

Patrycjusz Pająk

Warszawa

## Z dziejów czeskiego horroru literackiego i filmowego w czasach komunizmu

Słowa kluczowe: horror, powieść grozy, film grozy, literatura czeska, film czeski, Czechosłowacja

Tradycja czeskiego horroru sięga końca XVIII wieku, kiedy to na język czeski zostało przetłumaczonych kilka niemieckich romansów gotyckich, spośród których do najpopularniejszych należą te autorstwa Christiana Heinricha Spiessa (1755–1799)<sup>1</sup>, pisarza i artysty teatralnego działającego w Czechach. Z czasem wzrasta liczba tłumaczeń tego rodzaju jarmarcznych utworów, które w drugiej połowie XIX wieku przyjmują nazwę powieści krwawych (zwanych powszechnie krwiakami). Wśród nich przeważają teksty długie, najczęściej anonimowe. Wydawcy dzielą je na odcinki i rozprawdzają w kolejnych zeszytach.

Inspirujące dla pierwszych autorów czeskiego horroru są także morytaty, które stanowią jedną z odmian pieśni nowiniarskiej. Morytaty (nazwa pochodzi z języka niemieckiego) opowiadają o słynnych zbrodniarzach, ze szczególnym uwzględnieniem samych zbrodni oraz karni, jaka czeka zbrodniarzy po ich pojmaniu. Historie tego typu szerzą się w formie śpiewanej oraz w formie tekstów zamieszczanych na ulotkach.

Obok wymienionych konwencji literatury trywialnej u podstaw czeskiego horroru leży też literacki folklor, który w XIX wieku podlega nobilitacji, ponieważ uznany zostaje za jedno z ważniejszych źródeł rodzimej kultury. Ustne utwory ludowe są przez czeskich działaczy narodowych zbierane i zapisywane; powstają też teksty stylizowane na utwory folklorystyczne. W niektórych z nich (pieśniach, balladach i bajkach) odnaleźć można pierwiastki horroru.

Podstawowych wzorów pierwszym czeskim autorom opowiadań i powieści grozy dostarczają jednak zachodnioeuropejscy i amerykańscy klasycy tego rodza-

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł ma charakter chronologicznego przeglądu faktów z dziejów czeskiego horroru literackiego i filmowego, dlatego – prócz dat wydania książek i produkcji filmów – zawiera też daty urodzin i śmierci twórców literackich oraz filmowych. Te dane dodatkowo porządkują materiał faktograficzny, a prócz tego pozwalają określić przynależność pokoleniową przywołanych twórców.

ju literatury z okresu romantyzmu, tacy jak na przykład Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) czy Edgar Allan Poe (1809–1849). Do ich twórczości nawiązują w XIX i na początku XX wieku czescy pisarze romantyczni i neoromantyczni o kosmopolitycznej orientacji artystycznej, między innymi: Karel Hynek Mácha (1810–1836), Josef Jiří Kolár (1812–1896), Jakub Arbes (1840–1914) i Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951).



Il. 1. Jedna z najważniejszych czeskich powieści gotyckich XIX wieku. *Z piekła rodem* (powieść fantastyczna) / *Pekla zplóžení* (fantastický román) Josefa Jiřího Kolára, druk w czasopiśmie „Lumír”: 1853, druk książkowy: 1862. Na zdjęciu okładka piątego wydania z 2002 roku

Do połowy XX wieku horror literacki rozwija się zatem w Czechach w dwóch obiegach. Pierwszy z nich tworzą wydawane w dużych nakładach powieści trywialne, przekładane z języka niemieckiego i nierzadko w trakcie przekładu przerabiane. Do drugiego obiegu należą nieliczne czeskie powieści i opowiadania grozy, które są zazwyczaj ambitniejsze artystycznie lub przynależą do literatury wysokoartystycznej.

Obydwie te gałęzie literatury gotycystycznej – trywialna i artystyczna – zbiegają się w czeskim horrorze awangardowym z pierwszej połowy XX wieku, czyli w prozie tworzonej przede wszystkim przez Ladislava Klíme (1878–1928), Josefa Váchala (1884–1969) i Vítězslava Nezvala (1900–1958). Ożywiając i przekształcając dziewiętnastowieczne odmiany horroru, awangardyści kontestują kanoniczną tradycję literacką i manifestują własną twórczą niezależność. W ten

sposób przeciwstawiają się postawie czeskiej elity kulturalnej, która zasadniczo potępia lub przynajmniej odnosi się z dystansem do literatury trywialnej lub artystycznie przetwarzającej trywialne konwencje, uznając ją za niedość ambitną lub nazbyt kosmopolityczną, a przede wszystkim w niedostatecznym stopniu wyrażającą postulatory ideologiczne, ukierunkowane na kształtowanie tożsamości narodowej Czechów.



Il. 2. Awangardowy horror Ladislava Klímy pt. *Cierpienia księcia Sternenhocha*. *Groteskove romanetto (Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romanetto, 1928)*.  
Na zdjęciu okładka trzeciego wydania z 1990 roku

Oprócz awangardy literackiej również twórcy filmowi z początku XX wieku przyczyniają się do uwydatnienia kulturowego znaczenia horroru, a tym samym podkreślenia jego odmienności od innych gatunków popularnych. W tym okresie powstaje w Pradze pierwszy niemiecki ekspresjonistyczny film grozy pt. *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) w reżyserii Duńczyka Stellana Rye'a (1880–1914), a w jakiś czas po nim trzy (z 1915, 1917 i 1923 roku) – także wyprodukowane przez Niemców – adaptacje praskiej legendy o Golemie, uznawanej za opowieść grozy kanoniczną dla kultury środkowoeuropejskiej. Czesi do połowy XX wieku kręcą zaledwie kilka horrorów, wśród nich takie jak: *Przybyły z ciemności* (*Přichozí z temnot*, 1921) w reżyserii Jana Stanislava Kollára (1896–1973) i *Portret* (*Podobizna*, 1947) nakręcony przez Jiříego Slavíčka (1901–1957) według opowiadania Mikołaja Gogola z 1842 roku.

Podczas gdy w kulturze amerykańskiej i kulturach zachodnioeuropejskich po drugiej wojnie światowej popularność horroru stopniowo rośnie, w krajach komunistycznych (a więc również w Czechosłowacji) horror nie może się rozwijać tak szybko z uwagi na obowiązujące w tych krajach ideologiczne ograniczenia twórczości artystycznej. Dotykają one horroru w większym stopniu niż innych gatunków popularnych ze względu na nieredukowalny dysonans między tą właśnie konwencją a ideologią komunistyczną.



Il. 3. Student Baldwin (Paul Wegener) wkrótce spotka swojego sobowtóra.  
Kadr z filmu *Student z Pragi* Stellana Rye'a

Gatunek horroru powstaje (w postaci powieści gotyckiej) w okresie późnego oświecenia, kiedy to nowoczesny racjonalizm zapoczątkowuje intensywny rozwój naukowy, obiecując poznanie tajemnic natury i zapanowanie nad nią. U podstaw horroru leży tymczasem – jak dowodzi Marek Haltof – pierwotne przekonanie o irracjonalnym charakterze natury, pojmowanej szeroko jako wszystko to, co nie zostało stworzone przez człowieka, a zatem obejmującej również naturę samego człowieka. W horrorach irracjonalizm natury zostaje symbolicznie przedstawiony w postaci potwora, który stanowi zagrożenie dla nowoczesnego ładu cywilizacyjnego i jako taki wywołuje grozę, czyli uczucie łączące strach przed niszczycielską siłą z fascynacją jej dojmującą obcością<sup>2</sup>. Kluczowym tematem horroru jest więc tajemnica zła organicznie zakorzenionego w naturze. Tajemnica wynika nie tylko z oporu zła wobec prób jego racjonalizacji, ale i z poczucia bezradności, gdy oka-

<sup>2</sup> M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992, s. 55–66.

zuje się, że racjonalne wyjaśnienia przyczyn zła nie prowadzą do jego skutecznego usunięcia. Horror obrazuje niepokoje opozycyjne wobec racjonalistycznego optymizmu, związane z faktem, że – pomimo kolejnych odkryć naukowych – natura nadal zachowuje nad człowiekiem niekwestionowaną przewagę. Innymi słowy, horror podważa nowoczesne mrzonki o wiedzy dającej władzę nad naturą, przedstawia nietrwałość osiągniętego porządku cywilizacyjnego, wyraża rozczarowanie wynikami postępu. Dlatego rozwija się zwłaszcza w krajach wysoko rozwiniętych (takich jak: Wielka Brytania, Stany Zjednoczone czy Japonia), których obywatele żyją w dobrobycie. Zachowują jednak świadomość istnienia nieokiełznanymi i nieprzewidywalnymi zjawiskami, które w każdej chwili mogą zburzyć egzystencjalną stabilizację, powodując cierpienie i śmierć. Horrory wizualizują te często nieokreślone i tłumione obawy i w ten sposób dają swoim odbiorcom możliwość „bezpiecznego” zmierzenia się z nimi na gruncie fikcji i rozładowania powodowanego przez nie napięcia.

Horror jest również sprzeczny z ideą porządku i postępu w jej komunistycznym wariacie i dlatego nie nadaje się do ideologicznego wykorzystania przez komunistów, którzy zasadniczo negują zachodnie konwencje kultury popularnej, ale zarazem używają niektórych z nich (np. konwencji kryminału lub *science fiction*) w roli atrakcyjnych dla odbiorcy nośników agitacyjnego przekazu. Takie cechy świata horroru jak irracjonalizm i graniczność są nie do pogodzenia z socjalistycznym światem przejrzystych opozycji. Typowa dla horroru dekadenska obsesja zła i śmierci – balansująca między skrajnościami: woluntarystycznym uniesieniem i naturalistycznym upodleniem – nie licuje z utopizmem i optymizmem socjalistycznego realizmu, w którym zło zostaje zawsze pokonane, a śmierć przyjmuje postać sprawiedliwej kary lub heroicznej ofiary, służącej uniesmiertelnieniu określonej idei.

Losy czeskiego horroru w okresie komunizmu podzielić można na dwa etapy. Pierwszy z nich przypada na lata stalinizmu (1948–1956) i umiarkowanej odwilży (1956–1965). W tym czasie w Czechach nie tylko nie publikuje się horrorów<sup>3</sup> (także tłumaczeń horrorów obcojęzycznych), ale również nie kręci się ani nie wyświetla filmów tego gatunku. Drugi etap rozpoczyna się w czasie postępującej odwilży w latach 1966–1968 (obejmując praską wiosnę 1968 roku<sup>4</sup>) i trwa do upadku komunizmu (obejmując czechosłowacką normalizację w latach

<sup>3</sup> Wyjątek stanowi zbiór kilku opowiadań Ladislava Klímy pt. *Między rzeczywistością a snem (Mezi skutečností a snem)*, wydany przez Jaroslava Píckę (1897–1957) w 1953 roku w nakładzie 40 egzemplarzy. W zbiorze tym jego redaktor umieszcza jednak inną datę wydania – 1937 rok. Prawdopodobnie chce w ten sposób ukryć przed stalinowską cenzurą prawdziwą datę wydania zbioru.

<sup>4</sup> Praską wiosną to kulminacyjny moment politycznej, społecznej i kulturalnej odwilży w Czechosłowacji. Symboliczny początek rzeczony momentu datuje się na styczeń 1968 roku, gdy pierwszym sekretarzem partii komunistycznej zostaje wybrany Alexander Dubček. Praską wiosną kończy inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w sierpniu 1968 roku.

1969–1989<sup>5</sup>). Można wtedy mówić o częściowym odrodzeniu konwencji horroru w Czechach, choć jest ona – w porównaniu z innymi popularnymi konwencjami gatunkowymi – reprezentowana w najmniejszym stopniu, zarówno w literaturze, jak i w filmie.

O wspomnianym odrodzeniu horroru decydują dwa czynniki: zewnętrzny i wewnętrzny. Czynnikiem zewnętrznym to wzrost popularności tego gatunku w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, związany z pojawieniem się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych nowych odmian horroru literackiego i filmowego: horroru satanistycznego i horroru cielesnego. Literackie i filmowe opowieści grozy powstające w tym czasie wyróżniają się dbałością w zakresie rzemiosła artystycznego, a prócz tego większą dawką psychologii i/lub naturalizmu. Groza jest w tych utworach zanurzona w pozornie banalnej codzienności i dopiero w toku akcji stopniowo rośnie<sup>6</sup>. Omawiane odmiany horroru dostarczają nie tylko rozrywki, ale opisują też kondycję psychiczną jednostki, uwypuklając jej lęki, które nasilają się na Zachodzie wraz ze społecznym i ekonomicznym kryzysem na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>7</sup>.

Czynnikiem wewnętrznym, warunkującym rozwój czeskiego horroru, oznacza natomiast częściową liberalizację systemu komunistycznego pod koniec lat sześćdziesiątych, przejawiającą się choćby w osłabieniu cenzury, a następnie jej krótkotrwałym zniesieniu w okresie praskiej wiosny. Pomimo ponownego wprowadzenia konserwatywnego porządku komunistycznego po stłumieniu praskiej wiosny stosunek reżimu do kultury popularnej pozostaje w miarę przychylny. Ten stan rzeczy wynika ze zmiany postępowania władzy wobec społeczeństwa w okresie normalizacji. Nie zależy jej już na politycznej mobilizacji obywateli i zaprzęganiu ich do walki z wrogiem politycznym, ale na zachowaniu ich biernej uległości. Ówczesna władza zdaje sobie bowiem sprawę, że nie ma już na tyle dużego poparcia społecznego jak w latach poprzedzających praską wiosnę (a szczególnie w latach stalinizmu), a zatem każda próba pobudzenia

<sup>5</sup> Mianem normalizacji określa się okres od upadku praskiej wiosny w sierpniu 1968 roku do – zwiastującej upadek komunizmu w Czechosłowacji – aksamitnej rewolucji w listopadzie 1989 roku. Normalizacja stanowi odwrotność odwilży. Komuniści wycofują wtedy wprowadzone wcześniej reformy liberalizujące ustroj, ugruntowują autorytarny sposób sprawowania władzy i nasilają represje wobec przeciwników politycznych. Dlatego normalizacja zwana też bywa neostalinizmem.

<sup>6</sup> M. Haltof, *Kino...*, s. 63–65; N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 347–355; E. Lubczyńska-Jeziorna, *Horror satanistyczny*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 227–228.

<sup>7</sup> Według Noëla Carrola do zasadniczych objawów kryzysu zachodniej kultury na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych należą: rewolucja młodzieżowa z końca lat sześćdziesiątych (uderzająca w tradycyjne wartości, takie jak rodzina), militarne niepowodzenia Amerykanów w Wietnamie, kryzys naftowy z 1974 roku oraz kryzys modernistycznego kolektywizmu (związany z narastającą atomizacją społeczeństwa) i indywidualizmu (związany z poczuciem zagubienia jednostki we współczesnym świecie). N. Carroll, *Filozofia...*, s. 347–355.

społeczeństwa do większej aktywności politycznej mogłaby doprowadzić do uwolnienia masowych emocji sprzecznych z interesem władzy i utraty przez nią kontroli nad społeczeństwem (jak to się zdarzyło właśnie w 1968 roku). Reżimowi zależy więc raczej na uspieniu politycznych roszczeń obywateli. Jak podają czescy historycy, celowi temu ma służyć wprowadzenie w życie niepisanej umowy społecznej między władzą a społeczeństwem. Treść tej umowy jest następująca: obywatele biernie aprobują poczynania władzy, w zamian za co władza pozostawia im umiarkowaną wolność w zakresie życia prywatnego i zaspokaja ich podstawowe potrzeby<sup>8</sup>. Należy do nich również potrzeba rozrywki. Kultura popularna ma się stać jednym z czynników odwracających uwagę społeczeństwa od poczynania reżimu i ugruntowujących przeświadczenie o stabilności systemu społeczno-politycznego.

W okresie normalizacji reżim upowszechnia kulturę popularną zawierającą odpowiednią dawkę politycznej propagandy (choć, w większości wypadków, już nie tak natrętnej jak w czasach stalinizmu), ale też zezwala na upowszechnianie utworów apolitycznych, które umożliwiają twórcom (pomimo nadal obowiązującej cenzury) przynajmniej częściową samorealizację artystyczną bez konieczności nasycaenia swoich utworów ideologicznym przekazem.

Ważnym zjawiskiem kształtującym czeski horror w okresie normalizacji jest również pogłębienie i ugruntowanie podziału kultury na trzy gałęzie: kulturę oficjalną (w dużej mierze podporządkowaną zadaniom propagandowym), kulturę niezależną tworzoną na emigracji i kulturę niezależną tworzoną w artystycznym podziemiu. W epoce normalizacji powieści i opowiadania grozy piszą głównie przeciwnicy reżimu, którzy swoje utwory publikują w obiegu samizdatowym (w krajowym obiegu oficjalnym ukazują się one dopiero po upadku komunizmu).

Oznaką umiarkowanego odrodzenia konwencji horroru w Czechach jest wydawanie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przekładów anglosaskich klasycznych powieści<sup>9</sup> i opowiadań<sup>10</sup> grozy. Do najbardziej zasłużonych propagatorów tego rodzaju literatury należą w tym czasie: Jan Zábřana (1931–1984),

<sup>8</sup> O umowie społecznej z czasów normalizacji pisze m.in. Milan Šimečka. M. Šimečka, *Obnovení pořádku*, Brno 1990, s. 168–169.

<sup>9</sup> W 1966 i dwukrotnie (w odrębnych przekładach) w 1969 roku ukazują się *Frankenstein* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818) Mary Shelley (1797–1851), w 1969 i 1970 (w odrębnych przekładach) – *Dracula* (*Dracula*, 1897) Brama Stokera (1847–1912), w 1970 – *Zamčyško w Otranto. Opowieść gotycka* (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764) Horacego Walpole'a (1717–1797), *Opowieść sycylijska* (*A Sicilian Romance*, 1790) Ann Radcliffe (1764–1823) i *Vathek* (*Vathek*, 1786) Williama Beckforda (1760–1844), w 1970 i 1971 (w odrębnych przekładach) – *Mnich* (*Ambrosio, or the Monk*, 1796) Mathew Gregory Lewisa (1775–1818), w 1972 – *Melmoth Wędrowiec* (*Melmoth the Wanderer*, 1820) Charlesa Roberta Maturina (1782–1824).

<sup>10</sup> Opowiadania publikowane są w antologiach, takich jak: *Cicha groza* (*Tichá hrůza*, 1967), *Warta przy zmarłym i inne niesamowite opowiadania* (*Stráž u mrtvého a jiné hrůzostrašné povídky*, 1969), *Tanec nampírův* (*Rej upírů*, 1970) i *Zlodzieje zwłok* (*Lupiči mrtvol*, 1970).

Tomáš Korbař (1920–1976) i Jaroslav Hornát (1929–1990), którzy tłumaczą horrory, redagują antologie opowiadań grozy i opatrują je własnymi komentarzami. W czasopismach omówienia zachodniej prozy gotyckiej publikują Josef Čermák (ur. 1928) i Jaroslav Kunc (1912–1983). W tamtym czasie ukazują się też wznowienia czeskich utworów gotyckich z okresu międzywojennego i powojennego<sup>11</sup>, a w 1976 roku wychodzi pierwsza antologia dziewiętnastowiecznych czeskich opowiadań grozy, zredagowana przez Ivana Slavíka (1920–2002)<sup>12</sup>.



Il. 4., 5. Zbiory zagranicznych opowiadań grozy pt. *Złodzieje zwłok* i *Taniec wampirów*

Jedną z odmian horroru, jaką uprawia się w czasach komunizmu, jest parodia tego gatunku. Taki charakter ma książka Miloslava Švandrlíka (ur. 1932) pt. *Szwagier Drakuli* (*Drakulín švagr*, 1970), na którą składają się 42 krótkie opowiadania parodiujące różne wątki swoiste dla literatury grozy. Parodystycznie konwencje horroru traktuje też reżyser Oldřich Lipský (1924–1986). W 1981 roku kręci on *Tajemnicę zamku w Karpatach* (*Tajemství bradu v Karpatech*) według powieści Jules’a Verne’a pt. *Zamek w Karpatach* (*Le Château des Carpathes*, 1892). Andrzej Kolodyński zwraca uwagę na rolę, jaką w tym filmie odgrywają wynalazki techniczne. Jego

<sup>11</sup> W 1967 roku wychodzi zbiór pism (zawierający także opowiadania grozy) autorstwa Ladislava Klímy pt. *Sekundy wieczności. Prozy, listy, eseje, sentencje* (*Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*), a w 1970 – drugie wydanie powieści *Krwawa powieść. Studium historycznokulturowe i historycznoliterackie* (*Krvavý román. Studie kulturné a literární historická*, 1924) Josefa Váchala oraz *Waleria i tydzień cudów* (*Valérie a týden divů*, 1935, wyd. 1945) Vítězslava Nezvala.

<sup>12</sup> Antologia ta nosi tytuł *Tajemnicze opowieści w czeskiej prozie XIX wieku* (*Tajemné příběhy v české krásné próze 19. století*).



zdaniem, parodia Lipskiego zawiera katastroficzne ostrzeżenie dotyczące nowoczesności jako czasu rozwoju techniki, która uzależnia od siebie swoich twórców i użytkowników, pozbawia ich prywatności i więzi w świecie pozorów<sup>13</sup>.



Il. 6. Szalony wynalazca (Rudolf Hrušínský) w filmie *Tajemnica zamku w Karpatach* Oldřicha Lipskiego

Spośród czeskich horrorów wydanych w okresie komunizmu w obiegu oficjalnym odosobniony przypadek stanowi horror psychologiczny Ladislava Fuksa (1923–1994) pt. *Palacek žvůtok* (*Spalovač mrtvol*, 1967). Ten utrzymany w poetyce ekspresjonistycznego manieryzmu utwór przynosi rozrachunek z nazizmem czasów Protektoratu Czech i Moraw, lecz jednocześnie można w nim dostrzec krytykę biedermeieru, rozumianego jako postawa mentalna charakterystyczna dla środkowoeuropejskiego (a więc także czeskiego) mieszczaństwa w XIX i XX wieku<sup>14</sup>. W powieści Fuksa tradycja biedermeieru (na którą składają się takie zjawiska, jak: idealizacja rodziny, zawężenie horyzontu zainteresowań do najbliższego otoczenia, umiłowanie celebry, pedantyczne pochylenie nad detalem) podlega groteskowemu wypaczeniu, ponieważ służy za parawan i jednocześnie oprawę dla nekrofilnych praktyk. W *Palaczu žvůtok* śmierć nie zakłóca zatem biedermeierowskiego poczucia samozadowolenia, sytości i bezpieczeństwa, lecz zostaje oswojona i usprawiedliwiona, włączona w rytuał codzienności, któremu przydaje odświętnej powagi.

<sup>13</sup> A. Kolodyński, *Dziejzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, Warszawa 1989, s. 157–158.

<sup>14</sup> J. Kubiak, *Wstęp*, w: *Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 26; J. Kroutvor, *Potíže střední Evropy: anekdota a dějiny*, w: tegoż, *Potíže s dějinami. Eseje*, Praha 1990, s. 47–103.



Il. 7. Palacz zwłok (Rudolf Hrušínský) tuż przed zamordowaniem swojej żony (Vlasta Chramostová) w filmie Juraja Herza nakręconym według powieści Ladislava Fuksa

Najpopularniejszą odmianą horroru, która rozwija się w okresie normalizacji (głównie w obiegu samizdatowym i na emigracji), jest czarna antyutopia, będąca skrzyżowaniem tradycyjnej antyutopii – w rodzaju *Roku 1984* (*Nineteen Eighty Four*, 1949) George’a Orwella (1903–1950) – z horrorem. Od tradycyjnej antyutopii horror antyutopijny przejmuję alegoryczność przedstawienia, czyli uschematyzowany, zarysowany grubą kreską opis mechanizmów rządzących totalitarnym systemem społecznym. O swoistości działania tego systemu w czarnych antyutopiach decydują jednak zjawiska charakterystyczne dla horroru, jak na przykład irracjonalizm rytuałów indywidualnych i zbiorowych, cechujących się nieprzewidywalnością, gwałtownością i autodestrukcyjnością. Ten irracjonalny pierwiastek wprowadza do totalitarnego systemu zakłócenie, które owocuje eskalacją przemocy.

Typowe dla czarnej antyutopii i przejęte z horroru jest także współlistnienie w opisach ludzkiego działania motywacji irracjonalnej z naturalistyczną. W następstwie tej symbiozy naturalistyczna zasada dominacji silniejszego nad słabszym przyjmuje sadystyczne lub nekrofilne formy. W czarnych antyutopiach obowiązuje zatem podział ról na katów i ofiary, przy czym role te są wymienne. Brak ponadto w utworach omawianego gatunku pozytywnej alternatywy dla świata przemocy; jeśli pojawia się choćby ślad takowej, to szybko podlega on destrukcji.

Irracjonalizm i naturalizm mają w czarnych antyutopiach wspólny mianownik w postaci wynaturzonej przemocy. Ujawnia się w ten sposób kolejna różnica między tradycyjną antyutopią a antyutopijnym horrorem. Pierwszoplanowym przed-

miotem przedstawienia w tradycyjnej antyutopii jest przemoc systemowa, czyli determinacja życia ludzkiego przez totalitarną maszynę biurokratyczno-represyjną. Tymczasem w antyutopijnym horrorze relacja system – jednostka zostaje uzupełniona o relację kat – ofiara. Świat czarnych antyutopii można w związku z tym uznać za wypaczoną realizację systemu społecznego opisanego przez Thomasa Hobbesa w *Leviatanie* (*Leviathan*, 1651)<sup>15</sup>. W dziele tym Hobbes twierdzi, że każda jednostka narażona jest na oddziaływanie dwóch form przemocy: przemocy jednego człowieka wobec drugiego oraz przemocy systemowej, jaką dysponuje władza. W interpretacji angielskiego filozofa jednostki podporządkowują się władzy, ponieważ ta zapewnia im ochronę przed agresją ze strony innych ludzi. Władza grozi bowiem użyciem przemocy wszystkim, którzy mogliby naruszyć zbudowany przez nią porządek, stosując przemoc motywowaną egoistycznie. Ten pomysł Hobbesa Peter Sloterdijk ujmuje w skrócie następująco: [...] *równi z natury potrzebują nad sobą prawa zagrażającego wszystkim jednakowo; prawo to miałyby przeszkodzić im w czynieniu sobie nawzajem, co tylko im przyjdzie do głowy* [...]<sup>16</sup>.

Tymczasem w czarnych antyutopiach brutalne oddziaływanie systemu na jednostkę w celu wymuszenia szacunku dla obowiązującego porządku nie wyklucza przemocy między jednostkami, ale ją pobudza. Innymi słowy, totalitarna opresja zostaje przyswojona przez bohaterów i naśladowana przez nich na poziomie codziennych relacji międzyludzkich. Etyka w takim świecie przestaje mieć zastosowanie lub zostaje sprowadzona do etyki zabijania, czyli przestrzegania morderczych zasad. Potrzeby duchowe protagonistów czarnych antyutopii w obliczu zagrożenia ich biologicznego bytu ulegają skarlłowaceniowi i marginalizacji. W powieściach omawianego gatunku istotne jest więc nie pytanie, jak żyć w systemie totalitarnym, lecz jak w nim przeżyć.

Duchową pustkę panującą w antyutopijnym horrorze odwzorowuje także odpowiednio wystylizowany język narracji i dialogów. Zasadniczo jego leksyka i semantyka zostają skrajnie zredukowane lub nadmiernie rozbudowane. Redukcja leksykalno-semantyczna oznacza w takim wypadku brak potrzeby komunikowania, a leksykalno-semantyczna hipertrofia – komunikację pozorną. Tak użyty język służy w czarnych antyutopiach usprawiedliwieniu przemocy, a zarazem uniemożliwia porozumienie między katem a ofiarą.

Czarne antyutopie z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych krytykują społeczny konformizm czasów normalizacji. Ich autorzy ironicznie pokazują, że pojęcie normalizacji odnosi się również do totalitarnej przemocy – w omawianych utworach jest ona normą zakorzenioną w codzienności. W rzeczonych sytuacji ta-

<sup>15</sup> T. Hobbes, *Leviatan czyli Materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 204–210, 253–259.

<sup>16</sup> P. Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2003, s. 30.

kie posłużenie się przemocą, które przekracza jej dozwoloną przez reżim miarę, narusza totalitarny porządek na przemocy zbudowany.

Jako utwory krytyczne wobec komunistycznej rzeczywistości horrory antyutopijne są tekstami przez władzę zakazanymi, dlatego – jak już wspomniano – wydawane są w obiegu podziemnym lub/i emigracyjnym. Falę czarnych antyutopii zapowiada jednak utwór wydany jeszcze w obiegu oficjalnym, a mianowicie powieść *Myszy Natalii Mooshaber* (*Mysí Natálie Mooshabrové*, 1970) Ladislava Fuksa. Czarnymi antyutopiami, opublikowanymi pierwotnie w obiegu samizdatowym, są z kolei: *Świnki morskie* (*Morčata*, 1973) Ludvíka Vaculíka (ur. 1926), *Mimner czyli gra o śmierdziela* (*Atmar tin Kalpadotia*) (*Mimner aneb Hra o smrdělocha / Atmar tin Kalpadotia*, 1973) Jiříego Grušy (ur. 1938), *Kacica* (*Katyňe*, 1979) Pavla Kohouta (ur. 1928) i *Strach nad Albrechtovem* (*Strach nad Albrechtovem*, 1984) Harry’ego Crassta (ur. 1959). Na emigracji ukazuje się ponadto jeszcze jedna powieść omawianego gatunku: *Mięso* (*Maso*, 1981) Martina Harníčka (ur. 1952), a także horror polityczny *Ścierwopiewcy* (*Mrchopěvci*, 1984) Jana Křesadly (1926–1994)<sup>17</sup>.



Il. 8., 9. Czarne antytopie: *Kacica* Pavla Kohouta (okładka czwartego wydania z 2008 roku) i *Mięso* Martina Harníčka (okładka trzeciego wydania z 1999 roku)

Bliska tej grupie utworów jest też wydana w samizdacie powieść *Zjazd absolwentów* (*Sjezd abiturientů*, 1984) Václava Zykmonda (1914–1984). Różni się ona od nich, ponieważ jest stylizacją na dziewiętnastowieczną powieść krwawą. Tekst ten cech-

<sup>17</sup> Do tej listy utworów literackich należy dodać jedną filmową antyutopię, zawierającą pierwiastki horro-ru, a mianowicie *Wilczą budę* (*Vlčí bouda*, 1986) w reżyserii Věry Chytilovej (ur. 1929).

je naiwistyczna i manierystyczna narracja, zbudowana z ciągu pedantycznych powtórzeń i wyliczeń, które składają się na relację bohatera-narratora z jego przygód. Akcja utworu rozgrywa się w typowej dla wielu horrorów (w tym także czarnych antyutopii) ograniczonej przestrzeni, którą rządzi prawo przemocy. W przestrzeni tej dochodzi do wyzwolenia ludzkich popędów, stymulowanych przez hedonistyczne rytuały (towarzyskie, biesiadne, sportowe, seksualne), które trwają aż do fizycznego i psychicznego wyczerpania, a następnie śmierci ich uczestników. W analizowanym utworze nieprzerwane świętowanie ujawnia najniższe ludzkie cechy (takie jak: oportunizm, egoizm, sadyzm, prymitywizm), a jednocześnie je nobilituje i w ten sposób ukrywa ich prawdziwe znaczenie. Powieść Zykmanda jest alegorią totalitarnego wynaturzenia, w którym walka o przetrwanie utożsamiona zostaje z wytworną, aczkolwiek okrutną w skutkach zabawą<sup>18</sup>.

Odmienny charakter ma powieść *Księżna i kucharka* (*Vévodkyně a kucharka*, 1983) Ladislava Fuksa, który w manierystycznym stylu opisuje środowisko wiedeńskiej arystokracji z przełomu XIX i XX wieku. Wzorując się na klasycznych powieściach gotyckich, przesyca swój tekst motywami tanatycznymi w ich staroświeckim wydaniu, lecz zarazem poddaje je tak intensywnej stylizacji, że osiąga efekt groteski. W ten ironiczny sposób chce zobrazować nostalgię za habsburską przeszłością, jaka ożywa na fali zainteresowania problematyką Europy Środkowej w latach osiemdziesiątych XX wieku. W omawianym utworze Fuks opowiada o powolnej śmierci tradycyjnego świata, polegającej na jego muzealizacji. Przy tej okazji z dystansem odnosi się do kultury biedermeieru, w której człowiek zostaje sprowadzony do roli użytkownika przedmiotów, a z czasem – jak sugeruje pisarz – i w tej funkcji staje się zbyteczny: na tle trwałych i otoczonych kultem przedmiotów okazuje się efemerydą lub złudzeniem.

Począwszy od końca lat sześćdziesiątych powstaje też kilka czeskich horrorów filmowych, będących przeważnie różnego rodzaju stylizacjami na horror (jak wspomniany już film Lipskiego)<sup>19</sup>. W tej grupie filmów wyróżnia się kilka

<sup>18</sup> Powieść Zykmanda koresponduje pod tym względem z powstałą kilkanaście lat wcześniej filmową alegorią antytotalitarną (niebędącą jednak filmem grozy) pt. *O uroczystości i gościach* (*O slavnosti a hostech*, 1966). Reżyser tego filmu, Jan Němec (ur. 1936), wskazuje w nim na analogię między bezwzględными prawami pozornie idyllicznej natury a ukrytymi pod kostiumem towarzyskich rytuałów brutalnymi prawami totalitarnego społeczeństwa.

<sup>19</sup> W tym samym czasie powstają też filmy zawierające pierwiastki horroru, nakręcone przez czeskich reżyserów filmowych, którzy po upadku praskiej wiosny opuszczają Czechosłowację i kontynuują swoją twórczość na emigracji. Jednym z nich jest Ivan Passer (ur. 1933), który w Stanach Zjednoczonych reżyseruje *Nawiedzone lato* (*Haunted Summer*, 1988). Film traktuje o spotkaniu czterech romantycznych twórców: lorda Byrona (1788–1824), Percy Bysshe Shelley’a (1792–1822), Mary Wollstonecraft (później znanej jako Mary Shelley) i Johna Williama Polidoriego (1795–1821). Do rzeczowego spotkania dochodzi w 1816 roku w wynajmowanej przez Byrona willi Diodati nad Jeziorem Genewskim w Szwajcarii. Film obrazuje między innymi okoliczności, w jakich Mary Wollstonecraft rozpoczęła pracę nad powieścią gotycką pt. *Frankenstein*. Skądinąd wiadomo także (choć w filmie Passera nie ma na ten temat wzmianki), że właśnie wtedy Byron inspiruje Polidoriego do napisania pierwszego w historii literatury pięknej opo-

krótkometrażowych animacji jednego z czołowych czeskich surrealistów, Jana Švankmajera (ur. 1934). W filmie *Zamek Otranto* (*Otrantský zámek*, 1973–1979) parafrazuje on pionierską powieść grozy pt. *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, konfrontując fantastyczno-sentymentalistyczny świat, wykreowany przez autora powieści, z racjonalizmem współczesnej cywilizacji, symbolizowanym w filmie przez naukę (archeologię) i telewizję. Wszystko, co jest tworem ludzkiego umysłu: fantastyczne wyobrażenia, hipotezy naukowe i dane zmysłowe, reżyser traktuje jak różne rodzaje fikcji, których nie można hierarchizować pod względem wartości, ponieważ w równym stopniu kształtują one ludzkie doświadczenie. Švankmajer wyklada w ten sposób istotę surrealistycznej nadrzeczywistości, w której nie ma granicy między zmyśleniem a materią.



Il. 10. Pojedynek Teodora z Fryderykiem w animowanej sekwencji filmu *Zamek Otranto* Jana Švankmajera

Kolejne dwa gotyckie filmy Švankmajera powstają na podstawie opowiadań Edgara Allana Poe’go i noszą tytuły: *Zagłada domu Usherów* (*Zánik domu Usherů*, 1981) oraz *Wabadło, studnia i nadzieja* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983)<sup>20</sup>. Motywy i re-

---

wiadań z wątkiem wampira pt. *Wampir* (*The Vampire*, 1819). Dwaj pozostali czescy filmowcy, którzy na emigracji kręcą filmy z pogranicza konwencji horroru, to Jan Němec i Ivo Dvořák (ur. 1937). Obydwaj – niezależnie od siebie – dokonują w 1975 roku eksperymentalnych (utrzymanych w poetyce ekspresjonistycznej) adaptacji opowiadania Franza Kafki (1883–1924) pt. *Przemiana* (*Die Verwandlung*, 1916). Telewizyjny film Němca (*Die Verwandlung*) powstaje w Niemczech Zachodnich, natomiast długometrażowy film Dvořáka (*Förvandlingen*) – w Szwecji.

<sup>20</sup> Opowiadanie Poe’go pt. *Zagłada domu Usherów* (*The Fall of the House of Usher*) pochodzi z 1839 roku. W drugim z wymienionych filmów Švankmajer inspirował się nie tylko opowiadaniem Poe’go pt. *Studnia*

kwizyty typowe dla konwencji horroru odnaleźć też można w innych animacjach tego reżysera, a zwłaszcza takich jak: *Trummiarnia* (*Rakvičkárna*, 1966), *Kostnica* (*Kostnice*, 1970), *Możliwości dialogu* (*Možnosti dialogu*, 1982) oraz w nakręconym na Słowacji filmie *Do piwnicy* (*Do pivnice*, 1982). W swoich parahorrorach Švankmajer uznaje, iż tajemnica życia zawiera się w materii. Zasadniczą cechą sztuki filmowej tego reżysera jest więc ożywianie przedmiotów martwych – imitowanie życia bez ukrywania, że jest to falsyfikat. Nienaturalnej animizacji Švankmajer przeciwstawia naturalny rozpad, który zmienia materię i właśnie w ten sposób świadczy o jej żywotności. W filmach Švankmajera destrukcja okazuje się zatem najbardziej oczywistym objawem życia.

Švankmajer inspirował się sztuką jarmarczną (przede wszystkim teatrem jarmarcznym), w której znajduje środki artystyczne służące demystyfikacji obrazu rzeczywistości, czyli zdzieraniu z niego estetycznego i ideowego blichtru i ukazywania ukrytych pod nim pierwotnych procesów materialnych. Do najważniejszych rekwizytów wykorzystywanych przez reżysera należą ożywione, lecz jednocześnie narażone na zniszczenie lalki – symbolizują one ludzką kondycję nacechowaną nierozdzielnością procesów witalnych i tanatycznych. W kreowanym przez Švankmajera teatrze życia-śmierci człowiek zostaje więc potraktowany jak chwilowo żywy fragment materii, przedmiot o ograniczonej trwałości<sup>21</sup>.

Autorem niekonwencjonalnych horrorów jest także Juraj Herz (ur. 1934), urodzony na Słowacji reżyser żydowskiego pochodzenia, który swoje najlepsze filmy kręci w Czechach. Należy do nich między innymi pięć filmów grozy: dokonana w 1969 roku adaptacja wspomnianej już powieści Fuksa pt. *Palacz z włok*, *Morgiana* (*Morgiana*, 1972), będąca adaptacją wydanej w 1929 roku noweli rosyjskiego pisarza Aleksandra Grina (1880–1932) pt. *Jessie i Morgiana*, *Dziewiąte serce* (*Deváté srdce*, 1978), *Panna i potwór* (*Panna a netvor*, 1978), czyli nowa wersja francuskiej baśni ludowej pt. *Piękna i bestia* (*La Belle et la Bête*)<sup>22</sup>, oraz *Wampir z Feratu* (*Upír z Feratu*, 1982) według opowiadania Josefa Nesvadby (1926–2005) pt. *Wampir po dwudziestu latach* (*Upír po dvaceti letech*)<sup>23</sup>. W każdym z tych filmów konwencja horroru wchodzi w symbio-

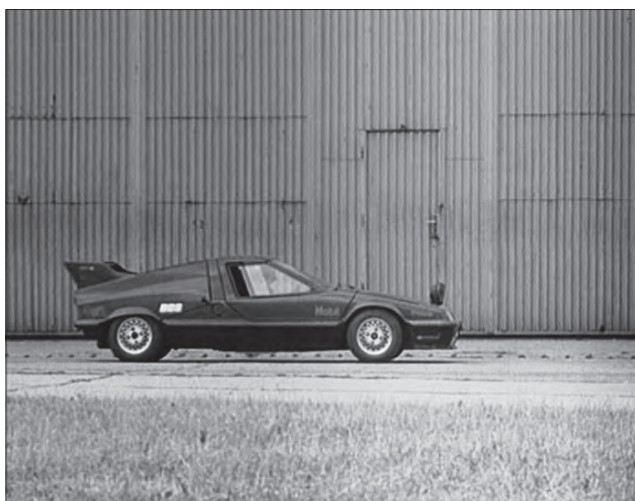
*i wabadlo* (*The Pit and the Pendulum*, 1841), ale również – nawiązującym do utworu Amerykanina – opowiadaniem Vilersa de l'Isle-Adama (1838–1889) pt. *Tortura nadziei* (*Torture par l'espérance*) z tomu *Nowe opowieści okrutne* (*Novneaux Contes cruels*, 1888).

<sup>21</sup> Spośród czeskich twórców filmów animowanych również Jiří Barta (ur. 1948) wykorzystuje wątki i obrazowanie typowe dla horroru. Jego *Szczurolap* (*Krysař*, 1985) stanowi interpretację znanego staroniemieckiego podania, zaś *Ostatni rabunek* (*Poslední lup*, 1987) to wariacja na temat wampiryczny.

<sup>22</sup> Pierwszą literacką wersję tej baśni opracowuje w 1740 roku Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695–1755).

<sup>23</sup> Opowiadanie to wchodzi w skład dokonanej przez Vojtěcha Kantora wyboru czeskich opowiadań *science fiction* pt. *Ludzie z gwiazdozbioru Lwa. Antologia nowych czeskich opowiadań fantastycznonaukowych* (*Lidé ze souhvězdí Lva. Antologie nových českých vědeckofantastických příběhů*, 1983). Jest ono kontynuacją opowiadania pt. *Upír lid*, wydanego przez Nesvadbę dwadzieścia lat wcześniej w autorskim zbiorze pt. *Wyprawa w przeciwnym kierunku. Następne opowiadania fantastycznonaukowe* (*Výprava opačným směrem. Další vědeckofantastické příběhy*, 1962).

zę z konwencją inną: w *Palaczu żwłok* i *Morgianie* – z dramatem psychologicznym, w *Dziewiątym sercu* oraz *Pannie i potworze* – z bajką, a w *Wampirze z Feratu* – z technologicznym *science fiction*. W filmach *Palacz żwłok*, *Dziewiąte serce* oraz *Wampir z Feratu* przeważa wątek nekrofilii, rozumianej – zgodnie z szeroką definicją tego zjawiska, zaproponowaną przez Ericha Fromma – jako fascynacja śmiercią w rozmaitych jej przejawach: od aktów destrukcji do stanów rozkładu<sup>24</sup>. W omawianych filmach nekrofilia wypływa z chorobliwej potrzeby okielznania życia, poznania jego tajemnicy i nasycenia się nim – nawet kosztem jego uśmiercenia.



Il. 11. Samochód-wampir w filmie *Wampir z Feratu* Juraja Herza

Nekrofilny wątek odgrywa również rolę w mrocznej balladzie *Waleria i tydzień cudów* (*Valérie a týden divů*, 1970), nakręconej przez Jaromila Jireša (1935–2001) na podstawie identycznie zatytułowanej powieści Vítězslava Nezvala. W filmie tym nekrofilii przeciwstawiona zostaje młodzieńcza inicjacja tytułowej bohaterki. W procesie seksualnego i duchowego dojrzewania Walerii uczestniczy wampir, który podaje się za jej ojca. Patologiczną relację między tymi postaciami interpretować można z użyciem Freudowskiej koncepcji romansu rodzinnego. Zgodnie z rzeczoną koncepcją neurotyczne dziecko wyobraża sobie alternatywną historię swojej rodziny, odkrywając, rzekomo ukrywane przed nim, tajemnicze i sensacyjne fakty dotyczące tożsamości poszczególnych członków tejże rodziny oraz związków między nimi<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2008, s. 366–415.

<sup>25</sup> S. Freud, *Romans rodzinny neurotyków*, w: tegoż, *Dzieła*, t. III: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 213–217.





Il. 12. Karnawałowy wampir (Jiří Prýmek) w filmie *Waleria i tydzień cudów* Jaromila Jireša

Ciekawym, ponieważ odosobnionym w czeskiej kulturze okresu komunizmu, przypadkiem jest wykorzystanie konwencji horroru w celach propagandowych przez twórców kręconego w latach 1974–1979 neosocrealistycznego serialu telewizyjnego pt. *Trzydzieści przypadków majora Zemana* (*Třicet případů majora Zemana*)<sup>26</sup>. W 26. odcinku tego serialu, zatytułowanym *Studnia* (*Studna*, 1978), reżyser Jiří Sequens (1922–2008) przedstawia rozgrywającą się pod koniec lat sześćdziesiątych historię zagadkowej śmierci małżeństwa Brúnów, zamieszkującego jedną z podpraskich wsi. W ramy kryminalnej intrygi Sequens wkłada przejęte z horroru wątki szaleństwa i okrutnej zbrodni. Nastroj tajemniczy i grozy budują także w tym filmie takie składniki przestrzeni przedstawionej, jak: zniszczony i opuszczony dom, studnia (w której znaleziono ludzkie zwłoki) i rodzinny grobowiec.

Konwencja horroru wykorzystana zostaje w tym filmie do interpretacji praskiej wiosny roku 1968 jako zjawiska patologicznego, które prowadzi do degeneracji stosunków międzyludzkich. Winą za tę sytuację reżyser filmu obarcza nieodpowiedzialnych intelektualistów, którzy uczestniczyli w praskiej wiośnie. W filmowym podaniu ich działalność prowadzi do powszechnej nieufności i strachu, rodzi niechęć do władzy, zaognia konflikty, ożywia zabobony oraz ułatwia realizację niecných planów ludziom o podejrzaney proveniencji. Ofiarami tego społecznego regresu padają „zwykli ludzie” zamieszkujący „spokojną czeską prowincję”. Z pomocą przybywa im jednak przedstawiciel socjalistycznego reżimu, major Zeman, który zostaje wykreowany na rzecznika racjonalizmu, porządku

<sup>26</sup> Zob. R. Kulmiński, *Major Zeman znovu nadaje. Kilka uwag o kulturze repetycji*, w niniejszym tomie.

i sprawiedliwości. Rozwiązuje on zagadkę kryminalną i we wsi, w której rozegrał się rodzinny horror, przywraca międzyludzkie zaufanie i szacunek dla władzy. Jego sukces staje się w filmie zwiastunem neostalinowskiej normalizacji.



Il. 13. Miejsce potwornej kaźni. Kadr z 26. odcinka serialu *Trzydzieści przypadków majora Zemana*

Podsumowując przegląd czeskich horrorów literackich i filmowych, powstałych w okresie komunizmu, należy podkreślić, że wszystkie one charakteryzują się wyrazistą stylizacją (ekspresjonistyczną, surrealistyczną, pastiszową, parodystyczną, a nawet socrealistyczną) i/lub hybrydycznością gatunkową (wchodzą w symbiozę z takimi gatunkami, jak: antyutopia, bajka, dramat psychologiczny). Tak potraktowana konwencja horroru – predestynowana do spełniania funkcji rozrywkowej – okazuje się nośna również w zakresie wypełniania funkcji pozarozrywkowych, na przykład funkcji eskapistyczno-estetycznej. W czasach niesprzyjających swobodzie wypowiedzi artystycznej pozwala bowiem czeskim prozaikom i reżyserom uwolnić twórczą wyobraźnię. Horror spełnia też wtedy rolę krytyczno-poznawczą, ponieważ w sposób bardziej lub mniej zawoalowany odsłania fałsz komunistycznej rzeczywistości, a ponadto obrazuje erupcję negatywnych emocji wyzwalanych przez tę rzeczywistość i przez nią ukrywanych. W tym zakresie spełnia również funkcję katarktyczno-terapeutyczną.

Jak już wspomniano, komunizm ogranicza rozwój czeskiego horroru literackiego i filmowego. To ograniczenie powoduje jednak, że staje się on ambitniejszy artystycznie i w konsekwencji podlega kulturowej nobilitacji, co zbliża

go do awangardowego horroru literackiego i filmowego z okresu międzywojnia. Sytuacja omawianego gatunku literackiego i filmowego zmienia się po upadku komunizmu, ponieważ w Czechach masowo wydaje się wtedy przekłady zachodniouuropejskich i amerykańskich powieści grozy, a do kin wprowadza się hollywoodzkie horrory. Spośród czeskich pisarzy z zachodnimi twórcami komercyjnych powieści grozy z powodzeniem rywalizuje jedynie Jenny Nowak (ur. 1955), autorka cyklu powieściowego przedstawiającego nową wersję historii o Drakuli. Istnieją jednak też czescy prozaicy, którzy kontynuują tradycję horroru ambitniejszego artystycznie, choćby dlatego że inspirują się rodzimą kulturą. Należy do nich przede wszystkim urodzony w 1967 roku Miloš Urban.



Il. 14., 15. Najsłynniejsze czeskie powieści grozy końca XX wieku: *Siedem kościołów. Gotycka powieść z Pragi* (*Sedmikostelů. Gotický román z Prahy*, 1999) Miloša Urbana (okładka pierwszego wydania) i *Niemartwy* (*Nemrtvů*, 1994) Jenny Nowak (okładka drugiego wydania z 2006 roku)

