

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

Hispanistika

**Bakalářská práce**

Sofija Komarová

**Prvky hrůzy v díle Mariany Enríquez**

Elements of horror in the short stories of Mariana Enríquez

Praha 2024

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, PhD.

Ráda bych tímto poděkovala Mgr. Doře Polákové, Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady a věnovaný čas.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem řádně citovala použité prameny a literaturu. Dále prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 7.5. 2024

Sofija Komarová

## Abstrakt

Cílem této práce je zkoumat, jakým způsobem Mariana Enríquez, známá současná argentinská spisovatelka fantastické literatury, prezentuje a rozvíjí prvky hrůzy. Její tvorba zachycuje každodenní realitu, v níž je často patrný sociální aspekt, a využívá ji jako prostředek k vytvoření tajemné atmosféry. První část práce se věnuje životu a dílu autorky, definici fantastické literatury, představením tzv. neofantastické literatury, do které je Mariana Enríquez často řazena, a nakonec povídky. Druhá část je zaměřena na analýzu společných prvků hrůzy ve vybraných povídkách z knihy *Las cosas que perdimos en el fuego (Co nám oheň vzal)*.

Klíčová slova: Mariana Enríquez, Argentina, fantastická literatura, hrůza, tajemno, povídka

## Abstract

The aim of this bachelor's thesis is to investigate how Mariana Enríquez, a famous contemporary Argentine writer of fantastic literature, presents and develops the elements of horror. Her work depicts everyday reality, in which a social aspect is often evident, and uses it as a means to create a mysterious atmosphere. The first part of the thesis focuses on the author's life and work, the definition of fantastic literature, the introduction of the so-called neofantastic literature, in which Mariana Enríquez is often included, and finally the short story. The second part focuses on the analysis of common elements of horror in selected short stories from *Las cosas que perdimos en el fuego* (*The things we lost in the fire*).

Key words: Mariana Enríquez, Argentina, fantastic literature, horror, mystery, short story

## **Obsah**

Úvod.....	7
1. Mariana Enríquez .....	8
1.1 Její život a dílo.....	8
2. Fantastická literatura .....	11
2.1 Tzvetan Todorov.....	11
2.2 Sigmund Freud.....	12
2.3 Rosemary Jackson.....	14
2.4 Ana María Barrenechea.....	16
3. Neofantastická literatura.....	19
4. Povídka.....	22
5. Svět povídek Mariany Enríquez .....	25
5.1 Společné prvky povídek.....	25
5.1.1 Děti.....	25
5.1.2 Dům .....	33
5.1.3 Duchové .....	41
5.1.4 Nespolehlivé postavy.....	43
5.1.5 Rituály.....	44
Závěr .....	46
Seznam použité literatury .....	47
Resumé.....	49
Resumen.....	50

## Úvod

Argentinská spisovatelka Mariana Enríquez, narozená v roce 1973 v Buenos Aires, patří k nejvýznamnějším současným autorkám Latinské Ameriky. Je známá jako přední představitelka takzvané neofantastické literatury a je často řazena mezi autory skupiny „nueva prosa argentina“ (nueva prosa argentina). Publikovala několik souborů povídek i románů, a kromě literární tvorby se věnuje i novinářně. Ve svém díle se často zabývá sociální nerovností, násilím, diskriminací žen a dalším.

Tato bakalářská práce se zaměřuje na vymezení prvků hrůzy v povídkách Mariany Enríquez. Její příběhy využívají každodenní situace a občas i bizarní události, pro navození tajemné a nepříjemné atmosféry. V úvodní části práce bude popsán život autorky, přehled jejích publikovaných děl a také autorů, kteří ji inspirovali či stále inspirují, což jasně ukazuje její vášeň k četbě. Dále budou diskutována témata, která se objevují v jejím díle a úzce souvisejí s životem v Latinské Americe. Vzhledem k povaze její tvorby bude v práci kapitola věnovaná fantastické literatuře, kde nebude opomenut ani významný teoretik fantastické literatury Tzvetan Todorov. Poté bude představen termín a definice neofantastické literatury, zavedený argentinským teoretikem Jaimem Alazrakim, a v neposlední řadě bude rozebírána teorie povídky.

Cílem této práce je analyzovat prvky, které Mariana Enríquez využívá v její tvorbě k navození pocitu hrůzy u čtenářů. Přetváří zdánlivě běžné prvky každodenního života na zlověstné a nadpřirozené jevy, přičemž realita sama slouží jako vstupní brána pro její temné vyprávění. Další část této práce bude zaměřena na identifikaci a analýzu společných prvků ve čtyřech konkrétních povídkách Enríquez: *El chico sucio* (*Špinavý kluk*), *La casa de Adela* (*Adelin dům*), *El patio de vecino* (*Sousední dvorek*) a *Bajo el agua negra* (*Pod černou vodou*).

## 1. Mariana Enríquez

### 1.1 Její život a dílo

Mariana Enríquez je významná argentinská spisovatelka a novinářka, narozená v roce 1973 v Buenos Aires. Momentálně pracuje v novinách *Página/12*, jako zástupkyně šéfredaktora přílohy Radar. Dále spolupracovala se sdělovacími prostředky *TXT*, *La Mano*, *La mujer de mi vida* anebo také *Guardian*. Vystudovala žurnalistiku a sociální komunikaci na Universidad Nacional de La Plata.

Její první román s názvem *Bajar es lo peor* (*Klesat je to nejhorší*) vznikl, když jí bylo 19 let, ale byl vydán až v roce 1995. Hlavními postavami v této knize je netradiční trio mladých lidí, kteří propadají drogám a lásce. Kniha obsahuje autorčiny adolescentní obsese jako je vampirismus, temná krása baudelairovského světa, fantastická a hororová literatura a další.

Vydala další tři romány: *Cómo desaparecer completamente* (2004, *Jak úplně zmizet*), *Este es el mar* (2017, *Tohle je moře*) a *Nuestra parte de noche* (2019, *Náš podíl noci*). Také vydala tři sbírky povídek *Los peligros de fumar en la cama* (2009, *Rizika kouření v posteli*), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016, *Co nám oheň vzal*) a nejnovější *Un lugar soleado para gente sombría* (2024, *Slunné místo pro zasmušilé lidi*). V této práci jsou analyzovány povídky z knihy *Las cosas que perdimos en el fuego*, v překladu, *Co nám oheň vzal*.

Za svou tvorbu obdržela mnoho ocenění. V roce 2017 například získala Premio Ciutat de Barcelona v kategorii Literatura castellana za svou knihu *Las cosas que perdimos en el fuego*. Dále pak v roce 2019 získala *Premio de la Crítica en Narrativa* za svůj román *Nuestra parte de noche*.

Mezi její záliby patří rock, punk, rozmanitá četba, zahrnující literární žánry jako je horor a gotika, ale i další. Mezi autory, kteří ji nejvíce ovlivnili, patří: Stephen King, H.P.Lovecraft, J. L. Borges, William Faulkner, Cormac McCarthy, J. C. Onetti, Henry James, E.A. Poe a mnoho dalších. Nelze opomenout argentinskou spisovatelku Silvinu Ocampo, o které napsala v roce 2014 knihu *La hermana menor; Un retrato de Silvina Ocampo* (*Mladší sestra, Portrét Silviny Ocampo*).



Mariana Enríquez je často označována za představitelku „neofantastické“ literatury nebo také „nové argentinské prózy“ (nueva narrativa Argentina). Její dílo se často zabývá tématy hrůzy, která jsou spojena se sociální nerovností, politickou situací v Argentině, násilím, diskriminací žen, genderové nerovnosti a destrukcí. Dále obsahuje mýty a legendy, které slýchávala od své babičky, když byla malá. Díky intenzitě hrůzy, která se v jejích knihách výrazně projevuje, je její tvorba označovaná za fantastickou. Tento literární žánr má v Argentině dlouhou tradici, kterou zastávali autoři jako Ocampo, Cortázar a další. Nicméně, přesně definovat, do jakého žánru patří Mariana Enríquez a kam ji zařadit, je poměrně náročný úkol. Každý jedinec vnímá tuto problematiku jinak, používají se různé termíny a pojmenování, a ty se navíc také prohazují, což znemožňuje jednoznačné určení jejího literárního zařazení.

Na otázku, proč jí přitahují tato temná témata, odpověděla (Hevia, 2020):

Musím to znovu zmínit, omlouvám se, ale vyrůstala jsem v době diktatury, i když moji rodiče nebyli aktivisty. Četla jsem si o vojenském mučení a zároveň jsem četla Edgara Allana Poea. Dvě minuty od mého domu pod dálnicí, kde byl kdysi koncentrační tábor, stále vykopávají mrtvoly. Existovali lidé, kteří zavírali oči, ale to já nemůžu.<sup>1</sup>

Vyrůstala v období, kdy Argentina procházela turbulentními časy, které zásadně ovlivnily její literární tvorbu a pohled na svět. Období argentinské diktatury v letech 1976 až 1983 zanechalo hluboké jizvy na společnosti, a to i na autorce. Po pádu diktatury začaly vyplouvat na povrch výpovědi obětí a záznamy ze soudních procesů s obviněnými, jejichž hlas byl neodmyslitelnou součástí každodenní reality argentinských občanů. Jedním z témat, která ji zasáhla a stále ji ovlivňují, jak je patrné i v její tvorbě, jsou zvěrstva a masová zmizení během režimu a neobjasněné osudy mnoha lidí. Mariana Enríquez zdůrazňuje, jak moc je v Latinské Americe normalizované násilí zdůrazňuje zde (Russell, 2023):

---

<sup>1</sup> Tengo que mencionarlo de nuevo, lo siento, pero es haber crecido durante la dictadura, pese a que mis padres no eran militantes. Yo leía sobre las torturas militares y a la vez leía a Edgar Allan Poe. Todavía siguen desenterrando cadáveres bajo la autopista que en tiempos fue campo de concentración a dos minutos de mi casa. Hubo gente que cerró los ojos, pero yo no puedo. Pozn.: Veškeré překlady, pokud není uvedeno jinak, jsou mé vlastní.

Tím, že je tam (v povídkách) horor – dokonce i *jump scare*, dokonce i *gore* část, část, která má co do činění s určitou myšlenkou o zlu – jako by se to, co se právě odehrává, vrátilo do oblasti hororu, a ne do oblasti každodennosti.<sup>2</sup>

Tato slova ilustruje, jak Enríquez využívá prvky hororu k hlubší reflexi každodenní reality v Latinské Americe. Horor v její tvorbě není jenom prostředkem k vyvolání emocí, ale slouží i jako metafora pro reálné sociální a politické problémy, se kterými se lidé v této oblasti potýkají. Skrze prvky hrůzy Enríquez umožňuje čtenářům nahlédnout do temnějších stránek společnosti a otevírá prostor pro diskusi o tématech, která jsou často přehlížena.

---

<sup>2</sup> “Al poner el horror —incluso el jump scare, incluso la parte gore, la parte que tiene que ver con cierto pensamiento sobre el mal— es como si devolviera esa cosa que está pasando al campo de lo horrible, no al de lo cotidiano”

## 2. Fantastická literatura

Hrůza a fantastická literatura jsou neodmyslitelně spojené, neboť hrůza přináší do fantastických příběhů emocionální intenzitu, napětí a diskomfort, které čtenáře pohlcuje. Tato spojitost umožňuje autorům prozkoumávat hlubší existenciální témata a lidské obavy prostřednictvím různých narativních prvků a symboliky.

Vzhledem k tomu, že fantastická literatura má za sebou několik staletí trvající tradici a vývoj, který byl studován a definován mnoha teoretiky, rozhodla jsem se v této práci zaměřit pouze na ty literární vědce, jejichž teorie mají největší relevanci, autoritu a originalitu. Jedná se především o ty teoretiky, na jejichž práci navazují další badatelé či na ně reagují, a zároveň patří do modernější doby, konkrétně do 20. století.

Jedním z prvních spisovatelů, kteří se nejen věnovali psaní fantastické literatury, ale také se hlouběji zabývali její podstatou, byl H. P. Lovecraft. Lovecraft (1998) se spíše soustředil na zkoumání strašidelných a hrůzných příběhů než na poskytnutí přímé definice tohoto žánru. Nicméně zdůrazňoval, že klíčovým prvkem těchto příběhů je vyvolání pocitu strachu u čtenáře, a tento pocit by měl být provázen atmosférou plnou neznáma.

### 2.1 Tzvetan Todorov

Jeden z nejznámějších a nejkomentovanějších teoretiků, a zároveň jeden z prvních vědců, který přímo definoval fantastickou literaturu, byl Tzvetan Todorov. Jeho kniha *Úvod do fantastické literatury* (2010) je známá každému, kdo se kdy zajímal o teorii daného žánru. I přesto, že stěžejním bodem díla je zřetelné vymezení fantastické literatury, také reaguje na již zmíněného Lovecrafta. Pokud bychom tedy souhlasili Lovecraftovým tvrzením, „pak bychom z toho mohli vyvodit (...), že žánr nějakého díla závisí na chladnokrevnosti čtenáře“ říká Todorov. Dle něho se americký spisovatel a kritik mýlí a říká, že „strach bývá s fantastičnem často spojen, není však jeho nutnou podmínkou.“ (Todorov, 2010, 34)

Todorov představuje teorii, která se snaží definovat a pochopit jádro fantastické literatury. Podle něj je klíčovým prvkem to, že u čtenáře vyvolává pocit váhání a nejistoty ohledně reality. Tvrdí, že fantastická literatura zapojuje čtenáře do světa postav, kde se stává svědkem

neobvyklých událostí a situací, které nejsou snadno vysvětlitelné. Jedná se o pochybnosti o přijetí nadpřirozené události prostřednictvím logického či iracionálního vysvětlení.

Todorov (2010, 32) identifikuje tři klíčové podmínky, které musí fantastický text splňovat, přičemž první a poslední jsou nezbytné, zatímco druhá je častá, ale není nutná. Podle první podmínky musí text čtenáře přimět k tomu, aby považoval svět postav za reálný a aby váhal mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením událostí v ději. Druhá podmínka zdůrazňuje, že toto váhání může prožívat i samotná postava v příběhu, čímž se stává samotným tématem díla. Nakonec třetí podmínka spočívá v tom, že čtenář musí zaujmout určitý postoj k textu, odmítající jak alegorickou, tak „básnickou“ interpretaci. Alegorická interpretace může zahrnovat například mluvící zvířata, básnická interpretace představuje slova, která nemají reprezentativní funkci. Tato slova musíme přijímat taková, jaká jsou, bez toho, aniž bychom si představovali létající „básnické já“.

Dalším významným bodem je Todorovo rozlišení mezi fantastičnem, podivuhodnem a zázračnem. Hlavním rysem fantastična, jak bylo již zmíněno, je pocit váhání. Jakmile se přestane váhat a rozhodne se, že jev v příběhu je možné vysvětlit a že skutečnost zůstává nedotčena, pak můžeme říct, že se jedná o podivuhodný žánr. Jestliže však dojde k rozhodnutí, že příběh mění realitu a musíme připustit nové zákony přírody, pak se jedná o žánr zázračna. Fantastická literatura se nachází uprostřed, na pomezí mezi těmito dvěma variantami (Todorov, 2010, 34).

Nicméně, je důležité si uvědomit, že toto rozlišení má svá omezení. Jeho definice je sice poměrně jednoduchá, ale nebere v potaz složitost a nuance literárních textů. Todorov předpokládá, že každý jev je možné zařadit do dvou extrémů, kde existuje racionální vysvětlení a vysvětlení alternativní. Jinými slovy, podle něj existuje racionální vysvětlení pro každý jev, avšak to vždy nemusí odpovídat pravdě. Hranice mezi fantastičnem, podivuhodnem a zázračnem nemusí být zcela jasné, a v některých dílech mohou tyto žánry splývat a kombinovat se.

## 2.2 *Sigmund Freud*

Freud byl důležitý pro fantastickou literaturu hlavně proto, že definoval charakteristický prvek fantastična: *unheimlich*. Tento pojem se překládá jako *něco tísnivého*. Dále by se

mohly použít výrazy jako *hrozivý*, *strašidelný*, *(pra)podivný*, či *zlomyslný*. Jelikož se v češtině nedá vyjádřit jedním slovem, bude v této práci používán původní termín, *unheimlich*.

Podle Freuda (2003/1919) je *unheimlich* neoddiskutovatelně spojeno se strachem a hrůzou. Jedná se ale pouze o druh či kategorií této temné sféry. Freud (2003/1919, 123) definuje *unheimlich* jako: „ten druh děsivého, který se vrací k tomu, co bylo kdysi dobře známé a už dlouho povědomé.“

Kdykoliv něco, jakákoli událost, která byla kdysi pro nás povědomá a poté potlačena, se znovu objeví, je v nás vyvolán pocit *unheimlich*. Důležité je, že nezáleží, zdali se jednalo o něco původně děsivého; tento pocit se může objevit i v jiném kontextu (Freud, 2003/1919, 147).

Autor se, mimo jiné, snaží zkoumat tento výraz z lingvistického, lépe řečeno, z etymologického hlediska. Za pomoci široké škály děl, nám důkladně představuje různé významy slov *heimlich* a *unheimlich*. Je přirozené se domnívat, že tyto dva pojmy jsou protikladné, že *unheimlich* stojí proti *heimlich*, jak naznačuje předpona „-un“. To však není úplně pravda. Slovo *heimlich* je synonymem pro *známý*, *intimní*, *důvěrný*, ale může také znamenat *skrytý*, *tajný*. *Heimlich* tedy odkazuje na něco známého nebo skrytého. *Unheimlich* znamená, jak již bylo řečeno, *tísnivý*, *zneklidňující*, *strašidelný*. *Unheimlich* má opačný význam jen v prvním případě, zatímco ve druhém dochází k „sloučení“ těchto dvou termínů.

Podle Freuda je potřeba vymezit rozdíl mezi skutečným *unheimlich*, tedy takovým, který vychází z naší reality a tím, který se objevuje ve fiktivních světech. Ve skutečném světě se *unheimlich* projevuje například v situacích, kdy potlačené dětské komplexy vystoupí na povrch a projeví se. Naopak ve světě literárním se *unheimlich* liší. Spisovatelé zde mají více prostředků k vytvoření *unheimlich*. Můžou tento efekt upravit, zesílit, nebo udělat situace více intenzivními, častějšími, než jsou v realitě. Něco, co je v reálném životě považováno za *tísnivé*, nemusí být ve fikci vnímáno stejně. V literatuře jsme schopni přizpůsobit svůj úsudek a postoj vytvořené realitě. Avšak pokud autor zvolí realitu, která je odvozena od naší vlastní, tak to, co je v reálném životě považováno za *unheimlich*, je *unheimlich* i v příběhu. Freud (2003/1919, 150) dále uvádí: „*Unheimlich* efekt často vzniká, když se zamlžuje

hranice mezi fantazií a skutečností, když se setkáváme s realitou něčeho, co jsme dosud považovali za imaginární...“<sup>3</sup>

Tento efekt či jev mi z jistého hlediska připomněl jiný fenomén, *déjà vu*. V obou případech se objevuje záhadný pocit známosti spojeného s nejistotou a tajemstvím. Když prožíváme *déjà vu*, najednou nás přepadne dojem, že jsme určitou situaci již zažili, i když si nedokážeme vzpomenout, kde nebo kdy. Podobně *unheimlich* představuje něco tísnivého a strašidelného, které nám je podvědomě známé. Oba pojmy popisují zkušenosti, kdy se nám něco zdá být známé, ale zároveň nám to způsobuje určitý nepříjemný pocit.

Freudův koncept se ukázal být užitečným nejenom pro porozumění lidské psychiky, ale také pro analýzu a interpretaci literárních děl. I přesto, že sám autor zmiňuje rozmanitost lidských zkušeností, bych ráda podtrhla fakt, že každý z nás je jiný a má své vlastní individuální podvědomí. Každý jedinec prožívá a vnímá svět odlišně; podvědomí člověka je formováno jeho jedinečnými zkušenostmi, což vede k různým reakcím u jednotlivců.

### 2.3 *Rosemary Jackson*

Další uznávanou teoretičkou zabývající se fantastickou literaturou je Rosemary Jackson. Je patrné, že byla ovlivněna Todorovem, a jeho práci považuje za „nejdůležitější a nejvýznamnější kritickou studii fantastické literatury“<sup>4</sup> (Jackson, 2003, 5). Nicméně není možné opomenout, že v jeho práci identifikuje hned několik nedostatků. Kritizuje ho za nezohlednění sociálních a politických implikací literárních forem. Kromě toho považuje za hlavní problém Todorovovy práce to, že neuznává psychoanalýzu jako relevantní a důležitou. Jackson zdůrazňuje, že fantastická literatura pracuje s nevědomím, zatímco Todorov tuto perspektivu přehlíží. Todorov tvrdí, že fantastická literatura kvůli psychoanalýze upadá. Díky psychoanalýze se ale fantastická literatura stala důležitým médiem pro vyjádření a prozkoumávání lidských emocí, nejistot a fantazií, místo aby ztratila svou relevanci.

---

<sup>3</sup> „Uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when faced with the reality of something that we have until now considered imaginary... “

<sup>4</sup> „The most important and influential critical study of fantasy“

Podle Jackson je fantastická literatura silně ovlivňovaná sociálním kontextem, a proto ho není možné ignorovat. K důležitým faktorům, které ovlivňují a mění fantastickou literaturu, patří historické, ekonomické, politické a sexuální determinanty.

Autorka vnímá tuto literaturu jako literaturu touhy, která se snaží naplnit nějakou absenci, často vyplývající z kulturních omezení. Může vyjadřovat touhu dvěma způsoby: jednak může touhu představit, mluvit o ní, zobrazit ji, a jednak může touhu vyhnat, pokud je tato touha rušivým prvkem, který ohrožuje kulturní pořádek a kontinuitu. (Jackson, 2003, 3–4)

Uvádí, že fantastická literatura má subversivní funkci, která spočívá v její snaze rozvrátit ustálené uspořádání světa, jež je vnímáno jako nedostatečné a opresivní. Podle této interpretace je možno danou literaturu chápat jako prostředek k vyjádření a zkoumání nejen individuálních tužeb, ale i širších společenských a kulturních otázek.

I Lukavská (2008) souhlasí s tím, že fantastická literatura má subversivní povahu. Nicméně zdůrazňuje, že tato literatura: „podvrací základy známého a poznatelného světa. Svou rozkladnou mocí vyvolává v čtenáři nejistotu, strach a neklid, ne nepodobné strachu ze smrti a neznáma.“ (str. 12)

Rozdíl mezi těmito dvěma teoriemi spočívá především v jejich zaměření. Zatímco první teorie se soustředí na sociokulturní kontext a kolektivní důsledky fantastické literatury, druhá teorie klade důraz spíše na individuální reakce a emocionální prožitky, které tato literatura vyvolává u jednotlivých čtenářů.

Jackson nepovažuje fantastickou literaturu za žánr, ale za způsob (modus), který překračuje žánrové hranice. Tvrdí (2003, 7):

Používající lingvistické termíny, základní modul fantasy lze vidět jako jazyk, nebo langue, ze kterého odvozují své různé formy, nebo paroles. Z toho módu se vyvíjí romantická literatura nebo „zázračno“ (včetně pohádky a vědecké fantastiky), „fantastická“ literatura (včetně příběhů Poea, Isaka Dinesena, Maupassanta, Gauthiera, Kafky, H.P.Lovecrafta) a související příběhy abnormálních psychických stavů, bludů, halucinací atd.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Borrowing linguistic terms, the basic module of fantasy could be seen as a language, or langue, from which its various forms, or paroles, derive. Out of this mode develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories of Poe, Isak Dinesen,

Tato analogie nás vede k pochopení, že fantasy literatura není pouhým žánrem, ale spíše komplexním systémem vyjadřování, který se prolíná napříč literárními tradicemi. Stojí za zmínku její použití termínu „fantasy“, který může být pro mnoho lidí matoucí, protože je obvykle spojován s konkrétním typem literatury, kde se objevuje magie, nadpřirozeno a fantasy světy. Je nutno si uvědomit, že pro ni tento termín zahrnuje širší spektrum děl, včetně těch, které se nezabývají tradičními fantasy prvky. Fantasy literatura je dle ní považována za širší pojem, který zahrnuje i fantastickou literaturu jako jednu ze svých částí.

Její klasifikace se liší od Todorovovy. Ten, jak již bylo řečeno, rozčleňuje fantastickou literaturu na: fantastično, podivuhodno a zázračno. Na druhou stranu Jackson považuje „zázračnou“ literaturu za samostatnou skupinu, která nemá přímé spojení s fantastickou literaturou.

Také je zajímavé, že přiřadila příběhy abnormálních psychických stavů a bludů do samostatné kategorie. Reflektuje to autorčin zájem o lidskou psychiku a signalizuje to, že tyto příběhy mají vlastní specifický význam a zaslouží si zvláštní pozornost.

Jackson tvrdí, že fantastické prvky transformují pohodlnou atmosféru a povědomou atmosféru na nejistotu a záhadu, což vede k transformaci reálna do oblastí nejistoty, neznáma a nevědomí. Díky narušení hranic reálného a pohodlného světa se otevírá prostor čtenářům zkoumat neznámé a nepoznané. Umožňuje prozkoumat vnější svět plný záhad, ale také ponořit se do lidského vědomí i podvědomí. Zde se skrývají různé obavy, touhy a tajemství, které jsou součástí lidského chování a identity.

## 2.4 *Ana María Barrenechea*

Další významnou teoretičkou je Argentinka Ana María Barrenechea, která reagovala na Todorova a přinesla odlišný pohled. Její hluboké znalosti hispanoamerické literární tradice jsou výhodou a přínosem pro tuto práci.

---

Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc. “



Todorov staví fantastickou literaturu do opozice k poezii a alegorii. Jeho přístup je kritizován Barrenecheou za to, že tyto typy literatury mohou klidně splývat a vzájemně se nevylučují. Hranice mezi nimi jsou mnohem méně jasné, než jak je prezentuje Todorov. Navíc se jeho teorie jeví jako méně relevantní pro současnou literaturu. V dnešní době, ještě více než v době, kdy to autorka psala, vznikají díla, která kombinují prvky různých žánrů a nezapadají do tradičních kategorií. Jako příklad uvádí Barrenechea díla J. L. Borgese, který tvoří velmi komplexní literaturu.

Také kritizuje Todorova a jeho definici fantastické literatury, která stojí mezi „zázračným“ a „podivuhodným“, protože by potom existovalo jen omezené období, kdy byla tvořena čistě fantastická literatura. Musím říct, že s jejím názorem souhlasím, protože jeho definice je poměrně dost rigidní a poněkud zastaralá.

Její definice se zakládá na této myšlence (1972, 393): "Fantastická literatura je tedy definována jako literatura, která prezentuje v podobě problému a-normální, ne-přirozené nebo nereálné skutečnosti. Zahrnuje díla, která se zaměřují na porušení pozemského, přirozeného nebo logického řádu, a tedy na konfrontaci jednoho a druhého řádu v textu, ať už explicitně, nebo implicitně."<sup>6</sup>

Uvádí, že současně oba řády koexistují. Tato konkrétní definice fantastické literatury se liší od tradičního dělení a dichotomie mezi realitou a nerealitou. Místo toho, aby tyto světy stavěla proti sobě, se je snaží propojit do jednoho celku.

Rozlišuje tři typy řádu/uspořádání:

- a) řád přirozeného (zde uvádí příklady: Julio Cortázar – *Instrucciones para subir una escalera*, Jorge Luis Borges – *Konec* a další);
- b) řád ne-přirozeného (zde uvádí příklady: Alejo Carpentier – *El viaje a la semilla*, Carlos Fuentes – *En defensa de la Triglobia* a další);
- c) kombinace obou (zde uvádí příklady: Adolfo Bioy Casares – *Moralesův vynález*, Carlos Fuentes – *Chac Mool* a další)

Barrenechea tvrdí, že i v příbězích, které jsou striktně řazeny do kategorie přirozeného či ne-přirozeného řádu, není vyloučeno, že by se vyskytovaly prvky druhého řádu. Poukazuje tím

---

<sup>6</sup> „Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.“

na to, že tyto dva řády nejsou absolutně oddělené, ale spíše spolu koexistují a propojují se. Dochází k neustálému prolínání a vzájemné interakci mezi těmito řády. Hranice mezi nimi není pevně stanovena a je spíše flexibilní, podléhající proměnám v závislosti na kontextu a vyprávěcímu záměru autora.

Tato definice je poměrně obecná a otevřená, což umožňuje zařadit do fantastické literatury širokou škálu děl. Navíc se zdá, že její definice chápe komplexnost, dynamiku a bohatství tohoto žánru. Přece jenom fantastická literatura není jednotvárná, a kvůli její různorodosti je tak obtížné ji definovat.

### 3. Neofantastická literatura

Definice fantastické literatury tak byla od počátku složitá a v průběhu 20. století se navíc objevovaly další přístupy, varianty a pohledy na ni. Například Julio Cortázar (1971) vnímal, že téměř všechny jeho povídky vybočují z ustálených rámců, a dosavadní definice nedokážou plně popsat jejich charakter.<sup>7</sup> Tento poznatek o nedostatečnosti existující terminologie se stal hybnou silou pro hledání nového pojmu. Klíčovou roli zde hrál Jaime Alazraki, který navrhl nový pojem. Systematicky zkoumal rozdíly mezi klasickou fantastickou literaturou a novým přístupem, kterou nazývá jako neofantastično a na základě těchto rozdílů argumentuje, proč je nový termín nezbytný.

Alazraki nesouhlasí se zařazením děl významných autorů, jako jsou Kafka, Borges či Cortázar, do tradičního rámce fantastické literatury. Tvrdí ovšem, že jejich tvorba operuje mimo ustálené konvence tohoto literárního žánru a překračuje jeho hranice. Už sám Todorov si byl vědom určité změny v Kafkově tvorbě. (2010, 145). Alazraki tak odkazuje na již dříve představenou a definovanou fantastickou literaturu, kde mnozí kritici, včetně Lovecrafta, zdůrazňují její schopnost vyvolávat u čtenáře emocionální reakce, zejména pocit strachu. Nesouhlasí ani s dalšími teoriemi, jelikož se domnívá, že jsou nedostatečné a nevhodné pro podobu moderní fantastické literatury.

Klíčové odlišnosti, jak uvádí, jsou tři, a spočívají v tom, „že příběhy, ačkoli se v nich objevuje fantastický prvek, se liší od svých předchůdců z 19. století svým viděním reality, záměrem a svým *modus operandi*. (Alazraki, 2001, 276)<sup>8</sup>

První podstatný rozdíl odlišností spočívá ve vnímání reality. V neofantastickém vyprávění realita sama o sobě funguje jako pouhá maska, která zakrývá hlubší, druhou realitu. Na rozdíl od tradiční fantastické literatury, kde se fantastický prvek obvykle zavádí postupně během vyprávění, v neofantastickém textu se objevuje již od samého počátku. Okamžitá přítomnost tohoto prvku od prvních momentů příběhu nám nabízí jiný způsob vnímání reality, kde fantastično není pouhým doplňkem, ale klíčovou součástí základní struktury vyprávění.

---

<sup>7</sup> „Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre...“

<sup>8</sup> „a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y sus *modus operandi*.“

Druhým odlišujícím prvkem je účel. Zatímco jedním z cílů tradiční fantastické literatury může být vyvolání strachu, neofantastické příběhy se snaží spíše o vyvolání rozpaků anebo neklidu. Dané situace jsou: „metafory, které hledají vyjádření náznaků, záblesků nebo „škvír“ nelogična, které unikají nebo odolávají jazyku komunikace, které se nevejdou do prostoru vymezeného rozumem, které jdou proti proudu konceptuálního nebo vědeckého systému, s nímž každodenně pracujeme.“<sup>9</sup>

Co se týče *modu operandi*, Alazraki zdůrazňuje, že je velmi odlišný od povídek fantastických. Tyto často operují ve světě doslovném, avšak neofantastický příběh odkazuje k nepřímým, metaforickým či přeneseným významům. Je tedy charakteristický zejména svou dvojnárodností a nejednoznačností. Příběhy tedy mohou alegoricky pojímat problémy jedince či celé společnosti.

Klasická fantastická literatura byla ovlivněna nejvíce *fin de siècle* a reakcí na myšlenkové trendy té doby. Naopak neofantastický příběh čerpá inspiraci z rozmanitých kulturních a intelektuálních směrů, včetně avantgardních hnutí, Freudovy psychoanalýzy, surrealismu, existencialismu a dalších.

V kontextu Alazrakiho díla se otevírá prostor pro zamyšlení, do jaké míry se neofantastická literatura adaptovala na proměny společenských a kulturních kontextů v dnešní době. Její vývoj je zrcadlem doby, v níž vzniká, a vybízí nás k zamyšlení o jejím významu v kontextu současné literární scény, například, v tom, jak reaguje na společenské změny, jako je globalizace, kult technologie a další.

Roas však Alazrakiho teorii odmítá, jelikož mu to „připomíná fantastično XIX. století, protože jsou obě založeny na stejné myšlence: odmítnutí pravidel nebo zákonů, které utvářejí naši realitu“ (2001, 36)<sup>10</sup>

Dále nesouhlasí s Alazrakiho novým pojmenováním, a zdůrazňuje, že se jedná pouze o vývoj fantastické literatury, která nepotřebuje zcela nový název. Osobně jsem stejného názoru.

---

<sup>9</sup> „metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. “

<sup>10</sup> „lo iguala a lo fantástico del siglo XIX, puesto que ambos se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad. “

Body, které Alazraki vyzdvihuje jako hlavní rozdíly mezi fantastickou a neofantastickou literaturou mi nepřijdou zásadní. Jedná se pouze o proměny v literatuře, která se přizpůsobuje vývoji společnosti a kulturním trendům.

Literatura vždy odrážela společnost a byla ovlivňována různými směry a filozofickými proudy, které se v průběhu času měnily. Tím pádem není překvapivé, že fantastická literatura, stejně jako jakýkoli jiný literární žánr, podléhá proměnám a adaptuje se k novým podnětům. Proto mi použití nového termínu přijde poněkud zbytečné.

Roas (2001, 37) navrhuje jinou definici: „to, co charakterizuje současné fantastično, je pronikání anomálií do zdánlivě normálního světa, a to nikoli proto, aby se prokázalo nadpřirozeno, ale aby se postulovala možná abnormalita reality...“<sup>11</sup>

Jinak řečeno, současná fantastická literatura dle něho používá nadpřirozené jevy k zpochybnění běžné reality a k představení možných vrstev skutečnosti. Jako příklad, který splňuje jeho teorii uvádí J. L. Borgese, který, stručně řečeno, vidí náš svět, jako ne-normální a vymyšlený. Lidé nemůžou tento svět pochopit rozumem, ale to je nezastavilo od zkoumání a vytváření teorií, které se ho snaží vysvětlit. Borges tímto vytváří literární hru, která by měla vyvolat ve čtenáři neklid a údiv. (Roas, 2001, 38–39)

Roasova alternativa nás přenáší z (neo)fantastické literatury k hlubšímu filozofickému zkoumání toho, jak umění literatury může reflektovat a interpretovat lidskou skutečnost, a zároveň nás nutí k zamyšlení nad komplexností našeho světa a reality. Fantastická literatura má tedy za cíl vyvolat u čtenáře pochybnosti o jeho vlastní realitě, otrást jeho jistotami a vést ho k zamyšlení nad světem, a dokonce i nad vlastní existencí.

---

<sup>11</sup> „lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad... “

## 4. Povídka

Povídka je literární žánr s dlouhou historií, vyvíjela se od tradičních ústních příběhů spojených s mýtem a legendou k moderní podobě, jak ji známe dnes. Její popularita nejvíce vzrostla během éry rozvoje novinového tisku, kdy se stala dostupnou širšímu publiku. V Hispánské Americe má povídka bohatou a významnou tradici, která se nejvíce rozvinula na přelomu 19. a 20. století. Během této éry se objevil první hispanoamerický teoretik povídky, Horacio Quiroga, jehož dílo mělo značný vliv na vývoj tohoto žánru. Zvláště v laplatské oblasti, která zahrnuje Argentinu, Uruguay a část Brazílie, se již od 19. století vytváří silná tradice fantastické povídky.

Nicméně, navzdory svému významu povídka dlouho čelila daleko menšímu vědeckému zájmu než román. Zatímco o románu existuje nepřeborné množství literárně-vědních studií a analýz, o povídce se píše podstatně méně. Mnozí teoretici se snaží definovat povídku tím, že ji staví do kontrastu s románem, ale často se spíše zaměřují na to, co povídka není, než aby poskytli jasnou definici toho, co povídka skutečně je. (Beltrán Almería, 1997,18).

Jedním z důvodů této nerovnováhy může být vnímání povídky jako méně komplexního literárního žánru. Její krátkost může zdánlivě navozovat dojem snadnosti a větší povrchnosti ve srovnání s rozsáhlejším románem, což má za následek nižší pozornost ze strany literárních kritiků i akademiků. Román často nabízí větší prostor pro vyprávění, pro rozvinutí postav a pro hlubší zasazení do kontextu. To může povídku postavit do pozice, kde je vnímána jako literární formát, který je jednodušší, méně náročný a méně hodnotný v porovnání s románem.

Ovšem povídka je mnohem proměnlivější, složitější a nejasnější, než by se mohlo na první pohled zdát. Dokáže se přizpůsobit a kombinovat různá témata, styly, a struktury, což ztěžuje její přesné určení a definici.

Beltrán Almería (1997, 30–32) klade důraz na zásady, které by měly být dodržovány při psaní povídek. Mezi ně patří jasnost, stručnost, uvěřitelnost, morální ponaučení, představování postav bez nadměrného charakterizování, tón, který zahrnuje vážné i komické prvky, a další.

V této práci se však primárně zaměříme na zkoumání pohledů a přínosů několika spisovatelů a teoretiků z Hispánské Ameriky, konkrétně na Quirogovy, Cortázarovy a Pigliovy názory. Je zajímavé, že všichni tito autoři pocházejí z laplatské oblasti, stejně jako Mariana Enríquez.

Jedním z nejznámějších autorů, kteří přispěli k formování povídkového žánru v Latinské Americe, je Horacio Quiroga, který je někdy označován jako: „otec povídek na kontinentu“<sup>12</sup> (Brescia, 2014, 68). Jeho dílo obsahuje klíčové teoretické myšlenky o psaní povídek, které shrnul ve svém *Decálogo del perfecto cuentista (Desatero dokonalého povídkáře)*. V tomto textu poskytuje různé tipy a triky, jak dobře psát a na co se zaměřit při jejich tvorbě.

Quiroga porovnává povídku s románem a jeho *Decálogo* v 8. bodě říká „Povídka je román očištěný od klišé“<sup>13</sup> Podle něj, v bodě 5, by spisovatel neměl začít psát bez jasné představy o tom, jak bude vypadat zbytek příběhu.<sup>14</sup> Od samého začátku musí vědět, kam povídka směřuje. Tento přístup zajišťuje, že je celý příběh promyšlený a směřuje k určitému závěru.

Dále zdůrazňuje důležitost ekonomie vyprávění a autonomie vyprávění. Stručnost je pro něj klíčová, a proto, jak zmiňuje v bodě 7, by se měl spisovatel vyhýbat nadměrnému používání adjektiv a měl by vždy říkat všechno jasně a stručně.<sup>15</sup> Také varuje před přidáváním zbytečných dialogů a popisů, které by pouze plýtvaly časem čtenáře.

Dalším významným tvůrcem povídek, a teoretikem, byl Julio Cortázar. Ve své eseji *Algunos aspectos del cuento (Vybrané aspekty povídky)* se snaží popsat a definovat charakteristiku povídkového žánru. Zdůrazňuje důležitost intenzity a napětí, které jsou pro něj klíčové pro úspěch povídky. Podle něj neexistuje špatné téma ani postava, ale povídka je špatná, pokud jí již zmíněné napětí chybí. Jazyk, který autor používá, musí být intenzivní i pro čtenáře. Popisuje ji blíže slovy: "Je to intenzita, která se projevuje ve způsobu, jakým nás autor pomalu vtahuje do děje. Ještě zdaleka nemáme jasno v tom, co se v příběhu stane, nicméně jeho atmosféře uniknout nemůžeme". (1971, 411–412)<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> „el padre del cuento en el continente “

<sup>13</sup> „Un cuento es una novela depurada de ripios. “

<sup>14</sup> „No empieces a escribir sin saber desde la primera línea adónde vas. “

<sup>15</sup> No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil

<sup>16</sup> „Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acervando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento; sin embargo, no podemos sustraernos a su atmósfera. “

Podobně jak Quiroga, i Cortázar argumentuje, že klíčem k úspěchu povídky je schopnost okamžitě zaujmout čtenáře a udržet jeho pozornost po celou dobu čtení. Spisovatel povídek musí pečlivě vybírat prvky, které do příběhu zahrne, aby byly skutečně významné. Tyto prvky by měli mít vlastní hodnotu a zároveň by měli sloužit jako brána k hlubšímu chápání a interpretaci děje.

Piglia se ve své práci *Tesis sobre el cuento* zaměřuje na důležitost dvojího vyprávění v povídce. Podle něj by měla povídka obsahovat nejen hlavní, zjevný příběh, ale i ten skrytý, který je fragmentovaný a obtížně uchopitelný. Zdůrazňuje: „Povídka je konstruována tak, aby uměle vyvolala něco, co bylo skryto“. (2000, s. 19)<sup>17</sup> Dokazuje tuto myšlenku vytvořením série hypotéz o tom, jak by Hemingway, Kafka a Borges přistupovali k vyprávění povídky pomocí tohoto modelu.

Tito tři autoři – Horacio Quiroga, Julio Cortázar a Ricardo Piglia – přistupují k povídce z různých úhlů a zdůrazňují různé aspekty tohoto literárního žánru. Quiroga se zaměřuje na ekonomii a autonomii vyprávění, Cortázar na intenzitu a napětí prostřednictvím jazyka a situací jako klíčové prvky úspěchu povídky. A Piglia klade důraz na existenci dvojího vyprávění a skryté rozměry povídky. I přestože mají rozdílné pohledy a teoretické přístupy, jejich práce poskytují bohatý a komplexní pohled na literární formu povídky. Cortázar, podobně jako Piglia, sdílí myšlenku, že oba vidí povídku jako žánr, který má schopnost a potenciál skrývat více než na první pohled viditelné.

---

<sup>17</sup> „El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto.“



## 5. Svět povídek Mariany Enríquez

Povídky Mariany Enríquez obsahují širokou škálu motivů a témat, která odrážejí jak její zájmy a osobní zkušenosti, tak širší společenský, politický a kulturní kontext Latinské Ameriky. Jejich rozmanitost a komplexnost znesnadňují jejich kompletní analýzu. Proto budou v této práci představeny a analyzovány pouze některé společné rysy vybraného kánonu povídek z knihy *Las cosas que perdimos en el fuego (Co nám oheň vzal)*. Mezi ně patří: *El chico sucio (Špinavý kluk)*, *La casa de Adela (Adelin dům)*, *El patio de vecino (Sousední dvorek)* a *Bajo el agua negra (Pod černou vodou)*.

Hlavním cílem této části práce je porozumět tomu, pomoci jakých témat a prvků vytváří autorka napínavé a intenzivní příběhy, které vyvolávají nejen hrůzu, ale i další emocionální reakce, jako je diskomfort, neklid, úzkost, strach a další. V povídkách se tato témata často prolínají, takže je od sebe nelze kompletně oddělit, a proto budou některé scény a detaily zmíněny opakovaně.

### 5.1 Společné prvky povídek

#### 5.1.1 Děti

V povídkách Mariany Enríquez jsou děti významným prvkem a často slouží k vyvolání hrůzy. Jejich účast není pouze okrajová, ale mají klíčový vliv na vývoj děje a interakci s ostatními postavami, včetně dospělých. Jejich účast dává čtenářům možnost nahlédnout do světa, kde se děti setkávají nejen se světlou stránkou společnosti, ale také s nebezpečím, drogami, násilím a dalšími riziky. Někdy se i samy do problematických situací zapojují. Tímto způsobem autorka vyvolává u čtenářů silné reakce a zároveň je nutí přemýšlet nad morálními dilematy a složitostí lidského chování.

Děti jsou často považovány za symbol radosti, nevinnosti a bezstarostnosti, přinášející do světa kolem sebe svěžest a nové možnosti. Jsou to ony, kdo s otevřeným srdcem a bohatou představivostí objevují nové věci a tvoří své první nezapomenutelné vzpomínky. Dětství by mělo být obdobím plným radosti, hravosti a svobody, obdobím oproštěným od starostí dospělého života, kdy se děti mohou neomezeně vyjadřovat a objevovat svět kolem sebe.

Jejich nevinnost a pozitivní pohled přináší světlo, naději a inspiraci. Jejich spontánnost a schopnost vidět krásu ve všedních věcech mohou být inspirací.

Nicméně realita bývá často jiná, a i v literatuře mohou být děti také symbolem zranitelnosti a naivity. Jejich nedostatek zkušeností a nezralost je může vystavit různým formám zneužití, což je důvodem, proč jsou obzvláště citlivou skupinou. V díle Mariany Enríquez jsou děti nositelé strachu a hrůzy. Dochází k disonanci mezi nevinností dětí a realitou. Následující slova od Lobatova (2021, 64) vystihuje, jakým způsobem jsou děti v její tvorbě zobrazeny jako strašidelné postavy:

Tak se špinavý kluk staví bosýma nohama přirozeně tváří v tvář realitě své společnosti a tvrdým asfaltovým ulicím; malá Adéla beze strachu čelí znepokojivému domu, který ji nakonec pohltí; (...) kočička kluk v „Sousedním dvorku“ si nepřeje být zachráněn před svým vězením, ale sám vězni a požívá. Děti v "Pod černou vodou", zdeformované nebo zabitě "pokrokem", trvají na tom, aby se ukázaly, aby zaujaly místo ve světě, aby alespoň působily jako připomínka násilí, jehož jsou obětí.<sup>18</sup>

Povídka *Špinavý kluk* líčí příběh těhotné ženy, která trpí drogovou závislostí a spolu se svým pětiletým synem bojuje o přežití na ulici. Klíčovou postavou je právě tento malý chlapec, který, aby získal alespoň nějaké peníze, prodává obrázky svatého Expedita v „podzemce“. Příběh vypráví jejich sousedka, která toto dítě označuje přezdívkou „špinavý kluk“, kvůli jeho zanedbanému vzhledu, a protože nezná jeho jméno. Skutečnost, že ho nazývá „špinavým klukem“, je indikátorem jeho ztráty nevinnosti a čistoty dětství. Děti obvykle procházejí světem s nevinným pohledem, plným zvědavosti a bezstarostnosti. Avšak tato přezdívka naznačuje, že je jeho realita jiná, než je obvyklé, jelikož se již musí vypořádat s krutostí dospělého života.

Od samého počátku příběhu cítíme specifickou atmosféru, která evokuje nepohodlí a neklid. Tato atmosféra nás obklopuje a zdá se, že se s každou další scénou stále prohlubuje a zesiluje.

---

<sup>18</sup> „Así, el chico sucio se enfrenta de manera natural a la realidad de su sociedad y a las duras calles asfaltadas con los pies desnudos; la pequeña Adela, sin miedo, se enfrenta a la casa inquietante que termina por devorarla; (...) el niño gato de “El patio del vecino” no desea ser salvado de su encierro, sino que él mismo encierra y devora. Los chicos de “Bajo el agua negra”, deformados o asesinados por el “progreso”, insisten en mostrarse, en ocupar un lugar en el mundo, al menos en fungir como recordatorio de la violencia de la que son víctimas.“

Zvlášť znepokojující je fakt, že si chlapec „a veces fuma con otros chicos del subte o del barrio de Constitución.“ (str. 12)<sup>19</sup> („občas dává čouda s jinými kluky z podzemky nebo ze čtvrti“ (s. 12))<sup>20</sup>. Požívání drog je prezentováno jako normální a nepřekvapivé, což by mohlo naznačovat, že je vypravěčka na takové chování zvyklá. Tento detail nám poskytuje důležité informace o prostředí a životním stylu postav.

Jednoho večera přijde špinavý kluk k hlavní postavě do domu:

–¿Qué te pasó? –le pregunté.

–Mi mamá no volvió –dijo.

Tenía la voz menos áspera pero no sonaba como un chico de cinco años.

–¿Te dejó solo? Sí, con la cabeza.

–¿Tenés miedo? –Tengo hambre –me contestó.

Tenía miedo también, pero ya estaba lo suficientemente endurecido como para no reconocerlo frente a un extraño que, además, tenía casa, una casa linda y enorme, justo enfrente de su intemperie. (str. 15)

(„Co se ti stalo?“ zeptala jsem se ho.

„Máma se nevrátila“ řekl.

Neměl tak drsný hlas, ale k pětiletému klukovi se nehodil.

„Nechala tě samotného?“

Přikývl.

„Máš strach?“

„Mám hlad“ odpověděl. Strach měl taky, ale už byl dost ostřílený, aby to nepřiznal cizímu člověku, který měl navíc dům, krásný a veliký dům naproti jeho nocležišti pod širákem. (s.16))

Jejich setkání je momentem, který vyvolává soucit s osudem chlapce a zároveň je to okamžik, který konfrontuje čtenáře se sociálními nerovnostmi existujícími v naší společnosti. Tento prvek, spojený s přítomností dítěte v příběhu, umocňuje atmosféru hrůzy, kterou autorka záměrně vytváří v této povídce.

V další části příběhu se hlavní postava, vypravěčka, rozhodne vzít malého chlapce do cukrárny na zmrzlinu. Během této krátké procházky spolu vedou konverzaci, a vypravěčka se pokouší zjistit o chlapci více informací. Avšak občas se mu nechce odpovídat na otázky, takže čtenář i vypravěčka stojí před řadou nezodpovězených otázek a zůstává jim pocit neúplnosti. To, jak se chlapec vyhýbá odpovědím, a také ta skrytá, nikdy nevyslovená realita

---

<sup>19</sup> Enríquez, Mariana. (2023). *Las cosas que perdimos en el fuego* (34. ed.). Barcelona: Anagrama. Všechny další citace jsou z téhož vydání a budou jen uváděny odkazy na strany.

<sup>20</sup> Enríquezová, Mariana. (2016). *Co nám oheň vzal*. Brno: Host. Veškeré následující citace jsou z téhož vydání a budou uváděny jen odkazy na stranu.

spojena s chlapcovým životem navozuje ve čtenáři tajemství a zvědavost, až téměř hrůzu, kdy si představuje, co všechno se chlapci mohlo za jeho krátký život stát. Chlapec prozrazuje, že občas chodí sám na druhou stranu nádraží, kam se ani sama vypravěčka neodvážívá jít. Zároveň se dozvídáme, že je ve městě populární uctívat lidového svatého Gauča Gila, který je považován za laskavého. Za nádražím se nacházejí i oltáře jiných svatých, například svatého Kostlivce, San La Muerte, který je spojován se zlem a temnotou.

Potom oba, matka se synem, zmizí jako kdyby vůbec neexistovali, bez jakékoli stopy. Pár dní poté je nalezeno tělo malého chlapce. Zjistí se, že to není ten špinavý kluk, ale Nachito. Jeho tělo bylo velice hrubě zohaveno: podříznuté, s oholenou hlavou, prokousnutým jazykem, popáleninami, a dalšími drsnými detaily. Je zmíněn i další jeden případ, tentokrát dívky, která byla vystavěna podobnému strašnému utrpení. Osud špinavého kluka není nikdy odhalen, konec povídky zůstává otevřený. Matka, poté, co se naposled setká s vypravěčkou, na skoro samotném konci povídky, říká:

–¡Yo se los di! –me gritó.

El grito fue para mí, me miraba a los ojos, con ese horrible reconocimiento. Y después se acarició el vientre vacío con las dos manos y dijo, bien claro y alto:

–Y a éste también se los di. Se los prometí a los dos. (str.32)

(„Já sem jim ho dala!“ vykřikla.

Křičela na mě, dívala se mi do očí s tím strašlivým vědomím. A potom si oběma rukama pohladila prázdné břicho a řekla jasně a hlasitě:

„A tohohle sem jim taky dala. Slíbila jsem jim oba dva.“ (str. 34))

Tímto tvrzením matka nechává vypravěčku ale i čtenáře v šoku a zmatku. Jak může matka svým synům udělat takovou věc? Je možné, že byla nějakým způsobem nucena, nebo měla vlastní temné důvody, které nejsou patrné.

V povídce *Špinavý kluk* není tak důležité hledat viníka – zda je to dílo drogových bossů, rituální oběť pro San La Muerte, nebo jiná tajemná síla. Samozřejmě, nevysvětlený konec prohlubuje atmosféru hrůzy. Nicméně, to nejstrašidelnější a nejpronikavější na této povídce je spíše rozklad dětství, symbolu nevinnosti a čistoty. Tento příběh nám také připomíná, že opravdová hrůza často neleží v nadpřirozeném, ale v lidské podstatě a sociálních strukturách, které mohou být příčinou takového utrpení. Nutí nás k zamyšlení nad tím, jak složitý a nebezpečný může být svět kolem nás, zejména pro ty nejzranitelnější mezi námi.

Další povídka, kde se převážně objevují pouze děti s (jen s jednou výjimkou), je *Adelin dům*. Příběh vypráví žena, která se vrací vzpomínkami do svého dětství a na svou kamarádku Adelu, kolem které se záhadný příběh točí. Detailně popisuje kamarádství mezi vypravěčkou Clarou, jejím bratrem Pablem a Adelou.

Adelin dům je velký a impozantní, postavený z červených cihel, zcela odlišný od domů v jejich čtvrti. Zde je patrný sociální a ekonomický rozdíl mezi Adelou a špinavým klukem z předchozí povídky. Adeliny rodina byla zámožná, disponovala věcmi dovezenými ze Spojených Států, které si ostatní rodiny v okolí nemohly dovolit, ani na ně pomyslet. Celkově lze říci, že finanční situace Adely a její rodiny byla dobrá. Clara líčí, jak se seznámila s Adelou díky jejím dovezeným hračkám, velkému domu, ale především proto, že měla Adela jen jednu ruku.

Její odlišný, nekonvenční vzhled přilákal pozornost sourozenců a vedl je k seznámení s Adelou. Jak příběh postupuje, tento fakt spolu s ostatními událostmi navozuje poněkud nepříjemnou atmosféru. Otázkou zůstává, proč Adela nikdy nevysvětlí skutečný důvod či příčinu ztráty své končetiny. Existuje mnoho možných vysvětlení, ale zdá se, že se jim dívka vyhýbá. Je sice běžné, že každé dítě někdy zalže, ale není jasné, proč by právě v tomto případě Adela neřekla pravdu. Její neochota to vysvětlit dodává situaci zvláštní nádech tajemna, a tím se pro čtenáře zvyšuje napětí a intenzita příběhu.

Jednoho dne se život tří kamarádů, hlavně však Clařina bratra Pabla a Adely, zásadně změnil. Stali se posedlými příběhy a filmy plnými násilí, nadpřirozena a záhad. Když se Pablo, Clara a jejich matka procházeli kolem opuštěného domu, matka pocítovala strach, zatímco děti propadly posedlosti. Jednoho letního večera se rozhodli vstoupit dovnitř, ale z domu vyšli pouze dvě děti. Adela byla polapena a zmizela mezi zdmi domu. Tato poslední scéna je klíčová:

„—Acá.

Era su voz, muy baja, cerca. Estaba detrás de nosotros. Retrocedimos. Pablo iluminó el lugar de donde venía la voz y entonces la vimos.

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave.” (str. 77)

(„Tady jsem,“ ozvala se tichounce kousek od nás. Stála za námi. Udělali jsme čelem vzad. Pablo posvítil na místo, odkud hlas vycházel, a tehdy jsme ji uviděli.

Adela byla ještě pořád v pokoji s vitrínami. Stála u nějakých dveří. Zamávala nám pravou rukou a pak se otočila, otevřela dveře a zase je za sebou zavřela. Bratr se rozběhl za ní, ale když dorazil ke dveřím, nešly otevřít. Byly zamčené. (str. 78-79))

Povídka *Adelin dům* nás v úvodu zavede do světa dětství a přátelství, do idylického prostředí, kde se zdá, že nic nemůže narušit klid a bezpečí. Avšak postupně, s každou další událostí, se tato idyla rozplývá, a místo ní nastupuje temnota a zlověstnost opuštěného domu. Co nejprve přitahovalo zvědavost dětí, se stává objektem nezdravé obsese, jako by dům měl vlastní život a moc, která se je snaží vtáhnout dovnitř.

Vidíme jak ti, kdo by měli být chráněni a opečovávaní, postupně propadají vlivu temnoty a tajemství, které dům nese v sobě. To nás nutí k hlubším úvahám o tom, co se skrývá za zdánlivě nevinnými dětskými myšlenkami a činy. Možná je to přirozená touha po dobrodružství, možná strach ze skrytých věcí, které nelze racionálně vysvětlit. Ale možná je to něco víc, něco, co překračuje hranice našeho chápání a vtahuje nás do světa, který nás fascinuje i děsí zároveň.

V povídce *Sousední dvorek* se děti objevují až později, ve dvou odlišných situacích. Hlavní postava se probouzí ze spánku ve svém novém domě a okamžitě zažívá nečekané setkání. Na kraji posteli sedí bytost, jejíž vzhled je popsán takto: „Parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea de la calva, y era muy pequeño, delgado. (...) salió corriendo; pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano.” (str. 137).

(„(...) vypadalo to jako dítě, ale nemělo to vlasy, zřetelně viděla linii plešaté hlavy, a bylo to velice drobné a hubené. (...) Běželo to příliš rychle na to, aby to byl člověk.“ (str. 139)). Tento moment je pro ni velice děsivý, protože si zpočátku není jistá, zdali se opravdu jedná o člověka, dítě či nějaké jiné stvoření.

Během vyprávění postupně zjišťujeme, že protagonistka není považována za spolehlivou kvůli svým divokým snům a citové nestabilitě. Její manžel dokonce věří, že má halucinace. Tato kombinace, spolu s tím, jak to dítě vypadá a chodí, vytváří intenzivní a děsivou atmosféru, která rezonuje jak s postavou, tak se čtenářem. Následně, když se postava domnívá, že vidí dětskou nohu s řetězem kolem kotníku na dvorku souseda, je její podezření, že tam chlapce vězní, dalším momentem, který zesiluje napětí příběhu.

Ve druhé situaci, se protagonistka dostává do kontaktu dětmi, což zahrnuje péči o malou holčičku, která „hablaba mucho y contaba sus fantasías callejeras“ (str. 144). („hodně povídala a vyprávěla své pouliční fantazie“ (str.145)). Mezi těmito fantaziemi je i příběh o chlapci-kocourovi, kterého údajně poznala na ulici. Zde se nabízí otázka, zda existuje spojitost mezi tím, co vypráví holčička, a tím, co prožívá hlavní postava. Možná je to pouhý sen, inspirovaný tím, co jí bylo řečeno, nebo se může jednat o něco hlubšího, co odráží zvláštní realitu příběhu.

Žena se stává chlapcem posedlou a neustále se snaží odhalit, jestli soused skutečně chlapce nevězní. Její touha po pravdě ji nutí proniknout do sousedova domu, ale místo očekávání narazí na hrůznou realitu. Místo dítěte najde tašku naplněnou hnijícím masem, což jen prohlubuje obavy o jeho osudu.

Později se chlapec objevuje znovu, ale jeho vzhled je ještě děsivější. Kromě výrazného zápachu má modrozelené oči a zuby, jejichž tvar je zbroušen do trojúhelníků. Příběh graduje až do vypjatého konce, kdy se chlapec transformuje v krutého vraha, projevujícího neuvěřitelnou bestialitu. Jeho čin, kdy se zakousne do břicha kočky a začne polykat krev, chlupy a vnitřnosti, s výjimkou páteře, není pouhým ztělesněním hrůzy. Je také symbolem ztráty morálního řádu a stability, jež jsou spojené s dětstvím. Stává se reprezentantem temnoty a destrukce, která ohrožuje základy lidského pořádku a morální integrity.

Povídka *Pod černou vodou* je založena na skutečné události a sleduje osudy jak dětí, tak i teenagerů v prostředí chudých slumů. Hlavní linií je tragický případ dvou patnáctiletých chlapců, Yamila a Emanuela, kteří se vraceli z diskotéky domů do slumu Moreno. Jejich životy se dramaticky změnily, když byli obviněni z pokusu o vloupání do trafiky opilými a brutálními policisty, kteří je následně zmlátili téměř do bezvědomí. Poté byli oba chlapci shozeni do znečištěné vody obsahující chemikálie. Tento příběh je jeden z mnoha příkladů policejní brutality, který osvětluje temnou stránku moci a korupce v chudých komunitách.

Yamilovo tělo nalezené bylo, ale Emanuelovo nikoliv. Zjišťujeme, že se Emanuel občas dopouštěl krádeží a užíval drogy, což je další ukázkou osudu dítěte, které se snaží přežít v tvrdých podmínkách. Jeho příběh není v tomto kontextu ničím neobvyklým. Když hlavní postava, prokurátorka, Marina Pinatová poslouchá výpověď jedné drogově závislé těhotné ženy, dozvídá se, že je Emanuel zpět ve slumu a že prý vylezl z vody až po několika týdnech

od události. I když Marina věří, že svědkyně říká nesmysly, současně ale: „(...) había algo en la historia que sonaba extrañamente real, como una pesadilla vívida.“ (str. 162) („(...) je na té historce něco, co znělo podivně skutečně, jako živá noční můra.“ (str. 163)). Skutečnost, že není přesně definováno, co přesně ji připadá skutečné, podtrhuje tajemnou a děsivou atmosféru celé povídky.

Na konci příběhu, když Marina navštíví slum, zaznamená skupinu lidí bubnujících a účastnících se procesí spojeného s kultem mrtvých. Marina sleduje, jak někteří z nich nesou na posteli tělo, které připomíná spícího mrtvého. V davu lidí si všimne i Emanuelovy matky, což vyvolává otázku, zda by toto tělo, které nesou, nemohlo být právě jeho. Nicméně nikdo přesně neví, co se skutečně stalo, a tajemství události, a osudu chlapců, zůstává záhadou.

Povídka vykresluje krutou realitu života v chudých slumech, kde děti čelí mnoha nebezpečím, včetně znečištěné vody, chudoby a stigmatizace. Dokládají to například slova: „los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua que la tomaban, aunque sus madres intentarían quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses (...)“ (str. 159). („děti z rodin, které bydleli blízko vody a pily ji, ačkoli se matky snažily odstranit jed převařením, umíraly do tří měsíců na rakovinu.“ (str. 160)). Jiné děti se rodí s mutacemi jako jsou končetiny navíc, rozplácené nosy a jiné.

V povídkách Mariany Enríquez se děti stávají fascinujícím prvkem, který nás vtahuje do světa plného protikladů, temnoty a narušených dětských ideálů. Každý příběh nám ukazuje odlišný aspekt této reality – od touhy po dobrodružství a poznání až po konfrontaci s tajemstvím ve zlověstných domech či policejní brutalitou.

Děti jsou prezentovány jako unikátní jedinci, která se výrazně liší od konvenčního obrazu dětství. Jsou to to nositelé tajemství a strachu, a to i v prostředí, které bychom považovali za bezpečné. Jejich příběhy jsou plné proměn, jak fyzických, tak psychických, a jsou konfrontovány nejen s vnějšími hrozbami, ale i vnitřními konflikty a dilematy, které je nutí zkoumat vlastní identitu ve světě.

Jejich zranitelnost, fyzická i emoční, je zdrojem napětí a diskomfortu pro čtenáře. Nejenže nás tyto příběhy děsí a šokují, ale také nás nutí přemýšlet o tom, jak daleko může lidská zvrácenost zajít a co všechno je společnost schopná tolerovat.



### 5.1.2 Dům

V dílech Mariany Enríquez je prostředí domu zobrazováno jako mocná síla, která proniká do samého jádra příběhů, působí jako katalyzátor událostí a proměňuje postavy podle své vlastní vůle. Dům není pouze statickou stavbou, ale živou entitou, která ovlivňuje osudy postav a vytváří komplexní atmosféru hrůzy a nejistoty.

Dům je mnohdy chápán jako symbol ochranného prostoru, útočiště a místa bezpečí. Poskytuje jedincům prostředí, kde mohou být sami sebou, kde nejsou nuceni hrát žádnou roli a kde mohou upřednostnit soukromí před vnějším světem. Spojuje se s nostalgií, ukrytými vzpomínkami na dřívější doby a událostmi, které formovaly identitu postav. Jak říká Hodrová (1994, 74): „(...) dům je obrazem času, pamětí času. Přitom určité části domu, právě ty, které skrývají tajemství, bývají spjaty s minulostí víc než jiné.“

Nicméně dům může být také chápán negativně, jako symbol statutu, moci, rozpadu a zároveň i ztráty. Často vyjadřuje sociální nerovnost a hierarchii, kdy je dům vnímán jako ukazatel společenského postavení postav. To může vést k prohlubování sociálních rozdílů, pocitu izolace a beznaděje ohledně vlastního společenského postavení a úzkostí spojenou s nedostatečností v porovnání s ostatními.

Enríquez pomalu maže veškeré pozitivní atributy spojené s tímto prostředím a odhaluje jeho temné podoby. Přeměna domu z prostoru jistoty a bezpečí na zdroj hrůzy je úzce spjata s psychologií postav. Jak tvrdí Hodrová (1994, 9): „Určitá místa odpovídají určitým etapám poznání a stavům vědomí, způsobu vnímání.“ Díky domu můžeme pozorovat, jak se postavy vyvíjejí a jaký mají charakter. Současně nám prostředí ukazuje, jak se mění v souladu s jejich psychickým stavem, a jak dochází k jejich postupné degradaci. Dům se tak stává útočištěm zla, kde se postavy stávají zajatci svých vlastních strachů a tužeb. Jsou konfrontovány s vlastními démony a dům se stává odrazem vnitřních konfliktů a tajemství.

V povídce *Špinavý kluk* se prostředí domu stává klíčovým prvkem, který odkrývá skryté vrstvy reality a který má pro vypravěčku zvláštní význam. Její vztah k domu je nesmírně blízký a intenzivní, avšak zároveň záhadný. Taktéž slouží jako prostředek k vykreslení sociálních rozdílů, především mezi ní a špinavým klukem.

Dům, v němž žije hlavní postava, je popsán jako stará vila „puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles art déco y antiguos mosaicos en el suelo“ (str. 9) („se železnými dveřmi natřenými nazeleno, secesními ozdobami a starodávnými mozaikovými podlahami“ (str. 9)). Jeho vysoké stropy a impozantní kamenná struktura s bronzovými klepátky mu dodávají domu majestátní atmosféru. Skutečnost, že je krásný a prostorný, je v povídce zmíněno hned několikrát. Tento dům může sloužit jako symbol prestiže a pro budování sociální pozice. Otázkou je, zda je to v dané čtvrti vůbec relevantní a jestli to má nějakou hodnotu vzhledem k nebezpečnému a chudému okolí. Z oken vily pak vypravěčka sleduje špinavého kluka a jeho matku, jak spí na matracích na rohu ulice, což ji staví do nadřazené pozice vůči méně majetným lidem. Tento moment je jeden mnoha z příkladů, které zdůrazňují finanční propast mezi postavami a přispívají k vytváření nepříjemné atmosféry.

Dům, který kdysi patřil vypravěččině dědečkovi, je pro ni více než jen zděděný majetek. Mezi jeho zdmi se skrývá něco, co není možné vyjádřit slovy. Její zájem přesahuje běžná měřítka a připomíná spíše fascinaci či dokonce obsesi. Jedná se o intenzivní pouto, jehož podstatu nejde vysvětlit. Tato zvláštní a silná emocionální vazba je patrná již na začátku povídky: „No extrañaba tanto a mi abuelo, un hombre callado que apenas sonreía y nunca jugaba. Ni siquiera lloré cuando murió. Lloré mucho más cuando, después de su muerte, perdimos la casa, al menos por unos años.“ (str. 9)

(„Ani děda, zamklý muž, který se sotva usmál a nikdy si se mnou nehrál, mi tolik nechyběl. Dokonce jsem ani nebrečela, když mi umřel. Víc jsem brečela, když jsme o dům přišli, přinejmenším na pár let.“ (str. 9-10))

Její zaujetí pokračuje i ve zbývajících částech povídky. Když je vyslýchána policií a konfrontována s otázkou proč vlastně žije v Constitución (čtvrť města), odpovídá stroze: „¿Por qué vivo en Constitución? Es la casa de mi familia y es una casa hermosa, la pueden ver cuando vayan para el barrio.“ (str. 29). („Je to náš rodinný dům a je krásný, můžete se stavít, až přijedete do čtvrti.“ (str. 30)) Její odpověď působí mechanicky, neudává pádny důvod a ani nevyklučuje či neargumentuje proti tomu, že celé okolí je plné násilí a kriminality. Proč tedy zůstává v takovém prostředí?

Z příběhu povídky je zřejmé, že tu pocítuje klid. Používá dům jako útočiště před nebezpečím venku, a tak se stává jejím místem bezpečí a pohodlí. Popisuje, že zde cítí uvolněně, a když se její kamarádka Lala cítí osaměle, tak zde popíjejí whisky a poslouchají rančery.

Jediný možný důvod, který však nevysloví ona, ale její matka je tento:

(...) como me había me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. (str.32)

((...) nejspíš, jak mi řekla, jsem z toho domu nechtěla, protože mi dovoľoval žít o samotě, tady mě totiž nikdo nenavštěvoval, poněvadž to bylo skličující, a vymýšlela jsem si romantické historky o čtvrti, která byla ve skutečnosti ksindl, ksindl, ksindl. (str. 34))

Chce se tímto způsobem cítit lépe a uniknout před nevyřešenými emocemi? Nebo možná vytěsnit nepříjemné vzpomínky?

I poté, co někdo zavraždí špinavého kluka, se vypravěčka rozhodne zůstat v domě. Šok panující v celé čtvrti naznačuje, že takové události nejsou běžné ani v tak nebezpečné části města. Přestože se zdá, že hlavní postava je citově zasažena, trvá na svém rozhodnutí. Znova vyvstává otázka: Proč chce tak nekompromisně zůstat? „Visité varias veces a mi madre y cuando me pidió que me mudara con ella, un tiempo al menos, le dije que no.“ (str. 30) („Párkrát jsem se stavila za mámou, ale když mě požádala, abych se aspoň na čas přestěhovala k ní, odmítla jsem.“ (str. 32)) Její odmítavá reakce vyústí až v hádku mezi ní a její matkou.

V závěrečné scéně příběhu je patrná dramatická změna v hrdinčině vnímání domu, který dosud považovala za své místo pohodlí a bezpečí. Při příjezdu do domu již není schopna vnímat jeho majestátnost ani romantickou atmosféru, kterou dříve nacházela. Místo toho se v ní probouzí napětí a nejistota, vyvolané proměnou v jejím nitru. Její současný stav se odráží v maličkostech, jako je téměř prasknutí žárovky, které ji vyvolává strach. Tento detail symbolizuje nejen fyzickou temnotu, ale i temnotu vnitřní, kterou prožívá. Její očekávání na návrat špinavého kluka a obava z toho, co se může stát, zvyrazňuje její pocit nepohodlí.

Odpověď na otázku „proč“ není nikdy poskytnuta. To nás přivádí k obecnější rovině, kde víme, že existuje nevyslovená a nepopsaná druhá realita, kterou my, jako čtenáři, neznáme

a která zůstává neobjasněná. Enríquez si zde hraje s naším vnímáním tím, že úmyslně neodhaluje celou pravdu, skrývá detaily a fakta a do textu přidává pouze to, co chce, abychom se dozvěděli. Tím, že autorka zvedá metaforické víko, nás přiměje si uvědomit, že existují aspekty a prvky, které jsou v povídce nevyřčeny a zanechává je otevřenými pro naši interpretaci. Postavy a objekty tak žijí v další, jiné realitě či dimenzi, která je nám nepřístupná. Zůstává mnoho detailů, které nejsou vysvětleny, ať už jde o dům, vypravěčku, čtvrt' nebo špinavého kluka, a tato „tajemství“ přispívají k pocíťované záhadnosti a komplexnosti příběhu.

V tomto příběhu není dům strašidelný, ani hrůzostrašný. Spíše poukazuje na fakt, že existují věci, celé životy, vzpomínky, o kterých my čtenáři nic nevíme. Tato neobjasněná realita, která zůstává v mysli autorky, je asi na tomto prostředí to nejvíce zneklidňující a znepokojující.

Název povídky *Adelin dům* ihned naznačuje, že dům bude zaujímat v příběhu klíčovou roli. Očekávali bychom, že bude sloužit jako Adelino bydliště nebo jako místo, které jí alespoň patří. Pro nás ale tím skutečně důležitým domem není ten, ve kterém Adela žije. Ten totiž není ničím výjimečný. Je rozpoznatelný pouze tím, že se oproti jiným domům ve čtvrti zdá být obrovský a že vyčnívá červenou barvou „jako hrad“ ve stínu ostatních, šedivých domů.

Tento kontrast nejen odhaluje finanční prosperitu její rodiny, ale také podtrhuje rozdíl mezi normálním a anormálním domem. Adelin opravdový dům, kde běžně žije, není ničím nadpřirozeným či záhadným. Naopak ten druhý dům, místo, kde Adela zmizela, je tím neobvyklý a děsivý. Pro účely naší analýzy je tedy důležitý především dům opuštěný.

Právě *prázdný dům*, přesně takový, jaký sourozenci Pablo a Clara poprvé spatří s matkou, v sobě nese rysy tajemného domu, jak zdůrazňuje Hodrová (1994, 75). Jejich matka, dospělá žena, se toho domu bála, kvůli jeho zchátralému vzhledu. „Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa.“ („Mám strach, že se uvnitř někdo schovává, zloděj nebo tak.“ (str. 71)) říká matka. Pablo a Clara jsou ale nadšení. Dům byl opuštěn už předtím, než se narodil Pablo. Patřil starému manželskému páru, a po jejich smrti bylo třeba rozhodnout, kdo zdědí majetek. Od té doby se děti perou o pozůstalost. Lidé nevědí odkud pár pocházel nebo kam odešly jejich potomci. Osud domu je známý jen částečně, což je opravdu zvláštní. Někteří dokonce pochybují, zda vůbec potomci zemřelých obyvatel

existují. Objevuje se celá řada spekulací, přičemž nikdo neví nic přesně a každý má o tomto záhadném místě svoji vlastní verzi.

Děti, zejména Adela a Pablo, jsou zcela pohlceny horory. Když zjistí, že mají poblíž strašidelný dům, nedokážou odolat nutkání ho jít prozkoumat. Jejich dětská zvědavost je hnacím motorem a vůbec je nezajímá, že by jejich výprava mohla být nebezpečná. Nejprve je to Pablo, který je posedlý a bez strachu chce dům prozkoumat, zatímco Adela váhá. Poté se situace obrátí, a je to právě ona, kdo chce do domu vstoupit. Místo sledování hororových filmů si navzájem vyprávějí strašidelné příběhy o tomto domě. Jeden z nejděsivějších momentů je, když Adela říká: „–La casa nos cuenta las historias, ¿Vos no la escuchás?“ (str. 72) („Ty příběhy nám přece vypráví ten dům. Ty je neslyšíš?“ (str. 75)). Celková atmosféra je velice napjatá. Ale co když si Adela dělala z Clary legraci? Věděla, že ji dům nahání strach, a tak s ní ještě trochu pohrávala.

Poslední letní den se rozhodnou vejít dovnitř. Všechna okna jsou zazděná. „¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera?“ (str. 71) („Aby se nikdo nedostal dovnitř, nebo ven?“ (str. 72)). Je to tak jednoduchá otázka, která nás hned donutí přemýšlet. Možná by nás to ani nenapadlo, ale hlas vypravěče nám tak nenápadně vstěpuje do hlavy myšlenku, že uvnitř je něco, co by bylo lepší nepouštět ven. Dozvídáme o mnoha detailech, které dohromady vytvářejí velmi strašidelnou atmosféru. Na poličkách a vitrínách nacházejí děti nehty, zuby a různé lahvičky. A co víc, tráva, která by neměla být posekaná, je hodně krátká a vypadá, jako kdyby byla sežehlá.

Když Adela vkročí dovnitř, zdá se, že dům okamžitě ožívá. Jak poznamenává Hodrová (1994, 10), „Místo bez subjektu a události jako by nebylo, utváří se a trvá pouze skrze toho, kdo se v něm nalézá, skrze událost (událost bytí), která se v něm odehrává. (...) nebo řečeno jinak místo ožívá určitou postavou, začíná existovat skrze ni.“ Tato myšlenka se promítá do Adelina setkání s domem. Její oči září a celý prostor se záhadně rozsvítí. V celé povídce jsou používány jazykové obraty a fráze, které vytvářejí dojem, že dům žije vlastní život. Například, se opakovaně zdůrazňuje, jak dům vibruje a bzučí. Je to jako by měl vlastní vůli, rozhodoval za sebe a dokonce mluvil. I když Pablo prosí, aby Adela počkala, vypadá to, že ho neslyší a nevnímá. Mezi Adélou a domem se vytvořilo nevysvětlitelné pouto, které ji táhne do jeho nejtemnějších koutů. Pablo je fascinován, ale zároveň i vystrašen a Clara kvůli

svému strachu chce odejít. Jen Adela je zcela pohlcena a okouzlena neznámou silou toho místa.

V jedné scéně otevírá Adela dveře do jednoho z pokojů a náhle zmizí. Když se ukáže, že jsou dveře zamčené a Adela je nezvěstná, volají děti policii. Bez jakéhokoli důkazu o zločinu je však policie bezmocná. Celá situace je velice záhadná a děsivá. Dospělí tvrdí, že jsou v domě jen sutiny, žádné dveře ani pokoje. Jak nás upozorňuje Hodrová (1994, 75): „Často je ovšem proměna domu pouhým bludem smyslů.“ Policista dokonce popisuje dům jako masku. Ale co se skrývá za tou maskou? Co tedy ty děti viděly a zažily? Vstoupily do tohoto opuštěného domu a všechno se změnilo. Byl to okamžik, který jim obrátil svět vzhůru nohama. „Desde que entramos en la casa nunca pude ver una película de terror.“ (str. 68) („Od chvíle, kdy jsme vstoupili do toho domu, už jsem se nikdy nemohla koukat na horor.“ (str.70)). To, co se stalo v domě na ně mělo neuvěřitelný dopad. Pablo kvůli tomu dokonce ukončil svůj život.

Několik let po tomto incidentu se hlavní postava rozhodne dům opět navštívit. Přestože stojí přímo před jeho dveřmi, neodvážá se vstoupit dovnitř. Pohled na zeď s nápisem „Pozor tady bydlí Adela!“ v ní vyvolává smíšené pocity. Možná to nějaké dítě napsalo jako vtip nebo provokaci, ale pro ni to má hlubší význam. Co když je to pravda? To, co se tam stalo, zanechalo trvalou stopu, ať už to byly skutečné události nebo jen iluze.

Závěrem lze říci, že dům v povídce Adelin dům představuje entitu, která postavy pohlcuje svým neuchopitelným a záhadným charakterem. Nejde pouze o fyzickou přítomnost nebezpečí, ale i o psychologický prožitek spojený s nejistotou a neschopností pochopit realitu. Dům má schopnost manipulovat s myslí postav, vytvářet iluze a zkreslovat vnímání, což vede k jejich ztrátě kontaktu s realitou. Navzdory pocitu strachu je pro postavy neodolatelnou pastí, která je fascinuje a do níž se vtahují, i přestože si jsou vědomy nebezpečí.

V povídce *Sousední dvorek* se na první pohled zdá, že prostor domu je plný jen pozitivních aspektů. Tento dům zpočátku nabízí naději na nový začátek, lepší zítřky a působí na Paulu jako čistý štít oddělující ji od minulosti a předchozích chyb. Jedná se o pronajatý dům se třemi ložnicemi, který má nízké nájemné a je obklopený kvetoucí zahradou. Navíc je vybaven terasou s grilem a místem na pergolu. Nachází se v tiché a klidné čtvrti nízkých

domů, který je pro hlavní postavu ideálním místem k plánování budoucnosti. Tato vize se pro ni stává zdrojem naděje a inspirace, který jí dodává sílu pokračovat vpřed.

„—Una hermosa casa—dijo la suegra—. ¡Qué amplia cuánta luz, qué suerte tuvieron! Está *imposible alquilar* en Buenos Aires.” (str. 136) („Krásnej dům“ řekla tchýně. „Jak je prostornej a toho světla, to jste měli štěstí. Je skoro *nemožný* najít v Buenos Aires kloudnej pronájem.“ (str. 138)). Tato tchýnina pochvalná slova potvrzují atmosféru domu a jeho výjimečnost v rámci města. Nicméně, zatímco vnější prostředí a vnitřní vybavení domu mohou působit jako ideální ráj, nejsou odhaleny okolnosti, za jakých Miguel a Paula tento dům získali. Tyto nejasnosti mohou čtenáře znejistit a vyvolat pocit nepohodlí, neboť zanechávají otevřené otázky, které nám nikdy nejsou objasněné.

Po prvotním nadšení z přestěhování nastávají běžné dny plné chaosu a nepořádku, které Miguel nemá vůbec rád. Paulu však stále hřeje u srdce přesvědčení, že tento dům znamená nový začátek a nové šance. V těch idylických chvílích, kdy se prochází po své kvetoucí zahradě nebo posedává na terase se jí zdá, že je život a svět konečně v pořádku.

Avšak jedné noci ji probudí silné rány na dveře. Zmateně a vyděšeně se rozhlédne po temné ložnici, zatímco Miguel dál spí. Jak je možné, že tak silný zvuk, který údajně zatřásl celým domem, neprobudil jejího manžela, který leží hned vedle ní? Mohlo by se zdát, že žijí normální, hezký život, ale Paulin vnitřní nepokoj postupně roste. Jejich vztah s Miguelem je v tomto novém prostředí napjatý, jak naznačují slova: „*Vivían en una tranquilidad leve, pero no amistosa.*“ (str. 138). („Žili v lehkém, ale nikoli přátelském klidu“ (str. 140)). Možná byl tento nečekaný návštěvník prvním odrazem problémů, které se mohly hromadit pod povrchem.

Hodrová (1994, 73) tvrdí, že tajemný dům je: „obrazem chaosu propukajícího ve skutečnosti a v lidském vědomí.“ Přesně to, co popisuje, se děje Paule. Tento incident je první trhlinou v dokonalém obrazu domova a perfektního vztahu, který si Paula vybuodovala. S postupem času se vztah s Miguelem rozpadá a pocit bezpečí, který dříve pociťovala, je nyní narušen.

K tomu se přidává další vrstva komplikací. Zjišťujeme, že Paula trpí depresemi a užívá prášky na jejich zmírnění. Její sny jsou rozmazané mezi fikcí a realitou a není si jistá, jestli jsou skutečné nebo se jedná o pouhé produkty její představivosti. Poté, co v noci uvidí

postavu chlapce na posteli, který záhadně zmizí, se Paula stává ještě vyplašenější a nervóznější.

Také se dozvídáme o incidentu v práci, kvůli kterému ji vyhodili. Ještě teď je z toho poměrně ve stresu, a často na všechno, co se stalo, myslí. Veškeré napětí a tlak způsobily, že nebyla psychicky v pořádku. Jedno odpoledne si Paula myslí, že na sousedním dvorku zahlédla kluka s řetězem kolem nohou. Když o tom řekne svému manželovi, nevěří jí a tvrdí, že má halucinace. Následuje velká hádka, která se vyhrtí a během které manžel, pod vlivem vzteku, hodí skleničku na zeď. Po tomto bouřlivém sporu, kdy se dům naplní temnou atmosférou, manžel odchází a Paula zůstává sama.

Náhle se rozhodne navštívit sousedův dům, na jehož dvorku viděla toho nahého spoutaného kluka, plná touhy ho zachránit. Po prvních krocích v temnotě si uvědomuje, že ten dům je velmi tmavý a nefunguje zde elektřina. Zároveň se jí zdá, že byl nedávno pečlivě uklizený. Je to pouhá náhoda nebo se soused snaží něco skrývat?

Její dům, jak jsme se již dozvěděli, zářil světlem a prostorností, zatímco sousedův se zdál být temný. Představovala si, že v sousedově domě se odehrává zlo, jako třeba že zde soused vězní chlapce, a v tom jejím vlastním cítila bezpečí. Ale realita byla jiná.

Zlo se zhmotňuje v podobě chlapce, který se jí již jednou předtím zjevil, a není to v sousedově domě, ale v jejím vlastním. Následuje strašný čin násilí, kdy kluk brutálně zabije a následně sní kočku Eli, kterou Paula měla tak ráda. Proč se tam ten chlapec objevil znovu? Možná jde o odraz problémů a stresu, které se odehrávají v Paulině životě, nebo o zhmotnění jejich vnitřních démonů. Dům se tak stává mediem pro zlo, jako by pohlcovall všechnu negativní energii a vracel ji zpět.

V příběhu se odráží kontrast mezi oběma domy, který dodává celé situaci další hloubku. Na první pohled působil Paulin dům jako bezpečný, který měl být zárukou bezstarostného života. Avšak postupem času se ukázalo, že toto zdání je klamné, a její domov se proměnil v místo plné strachu a násilí. Naopak v případě sousedova domu, který působil temně a tajemně, se nakonec ukazuje, že není zdrojem skutečného zla.



Dům, kdysi symbol klidu a pohody, nyní nese na svých bedrech tíhu hrozby a nejistoty, stejně jako nitro samotné Pauly. Každý jev a každá událost v něm jsou odrazy jejího vnitřního neklidu, přesně jak tvrdí Hodrová. Přízrak chlapce symbolizuje neznámé a nekontrolovatelné síly, ohrožující její stabilitu a bezpečnost. Změna prostředí domu může symbolizovat postupnou ztrátu kontroly nad svým životem a psychickým stavem. Dům tak získává vlastní identitu, která rezonuje s emocemi a myšlenkami hlavní postavy. Zlo se stává součástí domu, působí jako past, ve které se Paula dusí ve svých vlastních emocích a obavách.

Autorka výborně balancuje mezi fyzickou podstatou domu a jeho symbolickým významem, čímž intenzivně prohlubuje napětí v těchto povídkách. Dům se zde stává více než jen prostředím událostí; je to metafora vnitřního chaosu, touhy a temné stránky postav. Mariana Enríquez obratně pracuje s dualitou domova jako místa útěchy a bezpečí a zároveň zdrojem hrůzy. Příběhy jako *Špinavý kluk*, *Adelin dům* a *Sousední dvorek* nám ukazují, jak může být dům předmětem posedlosti, ale také místem, které ožívá a manipuluje s myslí svých návštěvníků. Skrze svou schopnost zkreslovat realitu se stává dům nástrojem pro odhalení temných a složitých vrstev lidské psychiky. Tímto způsobem se dům stává jak prostorem, tam médiem pro zlo, které nás zve k prozkoumávání negativních a zlověstných aspektů lidské mysli.

### 5.1.3 Duchové

Dalším výrazným prvkem, který u čtenářů vzbuzuje neklid, je přítomnost duchů. Nicméně Mariana Enríquez se odvážně vzdaluje od tradičního zpodobnění těchto bytostí. V klasické fantastické literatuře se duchové objevují jako záhadné entity s nejasnými motivy. Ale Enríquez nás vtahuje do zcela jiného světa, kde duchové nejsou přízraky s lidskou podobou, ani žádnými jinými hrůznými bytostmi.

V jejím podání jsou duchové živí lidé, kteří se ztrácejí v davu, jako by byli neviditelní. Jejich příběhy postupně zanikají v šumu každodenního života, a tak se stávají pouhými stíny odtrženými od světla pozornosti. Jejich existence je pohlcena anonymitou a nevšímavostí, možná i lehkou ignorancí ostatních. Jsou to ti, jejichž hlasy jsou utlumeny v ruchu okolního světa, a jejichž touhy jsou pohřbeny pod povrchem apatie. Jsou to zapomenuté duše na okraji společnosti, jejichž životy jsou plné kriminality a zločinu.

V tomto případě není hrůza spojená s nadpřirozenými jevy, ale spíše s reálnými životními situacemi. Tato skutečnost nás nutí se zamyslet nad realitou a věcmi kterými někteří lidé musí čelit. Zároveň je patrné, že fantastická literatura, zejména ta současná, se často týká sociální tematiky. U autorky jako je Enríquez je tato propojenost výrazná. Její díla reflektují skutečné společenské problémy, včetně sociální nerovnosti, jak ukazuje například opakovaně zmíněná povídka *Špinavý kluk*.

Zde jsou hlavními duchy matka se synem, kteří bydlí na ulici a nemají nic. Matka je závislá na drogách. I když se nacházejí v nejnebezpečnější čtvrti města, a to, že jsou duchové a nikdo o nich neví ani si jich nevšímá, není úplně pravda. Ti, kteří bydlí v okolí, dobře ví, že existují. Malý chlapec má zajímavou metodu, jak přimět ostatní, aby si ho všimli:

„Tiene un método muy inquietante: después de ofrecerles la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugriento. Los pasajeros contienen la pena y el asco: el chico está sucio y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como para sacarlo del subte, llevárselo a su casa, darle un baño, llamar a asistentes sociales.“ (str. 12)

(„Má znepokojivou metodu: nejdřív nabídne cestujícím obrázky a pak je donutí, aby mu podali ruku, načež následuje krátký, ulepený stisk. Cestující cítí odpor i soucit, kluk je totiž špinavý a smrdí, ale nikdy jsem neviděla, že by někdo byl natolik soucitný, aby ho tamodtud vytáhl, vzal si ho domů. Vykoupal a zavolał sociálku.“ (s.12))

I když se dotknou jeho ruky, což je přiměje si jich všimnout a vyvolá soucit, tak nikdo nemá odvahu ho přijmout do svého života a skutečně mu pomoci.

Dalším momentem, kdy jsou vidět duchové, je, když protagonistka pustí špinavého kluka do svého domu. Velmi výstižně popisuje situaci Zalaquett (2021, 295): „Ten chlapec stejně jako upír zaklepal na dveře, a když ho pustila dovnitř, ta žena pustila dovnitř ty, které nikdy neviděla, protože nechtěla.“<sup>21</sup>

Duchové se také vyskytují v povídce *Pod černou vodou*. Hlavní postavou je prokurátorka Pinatová, která je pověřena vyšetřováním zločinů z chudých čtvrtí, „donde el crimen siempre

---

<sup>21</sup> El niño como un vampiro tocó la puerta, y al dejarlo entrar, la mujer dejó entrar a los que nunca vio, porque no quería.

estaba mezclado con la desdicha“ (str.155). („kde zločin šel vždy ruku v ruce s bídou“ (str. 156)). V této povídce jsou duchové především všichni obyvatelé slumu, ve kterém probíhá vyšetřování strašného zločinu. Jejich přítomnost je ideálním ztělesněním toho, jak autorka duchy chápe. Ani jejich životy, ani stav okolního prostředí, zde reprezentovaného znečištěnou vodou, nejsou brány v potaz.

Avšak poté vstupuje na scénu Emanuel, který se údajně vynořil z vody a chodí po čtvrti. Tato postava je skvělým propojením běžného konceptu ducha s originálním pojetím Mariany Enríquez. Právě Pinatová jedinou osobou, která je ochotná se na tyto lidi podívat, poznat jejich svět, ve kterém žijí. Ostatní se o ně nezajímají a nevěnují jim pozornost.

Opět zde vidíme, jak je pro Enríquez důležité zahrnovat do svých povídek sociální aspekt. Toto sociální vykreslení hrůzy je často mnohem silnější a působivější, protože se dotýká reálných lidských emocí a zkušeností. Socioekonomické nerovnosti, kriminalita a životy lidí na okraji společnosti se stávají neoddelitelnou součástí děje, a tím nám umožňují nahlédnout do vrstev lidského bytí, kteří mnozí neznají.

#### 5.1.4 *Nespolehlivé postavy*

V povídkách *Špinavý kluk* a *Sousední dvorek* nám Mariana Enríquez představuje intenzivní psychologické portréty postav posedlých dětmi, konkrétně chlapcem, který se stává středem jejich myšlenek a emocí. Obě hlavní postavy, ženy, jsou touto obsesí pohlceny již od samého začátku.

Ve *Špinavém klukovi* hlavní postava věnuje poměrně dlouhou dobu přemýšlení o tomto chlapci a občas pozoruje místo před svým domem, kde chlapec přespává. Později v příběhu, se cítí provinile a zodpovědně za to, co se mu stalo. Nakonec tato posedlost dojde až tak daleko, že začne konfrontuje matku špinavého kluka dokonce ji škrtí, v zoufalém pokusu zjistit, kam zmizelo druhé, novorozené dítě.

V *Sousedním dvorku* je hlavní postava rovněž posedlá touhou zachránit uvězněného chlapce. Chce napravit svoji chybu v práci alespoň tím, že pomůže jemu, když už nedokázala pomoci těm dětem, které zanedbala. Uvědomuje si, že mu už asi není možné pomoci a pokud by ho uviděla, by bylo nejlepší ho zabít.

Dalšími společnými rysy obou postav jsou jejich nespolehlivost, přehnané citové reakce a impulzivní jednání pod vlivem svých emocí. Ostatní je považují za blázny, ale jejich chování je spíše důsledkem jejich posedlosti a emoční nestability. První protagonistka žije sama a záměrně zůstává v nejnebezpečnější čtvrti města, kde si vymýšlí romantické příběhy o tomto místě. Druhá postava je svým manželem označována za bláznivou kvůli údajným halucinacím, kterými – jak se zdá – trpí. To však neznamená, že jsou obě ženy přímo bláznivé. Jejich zkreslená interpretace vytváří napětí a nejistotu v příběhu, protože si čtenáři nemůžou být jisti, jaká je skutečná pravda.

### 5.1.5 Rituály

Náboženství hraje v Latinské Americe významnou roli a je zakořeněno hluboko ve společnosti. Pro mnohé lidi je nedílnou součástí každodenního života a poskytuje jim duchovní oporu a smysl. Vedle oficiálních náboženských praktik jsou v této oblasti světa také populární tzv. lidové svatí.

Lidové svatí jsou zesnulé osoby, které místní komunita uznává a ctí jako svaté, přestože nejsou oficiálně uznávány církví. Jsou často spojeni s příběhy, legendami a lidovými tradicemi, které se předávají z generace na generaci. Lidé se k nim obrací s prosbami o pomoc nebo ochranu, a přinášejí jim oběti jako projev své víry a úcty.

Mariana Enríquez využívá i tento prvek k vytváření atmosféry hrůzy ve svých příbězích. V povídce *Špinavý kluk* se setkáváme s postavou Laly, která věří v lidové svaté. V rohu její místnosti stojí oltář, který je naprosto běžnou součástí domova.

Víra v tyto lidové svaté sama o sobě nepůsobí příliš děsivě. Skutečným zdrojem napětí jsou spíše rituály a oběti, které s nimi souvisejí. Co umocňuje atmosféru tajemna, je také způsob, jakým autorka tyto prvky popisuje.

Ve *Špinavém klukovi* se lidové svatí zmiňují opakovaně, přičemž je věnována zvláštní pozornost gaučovi Gilovi. Ten je obecně považován za dobrého a nejsou s ním, ve většině případů, spojovány divné ani bizarní rituály. Dále je zmiňován San La Muerte, svatý kostlivec, který je naopak vnímán jako zlověstný a s nímž jsou spojovány oběti a násilí. Jeho oltáře se nacházejí na druhé straně města, která je považována za temnou a nebezpečnou i

místními obyvateli. Vzniká otázka, zda matka své syny někomu neprodala, aby byli použiti jako oběti pro San La Muerte.

V povídce *Pod černou vodou* zjišťujeme, že všechny oltáře lidových svatých zmizely, což je velmi zvláštní, vzhledem k jejich důležité roli v životě místních obyvatel. Je možné, že na ně lidi už přestali věřit? Možná, že když se člověk ocitne v tak zoufalé situaci a žije v tak nelidských podmínkách, ztratí víru a naději a tím pádem přestat věřit v cokoli. Potom, na konci, se objevuje kult mrtvých s jejich pochodem, I když tato událost není spojená s lidovými svatými, rituál a procesí, které se zde objevují, vyvolávají hrůzu.

## Závěr

Bakalářská práce se zabývá hrůzou v díle Mariany Enríquez, konkrétně v jejích povídkách. Cílem bylo prozkoumat, jaké prostředky autorka využívá pro vytvoření hrozivé a strašidelné atmosféry. Pro analýzu byly vybrány čtyři konkrétní texty: *El chico sucio* (*Špinavý kluk*), *La casa de Adela* (*Adelin dům*), *El patio de vecino* (*Sousední dvorek*) a *Bajo el agua negra* (*Pod černou vodou*). Byly identifikovány společné prvky a následně provedena analýza a komentáře těchto prvků v rámci každé povídky.

Z práce vyplývá, že tvorba Mariany Enríquez je bohatá na různorodé prvky, které dohromady tvoří komplexní a děsivé dílo. Děti, které často figurují v jejích povídkách, symbolizují nevinnost v kontrastu s temnými silami. Prostředí domu, pak plní dvojí roli – slouží jako místo útěchy a bezpečí, ale zároveň se stávají metaforou temné stránky postav. Vytvářením těchto duálních obrazů si pohrává s realistickými tématy a tím umocňuje jejich sílu. Taktéž do svých příběhů přidává formu sociální kritiky a zrcadlí strasti, kterým někteří lidé ve skutečném světě čelí. Tímto způsobem dodává další vrstvu, která čtenáře provokuje a znepokojuje.

Ve svém díle mísí prvky klasické fantastické literatury, avšak tyto prvky umně přizpůsobuje současnému kontextu a vkusu moderních čtenářů. I přesto, že její texty neoplývají tradičními motivy duchů či dvojníků, charakteristickými pro fantastickou literaturu, neznamená to, že by v nich chybělo napětí. Zároveň zachycuje každodenní život lidí v Latinské Americe, kde se objevují prvky jako náboženství a tradiční rituály spojené s lidovými svatými. Autorka tuto realitu obrací vzhůru nohama, proměňuje ji v sféru plnou záhad a tajemství.

Enríquez si hraje s tím, že literární text je pod její kontrolou a sděluje pouze to, co sama chce. Drobné detaily a nevyřčené aspekty pak čtenáře vedou k pochybnostem, udržuje tím čtenářský zájem a poskytuje prostor pro různé interpretace a diskuse.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

Enríquez, Mariana. (2023). *Las cosas que perdimos en el fuego* (34. ed.). Barcelona: Anagrama.

Enríquezová, Mariana. (2016). *Co nám oheň vzal*. Brno: Host.

### Sekundární literatura

Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico?. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265–282). Arco/Libros.

Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80, p. 393, [online], [cit. 20.02.2024] , Disponible en: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/epdf/10.5195/reviberoamer.1972.2727>

Beltrán Almería, L. (1997). El cuento como género literario. En: Fröhlicher, Peter a Georges Güntert. *Teoría e interpretación del cuento*. (2. ed. rev, 17–34). Peter Lang.

Brescia, P. (2014). Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento. *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, 5(9), 65–78.

Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. En Cuadernos hispanoamericanos número 255, marzo, 403-416.

Freud S. McLintock D. & Haughton H. (2003). *The uncanny*. Penguin Books

Hevia, E. (2020, February 11). Mariana Enríquez: “Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe.” [www.elperiodico.com](http://www.elperiodico.com). <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200211/entrevista-mariana-Enríquez-parte-noche-7844811>

Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. KLP.

Lobato, C. Á. (2022). Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Escritos*, 30(64), 60–76. <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>

Lovecraft, H. P., Adamovič, I., Somogyi, V., & Lyčka, Z. (1998). *Bezejmenné město a jiné povídky: Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*. Aurora.

LUKAVSKÁ, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu*. Brno, Host, 2008

Piglia, R. (2000). Tesis sobre el cuento. *Guaragua*, 4(11), 17–19. <http://www.jstor.org/stable/25596169>

Quiroga, Horacio. Decálogo del perfecto cuentista [online]. Biblioteca Virtual Universal, 2003 [cit. 25.02.2024]. Dostupné z: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/8221.pdf>

Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7–44). Arco/Libros.

Rosemary Jackson. (2003). *Fantasy, the literature of subversion*. Routledge.

Russell, B. P. (2023, February 6). Mariana Enríquez y el ‘verdadero horror’ de la vida cotidiana. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2023/02/06/espanol/mariana-Enriquez.html>

Todorov, T. (2010). *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum.

Zalaquett, C. (2021). ¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y Samantha Schweblin, *Atenea*, 523, 287–304.



## Resumé

Tato práce se zabývá prvky hrůzy v povídkách současné argentinské spisovatelky Mariany Enríquez. Její zájem o fantastickou literaturu ovlivnil vývoj jejího vlastního stylu. Hrůza, která je v jejích povídkách obsažena, se odlišuje od té v klasické fantastické literatuře. Enríquez využívá nové prvky spojené s každodenním životem obyvatel Latinské Ameriky. Díky svému způsobu vyprávění a zvoleným tématům přináší do literárního světa novou perspektivu na to, co může být použito pro tvorbu hrůzné literatury.

V úvodu je představen život a dílo autorky. Pro lepší porozumění kontextu je zde kapitola věnovaná fantastické literatuře a také tzv. neofantastické literatuře. Nakonec je poskytnuta teorie povídky.

Ústřední část této práce se věnuje zkoumání společných prvků čtyř vybraných povídek z knihy *Las cosas que perdimos en el fuego (Co nám oheň vzal)*, které přispívají k budování hrůzostrašné atmosféry v Enríqueziných textech. Je patrné, že autorka používá prostředky, které na první pohled nemusejí působit děsivě. Postavy dětí se transformují v nositele zla, prostory domů slouží jako metafora vnitřního chaosu a skryté stránky postav. Obrazy duchů nejsou klasickými přízraky, ale lidmi na okraji společnosti, kterých si nikdo nevšímá. Všechny tyto prvky jsou promyšleně využívány k vytvoření napínavých a děsivých příběhů.

Nejenže Enríqueziny povídky prozkoumávají psychologické aspekty člověka, ale také obsahují sociální kritiku, která čtenáři vštěpuje určitou formu hrůzy tím, že ho konfrontuje s vlastní realitou. Její příběhy jsou zrcadlem pro reálné sociální a politické problémy, se kterými se lidé v Hispánské Americe potýkají běžně.

## Resumen

Este trabajo aborda los elementos de terror en los cuentos de la escritora argentina contemporánea Mariana Enríquez. Su interés por la literatura fantástica ha influido el desarrollo de su propio estilo. El terror contenido en sus cuentos difiere del de la literatura fantástica clásica. Enríquez utiliza nuevos elementos relacionados con la vida cotidiana de los latinoamericanos. A través de su estilo narrativo y su elección de temas, aporta una nueva perspectiva al mundo literario sobre lo que se puede utilizar para crear literatura de terror.

En la introducción, se presentan la vida y la obra de la autora. Para una mejor comprensión del contexto hay un capítulo dedicado a la literatura fantástica y también a la llamada literatura neofantástica. Por último, se ofrece la teoría del cuento.

La parte central de este trabajo se dedica a investigar los elementos comunes de cuatro cuentos seleccionados de *Las cosas que perdimos en el fuego* que contribuyen a la construcción de una atmósfera macabra en los textos de Enríquez. Es evidente que la autora utiliza medios que a primera vista pueden no parecer aterradores. Los personajes infantiles se transforman en portadores del mal, los espacios de las casas sirven de metáfora del caos interior y del lado oculto de los personajes. Las imágenes de fantasmas no son fantasmas clásicos, sino personas al margen de la sociedad que pasan desapercibidas. Todos estos elementos se utilizan de manera meditada para crear historias de suspense y terror.

Los cuentos de Enríquez no sólo exploran los aspectos psicológicos del ser humano, sino que también contienen críticas sociales que infunden una forma de horror en el lector al confrontarlo con su propia realidad. Sus relatos son un espejo de los verdaderos problemas sociales y políticos a los que se enfrentan los habitantes de la América hispana a diario.