, ktoré sú v tejto postave výrazne prítomné a jej predchádzajúcim vzorcom správania sa však čitateľovi ponúka interpretácia, že sa Margot rozhodne prijať Robertovu žiadosť o manželstvo zo zisťných dôvodov, medzi ktoré patrí predovšetkým jeho materiálne zabezpečenie a pozornosť, ktorou Margot zahŕňa. Samotný Robert pri vysvetľovaní svojich činov poukazuje na fakt, že neočakáva v budúcnosti od Margot žiadnu zmenu v jej doterajšom chovaní, aj napriek tomu však trvá na svojom rozhodnutí. Môžeme teda predpokladať, že má táto postava pevné daný osobnostný charakter, hodnoty a sebaistotu, čo sú zároveň predpokladané vlastnosti archetypu femme fatale, ktorá taktiež ostáva verná svojim charakterovým črtám aj konaniu, ktoré sú za každých okolností v súlade primárne s jej osobnými záujmami.

Postava Margot je vedľajšou postavou tejto novely, ktorá sa vyznačuje prvkami typickými pre archetyp femme fatale. Na rozdiel od Liliany, hlavnej ženskej protagonistky, sa čitateľ nikde v priebehu dejovej línie nedozvedá o minulosti ani o citovom vnímaní tejto postavy. Do značnej miery preto ostáva charakter Margot na osobnom uvážení samotného čitateľa, čo ju udržia v pozícii postava-hypotéza. Zároveň sa jedná o jeden z možných dôvodov, pre ktorý jej atribúty femme fatale vynikajú omnoho výraznejšie, ako je tomu

²⁷ HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu: poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha : Torst, 2001, s. 546. („Jejich signifié je otevřené přímo v díle, postava může nejen pro čtenáře, ale i pro ostatní postavy v díle nabývat různých významů, přičemž tato její otevřenost je součástí autorské strategie a často se v díle tematizuje.“)

u Liliany. Na rozdiel od Liliany je Margot menej dynamickou postavou, pretože jej charakter ostáva v priebehu celej dejovej línie nemenný a jej chovanie je do značnej miery predvídateľné.

Postava Margot je čitateľovi prezentovaná z perspektívy er-formy rozprávania a z perspektívy postáv súčasne, ako je tomu aj v prípade Liliany, vďaka čomu nadobúda viacdimenzionálny charakter. V prípade Margot je však na jej démonické vlastnosti poukázané nie len z perspektívy zraneného Roberta, ale aj prostredníctvom er-formy rozprávania, čo ešte viac upevňuje jej pozíciu postavy femme fatale. Jej charakter sa vyznačuje predovšetkým slobodomyselnosťou, dekadentným správaním, otvorenou povahou a koketným chovaním sa voči mužom, ktorých využíva za účelom materiálnych benefitov a získania si ich pozornosti, následne im však nespĺňa ich osobné fantázie, čo ich necháva zničených a frustrovaných, čo v nich vzbudzuje pocit nenávisťi voči tejto ženskej postave.

Jedným z výrazných atribútov spájajúcimi sa s Margot je otázka jej sexuality, ktorá ostáva v novele nevyriešená, pohybuje sa však v rovine polemiky a ako mnohé iné atribúty tejto postavy, autor ju ponecháva taktiež na interpretácii čitateľa. Možná homosexualita Margot je kontroverzným a provokatívnym prvkom tejto novely, ktorý v literárnych kruhoch po jej vydaní vyvolal výraznú vlnu kritiky voči autorovi. Tento element je však možné asociovať s pohľadom na dobové konvencie, kedy boli slobodomyselným ženám mimo iných vlastností pripisované častokrát neoprávnene práve homosexuálne tendencie, ktoré boli vysoko tabuizované a odsudzované obzvlášť konzervatívnou časťou spoločnosti a slúžili na odradenie mladých žien od vydania sa cestou slobodného života. Aj v novele môžeme pozorovať, že jednotlivé postavy aj napriek vlastnej dekadencii odsudzujú túto predstavu a v dôsledku toho aj samotnú Margot. Napokon sa domnienka o jej spoločnom vzťahu s Lilianou ukazuje ako nepravdivá, čím autor zachraňuje povest' oboch postáv nie len v očiach mužských protagonistov, ale aj v očiach čitateľa daného obdobia, pre ktorého bol tento vzťah s najväčšou pravdepodobnosťou taktiež odsúdeniahodný.

Postava Margot v tejto novele predstavuje typický symbol dekadencie archetypu femme fatale a stáva sa dôležitou postavou nie len kvôli tomu, že sa vďaka jej prítomnosti v novele rozvíja hlavná dejová zápleтка, ale aj kvôli reprezentácii kontroverznej a tabuizovanej témy, ktorá novele dodáva výrazný dekadentný nádych, zároveň však aj odráža pohľad dobovej spoločnosti na slobodomyselné, sebavedomé a samostatné ženy a taktiež na otázku vnímania ženskej sexuality.

3.1.2. Sentimentálna bohéma

Sentimentálna bohéma je druhou novelou zo zbierky *Tri nemorálne novely*. Jedná sa o novelu so zbierky, ktorej milostný príbeh má najviac romantické aspekty spomedzi všetkých troch, ktoré v zbierke nachádzame. Hlavným hrdinom je nádejný básnik Luciano, ktorý sa snaží presadiť v parížskych literárnych kluboch a stať sa uznávaným autorom. Pri jeho snahe získať svoj vytúžený úspech však stretáva divadelnú herečku Violetu de Parma. Medzi dvoma postavami sa začne formovať milostný pomer, ktorý Violetu dovedie k opusteniu svojho dlhodobého partnera, pričom sa vzdá svojho zabezpečeného života aj sľubnej kariéry v divadle kvôli naplnenému romantickému vzťahu s mladým básnikom.

Aj napriek tomu, že táto novela obsahuje mnoho dekadentných a symbolických prvkov typických pre modernizmus, jej dejová zápleтка má značne romantický charakter a jej hlavní hrdinovia sa taktiež vyznačujú mnohými prívlastkami príznačnými pre romantických hrdinov. Práve v tejto novele je najviac spomedzi všetkých v danej zbierke viditeľná mladá láska, nevinnosť a vášeň, o ktorých Gómez Carrillo najčastejšie hovoril v súvislosti so zbierkou *Tri nemorálne novely*.

Vyobrazením životného príbehu mladého nádejného básnika a mladej divadelnej herečky autor prepája niekoľko typov umenia súčasne a zároveň poukazuje na ťažkosti mladých umelcov, ktorí sa vydávajú do Paríža v snahe presadiť sa a živiť sa svojim umením. Tento aspekt dejovej línie má jasný pôvod v autorových osobných zážitkoch a skúsenostiach, s ktorými sa stretol pri jeho vlastnej snahe umelecky sa presadiť v Paríži, zároveň je však jasným odrazom obdobia fin de siècle, čo o to viac dotvára modernistickú estetiku celej novely.

Violeta de Parma

Violeta de Parma je hlavnou ženskou hrdinkou novely *Sentimentálna bohéma*. Violeta predstavuje objekt milostného záujmu hlavného protagonistu, básnika Luciana, ktorý sa snaží so svojou literárnou tvorbou preraziť v Paríži, pričom je jeho cesta plná prekážok spojených so životom v chudobe, ťažkosťami presadiť svoje dielo a získať uznanie v tých správnych umeleckých kruhoch. Na svojej ceste stretáva Violetu, ktorú spočiatku vníma ako svoju priateľku, s postupom času sa však vzťah medzi nimi prehĺbi, až sa napokon Violeta rozhodne pre radikálny krok opustiť svoj život plný luxusu a pohodlia a začať nový život s Lucianom, v ktorom ju síce bude čakať veľa prekážok, zároveň však aj vytúžená sloboda.

Základné charakterové črty Violety de Parma môžeme nájsť obsiahnuté už v jej mene, ktorého symbolika odkazuje hneď na niekoľko rozličných interpretácií. Vo všeobecnosti je meno Violeta de Parma odkazom na parmskú fialku, ktorá bola obzvlášť obľúbená v 19. storočí vo Francúzsku, kde sa okrem iného používala aj ako súčasť pokrmov. Symbolika parmskej fialky má však omnoho väčšiu spojitosť s historickým kontextom. Fialka bola totiž obľúbenou rastlinou Napoleona Bonaparte, pričom sa neskôr stala aj symbolom Bonapartistov. Kyticu fialiek Napoleon daroval svojej prvej manželke Joséphine de Beauharnais, ktorá ju nosievala na šatách. Až druhá Napoleonova manželka, Mária Lujza Habsburská, známa aj ako vojvodkyňa z Parmy, však dala tejto rastline význam, keď ju začala pestovať na počesť Napoleonovej prvej manželky.²⁸

Samotná fialka však najčastejšie býva interpretovaná ako symbol romantickej lásky, nevinnosti a úprimnosti. V starovekej gréckej mytológii bola fialka symbolom bohyne Afrodity, ktorá si údajne obľúbila jej vôňu a preto pre Grékov predstavovala, rovnako ako aj samotná Afrodita, symbol krásy, lásky a plodnosti. Neskôr bola fialka spájaná s mýtom bohyne Persefony a tak ju ľudia začali vnímať ako kvet mŕtvych, symbol smrti a samotného podsvetia. V tomto kontexte je nutné pripomenúť, že rovnako bohyňa Afrodita, ako aj smrť samotná bývajú všeobecne spájané s archetypom femme fatale, takže môžeme predpokladať, že už samotné meno Violety de Parma značí tento aspekt jej osobnosti. Aj interpretácia romantickej lásky a úprimnosti spájaných s fialkou však vystihujú vývoj dejovej línie spojenej s touto postavou. To, že má meno tejto ženskej postavy v novele dôležitý význam nám autor naznačuje už v jednom z prvých dialógov medzi Violetou a Lucianom, kedy je jednou z tém diskutovaných pri ich zoznámení sa práve Violetino meno: „Pre priateľov len Violeta. V divadle ma volajú Violeta de Parma. Zdá sa vám to smiešne?“ („Para los amigos solo Violeta. En el teatro me llaman Violeta de Parma ¿le parece a Ud. ridículo?“)²⁹

Rovnako, ako u postavy Liliany v novele *O láske, o bolesti a o pokušení*, má vďaka vševediacemu rozprávačovi prítomnom v tejto novele čitateľ možnosť vidieť Violetu objektívnejším spôsobom, ako to býva v prípade ich-formy rozprávania. V prípade Violety

²⁸ DE CARVALHO, Luís Mendonça et al. *HISTORY AND CULTIVATION OF PARMA VIOLETS (VIOLA, VIOLACEAE) IN THE UNITED KINGDOM AND FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY*. Harvard Papers in Botany, vol. 18, no. 2, 2013, s. 138. („Napoleon was exiled to the Island of Saint Helena and the Duchy of Parma was given to his second wife, Marie Louise, a member of the Hapsburg Austrian dynasty who, once at Parma, patronized violet fashion and trade.“)

²⁹ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Cit. d., s. 77.

v novele nachádzame niekoľko opisov spájajúcich sa s jej minulosťou, ktoré nám približujú príčiny jej konania, ktorého dôsledky sa odohrávajú už priamo v dejovej línii. Zároveň nám rozprávač ponúka príležitostný pohľad do vnímania a videnia samotnej Violety, čo nám dáva možnosť nahliadnuť na jednotlivé dejové prvky priamo z jej perspektívy. Violeta je tak vďaka er-forme rozprávania čitateľovi viac prístupná a stráca svoju tajomnosť, záhadnosť a nevyspytateľnosť, ktoré bývajú typickými pre postavu femme fatale. Aj napriek tomu však u Violety nachádzame hneď niekoľko prvkov, ktoré sú typické pre tento archetyp ženskej postavy.

Už v úvode sa z opisu minulosti Violety dozvedáme, že bola od pätnástich rokov modelkou pre parížskeho maliara, avšak jej pýcha, nedostatok formálnosti a dostatočný nezujem o toto povolanie zapríčinili, že sa nikdy nepreslávila. Jej túžbou bolo divadlo, pretože túžila po javisku a predovšetkým obdive ľudí, čo poukazuje na jej extrovertnú a sebavedomú povahu, s ktorou sa v priebehu diela stretávame. K divadlu sa napokon dostala práve vďaka jej spolupráci s majetným umelcom Reném Durom, ktorého sama pokladala za nevzdelaného príslušníka buržoáznej vrstvy. Aj napriek tomu, že sa ich vzájomné hodnoty a intelekt značne líšili, ich vzťah vnímala výhradne účelovo a bola ochotná toto spoluprácu akceptovať za cenu svojej hereckej kariéry a drahého oblečenia. Práve v tomto úvahovom pochode a čine Violety vidíme prvky typické pre archetyp femme fatale, ktorá nie je citovo zainteresovaná a koná výhradne za účelom svojich vlastných cieľov:

Čo ju zaujímalo? Azda do toho domu vošla, aby sa tam zahniezdila? Azda tam plánovala žiť navždy? To, čo ju zaujímalo, bolo aby René zariadil jej prijatie do divadla, aby jej kúpil kostýmy, aby jej zariadil profesorov, aby jej pomohol, jedným slovom, získať slávu.

(A ella ¿qué le importaba? ¿Acaso había entrado en esa casa para hacerse un nido? ¿Acaso iba a vivir allí siempre? Lo que le importaba era que René la hiciese admitir en un teatro, que le comprase trajes, que le pusiese profesores, que la ayudara, en una palabra, a llegar a la Gloria.)

30

Ďalšími atribútmi, ktoré sú Violete pripisované sú jej túžba po slobode, po živote, ktorý tajne žije vo svojich predstavách a užívanie si času stráveného v rôznych umeleckých kaviarňach. Aj napriek tomu, že túžila celý život po hereckej kariére, nemala problém sa v minulosti živiť okrem modelky aj ako príležitostná prostitútka, čo je prvok, ktorý znova potvrdzuje jej dejové postavenie ako femme fatale. Violeta je zároveň charakterizovaná ako samofúba, čo taktiež býva tradičnou charakteristikou archetypu femme fatale, avšak sa

³⁰ Tamtiež, s. 83.

jedná zároveň o ženu, ktorá si je vedomá svojich chýb a dokáže sa na nich zasmiať. Touto poslednou vlastnosťou nám autor opäť približuje ľudskú stránku Violety, čím ju zbavuje jej tajomnosti a približuje ju čitateľovi viac ako postavu, s ktorou je do určitej miery možné sympatizovať: „Violeta bola tiež samolúba, ale iným spôsobom. Bola veselo samolúba a v určitých chvíľach sa vedela vysmievať svojim vlastným chybám.“ („Violeta también era vanidosa; pero de otro modo. Era una vanidosa sonriente, que sabía, en ciertos casos, burlarse de sus propios defectos.“)³¹

V určitých dejových momentoch môžeme vidieť aj prejavy Violetinej sexuality, ktoré sú vyobrazené značne intenzívnym spôsobom a opisované prívlastkami ako „zbláznenie sa“, „beštiálny útok“ či „horúčka“. V momente, kedy jej túžby neboli ukojené, mala Violeta sklony k nekontrolovateľnému správaniu, miestami dokonca s prvkami násilia. Ženské sexuálne túžby boli v tomto období tabuizovanou témou v spoločnosti a preto sú tieto detailné opisy, ktoré Gómez Carrillo prezentuje, značne kontroverzné v danom kontexte. Navyše bola v tomto historickom období otázka ženských prejavov sexuality stále nejasnou témou, pričom v spoločnosti daného obdobia prevládal častokrát názor, že u žien tieto prejavy nie sú z fyziologického hľadiska možné ani prirodzené. Tieto detailné opisy Violetiných sexuálnych túžob teda môžeme pokladať za určitú mužskú projekciu a fantáziu, ktorá bola mnohokrát spájaná práve s archetypom femme fatale a pramenila najmä z historického spoločenského kontextu, ktorý samostatné a cieľavedomé ženy v mnohých prípadoch asocioval s promiskuitným a extrémnym sexuálnym chovaním:

Pobláznená, cítiac sa neschopná odporovať sebe samej, poháňaná svojou sexualitou, svojimi nervami, svojou náruživosťou, rýchlo sa vrátila do spálne, v ktorej spal René a zobudila ho tlačiac ho, nazývajúc ho imbecilom.

(Enloquecida; no sintiéndose capaz de resistirse a sí misma, impulsada por su sexo, por sus nervios, por su vehemencia, volvió con paso rápido a la alcoba en que dormía René, y le despertó estrujándole y llamándole imbécil.)³²

Aj napriek tomu, že všetky tieto charakterové črty jednoznačne vykresľujú Violetu ako femme fatale, v určitých momentoch vidíme Violetu v bežných ľudských situáciách, čo nás ako čitateľov núti s ňou sympatizovať. V priebehu celého príbehu môžeme vidieť, že aj napriek tomu, že je jej vzťah s Reném účelový a aj ona sama ho takto vníma, trápi ju nedostatok lásky

³¹ Tamtiež, s. 85.

³² Tamtiež, s. 95.

a nevšímavosť, ktorá sa jej od Reného dostáva. Aj napriek svojmu účelovému chovaniu, Violeta v skutočnosti túži po láske, ktorá jej nie je opätovaná, nakoľko je René viac zaujatý svojou slávou, povestou a peniazmi. V mnohých momentoch teda môžeme pozorovať frustráciu Violety v tejto situácii, čo je netypickým javom pre tradičnú postavu femme fatale:

Neskôr ju vyspovedal ohľadom pantomímy:

- Ako bolo?
- Dobre, ďakujem – odpovedala herečka ironicky. Duran sa nezdal byť urazený. Bol spokojný, pretože mal potrebu hovoriť o svojej bohéme a čítať niekomu útržky, ktoré sa mu zdali najlepšie napísané.

(Luego le interrogo sobre le pantomima: –¿Qué tal? –Bien, gracias –repuso la actriz irónicamente. Duran no se dio por ofendido. Estaba contento; tenía necesidad de hablar de su bohemia y de leer a alguien los trozos que mejor hechos se le antojaban.)³³

Pravú lásku Violeta napokon nachádza v postave Luciana, pričom sa ich vzťah postupne vyvíja v priebehu celého príbehu. Vzťah Luciana a Violety je od začiatku úprimný a aj zo strany Violety vidíme, ako voči Lucianovi prechováva cit, ktorý nie je nijakým spôsobom účelový, nakoľko jej Luciano nie je schopný ponúknuť žiadne lepšie sociálne postavenie ani materiálne zabezpečenie. V závere príbehu sa Violeta dobrovoľne vzdá všetkého, čo jej René poskytuje, v rátane jej vysnenej práce v divadle a drahých kostýmov, pričom si zvolí slobodu a lásku a rozhodne sa ostať s Lucianom. Obzvlášť v jej vyznaní Lucianovi v závere príbehu vidíme, že sa skutočne jedná o úprimne zamilovanú ženu, ktorá koná impulzívne, ako býva skôr bežné pre romantických hrdinov. Keďže postavy archetypu femme fatale bývajú charakterizované ako ženy, ktoré len účelovo zvädzajú s deštruktívnymi dôsledkami, tento finálny čin Violety sa vymyká štandardným charakteristikám typickým pre femme fatale: „Od dnes a navždy budem žiť tu, s tebou, chudobná či bohatá, biedna či preslávená, ale vždy po tvojom boku. Už by pre mňa bolo nemožné žiť s niekým iným!... Prijímaš ma?...“ (De hoy en adelante viviré aquí, contigo, pobre o rica, miserable o gloriosa, pero siempre junto a ti... ¡Ya era imposible, para mí, vivir con otro!... ¿Me aceptas?...)³⁴

Violeta de Parma predstavuje ženskú postavu, ktorá sa vyznačuje hneď niekoľkými znakmi typickými pre archetyp femme fatale. Jej ideál slobody, účelové využívanie mužov pre dosiahnutie vlastného cieľa, zvodné sexuálne chovanie a túžby sú typickými znakmi tohto archetypu. V závere príbehu navyše opúšťa muža, ktorého už viac nepotrebuje k splneniu

³³ Tamtiež, s. 119.

³⁴ Tamtiež, s. 139.

svojich vlastných cieľov a spokojnosti, čím mu zničí povesť a postavenie, na ktorom si zakladá a teda má pre neho jej čin deštruktívne sklony.

Obraz Violety je nám však od prvého momentu podávaný z hľadiska er-formy rozprávania, pričom je nám ako čitateľom vyličený životný príbeh Violety a zároveň jej vlastný uhol pohľadu na dianie v novele. Kombinácia týchto naratívnych prvkov výrazne mení pohľad čitateľa na Violetu, ktorý je schopný vidieť jej citové založenie a osobné príčiny jej celkového konania, čo mu umožňuje s touto postavou do veľkej miery sympatizovať. Postava pre čitateľa nie je tajomná, ako býva u postáv *femme fatale* archetypu typické, miesto toho sa mení na výraznú protagonistku, ktorej príbeh a osobnostný vývoj čitateľ pozoruje v priebehu celej dejovej línie.

Práve vďaka tomuto náhľadu nevnímame Violetu ako typickú *femme fatale*, ale ako hrdinku túžiacu po slobode, ktorá sa nebojí prevziať svoj život do vlastných rúk v snahe nasledovať a dosiahnuť svoje ideály. Táto jej vlastnosť môže byť spájaná s atribútmi vzrastajúceho spoločenského fenoménu *New Woman*, nakoľko ženy charakterizované týmto prívlastkom túžili, rovnako ako Violeta, predovšetkým po slobode a po možnosti žiť svoj život spôsobom, pre ktorý sa rozhodnú ony samé, bez ohľadu na spoločenské konvencie. Jej obeta všetkého pre ideálnu lásku má zároveň znaky romantického hrdinu, ktorý je rovnako ako Violeta schopný vzbúriť sa spoločenským konvenciám v snahe nasledovať svoje ideály. V tomto čine Violety teda môžeme pozorovať jednak príznačné charakteristiky spoločenského dobového fenoménu *New Woman*, ale aj prepojenie modernistickej estetiky s estetikou romantizmu, medzi ktorými existuje úzky evolučný vzťah, ako vo svojej štúdii zmieňuje Selimov: „modernizmus do svojho prejavu zahŕňa plody romantickej evolúcie a štylistiky“.³⁵

Je však pravdepodobné, že ak by sme postavu Violety vnímali z perspektívy postavy Reného, jej *femme fatale* atribúty by boli viac vyzdvihované a viditeľné, nakoľko by sme vnímali Violetu ako nevernú partnerku, čo zneužila jeho spoločenské a materiálne postavenie vo svoj osobný prospech, pričom ho v závere diela chladne opustila v momente, kedy stratila záujem o všetky benefity, ktoré jej vzťah s ním poskytoval. Tým, že je nám Violeta sprostredkovaná prostredníctvom er-formy rozprávania a samotný René je vykreslený ako postava, s ktorou čitateľ nie je predurčený sympatizovať, javí sa nám finálne rozhodnutie Violety ako správne, vnímame ho ako hrdinské nasledovanie svojho sna a prehliadame

³⁵ SELIMOV, Alexander R. *El Romanticismo y la poética de la cultura modernista*. Hispanic Review. 2003. Vol. 71, no. 1, s. 107. („el modernismo incorpora en su discurso el fruto de la evolucion y estilizacion del romanticismo“)

deštruktívne dopady tohto rozhodnutia na Reného život. Vďaka tomuto javu môžeme vidieť, že miera, do akej je možné s postavou femme fatale sympatizovať, je do veľkej miery ovplyvnená formou rozprávača.

3.1.3. Údivy

Údivy sú poslednou novelou zo zbierky *Tri nemorálne novely*. Dejová línia tejto novely sa odohráva v kabaretnom divadle a hlavnými protagonistkami sú v ňom vystupujúce umelkyne. Hlavná dejová trajektória pozostáva z milostných afér, ktoré medzi sebou nadväzujú jednotliví protagonisti, pričom je hlavná dejová zápleтка založená na vzťahu Luisy a jej priateľa Eugenia, ktorý podľahne zvodom jej kabaretnej kolegyne Ofelie. Novela sa vyznačuje predovšetkým detailným sústredením na ženské protagonistky a psychológiu ich postáv, pričom Gómez Carrillo v prípade týchto žien čitateľovi detailne vykresľuje pohľad do ich minulosti, na ktorý následne nadväzujú ich súčasné problémy, neistoty a konanie. Ako tomu bolo aj v prípade predchádzajúcich dvoch noviel, nechýbajú dekadentné prvky a modernistická estetika so zameraním na autorovi blízke parížske umelecké kruhy.

Typickým modernistickým prvkom tejto novely je vyobrazenie dekadentného parížskeho prostredia z obdobia fin de siècle. Vďaka koncentrovaniu dejovej línie do prostredia kabaretného divadla má čitateľ možnosť pozorovať dynamiku a stereotypy spojené so ženami pohybujúcimi sa v umeleckých kruhoch v danom období. Atmosféru novely dotvárajú opisy jednotlivých predstavení, pestrých ženských kostýmov a pohľad do zákulisia kabaretného divadla. Autor v tejto novele spája performatívne a literárne umenie súčasne, pričom opisuje život mladých umelkýň v dekadentnej parížskej spoločnosti, čo je jednou z tém typických pre literatúru z obdobia modernizmu.

Ofelia

Ofelia je jednou z hlavných ženských protagonistiek novely *Údivy*. Jedná sa o kabaretnú speváčku známu svojim špecifickým hlasom a úmyselne zvodným vystupovaním, ktorú si ľudia a jej publikum najčastejšie spájajú s reprezentáciou chudobného ducha. Ide o ženskú postavu, ktorá vyrastala v chudobnej štvrti a nikdy sa nevzdala asociácie s ľuďmi pochádzajúcich z rovnakých pomerov, ani napriek svojmu úspechu a sláve. Zároveň je však Ofelia postavou, ktorej inherentné znaky z nej vytvárajú typickú archetypálnu postavu femme fatale.

Ako to býva v novelách zo zbierky *Tri nemorálne novely*, postava Ofelie je čitateľovi prezentovaná prostredníctvom er-formy rozprávania poukazujúcej na jej minulosť, na základe ktorej má následne čitateľ možnosť vyvodit' si príčiny jej činov a celkového chovania. Čitateľ

sa už v úvodných kapitolách dozvedá, že pochádza z nízkych štvrtí Paríža a svojim vzhľadom pripomína prostitútku. Niekoľkokrát v priebehu novely vidíme, že je pri opise Ofelie kladený dôraz na jej plné, červené pery a sebavedomý vzpriamený postoj, ktorý zaujme aj v priebehu jej vystupovania na javisku. Vyznačuje sa taktiež tajomným aspektom a chladným vyžarovaním, ktorý z nej na základe opisu vytváral „múzu nečestnej lásky“ („la musa del amor innoble“)³⁶. Všetky tieto atribúty vyjadrené už v úvodnom opise tejto postavy naznačujú, že sa jedná o archetypálnu postavu femme fatale, nakoľko s ňou podobné tieto prívlastky bývajú taktiež častokrát spájané.

V úvodných opisoch Ofeliinho vzhľadu je niekoľkokrát spomenutá jej tmavá pokožka, ktorú si postava počas svojich kabaretných vystúpení farbila na bielo pomocou krému. Tmavá pokožka Ofelie je vzhľadovou črtou asociujúcou ju s jej nízkym sociálnym statusom, nakoľko patrili ľudia tmavej pleti v období fin de siècle v Paríži spravidla do nízkych spoločenských vrstiev. Aj napriek tomu, že Ofelia nadväzuje na archetyp postavy femme fatale vytvorený po vzore Salome, ako to bývalo u Gómez Carrilla a ostatných modernistických autorov inšpirovaných estetikou francúzskeho parnasizmu a symbolizmu zvykom, farba jej pleti ju zároveň asociuje s pôvodným hispanoamerickým archetypom femme fatale prítomným najmä v koloniálnej hispanoamerickej literatúre, ktorým bola postava mulatky. Postava mulatky sa okrem vlastností, ktoré do veľkej miery zdieľa s modernistickým archetypom femme fatale, vyznačovala svojim exotickým charakterom. Ten je viditeľný aj u samotnej Ofelie, neoddeliteľne sa však spája s jej nízkym spoločenským statusom, biedou a dekadentným správaním podnieteným práve jej sociálnymi pomermi: „... a ktorej ruky, vzdelané v tých najplytších exotických cvičeniach, sa tiež zvyknú zafarbiť krvou v rozzúrených či biednych momentoch.“ („...y cuyas manos, doctas en los más bajos ejercicios exóticos, suelen también teñirse de sangre en los instantes de exasperación ó de miseria.“)³⁷

Samotné meno tejto postavy je symbolické a je otvorenou narážkou na postavu Ofélie zo Shakespearovej drámy *Hamlet* (1603-1604), nakoľko v novele nachádzame hneď niekoľko narážok na túto dramatickú hru a jej postavy. Podobne ako tomu bolo v novele *O láske, o bolesti a o pokušení* v prípade postavy Liliany, Gómez Carrillo prostredníctvom paralelizmu postáv odkazuje na svetové literárne diela, ktoré ho inšpirovali v jeho vlastnej literárnej kreácii. Týmto prvkom Gómez Carrillo nielen aplikuje vo svojich dielach použitie symbolistických prvkov, čo býva tradičnou literárnou technikou modernistických autorov, ale aj oslavuje

³⁶ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Cit. d., s. 157.

³⁷ Tamtiež, s. 157.

a vyzdvihuje samotné umenie a umeleckú kreáciu všeobecne, čo bývalo častým motívom autorových literárnych diel.

V prípade Ofelie nachádzame podobnosť so Shakespearovou Oféliou v jej vzťahu voči mužským protagonistom. Shakespearova Ofélia predstavuje pasívny ženský charakter, ktorý je do veľkej miery manipulovaný mužmi v jej živote. Najväčšiu moc má nad Oféliou jej otec Polnius, snažiaci sa udržiavať ju v pozícii vzornej a poslušnej dcéry s aspiráciou stať sa ideálnou budúcou manželkou a matkou, preto sa ju neustále snaží prehovoriť, že Hamletove city k nej nie sú skutočné. Ofélia však aj napriek tomu verí, že ju Hamlet kedysi skutočne miluje a to aj vo chvíli, kedy sa ju snaží presvedčiť o opak. Po tom, čo ho však zradí a postaví sa na stranu svojho otca, ju však Hamlet vníma ako sexuálny objekt a ďalšiu zo žien v jeho živote, čo ho sklamala. Na tento fakt poukazuje aj Lyudmila Peťko: „Pre Hamleta je sexuálnym objektom, skazenou a nečestnou milenkou.“³⁸

Ofelia v novele *Údivy* je na rozdiel od tej Shakespearovej aktívnou dejovou postavou, ktorá koná na základe vlastného uváženia a pudov, aj napriek deštruktívnym dôsledkom jej činov. V priebehu celej novely je Ofelia vnímaná mužmi v jej okolí výhradne ako sexuálny objekt s pokrivenými morálnymi hodnotami, čo je rola, s ktorou sa stotožnila už aj ona samotná a v ktorej vidíme paralelu s Hamletovým vnímaním Shakespearovej Ofélie. V úvodnej charakteristike tejto postavy zároveň vidíme, že v minulosti viedla vzťahy s problematickými mužmi, pričom rozprávanie v er-forme naznačuje, že sa jednalo o mužov, ktorí nad ňou mali určitú moc. Kvôli týmto mužom stratila Ofelia predstavu o tom, ako môže vyzeráť skutočná a úprimná láska. Z tohto dôvodu ju následne rozprávač v er-forme štylizuje do pozície postavy Shakespearovej Ofélie, ktorá si sama nebola istá Hamletovými citmi:

... v dvadsiatic rokoch mala za sebou mnoho krutých milencov, mnoho egoistických milencov, mnoho hlúpych milencov, dokonca sa sama seba pýtala, ako Hamletova priateľka: „Ako môžem rozlíšiť pravú lásku od ostatných lások?“ ...

(„...a los veinte años, habiendo tenido muchos amantes brutales, muchos amantes egoístas, muchos amantes idiotas, preguntábase aún, como la novia de Hamleto: «¿En qué puedo distinguir un verdadero amor de los otros amores?»...“)³⁹

³⁸ TURCHYNOVA, Ganna, PET'KO, Lyudmila and NOVAK, Tatiana. *The rose "Ophelia" and Flower Symbolism in "Hamlet."* Intellectual Archive. 2021. Vol. 10, no. 1, s. 6. („To Hamlet, she is a sexual object, a corrupt and deceitful lover.“)

³⁹ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Cit. d., s. 157.

Zaujímavou je aj pasáž, v ktorej sa riaditeľ divadla, kde Ofelia pracuje, sám štylizuje do roly Polonia. Vďaka tejto pasáži si môžeme riaditeľa divadla interpretovať ako metaforického otca Ofelie, ktorý jej zaisťuje živobytie, udržiava ju mimo chudobných pomerov, z ktorých pochádza a zároveň má nad ňou ako jediný muž určitú formu moci, rovnako, ako mal Polonius z *Hamleta* moc nad svojou dcérou Oféliou:

Spomínate si keď Polonius povedal Hamletovi, že sa bude chovať ku komediantom v súlade s ich zásluhami a skloní sa, keď mu kráľov syn povie: „Lepšie, Polonius, omnoho lepšie?“ Nuž, ja som urobil to isté...

(¿Os acordáis de Polonio diciendo a Hamleto que va a tratar a los cómicos conforme a sus méritos, é inclinándose cuando el hijo del rey le dice: «¿Mejor, Polonio, mucho mejor? » Pues yo he hecho lo mismo...)⁴⁰

Jedným z atribútov, ktorý asociuje Ofeliu s archetypálnou postavou femme fatale, je jej obľúba kostýmov. Narážka na Ofeliine kostýmy je často zobrazovaným prvkom dotvárajúcim opisnú stránku dejovej línie, pričom autor dôsledne opisuje rôznorodosť jej odevov pri rozličných príležitostiach. Týmto javom autor poukazuje na silu a podstatu ženskosti danej postavy, ktorá je dotváraná práve prostredníctvom jednotlivých odevov, vďaka ktorým sa žena je schopná vyvíjať, vyjadrovať svoju podstatu a vyznačovať vždy iné stránky svojej osobnosti na základe jej nálady a príslušnej spoločenskej situácie. Kostýmový prvok podčiarkuje ženské postavy ako dynamické, viacdimenzionálne a neustále schopné sa vyvíjať a rôzne prejavovať, čím sa zvýrazňuje aj forma ich protagonizmu v novele. Na dôležitosť kostýmového prvku v literárnych dielach Gómez Carrilla poukazuje aj Dora Poláková:

Pre spisovateľa sa móda nelimituje len na problematiku strihov, látok a salónov, reprezentuje špecifickú a autonómnú oblasť, ktorej žena kraľuje a v ktorej sa z nej stáva obratná čarodejnica schopná nekonečných premien.⁴¹

Aj samotné živobytie, ktorému sa Ofelia venuje, z nej vytvára do istej miery archetypálnu postavu femme fatale. Ofelia pracuje ako speváčka a tanečnica v kabaretnom divadle, pričom sú jej vystúpenia hlavným aktom, ktorý láka divákov a jej obdivovateľov na večerné predstavenia. Vo vzťahu ženskej postavy k performatívnym umeniam môžeme

⁴⁰ Tamtiež, s. 163.

⁴¹ POLÁKOVÁ, Dora. *Eterno Enigma. la mujer en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo*. Letras (Lima). 2022. Vol. 93, no. 137, s. 23. („Para el escritor la moda no se limita a la problemática de cortes, telas o salones; representa un área específica y autónoma donde la mujer reina y donde se convierte en una hábil maga capaz de interminables metamorfosis.“)

pozorovať analógiu s modelovým archetypom femme fatale vytvoreným po vzore postavy Salome, ktorej ženská moc a zvodnosť spočívali práve v jej tanci. Povolanie kabaretnej umelkyne bolo v období fin de siècle zároveň pokladané za spoločensky nevhodné, z dôvodu jeho vyzývavého charakteru, a práve preto bývalo asociované so ženami z nižších spoločenských vrstiev, čo môžeme pozorovať aj na spoločenskom pôvode samotnej Ofelie. Podobne, ako tomu je u Salome, si Ofelia navyše získava pozornosť mužov prostredníctvom svojich zvodných vystúpení a následne týchto mužov využíva k naplneniu svojich osobných benefitov: „Bola to Ofelia čo spievala kľáciac pred starcom, v parížskej romanci plnej oplzlých sľubov a erotických lákadiel.“ („Era Ofelia que cantaba, arrodillada ante el viejecito, una romanza parisiense llena de promesas lascivas y de eróticos reclamos.“)⁴²

Najviac príznačnou vlastnosťou Ofelie, ktorá ju charakterizuje ako archetypálnu postavu femme fatale je jej zvodnosť, pričom ju táto postava využíva pre vlastné potešenie, benefity a nehľadá pritom na dôsledky svojich činov. Tento jav vidíme v jej zvedení Luisinho priateľa Eugenia, ktorý aj napriek prvotnému zdráhaniu sa napokon neodolá jej zvädzaniu a podľahne jej. Od tohto činu sa následne odvíja hlavná dejová zápleтка novely, pričom ani v jednom momente Ofelia necíti ľútosť nad bolesťou, ktorú ľuďom okolo seba spôsobila. Od prvého momentu hľadá Ofelia len na svoje vlastné túžby a splnenie si vlastných cieľov, pre ktoré je ochotná obetovať a zničiť čokoľvek, čo sa jej postaví do cesty, čo ju charakterizuje ako typickú postavu femme fatale. V určitom momente dejovej línie Ofelia vysvetľuje svoje chovanie láskou, ktorú údajne voči Eugeniovi cíti, v skutočnosti sa však z jej strany jedná o pocit túžby, čo nielen poukazuje na jej charakter femme fatale vďaka asociácii s telesným aspektom jej vzťahov, ale aj na jej neschopnosť rozlíšiť pravú lásku od ostatných typov lásky: „...A ak pri tom, ako vravela že ho zbožňuje klamala, nebolo tomu tak pri uisťovaní sa, že ho potrebuje.“ („...y si al decir que le adoraba mentía, no así al asegurar que tenía necesidad de él.“)⁴³

Postava Ofelie zároveň do určitej miery odráža proces automatizácie, ktorý bol častokrát kritizovaný mnohými umelcami a intelektuálmi v období fin de siècle. V pracovnom prostredí začali vďaka rozmachu kapitalizmu a industrializačných procesov prevládať princíp produktivity a racionalizácie práce, ktorého základom bolo čo najviac zvýšiť produktivitu zamestnancov za účelom maximalizovania zisku. Do umenia sa racionalizácia práce preniesla v podobe podradenosti umenia samotného voči dopytu publika a umeleckej produkcii

⁴² GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Cit. d., s. 169.

⁴³ Tamtiež, s. 192.

preferujúcej kvantitu nad kvalitou. Ofelia v tejto novele predstavuje umelkyňu, ktorá má v divadle najväčší úspech a jej predstavenia sú najviac obdivované a žiadané publikom a pravidelnými návštevníkmi divadla. Práve z tohto dôvodu sa riaditeľ divadla stavia k Ofelii pragmaticky a vníma ju ako produkt, z ktorého dokáže profitovať a vďaka ktorému udržiava vysokú návštevnosť svojho divadla:

Bez váhania, ako bolo povedané, Ofelia je tá, čo je všetkému na vine. Ale zároveň, Ofelia je duchom môjho podniku. Viac ako polovica mojich stálych zákazníkov prichádza za výhradným účelom počuť ju spievať.

(„Sin duda, decíase, Ofelia es la que tiene la culpa de todo; pero al mismo tiempo Ofelia es el alma de mi negocio. Más de la mitad de mis parroquianos vienen con el exclusivo objeto de oírla cantar.“)⁴⁴

Ofelia predstavuje postavu, ktorá sa spomedzi všetkých ženských postáv z novely *Údivy* najviac vyznačuje vlastnosťami archetypu femme fatale. Jedná sa o postavu, ktorej vnútorné vnímanie je zmätené a aj napriek tomu, že ju čitateľ vidí prezentovanú nie len z perspektívy postáv ale aj z perspektívy er-formy rozprávania, ktoré poukazuje na jej minulosť, je veľmi ťažké s touto postavou sympatizovať. U postavy prevládajú povrchné vzorce správania založené na uspokojovaní jej vlastných rovnako povrchných potrieb, pričom majú dôsledky jej činov deštruktívny charakter, aj napriek tomu sa však ani v jednom momente novely za tieto činy neospravedľuje. Ofelia je postavou, ktorú ostatné postavy z jej okolia vnímajú povrchno a pragmaticky, ona sama je však postavou chovajúcou sa na základe povrchných a materiálnych vzorcov správania.

Táto postava je aj napriek svojmu charakteru najprepracovanejšou postavou zo zbierky *Tri nemorálne novely*, nakoľko sa v nej odrážajú symbolické narážky spojené nie len s archetypom femme fatale, ale aj so sociálnym kontextom obdobia fin de siècle a jasnou narážkou na Shakespearovu dramatickú hru *Hamlet*. Gómez Carrillo v tejto vedľajšej postave tak dosiahol prepojenie medzi aktuálnym spoločenským kontextom obdobia, v ktorom on sám tvoril, spolu s odkazom na jedno z literárnych diel, ktoré jeho samotnú literárnu kreáciu inšpirovalo a dokázal pri tom nechať vyniknúť jeho vlastnú literárnu estetiku vďaka detailným a ozdobným symbolickým opisom.

⁴⁴ Tamtiež, s. 207.

Luisa

Luisa predstavuje hlavnú ženskú protagonistku novely *Údivy*. Jedná sa o postavu, ktorá sa rozhodne si splniť svoj sen a stať sa kabaretnou umelkyňou aj napriek tomu, že sa tým odcudzí od svojej matky, s ktorou má veľmi blízky vzťah. Charakter tejto postavy je v priebehu celej dejovej línie ovplyvnený predovšetkým vzťahom s jej partnerom Eugeniom, pričom na konci novely dochádza k nevere z jeho strany a Luisa sa ocitá v dezilúzii a melanchólii. Táto postava je zároveň objektom milostného záujmu divadelného klauna zvaného Rip-Rip.

Už z úvodného opisu tejto postavy prezentovanom prostredníctvom er-formy rozprávania je čitateľovi jasné, že bude Luisa v novele prezentovať viacdimenzionálnu postavu. Dejová línia sa začína obrazom Luisy ocitajúcej sa na rozhraní dvoch pólov, pričom sa nevie rozhodnúť medzi stabilným životom so svojou matkou, ktorá ju vychovala a ku ktorej prechováva hlbokú náklonnosť a životom divadelnej umelkyne, po ktorom tajne túži, avšak je v rozpore s ideálmi a súhlasom jej matky. Aj napriek tomu sa však Luisa napokon rozhodne uprednostniť svoju kariéru a opúšťa domov svojej matky, čím sú už hneď v úvode pozorovateľné prvky archetypu femme fatale v tejto postave, nakoľko sa drží svojich osobných cieľov bez ohľadu na ich možné deštruktívne následky. Zároveň vidíme v prípade Luisy voľbu kariéry pred rodinným životom, čo bolo typickým znakom sociálneho fenoménu New Woman, nakoľko tieto ženy uprednostňovali osobné naplnenie pred konvenciami stanovenou spoločenskou rolou.

Aj napriek tomu, že má matka Luisy výhrady voči jej kariérnym aspiráciám, ona sama sa živí herectvom. Hlavným dôvodom, pre ktorý Luisina matka bráni svojej dcére v nasledovaní tohto typu povolania je snaha zachovať nevinnosť a cudnosť svojej dcéry. Povest' žien pohybujúcich sa v umeleckých kruhoch v období fin de siècle bola totiž častokrát poznačená stereotypom promiskuitného chovania, prípadne snahy zlepšiť si kariérny či spoločenský status prostredníctvom nadväzovania intímnych vzťahov s vysokopostavenými mužmi. Dôkaz tohto stereotypu vidíme aj v priamej narážke Luisinej matky v momente, kedy sa vyjadruje o tejto možnej kariérnej trajektórii svojej dcéry:

Moja dcéra sa buď vydá, alebo pôjde do kláštora, ale aby začala viesť rovnaký život ako ja, v tomto sa mylíš... Uist'ujem ťa, že ak by som ju mala vidieť premávať z postele do postele, volila by som radšej tisíckrát vidieť ju mŕtvu.

(Mi hija se casará o se quedará para vestir santos; pero comenzar la misma vida que yo, eso sí que te equivocas... Te aseguro que, entre verla rodando por las camas o verla muerta, preferiría mil veces lo último.)⁴⁵

V priebehu celej dejovej línie je charakter Luisy do veľkej miery ovplyvnený jej partnerským vzťahom s Eugeniom. Úprimná láska, ktorú Luisa voči Eugeniovi cíti, ju podvedome vedie k mnohým činom, prostredníctvom ktorých prehliada jeho negatívne chovanie a snaží sa mu za každú cenu zavďačiť ako vzorná a odovzdaná partnerka. Táto jej vlastnosť vylučuje základné vnímanie mužov z perspektívy žien femme fatale, ktoré vnímajú mužov ako objekty využiteľné pre ich vlastné záujmy a potreby, pričom sa zo strany postáv charakterizovaných ako femme fatale nejedná o skutočnú lásku bezúčelnú voči týmto mužom. Je teda možné tvrdiť, že sa v tejto oblasti Luisa znakmi femme fatale nevyznačuje. V mnohých situáciách súvisiacich s Eugeniom si je Luisa navyše neistá sama sebou, čo nie je typickým znakom pre archetypálne postavy femme fatale. Zároveň vidíme, že vzťah s Eugeniom vníma do veľkej miery prehnane idealizovanie, čo je podobné vnímaniu lásky u romantických hrdinov. Už v druhej novelovej postave zo zbierky *Tri nemorálne novely* teda narážame na ženskú postavu vyznačujúcu sa prvkami romantickej hrdinky: „pozorovala ho upreným pohľadom, akoby sa obávala, že by si ktokoľvek iný dokázal viac ako ona samotná vychutnať obraz tej zbožňovanej tváre.“ („mirábale de hito en hito, como temerosa de que alguien pudiera disfrutar más que ella misma del espectáculo del adorado rostro.“)⁴⁶

Vo vzťahu Luisy a Eugenia navyše vidíme v istej miere otočený koncept konvenčne daných spoločenských rolí. Zatiaľ čo Luisa je samostatnou a pracujúcou ženou schopnou sa uživiť vďaka svojmu talentu a postupnému kariérenmu rozvoju, Eugenio je bez práce a žije z finančných prostriedkov poskytovaných Luisou. Táto otočená dynamika vyobrazuje nie len novovznikajúci spoločenský fenomén New Woman a teda typ samostatnej a nezávislej ženy schopnej uplatniť sa na pracovnom trhu a uživiť sa, zároveň je aj kontroverzným prvkom, ktorý stavia mužskú postavu v tejto novele do pozície slabého a nesamostatného jedinca, čo nebolo v období fin de siècle vôbec bežným či zaužívaným javom.

Okrem nezávislosti a cieľavedomosti sa znaky archetypu femme fatale v postave Luisy prejavujú aj v jej spoločných intímnych chvíľach, ktoré trávi s Eugeniom. Luisa sa týchto momentov nezdráha, mnohokrát sama preberá iniciatívu a neodrží sa v role pasívnej postavy. Táto aktivita a zvodné momenty zo strany Luisy ju však nie len charakterizujú ako postavu

⁴⁵ Tamtiež, s. 143.

⁴⁶ Tamtiež, s. 169.

femme fatale, podnecujú zároveň fakt, že ju Eugenio vníma výhradne ako sexuálny objekt a v skutočnosti mu na nej nezáleží: „Samotná Luisa pre neho predstavovala jednoduchú túžbu po nehe a dotyku, ktorá sa postupne premieňala na zvyk.“ („Luisa misma era para él un simple deseo de ternura y de caricias que poco a poco iba convirtiéndose en una costumbre.“)⁴⁷

Kontrast oproti sexuálnemu vnímaniu Luisy zo strany mužskej postavy Eugenia vidíme v postave klauna zvaného Rip-Rip, ktorý je do Luisy úprimne zamilovaný a vníma ju ako ideálnu ženu a partnerku. Z jeho perspektívy je Luisa symbolom, krásy, jednoduchosti, elegancie, inteligencie a cudnosti, čo sú prívlastky opačné sexuálnemu vnímaniu tejto ženskej postavy. Opačná perspektíva klauna oproti perspektíve Eugenia poukazuje na to, že je Luisa duálna postava, ktorú je možné vnímať ako femme fatale, ale zároveň ako konzervatívnu ženu vhodnú pre uzavretie partnerského vzťahu.

Podobne ako tomu bolo v prípade Ofelie, aj u Luisy sa stretávame s rozsiahlymi opismi jej odevov a kabaretných kostýmov, ktoré sú symbolom charakteru samotnej postavy a jej snahy o sebvýjadrenie práve prostredníctvom oblečenia. Zaujímavým prvkom prípadu Luisy však je, že aj napriek tomu, že sa venuje umeleckej činnosti a práci v kabarete, sú jej kostýmy charakterizované ako kultivované a cudné, čo je obzvlášť u postavy kabaretnej tanečnice nezvyčajným javom. Luisine kostýmy sú teda ďalším z prvkov, v ktorom sa odráža duálny charakter tejto postavy, vďaka ktorému v nej nachádzame rovnako prvky femme fatale, ako aj prvky konzervatívne zmýšľajúcej mladej ženy: „Luisin zovňajšok a šatník boli aj naďalej čo najviac jednoduché...“ („...la toilette y el guardarropa de Luisa seguían siendo modestísimos...“)⁴⁸

Jej konzervatívnu stránku zároveň vidíme aj v niektorých momentoch, v ktorých sa vyjadruje k správaniu iných postáv, predovšetkým žien. Luisa totiž kritizuje a odsudzuje promiskuitné správanie iných žien, pričom má nesúhlasný názor na to, aby ženy využívali svoje ženské kvality a zvodnosť za účelom využitia mužov vo svoj vlastný prospech. Tento atribút býva pritom priamo spájaný s postavami archetypu femme fatale a zároveň má mnohé vlastnosti tohto atribútu v iných kontextoch aj samotná Luisa. Môžeme teda vidieť, že sa jedná o viacdimenzionálnu postavu s duálnym charakterom: „Luisa verila, že žena nemá právo sa predávať, jedine vo vážnych prípadoch a len preto, aby neumrela hladom...“ („Luisa creía

⁴⁷ Tamtiež, s. 179.

⁴⁸ Tamtiež, s. 179.

que una mujer no tiene derecho a venderse sino en casos muy graves y sólo para no morir de hambre...“)⁴⁹

Postava Luisy teda predstavuje v tejto novele duálnu postavu, ktorá sa vyznačuje niekoľkými znakmi typickými pre archetypálnu postavu femme fatale, zároveň je však ohraničená určitým konzervatívnym rámcom. Aj napriek jej kariérnym aspiráciám, ktoré je možné zároveň asociovať s mentalitou novovznikajúceho fenoménu New Woman, jej vytrvalosti, cieľavedomosti a do istej miery zvodnému charakteru, má Luisa hlboký citový vzťah k svojej matke, uprednostňuje tradičné pojmávanie vzťahov s mužmi a má konzervatívne názory ohľadom žien, ktoré využívajú mužov vo svoj vlastný prospech, čo pritom samo o sebe predstavuje typický znak archetypálnej postavy femme fatale. Aj keď je zrejmé, že sa Luisa vyznačuje niekoľkými znakmi tradične spájanými s archetypálnou postavou femme fatale, kvôli jej konzervatívnemu rámcu nie je možné ju ako archetyp tejto postavy klasifikovať. Nachádza sa totiž kdesi na pomedzi konzervatívneho a liberálneho vnímania sveta, čo ju stavia do pozície, v akej sa nachádzalo mnoho skutočných žien práve v období fin de siècle, kedy začala byť otázka ženskej slobody otvorená a rozsiahlo verejne diskutovaná.

Noemí

Poslednou výraznou ženskou hrdinkou novely *Údivy* je postava Noemí. Noemí je rovnako ako predchádzajúce postavy tanečnicou v divadle, jej rola v hlavnej dejovej línii je však menej kľúčová pre finálnu zápletku a jej samostatný príbeh sa odvíja predovšetkým v línii vedľajšej, ktorá nemá priamy dopad na rozuzlenie či vyvrcholenie zápletky hlavných protagonistov. Noemí však predstavuje vedľajšiu postavu, ktorá si je blízka so všetkými ostatnými protagonistami a vďaka dôverným rozhovorom má možnosť pozorovať dej z viacerých perspektív, prostredníctvom čoho sú tieto perspektívy následne prezentované aj čitateľovi samotnému.

Ako tomu bolo aj pri ostatných ženských postavách v tejto novele, Noemí je čitateľovi prezentovaná z perspektívy er-formy rozprávania a z perspektívy postáv zároveň. V prípade Noemí však značne prevažuje perspektíva er-formy rozprávania, čo značí, že sa autor snaží túto vedľajšiu postavu udržiavať v pomerne neutrálnej rovine. Neutralita tejto postavy je v dejovej línii do veľkej miery kľúčová, nakoľko sú prostredníctvom nej prezentované perspektívy

⁴⁹ Tamtiež, s. 199.

rozličných postáv na celkové dianie a rozuzlenie novelovej zápletky. Funkcia tejto postavy v novele však nie je výhradne o sprostredkovaní dejových perspektív, rozvíja sa v nej aj samostatná vedľajšia dejová línia, v ktorej vidíme, že je v postave Noemí prítomných niekoľko prvkov charakteristických pre archetypálnu postavu femme fatale.

Z charakteristiky minulosti postavy Noemí sa čitateľ dozvedá, že vyrastala s matkou, ktorá sa taktiež živila ako herečka a pohybovala sa v umeleckých kruhoch. Po smrti jej matky, ku ktorej došlo ešte v jej detstve, ju vychovávala jej teta Berta. Jej otec bol podnikateľom a dozvedáme sa, že už je taktiež po smrti, Noemí po ňom však zdedila statok a dedičstvo dostatočné na to, aby ju uživilo do konca jej života. Aj napriek tomu, že bolo toto dedičstvo pomerne vysoké, nebolo vysoké natoľko, aby Noemí doprialo život plný luxusu, po ktorom túžila už od detstva, odkedy videla týmto životom žiť svoju matku. V nádeji rovnakého osudu sa teda rozhodne zvolíť rovnakú kariérnu trajektóriu ako jej matka. Už z tohto opisu môžeme pozorovať cieľavedomosť a odhodlanosť Noemí nasledovať svoje ciele a ideály: „Aj keď bola ešte len malým dievčatkom, vytvorila si plán, aby mohla žiť tak, ako žila jej matka“ („Siendo aún muy niña, formó el proyecto de vivir como su madre había vivido.“)⁵⁰

Ďalšou charakteristikou, ktorou sa postava Noemí vyznačuje je jej inteligencia, čo nie je typické pre ostatné ženské postavy z tejto novely. Noemí vo väčšine situácií zastáva pozíciu nezaujatej pozorovateľky, ktorá do zápletky hlavnej dejovej línie zasahuje len občasne a to predovšetkým za účelom upokojiť a povzbudiť svoju najlepšiu priateľku Luisu. Vďaka svojej inteligencii sa Noemí stáva priateľkou všetkých postáv, drží si od nich však patričný odstup a dáva si pozor na to, aby sa ona samotná nestala terčom ich afér. Aj keď je Noemí dobrou priateľkou, jedná sa v skutočnosti o značne individualistickú postavu, ktorej dejová línia sa následne vyvíja samostatne mimo, tej hlavnej. Individualizmus, inteligencia a cieľavedomosť patria medzi typické znaky častokrát asociované práve s archetypom postavy femme fatale.

Vlastnosťou, ktorá Noemí odlišuje od ostatných ženských postáv v tejto novele je taktiež jej perfekcionizmus. V niekoľkých momentoch novely je poukázané na precíznosť a kvalitu tanečnej techniky Noemí, ktorá vyplýva práve z jej perfekcionizmu a túžbe po dokonalosti. Táto vlastnosť podtrháva jej cieľavedomosť a snaživosť, čo ju asocjuje nie len s archetypálnou postavou femme fatale, ale aj so sociálnym fenoménom New Woman, pod ktorým boli označované práve cieľavedomé a snaživé ženy, čo húževnate a vytrvalo bojovali o prevzatie iniciatívy a života do vlastných rúk za účelom získania osobnej slobody

⁵⁰ Tamtiež, s. 181.

a dosiahnutia vlastných ideálov. Aj perfekcionizmus u Noemí je spojený s jej kariérou, na ktorú sa spolieha v dosiahnutí svojho vytúženého životného štandardu: „Noemí má bez pochyb veľkú cenu a keď vystupuje sama, zdá sa byť neprekonateľná...“ („Noemí vale mucho, sin duda, y cuando está sola parece inmejorable...“) ⁵¹

Ako aj ostatné ženské postavy v tejto novele, Noemí sa vyznačuje príznačnou ženskou zvodnosťou, ktorá je pozorovateľná predovšetkým pri jej tanečných scénach a niekoľkokrát je autorom v diele vyjadrená formou detailného opisu. Noemí je charakterizovaná ako odvážna a hrdá, pričom sa svoju ženskosť a zvodnosť nebojí prejavovať rovnako počas tanca, ako aj mimo neho, vo svojom osobnom živote. Zvodnosť patrí medzi základné vlastnosti archetypálnej postavy femme fatale a preto sa jedná o ďalší zo znakov tohto archetypu, ktorý je v postave Noemí prítomný:

Noemí predovšetkým so svojim flexibilným telom, svojimi vlniacimi sa pohybmi, svetlými vlasmi, okrúhrou hrudou, veľkými zelenými očami a zmyselnými perami, priťahovala nadšené pohľady a provokovala nemravné túžby.

(Noemí, sobre todo, con su cuerpo flexible, sus movimientos ondulantes, su cabellera rubia, su pecho redondo, sus grandes ojos verdes y sus labios sensuales, atraía desde luego las miradas entusiastas y provocaba los malos deseos.) ⁵²

Podobne ako u postavy Ofelie, aj u Noemí môžeme pozorovať rituál bielenia pokožky. Na základe tohto javu je teda možné predpokladať, že odtieň svojej pokožky zdedila po jej matke, ktorá zrejme patrila do nižších spoločenských pomerov a bohatstvo nadobudla až vďaka asociácii s majetnými mužmi, akým bol napríklad aj samotný otec Noemí. Táto otázka však v diele nie je nikde bližšie špecifikovaná a ostáva na otvorenom uvážení čitateľa. Vzhľadom k tomu, že Gómez Carrillo ku každej z postáv pripája opis ich detstva a minulosti, od ktorého sa následne odvíjajú ich prítomné činy a vďaka ktorému pripadajú čitateľovi tieto postavy ľudskejšie, pričom je s nimi schopný sympatizovať, sa dá predpokladať, že bolo autorovým zámerom vytvoriť paralelný vzťah medzi Noemí a jej matkou. Predpoklad, že si Noemí bieli svoju pokožku aby vďaka tomu pôsobila viac kultivovane a prilákala viac zámožných mužov je vzhľadom k tomuto kontextu teda pravdepodobný.

Paralelu medzi Noemí a jej matkou vidíme aj vo vzťahu, ktorý Noemí vedie s portugalským vojvodom Lorenzom. Jedná sa o pravidelného návštevníka divadla, ktorému sa

⁵¹ Tamtiež, s. 177.

⁵² Tamtiež, s. 145.

Noemí zapáči a začne sa medzi nimi utajovaný a krátky milostný pomer. Samotný pomer sa skončí Lorenzovým návratom späť do Portugalska, pričom Noemí dáva niekoľkokrát v priebehu dejovej línie najavo, že je ich vzťah neperspektívny a nemá záujem v ňom seriózne pokračovať. Samotnú Noemí zároveň vníma ako sexuálny objekt, čo býva častou perspektívou mužov práve voči ženskému archetypu femme fatale. Ešte výraznejším znakom femme fatale spájajúcim sa s postavou Noemí je však moment, v ktorom táto ženská postava otvorene priznáva, že má o vojvodu záujem predovšetkým kvôli jeho bohatstvu. V tomto jave vidíme nie len paralelizmus medzi postavou Noemí a jej matkou, zároveň aj typickú črtu spájajúcu sa s archetypom femme fatale, čo je využitie svojej ženskej zvodnosti za účelom získania si muža, ktorý je materiálne zabezpečený a naplní tak osobné ambície samotnej femme fatale: „Preto ťa ľúbim ešte viac, pretože si Portugalec a urodzený.“ („Por eso te quiero más aún: porque eres portugués y noble.“)⁵³

Aj keď je Noemí vedľajšou postavou novely *Údivy*, nachádzame v nej niekoľko znakov príznačných pre archetypálnu postavu femme fatale. Najvýraznejšími z týchto znakov sú jej zvodnosť, inteligencia, cieľavedomosť a snaha o dosiahnutie vlastných cieľov, pričom k tomu nemá strach využiť materiálne zabezpečených mužov. Postava Noemí je čitateľovi najčastejšie prezentovaná prostredníctvom er-formy rozprávania z dôvodu zachovania jej neutrality, avšak v prípade, že je táto postava reprezentovaná z hľadiska iných mužských postáv, jej charakteristika spravidla nebýva negatívna. Tento pozitívny pohľad na postavu Noemí zo strany mužov môže byť okrem autorovej snahy zachovať neutralitu postavy zapríčinený aj faktom, že ani s jedným z týchto mužov Noemí neudržiavala milostný pomer a preto sa nejednalo o mužov, ktorí by sa cítili obeťami deštruktívneho konania postavy Noemí.

Jej atribúty spojené s archetypom femme fatale zároveň vynikajú omnoho výraznejšie ako je tomu napríklad u postavy Luisy, príčinou tohto javu ale môže byť aj fakt, že v priebehu celej dejovej línie takmer vôbec nenačítame na opis či vyjadrenie osobných pocitov a vnútorného prežívania Noemí a preto má čitateľ problém s touto postavou sympatizovať na hlbšej úrovni. To samozrejme aj v očiach čitateľa udržiava postavu Noemí v neutralite, čo je následným kľúčom k reprezentácii jednotlivých perspektív ostatných postáv na udalosti hlavnej dejovej línie.

⁵³ Tamtiež, s. 199.

3.2. Zničené idoly

Zničené idoly (Ídolos rotos, 1901) je román od venezuelského spisovateľa Manuela Díaz Rodriguéza vyznačujúci sa modernistickou estetikou a pesimistickým tónom. Ústrednými témami tohto románu sú sociálna, kultúrna a politická kritika venezuelskej spoločnosti, čo je aj jedným z dôvodov, pre ktorý sa román po jeho vydaní stretol s vlnou kritiky. Hlavným protagonistom je Alberto Soria, ktorý sa po piatich rokoch vracia z Paríža späť do rodného Caracasu, s cieľom priniesť inovatívne myšlienky do svojho rodiska prostredníctvom jeho umeleckej tvorby. Stretáva sa však s nepochopením, pričom sa román končí občianskou vojnou, ktorá zničí nie len jeho umenie, ale aj jeho ideály. V románe sa vyskytuje niekoľko archetypálnych postáv, prostredníctvom ktorých autor vyobrazuje jednotlivé spoločenské problémy. Jednou z týchto postáv je aj Teresa Farías spojená s témami nevery, pokrytectva a spoločenského vnímania žien.

Prostredníctvom protagonistu Alberta Soriu predstavuje autor typickú figúru umelca v období fin de siècle. Hlavný hrdina románu je idealista úspešne nasledujúci svoje sny, ktorý sa s taktiež idealistickou predstavou vracia do svojho rodiska, pričom verí, že prostredníctvom svojho umenia dokáže svoju rodnú zem zmodernizovať, skultúrniť a napraviť. V tomto jave vidíme prezentovaný ideál modernistických umelcov, ktorí verili, že vďaka svojmu umeniu dokážu formovať kultúru a zmýšľanie národov. Ako však tomu bolo aj v prípade mnohých jeho vrstovníkov, Alberto sa stretáva s nepochopením a nezaujmom o jeho umenie, čím si uvedomuje, že je jeho krajina zaostalá a neschopná skutočného pokroku. Táto kritická stránka spoločnosti taktiež patrí medzi tradičné témy modernistickej literárnej tvorby.

Modernistická estetika románu je vyjadrená aj prostredníctvom symbolického jazyka, pričom sa autor v mnohých kontextoch odkazuje na figúry z antickej gréckej a rímskej mytológie. S tou sa čitateľ stretáva predovšetkým pri opise ženských figúr, nakoľko si protagonista v priebehu celého románu do určitej miery idealizuje jednotlivé ženské postavy a snaží sa v nich nájsť múzy a inšpirácie pre vlastnú tvorbu. Idealizácia ženských postáv mužskými protagonistami je jedným z často sa opakujúcich javov objavujúcich sa v modernistických románoch.

Teresa Farías

Najvýraznejšou ženskou hrdinkou z románu *Zničené idoly* je Teresa Farías. Jedná sa o vydatú ženu s dvoma deťmi z vysokej spoločenskej vrstvy, ktorá je vzdelaná, kultivovaná a často sa zjavuje na rôznych spoločenských udalostiach či v spoločenských salónoch. Už z pohľadu obyvateľstva Caracasu vidíme, že je Teresa rozpoltenou postavou, keďže predstavuje na jednu stranu ideálnu manželku, matku a kresťanku, zároveň je však postavou asociovanou s niekoľkými zámožnými mužmi, o čom sa medzi ľuďmi zvykne povrávať. Duálny charakter tejto postavy môžeme pozorovať aj v jej mimomanželskom pomere s hlavným protagonistom Albertom, ktorý sa mení z vášnivého a vzrušujúceho mileneckého vzplanutia na chladné stretávanie sa obmedzené na priestory kostola.

V priebehu celej dejovej línie je postava Teresy prezentovaná prostredníctvom er-formy rozprávania. Aj keď s touto formou býva zvyčajne asociovaná najväčšia vzdialenosť rozprávača od postáv a teda by táto forma mala predstavovať najväčšiu objektivitu, je v románe jasne viditeľné, že sa er-rozprávanie po celý čas odkazuje na perspektívu postavy Alberta a jednotlivé udalosti či opisy sú čitateľovi prezentované do značnej miery z jeho subjektívnej perspektívy. Er-forma rozprávania teda čitateľovi neprináša objektívny pohľad na minulosť postavy Teresy, na jej osobné cítenie, prežívanie, alebo myšlienkové pochody. Čitateľ vníma Teresu z rovnakej perspektívy, z akej ju vidí postava Alberta, pričom je tento obraz zahalený neistotou, nejasnosťou a tajomnosťou, ktoré si s postavou Teresy spája samotný Alberto. K tejto perspektíve sa následne pridávajú uhly pohľadu iných obyvateľov mesta, aj tie sú však interpretované na základe toho, ako si ich vyložil Alberto po tom, ako mu boli prezentované. Je teda možné tvrdiť, že jediný uhol pohľadu, prostredníctvom ktorého je čitateľovi prezentovaná postava Terezy je pohľad Alberta a preto sa nejedná o perspektívu objektívnu, ale subjektívnu a zaujatú.

Vzťah Teresy a Alberta sa rozvíja pomaly a nenútene. Čitateľ sa s postavou Teresy stretáva už v úvodných kapitolách románu, jedná sa však výhradne o vedľajšiu postavu, s ktorou sa Alberto oboznamuje prostredníctvom klebiet a občasných náhodných stretnutí pri spoločenských udalostiach. Pri týchto stretnutiach sa Teresa javí ako kultivovaná vyspelá žena, čo síce nie je nijakým spôsobom výstredná, aj napriek tomu však Alberta zaujme svojou krásou a jeho fantázie spojené so vzhlľadom Teresy sa pomaly začínajú rozvíjať už v tomto počiatočnom bode. Zároveň v priebehu jedného z týchto stretnutí Teresa otvorene a verejne pochváli Albertovu umeleckú tvorbu, čím sa vymyká tradičnému stereotypu *ángel de hogar*

a teda ženy, ktorá je výhradne ozdobou spoločenských salónov, príliš sa v nich neangažuje a neprejavuje svoje osobné názory. V tejto pasáži tak vidíme nie len prvotný akt zblíženia medzi Albertom a Teresou, ale aj výrazný znak spájajúci sa s fenoménom *femme fatale*, ktorým je ženské zapojenie sa do intelektuálnych konverzácií a sebaujedenie. O intelektu ako súčasť archetypu *femme fatale* bližšie hovorí Camacho Delgado:

Sú milujúce, koketné, poznajú tisíce foriem zvädzania, aby pobláznili hosťa, avšak majú aj vysoké intelektuálne schopnosti, a práve v tejto kapacite vyrovnat' sa intelektuálne a kultúrne mužovi je miesto, kde sa dosahuje najvyšší stupeň zvrhlosti.⁵⁴

Milostný vzťah medzi Albertom a Teresou sa rozvíja v momente, kedy sa obaja ocitajú v prímorskom stredisku Macuto – Alberto za účelom usporiadania vlastných myšlienok po smrti svojho otca a Teresa v snahe tráviť čas so svojimi deťmi. Milostný pomer medzi týmito postavami sa postupne premieňa v prudký a vášnivý, pričom Alberto zabúda na svoju priateľku Mariu a Teresa na svojho manžela. V priebehu tejto milostnej aféry sa Teresa vyznačuje mnohými znakmi typickými pre archetypálnu postavu *femme fatale*. Jeden z týchto znakov je pozorovateľný v pasáži, kedy sa o Terese čitateľ dozvedá, že sa zvykne kúpať v mori nahá, pričom sa zdobí riasami a privoláva Alberta k sebe. Z tohto jej zvyku zároveň vzniká u postavy Alberta asociácia Teresy s Venušou, ktorá sa podľa legendy Venuša zrodila práve z morskej peny. Jej zvodnosť a hravosť navyše predstavujú typické znaky archetypálnej postavy *femme fatale*.

Postava Teresy je v románe navyše známa a vyznačuje sa obľubou vo vonných mliečnych kúpeľoch. O týchto kúpeľoch sa Teresa dozvedela prostredníctvom svojej priateľky, ktorá pobývala istý čas v Paríži a mnohokrát Teresa hovorila o svojich zážitkoch. Teresa si takto Paríž zamilovala a zidealizovala, rovnako ako aj krásu, eleganciu a rituály miestnych žien, na ktoré sa chcela čo najviac podobat'. Mliečne vonné kúpele jej mali zaistiť bledú a hebkú pokožku a práve preto ich pravidelne praktikovala po vzore Európaniek. Kúpele s mliekom, medom a aromatickými olejmi sa však pôvodne preslávili predovšetkým vďaka egyptskej kráľovnej Kleopatre, ktorá sa dodnes interpretuje ako predchodkyňa archetypu *femme fatale* vďaka svojej markantnej osobnosti nezvyčajnej pre ženy jej doby. O interpretácii Kleopatry

⁵⁴ CAMACHO DELGADO, José Manuel. *Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo*. Cuadernos de Literatura, 2006, Vol. 10(20), s. 32. („Son amorosas, coquetas, conocen mil formas de seducción para volver loco al cliente, pero también poseen altos vuelos intelectuales, y es justo en esa capacidad para equipararse intelectual y cultural mente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión.“)

ako femme fatale pojednáva aj Jones vo svojej knihe venovanej práve tejto kráľovnej, pričom obraz Kleopatry ako femme fatale podľa jeho názoru vznikol už v 4. storočí nášho letopočtu: „Katalyzátorom kreácie Kleopatry ako femme fatale bola dlho zanedbávaná anekdota zo štvrtého storočia nášho letopočtu.“⁵⁵

Zatiaľ čo sa Teresa stavia do pozície Venuše a samú seba asociuje s európskym ideálom krásy, čo vyplýva z jej fascinovania a obdivu Paríža a parížskych žien, Alberto sa snaží využiť model jej krásy na umelecké zachytenie a vyobrazenie krásy kreolskej. V tomto jave narážame na ďalšie z duálnych vyobrazení Teresy v románe, zároveň však vďaka tejto perspektíve narážame na obe formy femme fatale, ktoré sú prítomné v hispanoamerickej literatúre, odzrkadlené v jednej postave súčasne. Zatiaľ čo európsky ideál krásy asociovaný s postavou femme fatale vyobrazoval túto archetypálnu postavu po vzore Salome, ku ktorému sa prikláňali predovšetkým mnohí európski a hispanoamerickí autori v období fin de siècle, model femme fatale spájaný s kreolskou krásou prevažoval obzvlášť v koloniálnej hispanoamerickej literatúre. Díaz Rodriguez sa pri vyobrazení Teresy ako femme fatale teda odkazuje na obe literárne polohy asociované s týmto archetypom.

Alberto vníma Teresu zidealizovane a nachádza v nej ženu, ktorá sa podľa neho čo najviac približuje k ním subjektívne vykonštruovanému ideálu dokonalej ženy. Aj napriek tomu má na ňu aj on sám však istým spôsobom duálny pohľad, nakoľko ju vníma do značnej miery materialisticky. Jej krásu vníma ako inšpiráciu pre predmet svojej umeleckej tvorby, ktorú sa napokon aj bude snažiť zachytiť prostredníctvom vytvorenia sochy, pričom je v jeho záujme, aby mu pri vytváraní tejto sochy pózovala práve Teresa. Keď sa na vopred dohodnutú schôdzku nedostaví včas, Alberta prepadá frustrácia z toho, že nemal príležitosť v daný deň tvoriť a umelecky sa realizovať: „Smútok v jeho očiach akoby hovoril soche: ‚nikdy ťa nedokončím‘.“ („La tristeza de sus ojos pareció decir a la estatua: «nunca te acabaré».“)⁵⁶

Albertova materializácia Teresy spočíva aj v jeho vnímaní tejto ženy ako sexuálneho objektu a predmetu jeho túžob a fantázií, ktoré sa taktiež následne snaží pretransformovať do svojho umenia. Alberto sa stáva vzťahom s Teresou očarovaný a miestami až posadnutý, zároveň však pociťuje určitú hrdosť, že vedie tajný milenecký pomer so ženou, po ktorej túžia

⁵⁵ JONES, Prudence J. *Cleopatra: A sourcebook*. Norman : University of Oklahoma Press, 2006, s. 277. („The catalyst for the creation of Cleopatra as a femme fatale was a long-neglected anecdote from the fourth century A.D.“)

⁵⁶ RODRÍGUEZ, Manuel Díaz and ALONSO, Mejias Almudena. *Idolos Rotos*. Madrid : Cátedra, 2009 s. 268. Všetky ďalšie citácie sú z tohto vydania.

všetci muži. V momente, kedy si Alberto začne uvedomovať, že Teresa nepocituje rovnakú závislosť a náklonnosť voči nemu, cíti sa byť ohrozený, zmanipulovaný a pocituje voči Terese strach. V tomto jave vidíme, že sa Teresa postupne premieňa z objektu jeho mužských fantázií na aktívny dejový subjekt, ktorý svojvoľne ovplyvňuje jeho chovanie a cítenie, pričom obmedzuje jeho vlastný protagonizmus a možnosť danú situáciu zmeniť. V tomto prípade teda nie len pozorujeme dvojakosť Teresy v podobe dejového objektu a subjektu zároveň, vidíme aj jasnú dualitu vo forme dejového protagonizmu, ktorá je typická pre archetypálnu postavu femme fatale.

Ďalším znakom femme fatale pozorovateľným u Teresy sú jej manipulatívne techniky. V určitom momente sa Albertovi priznáva, že ich vzťah nie je náhodou, nakoľko sa ona sama rozhodla, že ju bude milovať vo chvíli, keď ho videla na námestí. Zároveň tvrdí, že je podľa jej názoru vôľa ženy nezvratná. Schopnosť chopiť sa príležitosti a zmanipulovať pri tom muža za účelom naplnenia vlastných potrieb a benefitov je typickým znakom archetypálnej postavy femme fatale: „Bez toho, aby vedela ako, vo chvíli, kedy ho videla a odhadovala kto to je, si povedala sama pre seba: tohto by som chcela.“ („Sin ella saber cómo, al verle, y adivinar quién era, se dijo para sus adentros: ¿ese yo le querría.“)⁵⁷

Vo chvíli, kedy sa obe postavy vracajú do Caracasu sa dynamika ich vzťahu rapídne mení. Teresa náhle stráca svoju zvodnosť, zmyselnosť a všetky schôdzky, ktoré si s Albertom dohodne sa odohrávajú na verejných miestach, pričom najčastejším z týchto miest je práve kostol. Teresa navštevuje kostol pravidelne a to až do takej miery, že ju miestny pastor udáva zbytku obyvateľov mesta ako príklad ideálnej kresťanky. Jej manipulatívne techniky spájajúce sa s archetypom femme fatale však aj naďalej pokračujú, nakoľko sa snaží udržiavať si Albertovu pozornosť a zakaždým keď vidí, že sa jej vzdáľuje, zahrnie ho nečakanými prejavmi lásky. V tomto jave je zároveň viditeľný aj ďalší z duálnych aspektov tejto postavy:

A keďže Teresa pochopila, čo vravia oči umelca, chytla ho sa ruky a pokryla mu ich bozkami, kým hovorila, akoby hovorila s rukami: „Už je veľmi neskoro. Dnes sa nepracuje.“

(Y como Teresa comprendió lo que decían los ojos del artista, cogió a éste por las manos y le cubrió las manos de besos, mientras hablaba como si hablase con las manos —«Es ya tardísimo. Hoy no se trabaja. »)⁵⁸

⁵⁷ Tamtiež, s. 251.

⁵⁸ Tamtiež, s. 268.

V určitom bode dejovej línie sa čitateľ dostáva k popisu, z ktorého sa dozvedá o prepojení mystickej atmosféry a prejavov fyzickej lásky, ktoré postava Teresy silno vníma. Kontroverzné spojenie zmyselnej fyzickej lásky a praktikovaním kresťanskej viery sú nie len paradoxným, ale do istej miery aj poburujúcim prvkom románu, pričom sa dá predpokladať, že sa týmto experimentálnym spojením autor snažil vyvolať u čitateľov provokáciu. Tento románový prvok zároveň upevňuje duálny charakter Teresy, pričom v nej opäť raz nachádzame dve protichodné tendencie:

Pre pocit lásky Teresa potrebovala mystickú atmosféru. Bez tejto atmosféry nebola jej láska ani dostatočne zmyselná, ani dostatočne hlboká. Zdalo sa, akoby ju živili modlitby a zbožnosť, rovnako, ako sú ostatné druhy lásky ženy živené nemravnými výjavmi a desivými víziami krvi. U Teresy šli vždy ruka v ruke modlitba a túžba.

(Para su amor, Teresa necesitaba de una atmósfera mística. Sin esta atmósfera, su amor no era ni bastante sensual ni bastante profundo. Parecía alimentarse de rezos y devoción, como otros amores de mujer se alimentan con espectáculos impuros ó terríficas visiones de sangre. En Teresa andaban siempre juntos la plegaría y el deseo.)⁵⁹

Teresa Farías predstavuje rozpoltenú postavu s duálnym charakterom, ktorá v sebe zahŕňa niekoľko prvkov archetypálnej postavy femme fatale. Jedná sa o postavu zastávajúcu spoločenskú rolu vzornej manželky a matky, kultivovanej intelektuálnej dámy a vzorovej kresťanky, rešpektovanej vo svojej spoločnosti aj vďaka jej spoločenskému postaveniu zaistenému predovšetkým vďaka sociálnemu statusu, ktorý zastáva jej manžel. Jej postava je však pre ostatných obyvateľov Caracasu spájaná s tajomnou aurou a preto sa o nej často hovorí v kontexte miestnych klebiet. S jej tajomnou aurou je spojený jej druhý život, v ktorom udržiava mimomanželský pomer, mení sa z kultivovanej dámy na postavu femme fatale a využíva rôzne manipulatívne techniky pre dosiahnutie vlastných benefitov.

Autor v postave Teresy prezentuje hneď niekoľko vzájomne protichodných opozícií. Najvýraznejšími sú opozícia archetypu ženy ángel del hogar a archetypu femme fatale, opozícia ortodoxného praktikovania kresťanstva a mimomanželského pomeru založeného na fyzickej láske a túžbe, opozícia femme fatale založenej na modeli Salome a femme fatale vytvorenej po vzore jej kreolskej podoby a opozícia duševnej zidealizovanej a materiálnej fyzickej lásky. Všetky tieto protiklady robia z Teresy rozpoltenú nepredvídateľnú postavu, čo je umocnené aj

⁵⁹ Tamtiež, s. 258.

chýbajúcou vnútornou perspektívou tejto ženy v románe, čím vynikajú jej tajomnosť, zvláštnosť a príťažlivosť.

Tým, že je postava Teresy čitateľovi prezentovaná so značným prihliadnutím na uhol pohľadu hlavného mužského protagonistu, ktorý sa cíti byť obeťou zvodov a manipulatívnych taktík Teresy, pričom ani v jednom bode románu čitateľ nevidí jej osobné myšlienkové pochody a cítenie, je treba prihliadnuť na fakt, že je negatívna interpretácia tejto postavy založená do veľkej miery na vnímaní raneného mužského protagonistu a preto je pri interpretácii Teresy potrebné brať do úvahy, že sa nemusí jednať o nevyhnutne negatívnu postavu. Vzhľadom k tomu, že čitateľ nevidí jej osobnú perspektívu, nie je pre neho však možné interpretovať jej pozitívne aspekty.

3.3. Pri stole

Pri stole (De sobremesa) je románom kolumbijského autora Josého Asunción Silvu. Tento román začal autor písať už okolo roku 1887, pričom k jeho finálnemu dokončeniu došlo v roku 1895, čím tento román spadá do počiatku obdobia modernizmu. Pôvodným plánom autora bolo tento román v roku jeho dokončenia aj publikovať, v tom istom roku však autor prežil potopenie lode počas jeho návratu z Caracasu späť do Kolumbie, pri ktorom sa dokončená podoba románu potopila spolu s ostatnými dielami autora. Nasledujúci rok autor strávil spisovaním svojej tvorby nanovo, v roku 1896 si však napokon sám siahol na život. Nezeditovaný rukopis románu bol následne znovuobjavený po tridsiatich rokoch a v roku 1925 došlo k jeho publikácii. Historický a umelecký kontext bol však v tejto dobe už značne odlišný a preto nebol román *Pri stole* nikdy čítaný publikom, ktorému bol pôvodne adresovaný.

Román sa skladá z úvodnej časti, v ktorej sa čitateľ stretáva so skupinou priateľov, ktorí presvedčia hlavného protagonistu Josého Fernándezu, aby im prečítal denníkové zápisy zo svojich ciest po Európe. V tomto momente prechádza román do podoby jednotlivých denníkových zápisov, ktoré čitateľ číta súčasne s hlavným protagonistom. José Fernández je mladý básnik a multimilionár, ktorý počas svojich európskych ciest žije chaotickým a dekadentným životom, holduje alkoholu a omamným látkam, dostáva sa do rôznych typov milostných vzťahov s mnohými ženami, pri čom všetkom zároveň bojuje so svojimi vnútornými démonmi, na ktoré sa v jednotlivých denníkových zápisoch sústreďuje najintenzívnejšie. Po návrate z Paríža protagonista spoznáva Helenu, ženu, ktorá je pre neho stelesnením krásy, čistoty a svätosti. Postava Heleny sa premieňa na figúru, ktorá je čiastočne založená na realite a čiastočne na vyfantáziovanom ideáli protagonistu, pričom sa ju snaží znovuobjaviť v každej žene, s ktorou má následne pomer.

Román nemá ustálenú dejovú líniu, vyznačuje sa však mnohými modernistickými prvkami a jasne vystihuje dekadentné chovanie bohémskej spoločnosti v období fin de siècle. Román detailne opisuje dekadentné tendencie protagonistu, jeho požívanie opiátov, promiskuitné chovanie a agresívne sklony, vďaka čomu sa vyznačuje kontroverzným charakterom. Najzaujímavejšou a najčastejšie rozoberanou časťou románu je jeho symbolistický jazyk, ktorý nie len poukazuje na intelektuálnu kapacitu autora, ale zároveň predstavuje typický modernistický jazykový štýl. Autor sa prostredníctvom symbolov v priebehu románu často odkazuje na antickú grécku a rímsku mytológiu, ale aj na rozličné diela výtvarného umenia. Vďaka tomuto aspektu román spája všetky formy umenia typického pre obdobie fin de siècle a stáva sa estetickým vyjadrením svojej doby.

María Legendre

María Legendre je jednou z mnohých ženských protagonistiek románu *Pri stole*. Na rozdiel od viacerých iných žien z tohto románu bola María jednou z osudových partneriek hlavného mužského protagonistu, pričom ich krátky románik ovplyvnil aj niektoré z jeho nasledujúcich vzťahov. Rovnako, ako aj ostatné ženské postavy v tomto románe, je postava Maríe čitateľovi prezentovaná prostredníctvom denníkových zápisov hlavného mužského protagonistu a preto sa jedná výhradne o jeho vonkajší a subjektívny pohľad na túto ženu. Aj napriek tomu môžeme pozorovať, že sa v prípade Maríe jedná o archetypálnu postavu femme fatale, nakoľko oplýva hneď niekoľkými znakmi charakteristickými pre tento typ postavy.

Po prvýkrát protagonista José stretáva Mariú Legendre na opernom predstavení. Už z tohto javu môže čitateľ usúdiť, že sa nebude jednáť o ženu z nízkej spoločenskej vrstvy, čo sa potvrdzuje v pokračovaní denníkového záznamu protagonistu. Na prvý pohľad protagonistu očarila predovšetkým atraktívnym a navonok nevinne pôsobiacim vzhľadom, v kombinácii so záhadným vyžarovaním. Práve atraktivita a záhadnosť súčasne patria medzi tradičné znaky, ktorými sa vyznačujú archetypálne postavy femme fatale, vďaka čomu môžeme ako tento archetyp klasifikovať aj Mariú:

Zasnený výraz blondávej hlavy, zlatistá bledá pleť, farba vzdušných šiat, lesk tých šperkov kráľovnej z nej robili viac neskutočné zjavenie než ženu z mäsa a kostí, vodnú vílu z hlbín jazera, či valkýru vyjdenú z temnej a záhadnej hĺbky lesov.

(La expresión soñadora de la cabeza rubia, la palidez dorada de la tez, el color del aéreo vestido, el brillo de aquellas joyas de reina la hacían semejar más que una mujer de carne y hueso una aparición irreal, ondina habitadora de las profundidades de un lago o Willy salida del fondo negro y misterioso de las florestas.)⁶⁰

Prvým intímnyim chvíľam s touto ženou pripisuje José nadpozemský, až náboženský charakter a vníma ich ako čosi vznešené, sväté a zmyselné. Práve tieto vlastnosti pripisuje José aj Helene, ktorá predstavuje v románe protagonistov ideál ženskej krásy, nehy, čistoty a vznešenosti, pričom sa protagonista v priebehu celého románu snaží túto ideálnu ženu znovuobjaviť. Kým José vníma Mariú rovnakým vznešeným a svätým spôsobom ako Helenu,

⁶⁰ SILVA, José Asunción and MATAIX, Remedios. *Poesía, De Sobremesa*. Madrid : Cátedra, 2006, s. 354. Všetky ďalšie citácie sú z tohto vydania.

cíti sa ňou byť očarený, vníma ju zidealizovane a pripisuje jej výhradne pozitívne vlastnosti: „Takto museli milovať kňažky Afrodity, čo verili vo svoju bohyňu a pokladali tento Obrad za posvätný.“ („Así debieron de amar las sacerdotisas de la Afrodita que creían en su Diosa y consideraban sagrado el Acto.“)⁶¹

Postupom času sa pre neho Maríia stáva ešte väčšou záhadou ako v momente, kedy sa s touto ženou stretol po prvýkrát. Protagonista opisuje minulosť Maríie, pričom sa čitateľ dozvedá, že sa jedná o ženu pochádzajúcu z chudobných pomerov a násilného prostredia. O to viac protagonistu prekvapuje jej inteligencia, vyberaný vkus a aristokratické spôsoby. Rovnako prekvapivé sú aj jej predchádzajúce vzťahy s vplyvnými mužmi, ktoré José vo svojom opise zmieňuje len okrajovo, pričom polemizuje o tom, že Maríia nadobudla svoj majetok, vzdelanie a istú časť svojho charakteru práve prostredníctvom týchto mužov. Využívanie mužov vo vlastný prospech, prípadne k naplneniu vlastných potrieb je jednou z typických charakteristík archetypálnej postavy femme fatale, čo je ďalším znakom, ktorý spája Maríiu práve s týmto archetypom.

Aj napriek kultivovanému a aristokratickému chovaniu má Maríia sklony k dekadentnému správaniu, ktoré sú viditeľné v priebehu celého opisu tejto postavy. V určitom momente kladie Josému otázku, prečo vlastne študuje, keďže podľa nej samotnej „život nie je o vedomostiach, je o užívaní si“ („la vida no es para saber, es para gozar“)⁶². Voľnomyšlienkárskeho ducha tejto ženskej postavy je možné asociovať nie len s archetypom femme fatale, ale aj s fenoménom New Woman, nakoľko zvyklo byť pre tieto ženy typické, že uprednostňovali vlastnú predstavu o živote pred tradične spoločensky ustálenými rolami prislúchajúcimi ženskému pohlaviu.

Najkontroverzejším prvkom asociovaným s Maríiou Legendre je jej vzťah s Angelou de Roberto, ženou, ktorú protagonista stretáva v dome Maríie a opisuje ju slovami „Vysoká, kostnatá, štíhla, vášnivé oči, nevýrazné poprsie, obutá a oblečená v mužskom štýle a s niečím chlpským v sebe...“ („Alta, huesosa, delgada, los ojos ardientes, el seno sin relieve, calzada y vestida con estilo masculino y con algo hombruno en toda ella“)⁶³. Maskulínny charakter tejto ženy je možné asociovať s fenoménom New Women, nakoľko jedným z najčastejších stereotypov spájaným s týmito ženami bolo práve ich neženské maskulínne vyžarovanie.

⁶¹ Tamtiež, s. 355.

⁶² Tamtiež, s. 358.

⁶³ Tamtiež, s. 359.

Obzvlášť konzervatívnou spoločnosťou boli ženy s nie tradične ženskými aspektami v období fin de siècle odsudzované a vnímané s negatívnou konotáciou. Aj postoj mužského protagonistu voči Angele de Roberto je už od prvého momentu nepriateľský a kritický, čo je možné interpretovať ako jav spojený so sociálnym kontextom daného obdobia.

V určitom momente nachádza protagonista obe ženy v intímnej situácii, čím ho prepadne záchvat hnevu a Mariu fyzicky napadne. Po tomto útoku si protagonista vybaví posledné náležitosti a odchádza, za účelom prerušiť akýkoľvek ďalší kontakt s Mariou. Aj napriek tomu, že bolo jeho agresívne konanie vyprovokované intímnou chvíľou medzi dvoma ženskými protagonistkami, vo finálnej reflexii Josého nevidíme žiadne negatívne emócie a frustráciu smerovanú voči Marii, ako tomu zvyčajne býva u mužských protagonistov, ktorí sa stali obeťami deštruktívneho chovania femme fatale. José si v závere spytuje svoje vlastné svedomie a snaží sa pochopiť svoje vlastné konanie, ktoré mu príde v rozpore s ideálmi, ktoré on sám prezentuje:

Prečo som spáchal túto surovosť hodnú robotníka a pokúsil sa o vraždu, pred ktorou ma ochránila veľkosť dýky, čo je viac šperkom než zbraňou, ja, slobodomyselný, zaujímavý sa o nezvyčajné hriechy, ktoré sa snažím vidieť v skutočnom živote, so zmyselným diletantstvom, najzvláštnejšie praktiky vymyslené ľudskou depriváciou, ja, básnik dekadencie, čo spieval lesbickej Sappó a o láskach Adriana a Antinoa v strofách okresaných ako vzácne kamene?

(¿Por qué cometí esa brutalidad digna de un carretero e intenté un asesinato de que me salvó el tamaño del puñal que es más bien una joya que un arma, yo el libertino curioso de los pecados raros que ha tratado de ver en la vida real, con voluptuoso diletantismo, las más extrañas prácticas, inventadas por la depravación humana, yo el poeta de las decadencias que ha cantado a Safo la lesbiana y los amores de Adriano y Antinoo en estrofas cinceladas como piedras preciosas?)⁶⁴

Vďaka tejto reflexii rozprávača je čitateľ síce schopný vnímať a odsúdiť dekadentný čin Marie, tragické vyvrcholenie situácie však nepripisuje konaniu postavy femme fatale, ale konaniu hlavného mužského protagonistu. Samotný protagonista pri opise udalostí totiž otáča dejovú perspektívu na seba samého, svoje vnútorné prežívanie a úvahy, čím nesústreďí vinu na ženskú hrdinku, ako to býva najčastejšie prezentované v prípade perspektívy mužských obetí dekadentného chovania archetypálnych postáv femme fatale. Práve táto perspektíva

⁶⁴ Tamtiež, s. 361.

neutralizuje v očiach čitateľa postavu femme fatale a aj keď je schopný v rámci možnosti objektívne posúdiť jej konanie, ktoré mu bolo podané z perspektívy hlavného protagonistu, femme fatale nie je na konci dejových udalostí vnímaná ako jediný negatívny aspekt celkového diania.

Postava Maríe Legendre sa v románe vyznačuje hneď niekoľkými znakmi archetypálnej postavy femme fatale. Jedná sa o ženskú protagonistku oplývajúcu nežnou fyzickou krásou, zvodným charakterom, záhadnosťou a sklonsmi k bohémскому životu a dekadentnému chovaniu. O tejto postave má čitateľ informácie výhradne z denníkových záznamov hlavného mužského protagonistu Josého, čím sú čitateľove informácie a celkový obraz o ženskej protagonistke limitované na subjektívne vnímanie hlavnej postavy.

Aj napriek tomu, že sa mužský protagonista stáva obeťou konania Maríe čo je jedným z typických dôsledkov chovania archetypálnych postáv femme fatale, ani v jednom momente nevidíme negatívne, pohrdavé či urážlivé vyjadrenia protagonistu na adresu danej ženskej postavy, ako to býva zvykom zo strany mužských postáv dotknutých chovaním a činmi ženských postáv femme fatale. Protagonista vo svojich denníkových záznamoch síce Mariu podrobne opisuje, rovnako, ako aj jeho zážitky s ňou spojené, v skutočnosti sa však po celý čas sústreďí na vlastné vnútorné prežívanie a preto je María opisovaná skôr ako vonkajšia okolnosť tohto prežívania. Finálny obraz, ktorý čitateľ o Marií získava je preto neúplný a subjektívny, pričom nedostatočné sústredenie sa na danú ženskú postavu a jej prežívanie spôsobuje, že ju čitateľ vníma aj napriek negatívnym okolnostiam skôr neutrálnym a nezaujатыm spôsobom.

Nini Rousset

Nini Rousset je ženskou postavou, ktorá v románe *Pri stole* taktiež predstavuje jeden z mnohých milostných záujmov hlavného protagonistu. Jedná sa o postavu vyznačujúcu sa znakmi archetypálnej postavy femme fatale a objavuje sa v živote protagonistu vo chvíli, keď si prechádza jedným z najviac turbulentných a dekadentných období svojho života. Vzťah Josého a Nini je značne ovplyvnený jeho predchádzajúcim vzťahom s Mariou Legendre, pričom obe ženy spája takmer rovnaký osud po boku protagonistu.

Rovnako ako ostatné ženské postavy je čitateľovi Nini Rousset predstavená zo subjektívneho pohľadu protagonistu, ktorý je čitateľovi sprostredkovaný vo forme

denníkového záznamu. V úvode sa dozvedáme, že je Nini „hviezdička jedného humorného divadla na Boulevard“ („la divetta de un teatro bufo del Boulevard“)⁶⁵, čo je jediná informácia, ktorú máme o jej pozadí. Nedožadujeme sa nič o jej minulosti, súčasnom živote, úvahách ani povahových vlastnostiach. Protagonista José sa vo svojom denníkovom zápise zameriava predovšetkým na vlastné pocity, ktoré v ňom táto žena vyvolala, čím je pohľad čitateľa na postavu Nini fragmentárny a skreslený.

José sa pri opise postavy Nini sústreďuje výhradne na jej fyzické aspekty a pocity, ktoré v ňom vyvoláva. Ako prvú charakteristiku Nini uvádza José jej charakteristickú cyprusovú vôňu. Cyprusové vône zažili v európskom kozmetickom priemysle najväčší rozmach v 17. storočí, predpokladá sa však, že prvé výrobné parfumov nájdené na tomto ostrove sú datované až do Bronzovej doby, kedy sa ekonomika a obchod ostrova sústreďovali na ženskú populáciu⁶⁶. Aspekty týchto vôní bývajú vo všeobecnosti najčastejšie spájané s intimitou, sviežosťou a sladkosťou. V podobnom duchu sa nesie aj stretnutie Nini a Josého, ktoré je vyobrazené v jeho prvotnom popise tejto ženskej postavy. Pri tomto stretnutí čitateľ spoznáva hravý a naivný charakter Nini, ktorá vstupuje do izby protagonistu po špičkách a uťahuje si z neho formou detskej hry, v kombinácii so zvodným fyzickým chovaním. Práve v tejto nevinosti vidí José príťažlivosť Nini, pričom sa ženskou protagonistkou necháva zviest': „Hádaj kto to je, hádaj kto to je, podvodnícky básnik, druh zvierat'a, hádaj kto to je, kričala bozkávajúc a hryzúc mi šiju s perami voňavými po mäte!“ („¡Adivina quién es, adivina quién es, rastaquoèere poeta, especie de animal, adivina quién es, gritaba besándome y mordiéndome la nuca con la boca olorosa a menta!“)⁶⁷

Po úvodnom opise nasleduje oddelený denníkový záznam, v ktorom protagonista náhle predstavuje Nini v opačnom a negatívnom svetle. José vníma Nini ako „autentické prevtelenie všetkej zberby a všetkého parížskeho pokušenia“ („una encarnación auténtica de toda la canallería y de todo el vicio parisiense“)⁶⁸, čo spája s krátkou historkou, na základe ktorej sa čitateľ dozvedá o prostitúcii tejto ženskej protagonistky. Zvodný charakter a dekadentné aktivity predstavujú základné charakteristiky archetypálnej postavy femme fatale, preto môžeme Nini klasifikovať ako postavu spadajúcu pod tento archetyp. Tieto vlastnosti jej však

⁶⁵ Tamtiež, s. 385.

⁶⁶ Informácie čerpané z knihy: BELGIORNO, Maria Rosaria. *The perfume of cyprus: From pyrgos to françois coty: The route of a legendary charm*. Nicosia, Cyprus: Antonio De Strobel, 2017.

⁶⁷ SILVA, José Asunción and MATAIX, Remedios. Cit. d., s. 386.

⁶⁸ Tamtiež, s. 386.

pripisuje samotný mužský protagonista, pričom nemá čitateľ žiadnu predstavu o skutočnom myslení a chovaní danej ženskej postavy.

Postava Nini je hlavným mužským protagonistom vnímaná duálnym spôsobom. Aj napriek tomu, že ho priťahuje, necháva sa ňou zviest', oceňuje jej ženskosť, ktorú častokrát prirovnáva k antickým bohyniam a priťahuje ho taktiež jej nevinnosť, hravosť a istá detinskosť, cíti sa byť znechutený, priam až odpudený jej prelietavou povahou a angažovaním sa v dekadentných aktivitách, čo v ňom vzbudzuje nenávisť a agresiu. Toto znechutenie ho vedie k vnímaniu tejto ženy výhradne ako fyzického objektu, ku ktorému sa nesnaží vybudovať si žiaden hlbší emocionálny vzťah a preto sa o Nini dozvedáme z jeho opisu len o jej fyzických charakteristikách a spôsoboch, ktorými na neho vplyvajú, pričom nemáme žiadne informácie o jej osobnostných črtách a zmýšľaní.

Pod vplyvom opiátov, alkoholu a nedostatku spánku protagonistu napokon prepadne inštinktívny hnev a rozhodne sa Nini usmrtiť uškrtením v spánku. Tej sa podarí z jeho zovretia uniknúť, čím sa končí milostný románik protagonistov. Hnev, frustrácia a agresia voči ženskej protagonistke však nie sú spôsobené jej priamym konaním, ale osobnými problémami a démonmi protagonistu. V tomto jave je pozorovateľný rozdiel oproti bežnému stereotypu spojenému s archetypálnymi postavami femme fatale, na základe ktorého hnev a frustrácia mužských protagonistov pramenia zo ženského konania priamo súvisiacemu s týmito mužmi, ako to bolo aj v prípade Maríe Legendre. V prípade Nini síce José prejavuje hnev a pohrdanie voči jej konaniu, to však nemá priamy súvis s jeho osobou, ale s jej celkovým životným štýlom.

Postava Nini je v románe *Pri stole* prezentovaná neúplným spôsobom a výhradne zo subjektívneho hľadiska hlavného protagonistu. Aj napriek tomu sú však v tejto postave viditeľné znaky archetypálnej postavy femme fatale, akými sú stereotyp o divadelných herečkách mnohokrát spájaný s figúrou femme fatale po vzore Salome, zvodnosť a angažovanie sa v dekadentných a spoločensky odsudzovaných aktivitách, akými je napríklad prostitúcia. Samotný protagonista vo svojom opise nevyjadruje nič o charaktere, zmýšľaní či záujmoch tejto postavy, sústreďí sa opäť výhradne na svoje vlastné vnútorné prežívanie a na pocity, ktoré v ňom daná ženská protagonistka vyvoláva. V tomto prípade sa jedná o ženskú postavu, ktorá v románe predstavuje viac objekt záujmu protagonistu než samotný dejový subjekt, nakoľko je miera jej protagonizmu značne obmedzená denníkovým charakterom jej opisu.

Emócie protagonistu, ktoré vyvrcholia v jeho agresívne chovanie nie sú priamo spôsobené touto ženskou protagonistkou, čo predstavuje rozdiel oproti tradičnému vyobrazeniu mužských postáv ako obetí konania archetypálnych postáv femme fatale. Agresívne správanie a vnútorné prežívanie hlavnej mužskej postavy súvisia predovšetkým s jeho vnútornými démonmi a vplyvom omamných látok, pričom sa samotná ženská figúra femme fatale ocitá v celej situácii nevinne.

4. Záver

Otvorenie spoločenskej diskusie o ženskej otázke a zrod prvých feministických hnutí spôsobili v spoločnosti na prelome 19. a 20. storočia výrazné, prevažne negatívne ohlasy. Zatiaľ čo ženy pochádzajúce z vyšších spoločenských vrstiev a liberálni intelektuáli usilovali o ekonomickú, sociálnu a politickú rovnosť mužov a žien, konzervatívna časť spoločnosti sa snažila udržať dovtedy spoločensky stanovené sociálne roly pohlaví a s novovznikajúcim fenoménom liberálnych žien zvaným New Woman si spájali negatívne, a v danom období kontroverzné stereotypy, akými boli promiskuita, asexualita, či homosexualita.

Táto spoločenská otázka sa prejavila aj v umeleckej tvorbe z obdobia fin de siècle, kde sa postupne začal objavovať archetyp ženskej postavy femme fatale, ktorý vznikol ako odpoveď na danú spoločenskú situáciu, aj napriek tomu, že prototypy tohto archetypu nachádzame už v antických mýtoch. Femme fatale predstavuje mužskú fantáziu protichodnú spoločnosťou ustálenému ženskému modelu ángel de hogar a vyznačuje sa predovšetkým tajomnosťou, zvodnosťou, inteligenciou, cieľavedomosťou a odhodlanosťou nasledovať svoje osobné ciele aj napriek deštruktívnym dôsledkom a sklonom k nemravnému a ničivému chovaniu. Mužskí protagonisti bývajú týmito ženami priťahovaní, očarení a stávajú sa na nich závislými až do momentu, kedy si uvedomia, že tieto ženy nedokážu kontrolovať, pričom sa sami stávajú obeťami ich deštruktívneho chovania.

V rozbere jednotlivých postáv z vybraných románov môžeme pozorovať, že sa všetky vyznačujú vyššie spomínanými charakteristikami archetypu femme fatale. U niektorých z postáv sú viditeľné aj negatívne stereotypy spájané so spoločenským fenoménom New Woman, pričom najčastejšie sa opakujúce z týchto stereotypov sú promiskuita a homosexualita, ktoré sú v románoch chápané rovnako negatívne, ako tomu bolo v spoločnosti v danom období. Vplyv spoločenského diania daného obdobia na vznik archetypu femme fatale je teda v týchto románoch skutočne viditeľný a to práve prostredníctvom negatívnych stereotypov spájaných s liberálne a feministicky zmýšľajúcimi ženami.

Prezentácia jednotlivých románových postáv sa však odlišuje z hľadiska perspektívy rozprávača. Ženské postavy z literárneho diela *Tri nemorálne novely* sú čitateľovi prezentované primárne z pohľadu er-formy rozprávania, pričom sa takmer u každej z postáv dozvedáme o jej pozadí a minulosti. Aj napriek tomu, že sa tieto postavy vyznačujú charakteristickými atribútmi archetypu femme fatale a majú sklony k dekadentnému chovaniu, ktorého dôsledky majú

deštruktívny efekt predovšetkým na mužských protagonistov, čitateľ je vďaka psychologickému pozadiu a vyjadreniu ich vlastnej perspektívy na dejové udalosti viac schopný pochopiť ich konanie a súcitiť s nimi, vďaka čomu sa jednotlivé postavy nejavia ako výslovné antagonistky dejovej línie. Er-forma rozprávania si v prípade týchto noviel zachováva príslušný odstup od dejových línií a jedná sa skutočne o neutrálne formy rozprávačov.

V románe *Zničené idoly* sa taktiež stretávame s er-formou rozprávania, tá však prezentuje jednotlivé dejové udalosti a postavy z perspektívy obmedzenej vnímaním hlavného mužského protagonistu Alberta Soriu. Tento jav má vplyv na vyobrazenie ženskej postavy Teresy Fariás, ktorá je čitateľovi prezentovaná zo subjektívnej perspektívy Alberta aj napriek tomu, že je dejová línia románu prezentovaná prostredníctvom er-formy rozprávania. Keďže má dekadentné správanie Teresy priame dôsledky na život Alberta, pričom čitateľovi nie je prezentovaná osobná perspektíva a pozadie samotnej Teresy, táto postava má v diele záporný charakter a čitateľovi sa nenaskytujú takmer žiadne príležitosti s touto ženskou hrdinkou sympatizovať.

Ženské hrdinky v románe *Pri stole* sú čitateľovi prezentované výhradne z denníkových záznamov hlavného mužského protagonistu. Už z tohto samotného javu vyplýva, že je vyobrazenie týchto hrdiniek značne subjektívne a fragmentárne. Aj keď majú analyzované ženské postavy výrazné charakteristiky archetypu femme fatale a dôsledky ich chovania majú na protagonistu isté deštruktívne vplyvy, vo svojich denníkových záznamoch sa hlavná mužská postava sústreďuje predovšetkým na sebareflexiu, úvahy o svojich vlastných činoch a pocitoch bez kladenia viny na jednotlivé ženské protagonistky. Aj napriek subjektívnemu charakteru rozprávania prostredníctvom denníkového záznamu sú teda ženské postavy prezentované v pomerne neutrálnom svetle a aj keď je čitateľ schopný vnímať ich dekadentné správanie, je tiež schopný s nimi v určitých dejových momentoch sympatizovať.

Z rozboru jednotlivých ženských postáv z vybraných románov teda vyplýva, že rovnako, ako spoločenský kontext obdobia fin de siècle, tak aj spôsob prezentácie postavy rozprávačom majú vplyv na vyobrazenie archetypálnych postáv femme fatale. Aj keď jednotlivé ženské postavy zdieľajú spoločné charakteristiky, vďaka ktorým spadajú pod tento archetyp literárnej postavy, ich odlišnosti spočívajú predovšetkým vo forme, ktorou sú čitateľovi prezentované. Spôsob prezentácie týchto postáv však nie je priamo závislý od voľby samotného typu rozprávania, akoby sa na prvý pohľad mohlo zdať. To, či je čitateľ schopný s postavou femme fatale sympatizovať aj napriek jej negatívnym vlastnostiam záleží

predovšetkým od toho, či má čitateľ v priebehu dejovej línie možnosť nahliadnúť aj do vnútorného a osobného prežívania tejto ženskej protagonistky, alebo je mu postava prezentovaná výhradne z perspektívy, ktorá vylučuje nahliadnutie na jej prežívanie jednotlivých dejových udalostí. To potvrdzuje chápanie archetypálnej postavy femme fatale ako dejového objektu a subjektu súčasne. Femme fatale je typom ženskej protagonistky, ktorá je aktívnym dejovým subjektom schopným ovplyvňovať dejovú líniu, jej zápletku a vyvrcholenie, pokiaľ je však prezentovaná výhradne z perspektívy mužského protagonistu bez možnosti nahliadnutia do jej osobného cítenia, prevažuje jej charakter dejového objektu, na ktorý mužský protagonista projektuje svoje vlastné domnienky a vnútorné prežívanie.

5. Resumé

Táto diplomová práca sa zaoberá rozborom archetypálnych postáv femme fatale z vybraných hispanoamerických románov a noviel z obdobia modernizmu. Práve v období fin de siècle môžeme pozorovať v umení a kultúre častý výskyt tohto druhu ženskej figúry, ktorej rozšírenosť nepochybne súvisela so spoločenskou situáciou daného historického obdobia, novovznikajúcimi feministickými hnutiami a otvorenými diskusiami liberálnych intelektuálov o rovnoprávnosti žien.

Prvá časť práce sa sústreďí na krátky prehľad spoločenského postavenia žien na prelome 19. a 20. storočia, ich sociálne stanovenú rolu, vzdelanie, ekonomické, politické a sociálne práva. Práca ďalej mapuje príchod nových tendencií, snahu žien o nadobudnutie nových práv a získanie rovnosti vo všetkých uvedených oblastiach, ktoré následne viedli k otvorenej diskusii medzi liberálnou a konzervatívnou časťou spoločnosti, pričom každá predstavovala protichodné názory na novovznikajúci fenomén slobodnej, vzdelanej a nezávislej ženy.

Na spoločenský kontext následne nadväzuje vznik umeleckého a literárneho archetypu femme fatale, definícia tohto typu ženskej figúry a stereotypy s ňou spojené. Predchodkyne tohto archetypu nachádzame už v antickej gréckej a rímskej mytológii, pričom jej aktuálne vyobrazenie súvisí rovnako s jeho mýtickými koreňmi, ako so sociálnym kontextom obdobia fin de siècle, kedy sa začal postupne prejavovať v literatúre a umení. Práca zároveň poukazuje aj na vyobrazenie archetypu femme fatale v hispanoamerických románoch.

Analytická časť práce je zameraná na rozbor jednotlivých ženských postáv z vybraných literárnych diel *Tri nemorálne novely* (Tres novelas inmorales), *Zničené idoly* (Ídolos rotos) a *Pri stole* (De sobremesa). U jednotlivých postáv sa práca zameriava na spoločné a odlišné znaky spojené s ich zobrazením, pričom pozoruje vplyv sociálneho kontextu a formy prezentácie postáv rozprávačom na toto vyobrazenie. Záverom práce je zistenie, že rovnako sociálny kontext, ako aj prezentácia postavy rozprávačom majú vplyv na vyobrazenie jednotlivých postáv spadajúcich pod archetyp femme fatale vo vybraných románoch a novelách.

6. Resumen

La presente tesis se centra en la representación del personaje arquetípico denominado *femme fatale* en las novelas modernistas hispanoamericanas elegidas. En el periodo llamado fin de siècle podemos observar la presencia de estos personajes en arte y cultura. La frecuente aparición de estos personajes fue indudablemente conectada con el aspecto social de la época, el surgimiento de los primeros movimientos feministas y las discusiones de los intelectuales liberales sobre la igualdad de géneros.

La primera parte del trabajo se centra en el corto recorrido de la situación social de las mujeres entre los siglos XIX y XX, su papel social establecido, educación y derechos económicos, políticos y sociales. El trabajo sigue con el tema de la llegada de las nuevas tendencias, los intentos de las mujeres de adquirir nuevos derechos y ganar la igualdad en todas las esferas mencionadas. Estas tendencias desembocaron en un conflicto abierto entre la parte liberal y la parte conservadora de la sociedad, ya que cada una de estas partes representaba diferentes opiniones sobre el nuevo fenómeno de la mujer libre, educada e independiente.

Después del análisis del contexto social, el trabajo continúa con la parte dedicada a la formación del arquetipo literario y artístico denominado *femme fatale*, su definición y los estereotipos con los que está relacionado. Los antecedentes de este arquetipo los encontramos ya en la antigua mitología griega y romana mientras que su representación actual está vinculada tanto con sus raíces mitológicas como con el contexto social de la época finisecular, en la que empezó surgir, sobre todo en literatura y arte. El trabajo se dedica también a la representación del arquetipo *femme fatale* en las novelas hispanoamericanas.

La parte analítica del trabajo se centra en el análisis de los personajes femeninos elegidos de las obras *Tres novelas inmorales*, *Ídolos rotos* y *De sobremesa*. El trabajo observa los rasgos comunes y diferentes de los personajes en el marco del contexto social y la forma narrativa, mediante la cual estos personajes están representados. El trabajo en su conclusión demuestra, que tanto el contexto social como la forma narrativa tienen influencia en la representación de los personajes caracterizadas como *femmes fatales* en las novelas hispanoamericanas analizadas.

7. Bibliografía

7.1. Primárna bibliografía

GOMÉZ CARRILLO, Enrique. *Tres novelas inmorales*. PlanetaLibro, 2013 [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://planetalibro.net/libro/enrique-gomez-carrillo-tres-novelas-inmorales>

RODRÍGUEZ, Manuel Díaz and ALONSO, Mejias Almudena. *Ídolos Rotos*. Madrid : Cátedra, 2009. ISBN 978-84-376-2551-5

SILVA, José Asunción and MATAIX, Remedios. *Poesía, De Sobremesa*. Madrid : Cátedra, 2006. ISBN 84-376-2316-2

7.2. Sekundárna bibliografía

BALLARIN DOMINGO, Pillar. La educación de la mujer española en el siglo XIX. *Historia De La Educación*, 2010, núm. 8. s. 245–260 [online] [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/39212638_La_educacion_de_la_mujer_espanola_en_el_siglo_XIX

BARRERA BARRIOS, Susana Elena. *La mujer fatal en Salamandra de Efrén Rebolledo*. Sonora, 2010. Bachelor thesis. Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística. Director: Corral Rodríguez, Rosario Fortino. [online] [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6085141/Licenciatura_La_mujer_fatal_en_Salamandra_de_Efr%C3%A9n_Rebolledo_Estudio_del_personaje_femenino_modernista

BAROJA Y NESSI, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, ed. Amparo Hurtado, Barcelona : Tusquets, 1998.

BELGIORNO, Maria Rosaria. *The perfume of cyprus: From pyrgos to françois coty: The route of a legendary charm*. Nicosia, Cyprus: Antonio De Strobel, 2017. ISBN: 978-9963-2448-2-9

CAMACHO DELGADO, José Manuel. Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*, 2006, Vol. 10(20), s. 27–43. [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843077002>

CANTERO ROSALES, María Ángeles. DE “PERFECTA CASADA” A “ÁNGEL DEL HOGAR” O LA CONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO EN EL XIX. *Tonos digital*, 2007. [online] [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/142/116>

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. París-México : Librería de la Vda. de C. Bouret, 1920.

DE CARVALHO, Luís Mendonça et al. HISTORY AND CULTIVATION OF PARMA VIOLETS (VIOLA, VIOLACEAE) IN THE UNITED KINGDOM AND FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY. *Harvard Papers in Botany*, vol. 18, no. 2, 2013, s. 137–45. [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/24268963>

ELHALLAQ, Ayman Hassan. Representation of Women as Femmes Fatales: History, Development and Analysis. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, 2015, 3(1), s. 85–91 [online] [cit. 01.04.2023]. Dostupné z: <https://www.ajouronline.com/index.php/AJHSS/article/view/2295>

GULLÓN Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid : Gredos, 1963. ISBN 84-206-2629-5.

HODROVÁ, Daniela. *-na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1

JONES, Prudence J. *Cleopatra: A sourcebook*. Norman : University of Oklahoma Press, 2006. ISBN 0-8061-3741-X

LAMUS CANAVATE, Doris. Localización geohistórica de los Feminismos latinoamericanos. *Polis (Santiago)*. 2009. Vol. 8, no. 24, s. 1–13. [online] [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <http://journals.openedition.org/polis/1529>

LEDGER, Sally. *The new woman: Fiction and Feminism at the Fin De Siecle*, 1997 [online] [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <http://users.clas.ufl.edu/snod/Ledger.NewWoman.042515.pdf>

LEUCHTENBURG, William E. *The perils of prosperity: 1914-32*. Chicago : University of Chicago Press, 1958.

LITVAK, Lily. *El Modernismo: Edición de Lily Litvak*. Madrid : Taurus, 1981. ISBN 84-306-2081-8.

MCMILLEN, Sally G. *Seneca Falls and the origins of the women's rights movement*. New York : Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-518265-1

NAVARRETE QUAN, Yosahandi. La persecución del deseo en Del amor, del dolor y del vicio. In Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*. Ciudad de México : Novelas en la Frontera, 2020, s. 5–18 [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-la-frontera/del-amor-del-dolor-y-del-vicio.pdf>

ÖZDİNÇ, Tuğçe. FEMME FATALE 101: THE BASIC CHARACTERISTICS OF THE FEMME FATALE ARCHETYPE. *The Journal of International Social Research* 13, 2020, s. 175–186 [online] [cit. 01.04.2023]. Dostupné z: <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/femme-fatale-101-the-basic-characteristics-of-the-femme-fatale-archetype.pdf>

POLÁKOVÁ, Dora. El hechizo de Salomé. In *Un universo de universos y una fuente de canciones*. Rocío Oviedo, Jesús Cano Reyes y Cristina Bravo (eds.). Madrid: Verbum, 2018, s. 45-55. ISBN 978-84-9074-765-0

POLÁKOVÁ, Dora. Eterno Enigma. La mujer en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo. *Letras (Lima)*, 2022, Vol. 93, no. 137, s. 20–29. [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: DOI 10.30920/letras.93.137.2.

QUINN, Patrick J. *Patriarchy in eclipse: The femme fatale and the New Woman in American Literature and Culture 1870-1920*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publ., 2015.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. c2021. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [online] [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <https://dle.rae.es/mujer#2iTe0wR>

SELIMOV, Alexander R. El Romanticismo y la poética de la cultura modernista. *Hispanic Review*. 2003. Vol. 71, no. 1, s. 107–125 [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3247001>

TURCHYNOVA, Ganna, PET’KO, Lyudmila and NOVAK, Tatiana. The rose "Ophelia" and Flower Symbolism in “Hamlet”. *Intellectual Archive*, 2021, Vol. 10, no. 1. [online] [cit. 21.04.2023]. Dostupné z: DOI 10.32370/ia_2021_03_10.