

Michał Mazgaj

ORCID: 0009-0004-7118-0827

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ostatniej nocy w Soho a tradycja włoskiego kina grozy

Słowa kluczowe: *Ostatniej nocy w Soho*, włoski horror, oniryzm, postaci kobiece

Keywords: *Last Night in Soho*, italian horror, oneirism, female characters

Last Night in Soho and the Tradition of Italian Horror Cinema

Summary

This article presents and interpretation of Edgar Wright's *Last Night in Soho* as an attempt to both pay tribute and offer a polemic with the tradition of Italian horror cinema, including giallo films. This approach seems valid, since one of lead actresses, Thomasin McKenzie, mentioned that during her preparations she had been told to watch a number of films, including Dario Argento's *Suspiria*, one of the better-known Italian horror films.

The article is divided into four parts in which I argue that the movie's plot uses a number of tropes and themes typical of Italian horror. The first part of the article discusses the themes of dreams, past traumas and oneirism present in *Last Night in Soho* — and the ways in which they can be considered Wright's said tribute to Italian horror.

Part two focuses around female characters and their portrayal as a victims. I discuss in detail the reasons why Italian horror tends to be considered misogynistic and where these tendencies originate from. Then I proceed to explain how *Last Night in Soho* approaches this subject. The third part continues the reflections of portrayals of femininity, this time focusing around the female character as a killer; during this part I cover the ways in which Argento influenced Edgar Wright's film. The fourth part concerns other, minor references to Argento's other works.

Ostatniej nocy w Soho (*Lasz Night in Soho*, 2021), najnowszy film Edgara Wrighta, opowiada historię Eloise (Thomasin McKenzie) — studentki, której marzeniem jest zostanie projektantką mody. Dla mieszkającej dotychczas na wsi dziewczyny przeprowadzka do centrum Londynu okazuje się przytłaczającym i alienującym doświadczeniem; miasto okazuje się miejscem, w którym młoda kobieta nie może czuć się bezpiecznie. Bohaterce nie odpowiada także towarzystwo naśmiewających się z niej rówieśniczek, w związku z czym decyduje się przenieść z akademika do mieszkania wynajmowanego przez panią Collins (Diana Rigg). Już pierwszej nocy Eloise ma przedziwny sen o dziewczynie imieniem Sandy (Anya Taylor-Joy) i nocy w jednym z londyńskich klubów, podczas której ta spotkała mężczyznę imieniem Jack (Matt Smith).

W swoim filmie Wright kilkakrotnie czyni, mniej lub bardziej dosłowne, nawiązania do *Suspirii* (1977); wcielając się w główną rolę McKenzie w wywiadzie dla Stephena Colberta wspomniała nawet, że otrzymała od reżysera listę filmów, które miała obejrzeć, a wśród nich właśnie wspomniane dzieło Daria Argenta¹. *Ostatniej nocy w Soho* zdaje się jednak nawiązywać także do wielu innych włoskich filmów grozy i gialli², wykorzystując liczne charakterystyczne dla tych dwóch gatunków tematy i motywy. Celem niniejszego artykułu jest ich wskazanie i opisanie oraz próba interpretacji filmu przez ich pryzmat.

Sny o przeszłości i estetyka oniryzmu

Jak już wspomniałem, protagonistka zaczyna miewać sny o tajemniczej Sandy i w ich trakcie zdaje się wyraźnie z nią utożsamiać, na co wskazują liczne zabiegi twórcy: gdy Eloise patrzy w lustro, zamiast swojego odbicia widzi graną przez Anyę Taylor-Joy bohaterkę i *vice versa*; podczas sceny tańca, gdy jedna z dziewczyn znika poza kadrem, druga pojawia się na jej miejscu, Jack jednak zachowuje się, jakby tańczył cały czas z tą samą osobą. Zostaje więc wyraźnie zasugerowane

¹ The Late Show with Stephen Colbert, *Thomasin McKenzie Really Had To Do Her Homework before "Last Night in Soho"*, YouTube, 29.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=Eag-M5OH_6Cc&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert (dostęp: 29.11.2021).

² Początkowo termin *giallo* odnosił się do powieści kryminalnych pisanych przez włoskich autorów, które miały charakterystyczne żółte okładki. Utwory te były określane jako dekadencje i gorszące. Natomiast w odniesieniu do filmu termin *giallo* można rozumieć na kilka sposobów. Z jednej strony dla włoskiego odbiorcy *giallo* stało się bowiem po prostu synonimem thrillera, a słowo to nazywało także produkcje nienakręcone we Włoszech, z drugiej zaś poza granicami Włoch oznaczało specyficzną grupę filmów powstałych na pograniczu kryminału, thrillera i horroru. Mikel J. Koven dochodzi do wniosku, że *giallo* można rozumieć zarówno jako gatunek, włoski ekwiwalent kryminału, jak i krótkotrwały cykl filmów tworzony w jednym okresie. Badacz wyróżnia też kilka rodzajów *giallo*: te, w których pojawia się zabójca w skórzanych rękawiczkach, płaszczu i kapeluszu; *poliziotto*, w których na pierwszy plan wysunięci zostają policjanci i ich śledztwo; oraz te skupiające się na suspensie i intymnych zagadnieniach; zob. M.J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham 2006, s. 15.

widzowi, że będzie mieć do czynienia z umowną historią o ucieczce do świata fantazji i poszukiwaniu swojej tożsamości. Sny z jednej strony zaczynają być drugim życiem, które zaczyna wieść bohaterka, stając się w nich kimś zupełnie innym niż w rzeczywistości — w przeciwieństwie do Eloise Sandy cechuje się pewnością siebie; z drugiej — mają one znaczący wpływ na osobowość protagonistki, która na jawie upodabnia się do swojego alter ego. Nie tylko pokonuje swoją nieśmiałość, ale nawet zmienia kolor włosów, by upodobnić się do wyśniewionej dziewczyny.

Szybko fabuła zaczyna jednak drastycznie zmieniać kierunek; kolejne sny, których doświadczy protagonistka, odkrywają historię Sandy jako dziewczyny pragnącej zostać gwiazdą show-biznesu, a która ostatecznie została zmuszona do oddawania się kolejnym mężczyznom. Z czasem bohaterka dowie się, że wszystko to zdarzyło się naprawdę, co więcej — oniryczne wizje i pozbawione twarzy upiory zaczynają nawiedzać ją także na jawie.

Ostatniej nocy w Soho wykorzystuje więc sen zarówno jako temat, jak i konwencję. Same sekwencje nocnych obrazów są pełne deformacji rzeczywistości; oprócz wspomnianego wcześniej zlewania się z sobą postaci Eloise i Sandy w jedno bohaterce zdarza się nagle przenosić z jednego miejsca w drugie, na przykład z klubu natychmiast przechodzi do swojego pokoju. Wright wykorzystuje także kolorowe oświetlenie, co jest oczywistym nawiązaniem do *Suspirii*, należy jednak zwrócić uwagę, że Argento nie był jedynym twórcą stosującym ten zabieg do kreowania odrealnionej atmosfery swoich dzieł; można go znaleźć między innymi w filmach Maria Bavy, takich jak *Bicz i ciało* (*La frusta e il corpo*, 1963), *Operacja strach* (*Operazione paura*, 1966) czy *Sei donne per l'assassino* (1964). Zarówno u Argenta, jak i Bavy status ontologiczny kolorowego światła w ramach światów przedstawionych nie jest możliwy do określenia; światło to zdaje się niemal zawsze nie mieć źródła, nie sposób również określić, czy sami bohaterowie je dostrzegają lub mogą wchodzić z nim w interakcje. W przypadku *Ostatniej nocy w Soho* sprawa wydaje się jeszcze mniej oczywista — o ile bowiem z jednej strony źródło kolorowego światła da się ustalić (migający neon za oknem lub klubowe lampy), o tyle jego obecność intensyfikuje się podczas sekwencji snu oraz w scenach, w których jawa zaczyna się mieszać z rzeczywistością.

Jako temat sen powracał szczególnie często w filmach *giallo*, w których nie brakuje bohaterek, które całkiem podobnie jak Eloise za sprawą sennych marzeń lub wizji trafiły na ślad mrocznych sekretów z przeszłości. Przykładem tego jest, uchodząca często za pierwsze *giallo* w historii, *La ragazza che sapeva troppo* (1963) Maria Bavy³. Film skupia się na postaci Nory (Leticia Roman) — turystki, która przybywa do Włoch, aby odwiedzić Ethel (Chana Coubert), starą przyjaciółkę jej rodziny. Nocą Ethel dostaje ataku serca i umiera. Z powodu uszkodzenia linii telefonicznej Nora nie jest w stanie wezwać lekarza, wybiega więc z domu. Zostaje wówczas napadnięta i uderzona w głowę; zanim jednak utraci przytomność,

³ Zob. A.L. Smith, *Blood & Black Lace: The Definitive Guide to Italian Sex And Horror Movies*, Liskeard 1999, s. II.

widzi mężczyznę ciągnącego za sobą zwłoki kobiety. Bohaterka trafia do szpitala, który szybko opuszcza dzięki zaprzyjaźnionemu lekarzowi Marcello Bassiemu (John Saxon), z pomocą którego będzie się starała rozwiązać zagadkę morderstwa. Z czasem okaże się, że do takiego faktycznie doszło, ale nie w noc, w którą Nora została napadnięta, lecz dużo wcześniej; sama bohaterka z kolei odkryje, że ma zdolności mediumiczne.

Podobieństwa między bohaterkami nasuwają się same — obie trafiając w specyficzne miejsce, są w stanie zobaczyć wydarzenia, które miały w nich kiedyś miejsce; różnica polega na tym, że o ile Eloise widzi przeszłość Sandy w swoich snach, o tyle Nora doświadcza wizji na jawie, tuż przed utratą przytomności. Nie zostaje też przez twórców poruszony temat ewentualnych zdolności mediumicznych tej pierwszej. Na początku filmu, tuż przed wyjazdem do Londynu, bohaterka widzi w swoim lustrze postać swojej zmarłej matki, chorującej przed laty na schizofrenię. W tamtym momencie widz może zakładać, że jest to wytwór wyobraźni lub symboliczny element wynikający z umownej konwencji, której pozór film stara się wykreować na początku, wraz z rozwojem akcji choroba psychiczna zostaje jednak przypomniana, zwraca się także uwagę na jej dziedziczny charakter.

Elementem wspólnym dwóch protagonistek są również dwie cechy, które badacz Mikel J. Koven traktuje jako jedne z wyznaczników gatunkowych *giallo*. Pierwszą z nich jest bycie outsiderem⁴. Bohaterowie tych filmów często byli turystami lub obcokrajowcami, co z jednej strony umożliwiała twórcom eksponowanie turystycznego piękna miast, w których rozgrywała się akcja (Rzym, Paryż, Barcelona, Nowy Jork itd.)⁵, a z drugiej sprawiało, że bohaterowie będący przybyszami z zewnątrz postrzegali świat jako coś obcego i nieznanego, sami też mogli być alienowani lub stygmatyzowani przez otoczenie. Sytuacja, w której znajduje się Eloise, jest bardzo podobna do tego opisu — bohaterka przybywa do obcego jej miasta, wyraźnie seksualizującego kobiety, a także nie zyskuje sobie sympatii rówieśniczek, szybko stając się dla nich pośmiewiskiem. Londyn w *Ostatniej nocy w Soho* jest więc miejscem wrogim i osaczającym, podobnie jak liczne lokacje z dzieł włoskich twórców grozy.

Drugą jest bycie detektywem amatorem. Jak zauważa Koven, policja rzadko bierze aktywny udział w śledztwie, przeprowadzane jest więc ono na własną rękę przez protagonistów, którzy zostają w nie zamieszani w ten czy inny sposób⁶. Podobnie jak Nora próbuje dowiedzieć się, kim jest mężczyzna z jej wizji, tak Eloise usiłuje odkryć prawdziwą tożsamość Sandy, a także odnaleźć po latach jej mordercę. Jeden ze snów, które miała bohaterka, ukazał jej bowiem, że dziewczyna została zadżgana nożem.

Innym przykładem filmu, w którym bohaterka pod wpływem doświadczeń marzeń sennych trafia na ślad mrocznej tajemnicy z przeszłości, jest *Tut-*

⁴ Zob. M.J. Koven, *op. cit.*, s. 46.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 57.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 76.

ti i colori del buio (1972) Sergia Martina. Główną bohaterką jest grana przez Edwige Fenech Jane, która mając siedem lat, była świadkową morderstwa matki, a niedawno poroniła wskutek wypadku samochodowego. Rezultatem doświadczonych traum są powracające koszmary senne, w których młoda kobieta widuje niebieskookiego mężczyznę (Ivan Rassimov). Sny w filmie Martino są, podobnie jak w *Ostatniej nocy w Soho*, przyczyną wszystkich późniejszych wydarzeń. Jane zacznie bowiem posądzać siebie o utratę kontaktu z rzeczywistością, kiedy tajemniczy mężczyzna z jej snów zacznie prześladować ją również na jawie. Zdesperowana, za namową nowo poznanej sąsiadki Mary Weil (Marina Malfatti), przyłącza się do okultystycznej sekty. Wszystko to okaże się później częścią większej intrygi. Mająca zostać poświęcona Mary musiała znaleźć kogoś, kto zajmie jej miejsce w sekcje. Matka Jane również należała do tej organizacji i została zabita, kiedy próbowała z niej wystąpić. Jane zatem, podobnie jak Eloise, zostaje skonfrontowana z wydarzeniami z przeszłości, z tą tylko różnicą, że należą one do jej przeszłości. Oprócz tego obie bohaterki przechodzą podobną drogę — doświadczają powracających snów, które w pewnym momencie zaczynają prześladować je też na jawie, aż w końcu podejmują próbę rozwikłania stojącej za tym wszystkim tajemnicy.

W obrębie gatunku *giallo* można znaleźć jeszcze wiele podobnych do *La Ragazza... i Tutti i colori del buio* fabuł. *L'occhio nel labirinto* (1972) Maria Caiana opowiada historię Julie (Rosemary Dexter); pewnej nocy śni ona, że jej kochanek Luca (Horst Frank) zostaje zamordowany. Po obudzeniu się odkrywa, że ten rzeczywiście zniknął bez śladu, a jedyną poszlaką, jaką dysponuje bohaterka, jest zapisana w kalendarzyku nazwa Maracudi. Z kolei bohaterką *Siedmiu czarnych nut* (*Sette note in nero*, 1977) Lucia Fulcigo jest mająca zdolności mediumiczne Virginia (Jennifer O'Neill). Podczas jazdy samochodem ma ona wizję pokoju, w ścianie którego ktoś kiedyś zamurował zwłoki kobiety. Wprowadziwszy się wraz z mężem do nowego domu, odkrywa wspomniany pokój, a gdy burzy jedną ze ścian, faktycznie znajduje za nią kości.

Trop snu jako motoru do wszczęcia śledztwa na własną rękę nie był jednak wykorzystywany tylko przez *giallo*, czego przykładem są *Ślady* (*Le orme*, 1975, reż. Luigi Bazzoni, Mario Fanelli). Ich akcja rozpoczyna się od sceny snu Alice (Florinda Bolkan), tłumaczki pracującej na wydziale astrologii. W nocnym obrazie widzimy kosmonautę porzuconego na powierzchni Księżyca, a także obserwującego go profesora Blackmanna (Klaus Kinski). Po przebudzeniu się Alice odkrywa, że nie pamięta, co robiła przez ostatnie trzy dni; znajduje jedynie podarte zdjęcie przedstawiające hotel w Garmie. Zwiedzając Garmę, protagonistka spotka kilka osób, z którymi miała kontakt w ciągu tajemniczych trzech dni, w tym dziewczynkę (Nicoletta Elmi), która powie jej, że w tamtym czasie nosiła rudowłosą perukę i przedstawiała się jako Nicole. Desperacko poszukiwała także pewnego domu położonego w lesie i swojej młodzieńczej miłości — mężczyzny imieniem Harry (Peter McEnery).

Eloise z *Ostatniej nocy w Soho* jest bardzo podobna do bohaterki wszystkich przywołanych filmów. Tamte, powodowane przez marzenia sennie lub wizje na jawie, trafiają na trop tajemnicy, której odkrycie związane jest z przeszłością. Wi-doczne jest jednak pewne rozgraniczenie — bohaterki śniące muszą się skonfrontować z własną przeszłością, wypartymi wspomnieniami, domniemaną chorobą psychiczną lub głęboko zakorzoną traumą, natomiast te o zdolnościach mediu-micznych poznają podczas akcji filmów cudzą przeszłość. W przypadku Eloise mamy do czynienia z połączeniem obu wariantów tego motywu — protagonistka filmu Wrighta miewa sny, lecz dają one wgląd we wspomnienia kogoś innego. Co więcej, w pewnym momencie dziewczyna zacznie widywać Sandy oraz pozba-wione twarzy widma na jawie, co w połączeniu z jej snami może sugerować, że Eloise — podobnie jak bohaterki filmów Bavy i Fulciego — jest medium nieświadomym swoich możliwości.

Kobieta ofiara

Podobnie jak w wypadku Eloise postać Sandy i związane z nią wątki również nawiązują do licznych popularnych we włoskim kinie grozy motywów. Zanim jednak przejdę do ich omówienia, konieczne jest przybliżenie kontekstów, na tle których się one ukształtowały.

Śledząc rozwój włoskiego horroru i filmów *giallo*, nietrudno potraktować te dwa gatunki jako mizoginistyczne. Wynika to z kilku czynników: po pierwsze, filmy te w znacznym stopniu koncentrują się na eksploatacji kobiecego ciała, a także w fetyszyzujący wręcz sposób ukazują przemoc, zwłaszcza wobec kobiet; po drugie, mordercami nierzadko są sfrustrowani seksualnie mężczyźni, używający do popełniania zbrodni noży, brzytw lub innych ostrych przedmiotów, które wykorzystane w takim kontekście są oczywistym symbolem fallicznym. W końcu po trzecie, dostrzegalne są określone tendencje w kreowaniu postaci kobiecych: z jednej strony jako słabe, ulegające zewnętrznym wpływom, z drugiej jako bezwzględne intrygantki lub... morderczynie; są wówczas przedstawiane jako osoby chore psychicznie, neurotyczne i destruktywne dla otoczenia.

Taki stan rzeczy wynika nie tyle z niechęci włoskich twórców do kobiet, ile raczej z kombinacji kilku czynników. Za czasów rządów Mussoliniego wiele gatunków filmowych, w tym horror, było zakazane⁷. Co więcej, panująca wówczas cenzura całkowicie zakazywała poruszania tematów seksualności, nie wolno było pokazać na ekranie nawet pary całujących się ludzi⁸. Wraz ze śmiercią dyktatora cenzura powoli ulegała rozluźnieniu, a zagraniczne produkcje zaczęły docierać do Włoch, co poskutkowało powstaniem *Wampirów* (*I vampiri*, 1956) Ricarda Frey i Maria Bavy.

⁷ Zob. R. Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*, Jefferson 2015, s. 12.

⁸ Zob. T. Lucas, *Mario Bava: All the Colors of the Dark*, Cincinnati 2007, s. 172.

Roberto Curti postrzega włoski horror jako gwałtowną reakcję na otwierające się nowe możliwości twórcze oraz szansę na poruszenie dotychczas niepodejmowanych tematów. Zwłaszcza horror gotycki pozwolił twórcom omawiać takie kwestie jak eksploracja kobiecej seksualności, co więcej — seks i nagość stały się jednym z głównych elementów wielu włoskich filmów komercyjnych. Curti określa wręcz realizacje z lat sześćdziesiątych mianem „laboratorium”, w ramach którego twórcy testowali zarówno rozwiązania formalne i fabularne, jak i dotychczas nieprzekraczane granice⁹. Realizacje te charakteryzowała irracjonalność; był to rodzaj kina wolny od artystycznej jedności i narracyjnej logiki, skoncentrowany na obrazach, wywoływaniu u widza konkretnych wrażeń, przez co postrzegano je także jako odpowiedź na dominujący wówczas neorealizm¹⁰. Lata siedemdziesiąte zdają się tę tezę potwierdzać — włoskie kino grozy i filmy *giallo* stały się bowiem wówczas o wiele bardziej barokowe i dekadentkie, co miało związek z trwającym prężnym rozwojem gospodarczym Włoch¹¹. Wyłaniający się z tych filmów wizerunek kraju, jakby na przekór neorealizycznym biedzie i brudowi, przedstawiał go jako miejsce bogate i piękne, zapewniające życie w przepychu. Bohaterowie omawianych realizacji mieszkali w kunsztownie urządzonych apartamentach, otaczali się bibelotami i dziełami sztuki, nierzadko także oddawali się używkom i przelotnemu seksowi. Już pod koniec lat sześćdziesiątych bohaterami tych dzieł byli zepsuci arystokraci lub młodzi ludzie prowadzący rozpustny tryb życia. Próby krytyki tych zjawisk społecznych podejmowali między innymi Tonino Cervi w *Le Regine* (1970) czy Aldo Lado w *La Corta notte delle bambole di vetro* (1971). Eksploatacja kobiecego ciała na ekranie jest zatem jednym z przejawów dekadentkich tendencji tego kina, jego transgresywnego charakteru; można ją także powiązać z wszechobecnym estetyzmem¹² i koncentracją na wizualnym aspekcie doświadczenia filmowego.

Jednocześnie mizoginię włoskiego kina grozy można potraktować po prostu jako efekt uboczny warunków, w jakich te filmy powstawały. Jak pisze Ian Oalney, przemysł filmowy we Włoszech skupiony był wówczas na produkowaniu tanich, ale przynoszących zyski realizacji w obrębie takich gatunków jak *spaghetti western*, *peplum* czy właśnie horror. Wszystkie te obrazy powstawały w okolicznościach przywodzących na myśl realizacje amerykańskich filmów klasy B czy seriali telewizyjnych — normą był okres zdjęciowy trwający pięć–sześć tygodni, te same scenografie wykorzystywane były w ramach różnych produkcji, realizowa-

⁹ Zob. R. Curti, *op. cit.*, s. 15.

¹⁰ Zob. *ibidem*.

¹¹ Zob. M.J. Koven, *op. cit.*, s. 45–46.

¹² W kontekście estetyzmu należy odnotować, że zainteresowanie Eloise modą również może być postrzegane jako odniesienie do popularnego we włoskim horrorze i *gialli* motywu. Koven zauważa bowiem, że bohaterowie tych filmów są nierzadko w jakiś sposób związani ze sztuką lub fizycznym pięknem — to malarze, muzycy, pisarze czy w końcu modelki i fotografowie. Już w jednym z pierwszych *gialli*, *Sei donne per l'assassino*, pojawiał się dom mody, a bohaterami były osoby z nim związane; zob. *ibidem*, s. 87.

no także maksymalnie dwa albo trzy duple jednego ujęcia. Produkcje te potrafiły być też do siebie bardzo podobne — z ekonomicznego punktu widzenia rozsądnie było bowiem wykorzystać sukces jednego filmu i dostarczać widowni podobnych do siebie realizacji. Kreatywność i innowacyjność wielokrotnie musiały ustąpić miejsca powtarzalności, dlatego też pewne motywy powracają we włoskim horrorze tak często¹³. Bardzo szybkie tempo pracy często odbijało się zarówno na jakości scenariusza, jak i na aktorstwie, przez co można dojść do wniosku, że kontrowersyjna tematyka, silna estetyzacja czy epatowanie przemocą i erotyką były po prostu sposobem na odwrócenie uwagi widzów od aktorskich i scenariuszowych niedociągnięć. Innymi słowy, obecność atrakcyjnych aktorek, nierzadko pokazywanych nago, miała niewątpliwie przyciągać męską widownię do kin, a także rekompensować techniczne uchybienia; znaleźć można nawet takie realizacje jak *Nuda per Satana* (1974, reż. Luigi Batzella) czy *Malabimba* (1979, reż. Andrea Bianchi), które można zaklasyfikować jako pornografię.

Tak przedmiotowe traktowanie kobiet przez włoskie kino grozy jest zatem: po pierwsze, uwarunkowane transgresywnym i dekadentckim charakterem tego kina, które starało się dostarczać widzom coraz mocniejszych wrażeń (co można uznać za gwałtowną odpowiedź na radykalną cenzurę z czasów Mussoliniego); po drugie, przejawem dążenia ku estetyzmowi i zachwytu nad tym, co fizyczne i powierzchowne; po trzecie, sposobem przykucia uwagi widowni. Nietrudno również, mając na uwadze sposób funkcjonowania włoskiego przemysłu filmowego, dojść do wniosku, że takie, a nie inne przedstawianie postaci kobiecych było dla samych twórców wygodne — kobietom bowiem o wiele łatwiej powierzyć rolę ofiary; przemoc względem nich jest też postrzegana jako bardziej szokująca, co więcej — z racji bycia domyślnie słabszą od mężczyzny kobieta nie zostanie przez widza podejrzana o bycie morderczynią.

Wątek Sandy w *Ostatniej nocy w Soho* można odczytać jako próbę polemiki z włoskim horrorem czy nawet krytykę reprezentowanego przezeń postrzegania i wykorzystywania kobiet. Bohaterka filmu Wrighta, wkroczywszy w show-biznes, szybko zostaje zmuszona do udziału w zakrapianych erotyką występach czy w końcu do sypiania z innymi mężczyznami; istotne okazują się więc nie jej umiejętności, a wygląd i atrakcyjność. Pada ona ofiarą Jacka, który obiecując jej sławę, robi z niej prostytutkę, czyli innymi słowy, sprowadza ją do roli przedmiotu, zabawki. Jej zadaniem jest sprawianie przyjemności gościom klubu, podobnie jak aktorki we włoskich horrorach i gialli miały wzbudzać zainteresowanie widowni kolejnymi realizacjami.

Sandy jest zatem ofiarą w podobny sposób jak Jane z *Tutti i colori del buio* czy Alice ze *Śladów*. David Punter wyszczególnił nawet w ramach włoskiego horroru gotyckiego odmianę gatunkową, która zwracała się w kierunku kina psychologicz-

¹³ Zob. I. Oalney, *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Bloomington 2013, s. 24–25.

nego, a jej bohater(ka) padał(a) ofiarą prześladowań w świecie, który stopniowo zamieniał się w koszmar. Charakterystycznym elementem tej formuły kina jest także „powrót do przeszłości”, na który bohaterowie muszą się zdecydować w celu odkrycia tajemnicy związanej z ich życiem¹⁴. Ekstremalnym przykładem w kontekście kobiecej fizyczności jest *Il profumo della signora in nero* (1974) Francesca Barilliego. Bohaterka tego filmu, Sylvia (Mimsy Farmer), zostaje powoli doprowadzona do szaleństwa i samobójstwa przez tajemniczą kanibalistyczną sektę, która pragnie jej ciała i w końcowej scenie ją pożera.

Życie Sandy, zgodnie ze słowami Puntera, przemienia się w koszmar; spędzanie nocy z kolejnymi, nieraz odpychającymi mężczyznami, dla których ta musiała być bezwzględnie uległa, szybko stało się traumatyzującym i obniżającym jej samoocenę doświadczeniem. Podobnie jak Sylvia była ona „zjadana” przez kolejne osoby spragnione wyłącznie jej ciała, aż pewnej nocy została zadźgana nożem przez Jacka (a przynajmniej to widzi Eloise w jednej ze swoich wizji, o czym będzie mowa później). Nóż, wykorzystywany we włoskim horrorze i *giallo* jako symbol falliczny, symbol męskiej seksualności i popędów, niszczy kobietę na poziomie emocjonalnym, by ostatecznie stać się narzędziem jej śmierci.

Niewątpliwie Wright, kręcąc *Ostatniej nocy w Soho*, chciał poruszyć temat nadużyć względem kobiet w show-biznesie, jest to wszak film powstały po związaniu się ruchu Me Too, mającego na celu zwrócenie uwagi na problem molestowania kobiet w Hollywood. Mając na uwadze to oraz fakt nawiązywania do powstającego we Włoszech kina gatunkowego, którego jednym z prominentnych elementów była kobieca nagość, można dojść do wniosku, że reżyser próbuje skłonić nas do spojrzenia na wspomnianą nagość z nowej perspektywy — perspektywy osób, które były w tak instrumentalny sposób wykorzystywane.

Kobieta morderca, czyli nie nie jest tym, czym się wydaje

Polemika, którą podjął Wright z włoskim horrorem, nie kończy się jednak na krytyce eksploatacji kobiecej fizyczności, choć jest związana ze wspomnianym problemem mizoginii. Pod koniec filmu Eloise odkryje bowiem nie tylko, że Sandy żyje, ale że była nią pani Collins i to jej wspomnienia bohaterka przeżywała podczas snu. Morderstwo, którego dopuścił się Jack, wcale nie miało miejsca — to Sandy w ramach zemsty zabiła go, a także mordowała innych mężczyzn, z którymi miała spędzić noc. Wizja, której protagonistka doświadczyła, nie miała zatem dosłownego znaczenia, a raczej była manifestacją tego, co pani Collins/Sandy czuła; jak sama bowiem przyzna podczas rozmowy, „umierała” za każdym razem, gdy spała z kolejnym mężczyzną.

¹⁴ Zob. R. Curti, *op. cit.*, s. 131.

Sam motyw zniekształcenia lub ulegania pozorom był często wykorzystywany w filmach *giallo*, czego pierwsze oznaki można znaleźć w *La ragazza che sapeva troppo*. Jak się bowiem w tamtym filmie okazuje, mężczyzna, którego podczas swojej wizji widziała Nora, wcale nie był mordercą, lecz mężem psychicznie chorej kobiety, która dopuściła się zbrodni. Wykorzystany przez Maria Bavę trop szczególnie często występował w twórczości Daria Argenta, do którego filmów Edgar Wright również nawiązał w *Ostatniej nocy w Soho*. Można wręcz uznać Sandy za transfigurację kilku bohaterów różnych dzieł tego reżysera.

Pierwszym filmem, który chciałbym tu przywołać, jest *Ptak o kryształowym upierzeniu* (*L'Uccello dalle piume di cristallo*, 1970). Jego bohaterem jest Sam Dalmas (Tony Musante), amerykański pisarz, który przypadkowo staje się świadkiem próby zamordowania młodej kobiety, Monici Ranieri (Eva Renzi). Wydarzenie to uniemożliwia mu opuszczenie Włoch do czasu schwytania przez policję napastnika, prawdopodobnie odpowiedzialnego za serię morderstw na innych kobietach. W trakcie rozwoju wydarzeń bohater nie może pozbyć się wrażenia, że ze sceną, której był świadkiem, coś było nie tak; nie potrafi sobie jednak przypomnieć, co dokładnie. Jak się okaże, zbrodniarką była Monica Ranieri, błędnie uznana przez bohatera za ofiarę nieudanej próby morderstwa. Przed laty została ona napadnięta przez usiłującego ją zabić mężczyznę. O ile pozornie wydarzenie to nie wpłynęło na jej zachowanie, o tyle doznana trauma utkwiała w jej podświadomości. Gdy pewnego dnia na sklepowej wystawie bohaterka zobaczyła obraz przedstawiający wydarzenie podobne do tego, którego sama była uczestniczką, zaczęła się identyfikować jednak nie z ofiarą, a z napastnikiem.

Ptak o kryształowym upierzeniu jest w kontekście całej filmografii Daria Argenta dziełem szczególnie ważnym, ponieważ przedstawiony w nim motyw bohatera zmagającego się z własną percepcją będzie wielokrotnie wracać w innych filmach tego reżysera¹⁵. Protagonista *Głębokiej czerwieni* (*Profondo rosso*, 1975), Marcus Daly, również będzie utrzymywać, że zobaczył coś, co może być kluczowe do odkrycia tożsamości mordercy, nie będzie jednak w stanie precyzyjnie wskazać, co to było. Suzy Bannion (Jessica Harper), protagonistka *Suspirii*, będzie starała się przypomnieć sobie, co dokładnie powiedziała przed wybiegnięciem ze szkoły tańca jedna z uczennic.

Maitland McDonagh nazywa Sama Dalmasa „ćmą leącą do ognia”, chcąc zwrócić uwagę na jego obsesję na punkcie mordercy i chęć rozwiązania zagadki

¹⁵ Warto zauważyć, że Argento nie był jedynym twórcą wykorzystującym subiektywizację rzeczywistości w celu wprowadzenia widza w błąd. Zabieg ten został zastosowany także w innych gialli, chociażby we wspomnianych w tekście *Śladach*, *Tutti colori del buio*, *L'Occhio nel labirinto* czy *La ragazza che sapeva troppo*. Z kolei *Siedem czarnych nut* Fulciego dokonuje modyfikacji zwrotu akcji z tej ostatniej realizacji — bohaterka tamtego filmu doświadcza bowiem wizji nie przeszłości, jak się jej przez większość czasu wydaje, ale przyszłości.

na własną rękę¹⁶. W podobny sposób można scharakteryzować dwóch wymienionych właśnie bohaterów, a także Norę z filmu Maria Bavy. Eloise z *Ostatniej nocy w Soho* wyróżnia się na ich tle — choć ona również dochodzi do błędnych konkluzji z powodu zniekształconego obrazu jej snów, to, po pierwsze, doświadcza ona wspomnień drugiej osoby, a po drugie, jej stosunek do fantastycznego zjawiska, z którym ma do czynienia, jest znacznie bardziej skomplikowany. Początkowo sny na pewno wzbudzają jej fascynację, przenoszą ją bowiem do upodobanej przez nią dekady, o czym świadczy jej gust muzyczny, a także oddziałują zarówno na jej osobowość, jak i pracę w trakcie studiów. Z czasem jednak wspomnienia Sandy stają się coraz bardziej traumatyczne, a gdy wizerunki pozbawionych twarzy duchów zaczynają nawiedzać bohaterkę także na jawie, wówczas Eloise staje się kovenowskim detektywem amatorem i stara się dociec nie tylko wydarzeń widzianych w swoich snach, ale też znaleźć sposób, aby przeciwdziałać ich występowaniu.

Nie można także zapomnieć o samej konstrukcji *Ostatniej nocy w Soho*, która również wykorzystuje grę pozorów. Jak wspomniałem wcześniej, początkowo film stara się przekonać widza, że ten będzie miał do czynienia ze znacznie bardziej umowną historią, co budowały takie elementy jak widzenie przez Eloise w lustrze obrazu zmarłej matki czy przeniesienie się w snach do ulubionego dziesięciolecia i wcielenia w postać całkowicie różną od siebie. Wright wprowadza widza w błąd w podobny sposób, w jaki czynił to Argento; Sandy, podobnie jak Monica Ranieri, jest ofiarą, lecz w zupełnie innym aspekcie, niż jest to przez większość czasu sugerowane. Obie kobiety z powodu prześladowań ze strony mężczyzn stają się morderczyniami i obie wybierają nóż — falliczny symbol — jako narzędzie swoich zbrodni. O ile jednak Monica upodabnia się do swojego oprawcy, w pewnym sensie „staje się” mężczyzną, o tyle Sandy ów falliczny symbol obraca przeciwko Jackowi oraz każdemu, z kim została zmuszona uprawiać seks.

Postać Ranieri można postrzegać na dwa sposoby: z jednej strony jako przejaw mizoginii we włoskim horrorze, wszak jest ona chorą psychicznie kobietą, która, jak się dowiadujemy, zdominowała swojego męża i to jego próbowała zabić, czego świadkiem był Sam Dalmas; z drugiej — przez pryzmat występującego w horrorze gotyckim motywu ofiary, Monica stała się przecież morderczynią po zostaniu napadniętą przez mężczyznę. W podobny sposób można postrzegać Ninę Tobias (Mimsy Farmer), bohaterkę *Czterech much w szarym aksamicie* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971), która była przez swojego ojca wychowana jak chłopiec, a w pewnym momencie została umieszczona w szpitalu, gdzie planowała zemstę. Niestety rodzic zmarł, nim Nina zdołała wyjść na wolność, przez co kumulująca się w niej nienawiść nie mogła znaleźć ujścia. Pewnego dnia bohaterka spotkała Roberta (Michael Brandon), który bardzo przypominał jej ojca,

¹⁶ Zob. M. McDonagh, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, Minneapolis-London 2010, s. 41.

toteż postanowiła swoje frustracje wyładować na nim, wpierv go prześladować, a następnie usiłując zabić. Sandy z *Ostatniej nocy w Soho* łączy w sobie elementy obydwu bohaterek, albowiem podobnie jak Monica Ranieri staje się morderczynią, a tak jak w wypadku Niny jej zemsta dosięga mężczyzn. Różnica polega na środku ciężkości w wątkach tych postaci. O ile Monicę i Ninę poznajemy jako antagonistki i dopiero na koniec odkryty zostaje tragiczny wymiar tych postaci, w przypadku bohaterki filmu Wrighta ma miejsce odwrotna sytuacja — Sandy najpierw ukazana jest jako ofiara; wraz z Eloise odkrywamy jej traumatyczną przeszłość, a dopiero finał filmu zdradza nam, że wskutek tego wszystkiego stała się ona zabójczynią mężczyzn. Podczas gdy Argento przedstawiał wspomniane bohaterki przede wszystkim jako złoćców, Wright odwraca ten trop, ukazując morderstwo jako rozpaczliwą odpowiedź na wszystkie doświadczone krzywdy. Monica Ranieri uczyniła nóż, symbol męskiego popędu seksualnego, częścią siebie i sama zaczęła atakować kobiety, natomiast Sandy obróciła go przeciwko wykorzystującym ją mężczyznom.

Inne odniesienia

Drugim filmem Argenta, do którego Wright zdaje się nawiązywać w kontekście wątku Sandy/pani Collins, jest wspomniana wcześniej *Głęboka czerwień* — zauważalne są bowiem podobieństwa między tą postacią a Martą (Clara Calamai), morderczynią ze wspomnianego filmu. Pierwszym, co je łączy, jest bycie związaną z show-biznesem; Marta, jak się przelotnie dowiadujemy, była w młodości aktorką. Dodatkowo obie są przedstawiane w sposób uniemożliwiający widzowi posądzenie ich o posiadanie mrocznej przyszłości; pani Collins jest przyjazną, choć zdystansowaną staruszką, Marta natomiast służy za przerwany komedio- wy i stale przekreśla zawód głównego bohatera.

Tym jednak, co najbardziej łączy te dwie postaci, są ich mordercze tendencje. Przed laty Marta zabiła swojego męża, usłyszawszy od niego, że ten chce umieścić ją w szpitalu psychiatrycznym. Podczas popełniania zbrodni słyszała puszczo- ną na gramofonie dziecięcą kołysankę. Gdy po latach ktoś zbliżał się do odkrycia jej mrocznego sekretu, bohaterka, aby przywołać traumę z przeszłości i wprawić się w morderczy trans, słuchała wspomnianego utworu na krótko przed popełnie- niem zbrodni. Sadystyczny charakter tych czynów może sugerować, że czerpała przyjemność z ich popełniania.

W przypadku pani Collins sytuacja wygląda podobnie; dom, który zamieszkiwała i w którym pokój wynajmowała Eloise, był miejscem, gdzie doświadczyła wielu swoich tragedii, jednak podczas jednej z pierwszych rozmów z protagonistką stwierdziła, że z powodu wspomnień nie byłaby w stanie go sprzedać¹⁷. Co

¹⁷ W trakcie rozmowy pani Collins z Eloise, gdy ta pierwsza wspomina o morderstwach, pojawiają się krótkie przebliski, pokazujące, jak ciała zostają ukryte za ścianami i pod podłogą.

więcej, podczas rozmowy z dziewczyną o swojej przeszłości jej zachowanie ulega wyraźnej zmianie, a gdy wspomina popełnione morderstwa, czyni to z satysfakcją. Wiedząc, że ktoś poznał jej tajemnicę, z łatwością przygotowuje się do zabicia Eloise oraz jej przyjaciela, który niespodziewanie je odwiedza.

W kontekście nawiązania do *Profondo rosso* na uwagę zasługuje także specyficzne wykorzystanie muzyki we wspomnianej scenie; gdy bowiem protagonistka zauważa, że w jej herbacie znajdowała się trucizna, pani Collins włącza gramofon, a na nim utwór *You're My World* Cilli Black. Uciekając po schodach, Eloise doświadcza kolejnej wizji na jawie — postrzega panią Collins jako Sandy, w dodatku to ona śpiewa wspomnianą piosenkę. Właśnie tego utworu protagonistka słuchała przed zaśnięciem podczas pierwszej nocy w nowym miejscu zamieszkania — nocy, w której po raz pierwszy przyśniła jej się grana przez Taylor-Joy bohaterka. Skoro utwór ten powrócił w dwóch kluczowych dla akcji filmu momentach — wywołał serię snów o przeszłości Sandy, a także był przez nią śpiewany podczas finałowej konfrontacji — możemy wysnuć przypuszczenie, że dla samej Sandy/pani Collins miał on szczególne znaczenie, może nawet był w jakiś sposób związany z jej traumatycznymi doświadczeniami, podobnie jak dziecięca kołysanka w przypadku Marty z *Głębokiej czerwieni*.

Oprócz tych wyraźnych nawiązań do włoskich horrorów oraz gialli Wright popełnia także szereg mniejszych, w tym ponownie do dzieł Daria Argenta. Samo to, że pani Collins postanowiła otruć Eloise, może nie być przypadkowe — przywodzi na myśl *Phenomenę* (1985) Argenta, w której grana przez Darię Nicolodi pani Bruckner, próbując chronić swoją mroczną tajemnicę, próbowała otruć Jennifer (Jennifer Connelly) — protagonistkę tego filmu. Jennifer zresztą, całkiem podobnie jak Eloise, trafiwszy do szkoły z internatem, nie znajduje akceptacji wśród rówieśniczek; obie bohaterki łączy także posiadanie specyficznego daru — w wypadku protagonistki Wrighta są to prawdopodobne zdolności mediumiczne, Jennifer natomiast potrafi telepatycznie porozumiewać się z owadami.

W *Ostatniej nocy w Soho* Edgar Wright dokonał też drobnych nawiązań między innymi do *Suspirii* — za sprawą dominującego w wielu scenach kolorowego oświetlenia, lecz także do jej sequela z 1980 roku, zatytułowanego *Inferno*. Klub, w którym Eloise udaje się na zabawę, nosi bowiem nazwę Inferno, w dodatku jego szyld wyraźnie przypomina kartę tytułową z tamtego filmu. Dodatkowo w dziele Wrighta, oprócz świata mody, o którym pisałem wcześniej, ważną rolę odgrywają taniec i śpiew, które były wątkami kolejno: wspomnianej *Suspirii* oraz *Opery* (1987), której główna bohaterka Betty (Cristina Marsillach) jest początkującą śpiewaczką operową.

Z jednej strony można uznać, że pani Collins nie chce sprzedać domu w obawie przed odkryciem wszystkich zwłok, z drugiej — z powodu niedomówień (jeśli Sandy ukryła ciała w takich miejscach, jak to możliwe, że nikt w sąsiedztwie nie wyczuł odoru rozkładających się zwłok?) oraz przez samo zachowanie bohaterki podczas wyjawiania swojego sekretu można ten wątek interpretować na różne sposoby.

Zakończenie

Włoskie kino grozy jako fenomen, szerokie zjawisko, można zamknąć w różnych ramach czasowych — jego początek przypada bowiem na 1956 rok (premierę *Wampirów* Fredy i Bavy), koniec wyznacza z kolei druga połowa lat pięćdziesiątych (nie oznacza to oczywiście, że po tym okresie horror we Włoszech nie powstawał w ogóle, w porównaniu jednak z poprzednimi dekadami były to jedynie sporadyczne próby). Mimo bycia zamkniętym rozdziałem historii włoskiego kina gatunek ten pozostał w świadomości zarówno widzów, jak i twórców, którzy na przestrzeni lat albo oddawali mu hołd, albo czerpali z niego wyraźne inspiracje, poczynając od niezależnych produkcji w rodzaju *Gorzkiego* (Amer, 2009) Héle-ne Cattet i Brunona Forzaniego lub *Francesci* (2015) Luciana Onettiego, a kończąc na tych mainstreamowych, jak *Crimson Peak. Wzgórze krwi* (Crimson Peak, 2015) Guillerma del Toro. Dodatkowo w 2018 roku Luca Guadagnino zrealizował *remake Suspirii* Daria Argenta, w którym podjął, podobnie jak Wright w swoim filmie, polemikę z tradycją włoskiego horroru i jego najbardziej charakterystycznymi motywami. *Ostatniej nocy w Soho* bez wątpienia wpisuje się w tę tendencję, będąc zarówno ukłonem w stronę wspomnianego gatunku, jak i jego twórczym przetworzeniem, a nawet krytyką pewnych jego elementów.

Omawiany film wykorzystuje niedomówienia, grę pozorów oraz oniryczną konwencję w sposób podobny do tego, w jaki robili to włoscy twórcy, sięgając w tym celu po podobne zabiegi formalne, jak użycie kolorowego oświetlenia o nie zawsze oczywistym statusie ontologicznym w ramach świata przedstawionego. Dokonuje także przetworzenia motywów świadczących o mizoginistycznym charakterze włoskiego kina grozy i gialli, zmieniając ich środek ciężkości i ukazując je tym samym z innej, krytycznej perspektywy. Modyfikuje i miesza z sobą niektóre z nich, jak ma to miejsce z detektywem amatorem, postacią kobiety ofiary i morderczyni oraz zmagają z traumami przeszłości. Mimo iż miejscem akcji jest w nim Londyn, *Ostatniej nocy w Soho* jest filmem niewątpliwie „włoskim”, nawiązującym do tradycji tamtejszego horroru i jej twórczym przetworzeniem.

Bibliografia

Opracowania

- Curti R., *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*, McFarland & Company, Jefferson 2015.
- Koven M.J., *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham 2006.
- Lucas T., *Mario Bava: All the Colors of the Dark*, Video Watchdog, Cincinnati 2007.
- McDonagh M., *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

- Oalney I., *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Indiana University Press, Bloomington 2013.
- Smith A.L., *Blood & Black Lace: The Definitive Guide to Italian Sex and Horror Movies*, Stray Cat Publishing, Liskeard 1999.

Źródła internetowe

- The Late Show with Stephen Colbert, *Thomasin McKenzie Really Had To Do Her Homework before "Last Night in Soho"*, YouTube, 29.10.2021, https://www.youtube.com/watch?v=EagM5OH_6Cc&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert.

Filmografia

- Bicz i ciało (La frusta e il corpo)*, reż. M. Bava, Francja–Włochy 1963.
- La Corta notte delle bambole di vetro*, reż. A. Lado, Jugosławia–Włochy–RFN 1971.
- Crimson Peak. Wzgórze krwi (Crimson Peak)*, reż. G. del Toro, USA 2015.
- Cztery muchy w szarym aksamicie (Quattro mosche di velluto grigio)*, reż. D. Argento, Francja–Włochy 1971.
- Francesca*, reż. L. Onetti, Argentyna–Włochy 2015.
- Głęboka czerwień (Profondo rosso)*, reż. D. Argento, Włochy 1975.
- Gorzki (Amer)*, reż. H. Cattet, B. Forzani, Francja–Belgia 2009.
- Inferno*, reż. D. Argento, Włochy 1980.
- Malabimba*, reż. A. Bianchi, Włochy 1979.
- Nuda per Satana*, reż. L. Batzella, Włochy 1974.
- L'occhio nel labirinto*, reż. M. Caiano, Włochy–RFN 1972.
- Opera*, reż. D. Argento, Włochy 1987.
- Operacja strach (Operazione paura)*, reż. M. Bava, Włochy 1966.
- Ostatniej nocy w Soho (Lasy Night in Soho)*, reż. E. Wright, Wielka Brytania 2021.
- Phenomena*, reż. D. Argento, Włochy 1985.
- Il profumo della signora in nero*, reż. F. Barilli, Włochy 1974.
- Ptaka o kryształowym upierzeniu (L'Uccello dalle piume di cristallo)*, reż. D. Argento, Włochy–RFN 1970.
- La ragazza che sapeva troppo*, reż. M. Bava, Włochy 1963.
- Le Regine*, reż. T. Cervi, Francja–Włochy 1970.
- Sei donne per l'assassino*, reż. M. Bava, Francja–Włochy–RFN–Monako 1964.
- Siedem czarnych nut (Sette note in nero)*, reż. L. Fulci, Włochy 1977.
- Suspiria*, reż. D. Argento, Włochy 1977.
- Suspiria*, reż. L. Guadagnino, USA–Włochy 2018.
- Ślady (Le orme)*, reż. L. Bazzoni, M. Fanelli, Włochy 1975.
- Tutti i colori del buio*, reż. S. Martino, Hiszpania–Włochy 1972.
- Wampiry (I vampiri)*, reż. R. Freda, M. Bava, Włochy 1956.