Acta Universitatis Wratislaviensis • No 3869
Literatura i Kultura Popularna XXIV, Wrocław 2018

DOI: 10.19195/0867-7441.24.9

Piotr Wajda
ORCID: 0000-0002-7871-0374
Uniwersytet Gdański

Od ofiary po sukuba. Wizerunek kobiety w kinie *giallo*

Słowa kluczowe: *giallo*, Argento, sukub, femme fatale, przemoc, mizoginizm

Keywords: *giallo*, Argento, succubus, femme fatale, violence, misogyny

Wprowadzenie

Podejmując próbę zdefiniowania kina *giallo*, należy zauważyć, że omawiane zjawisko, mimo sięgania przez włoskich twórców po estetykę charakterystyczną dla kina grozy[1], wywodziło się z kina kryminalnego. Mikel J. Koven zwraca uwagę na fakt, że większość filmów klasyfikowanych jako *giallo* ma konstrukcję fabularną charakterystyczną dla filmów kryminalnych[2], w których poza sekwencjami prowadzącymi do rozbudowanych scen morderstw istotną rolę pełni poszukiwanie przez protagonistę odpowiedzi na pytanie „kto zabił?". Pierwotnie terminem *giallo* określano opatrzone charakterystycznymi żółtymi okładkami[3] powieści kryminalne publikowane od końca lat 20. przez mediolańską oficynę wydawniczą Mondadori[4]. Jednak stopniowo, po premierze *Dziewczyny, która wiedziała za dużo* (*La ragazza che sapeva troppo*, reż. Mario Bava, Włochy 1963), wraz

[1] X. Mendik, *Bodies of Desire and Bodies in Distress: The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970–1985*, Cambridge 2015, s. 20.

[2] M.J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular Cinema And The Italian Giallo Film*, Lanham 2006, s. 1–15.

[3] Słowo *giallo* w języku włoskim oznacza dosłownie żółty kolor.

[4] G. Needham, *Playing with genre*, http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php (dostęp: 13.05.2017).

© for this edition by CNS

z kształtowaniem się nowego zjawiska wyraźnie czerpiącego z dokonań Alfreda Hitchcocka, termin ten był coraz częściej kojarzony z łączeniem kryminalnej intrygi z estetyką zapożyczoną z kina grozy[5].

Pierwsze *gialli* powstawały jeszcze w przededniu włoskiego rozluźnienia obyczajowego. Pod koniec lat 50. ubiegłego wieku Włochy przeżywały okres ekonomicznego rozkwitu, którego pośrednimi skutkami były między innymi zmiany związane ze stylem życia oraz pojawianie się coraz odważniejszych trendów modowych[6]. Na początku lat 60. XX wieku wysublimowane sceny z sugerowanym podłożem erotycznym nie były już tak gorszące jak choćby dekadę wcześniej[7]. Po pozytywnym odbiorze *Ptaka o kryształowym upierzeniu* (*L'Uccello dalle piume di cristallo*, reż. Dario Argento, Włochy 1970) większość producentów oczekiwała od twórców, że umieszczą w swoich dziełach odrobinę nagości. Twórca gialli Sergio Martino w jednym z wywiadów przyznał, że część jego filmów wyglądałaby inaczej, gdyby nie naciski ze strony finansujących przedsięwzięcia dysydentów, którzy wymagali, aby odpowiednia ilość ekranowej nagości przyciągnęła widzów do kin[8]. Taka postawa producentów doprowadziła do tego, że hybryda kryminału i horroru mogła zaistnieć w świadomości widzów nie tylko na Półwyspie Apenińskim, lecz także w innych częściach Europy. Co istotne, ze względu na epatowanie, często nieuzasadnioną fabularnie, damską nagością oraz wyszukane, sytuujące się na granicy dobrego smaku, sposoby uśmiercania bohaterek niemal zawsze twórcy tego typu kina byli oskarżani o przedmiotowe traktowanie kobiet[9].

Anna Małyszko stwierdza, że

> przemoc wobec kobiet w filmie stanowi dość nietypowy i niedający się łatwo zaklasyfikować przypadek, obrazuje bowiem podwójne przekroczenie normy. Dlatego twórcy często potrzebują wiarygodnego uzasadnienia dla przedstawienia takich aktów przemocy[10].

Badaczka, analizując przemoc wobec kobiet, zwraca uwagę na fakt, że twórcy sięgają po wspomniany temat ze względu na „ogromny potencjał dramatyczny tkwiący w takich historiach"[11]. Jednakże można mnożyć przykłady żeńskich pierwszoplanowych postaci. Tacy twórcy, jak Argento czy Bava wielokrotnie podkreślali, że konstrukcje psychologiczne kobiet w ich filmach są znacznie ciekawsze od mężczyzn, a same protagonistki cechują się większym sprytem i wolą

[5] X. Mendik, *op. cit.*, s. 3.

[6] D. Pinto, *Sociology, politic, and society in postwar Italy 1950–1980*, „Theory and Society" 1981, nr 5, s. 690.

[7] Odważnych przedstawień nie obawiali się tak uznani twórcy, jak chociażby Michelangelo Antonioni, nagość w latach 60. stała się nieodłącznym elementem zarówno mistrzowskich, jak i mniej udanych produkcji.

[8] L. Paul, *Italian Horror Film Directors*, Jefferson 2005, s. 293.

[9] M.J. Koven, *op. cit.*, s. 65.

[10] A. Małyszko, *Bestie i ofiary. Przemoc wobec kobiet w filmie współczesnym*, Gdańsk 2013, s. 134.

[11] *Ibidem*, s. 216.

© for this edition by CNS

przetrwania niż postaci męskie. Mimo że postrzegany jako ojciec nurtu[12] Mario Bava już przy produkcji swoich pierwszych *gialli* odwoływał się przede wszystkim do *Psychozy* (*Psycho*, reż. Alfred Hitchcock, USA 1960) i innych filmów Mistrza Suspensu[13], właściwe wydaje się, żeby początków zjawiska, znanego także jako *spaghetti nightmare*[14], można upatrywać już w filmie *noir*. O związkach z tym ostatnim świadczy figura kobiety fatalnej, również powracająca we włoskich produkcjach.

Gialli odzwierciedlały także nastroje i tendencje dominujące w Europie Zachodniej w latach 60. i 70., co znajduje swoje odbicie właśnie w wizerunku wyzwolonych i niezależnych filmowych bohaterek. Kobieta z tamtego okresu była w oczach twórców jednostką mogącą w nieskrępowany sposób pokazywać ciało i cieszyć się otrzymywaną atencją[15]. Co ciekawe, włoski horror i jego odmiany bywają także postrzegane jako konserwatywne zjawiska, w których wielokrotnie pozytywne elementy oscylują wokół rodziny i tradycyjnych wartości[16]. W tym kontekście zabójstwo bohaterki może być odczytywane również jako kara za rozwiązły tryb życia, co znajduje swoje potwierdzenie na przykład w *Nowojorskim rozpruwaczu* (*Lo squortatore di New York*, reż. Lucio Fulci, Włochy 1982).

Celem niniejszego artykułu jest próba przedstawienia różnorodności kobiecych kreacji w będącym włoską hybrydą kryminału i horroru kinie *giallo*[17]. Wizerunki protagonistek to nie tylko obrazy ofiar przemocy — jak można by przypuszczać — lecz także kobiet walczących o swoje prawa czy prawie demonicznych istot mszczących się za doznane krzywdy. Warto zauważyć, o czym wspominał również Mikel J. Koven, że przemoc wymierzona w filmowe bohaterki znacznie bardziej zapada w pamięci widza niż brutalność wobec mężczyzn[18]. Takie stwierdzenie pozwala na konkluzję, że to kobiety stanowią symboliczną podbudowę nurtu, a różnorodność ich przedstawień wiąże się z próbą usytuowania przez twórców swoich dokonań na granicy kina artystycznego i eksploatacji, a co za tym idzie, dążenia do nadania produkcjom cech wielowymiarowości.

---

[12] Mario Bava jest autorem najstarszego filmowego *giallo*.

[13] D. Shipka, *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980*, Jefferson-North California-London 2011, s. 72.

[14] P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism To The Present*, New York 2001, s. 423–424.

[15] W *Orgasmo* (reż. Umberto Lenzi, Włochy 1969) jedna z postaci mówi do głównej bohaterki: „jesteś wolną kobietą, możesz robić co chcesz". Protagonistka, w którą wcieliła się Carroll Baker ,jest wdową, która właśnie odziedziczyła duży spadek. W kontekście rewolucji obyczajowej na przełomie lat 60. i 70. przebieg fabuły można odczytać jako komentarz autora na temat swobody seksualnej kobiet. Grana przez Baker postać nie jest już zmuszona do życia (i współżycia) z jednym partnerem, może eksponować swoje ciało i piękno.

[16] A. Pitrus, *Gore — seks — ciało — psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 19.

[17] M.J. Koven, *op. cit.*, s. 1–15.

[18] *Ibidem*, s. 66.

© for this edition by CNS

Na granicy mizoginii. Kobiety ofiarne

Oglądając *gialli*, można odnieść wrażenie, że mężczyźni nie ginęli w tak wyszukany sposób jak kobiety. Godne uwagi, w świetle oskarżeń o mizoginizm, są nie tylko niektóre sceny pojawiające się w omawianych filmach, lecz także komentarze na ten temat, wygłaszane przez samych twórców. Lucio Fulci miał swego czasu stwierdzić, że jedną z jego ulubionych aktorek była Daniela Doria, gdyż „zabił ją już w tak wielu filmach"[19].

Z kolei Dario Argento w filmie *Ciemości* (*Tenebre*, Włochy 1982) wprowadza postać zgryźliwej dziennikarki-feministki oskarżającej w scenie wywiadu głównego bohatera — pisarza powieści kryminalnych — o seksizm i mizoginistyczny stosunek do kobiet. Amerykański pisarz broni się przed zarzutami, jednak jego książki stają się źródłem inspiracji dla seryjnego mordercy pozostawiającego na miejscach zbrodni fragmenty powieści. Feminizująca dziennikarka szybko staje się kolejną ofiarą napastnika. Przytoczony fragment filmu Daria Argento można interpretować jako komentarz samego autora, związany z powracającymi oskarżeniami. O tym, że jego uwielbienie wobec płci pięknej było wyrażane w specyficzny sposób, mają świadczyć między innymi niezwykle długie sceny morderstw. Reżyser wspominał także: „Kocham kobiety, zwłaszcza te piękne. [...] Zdecydowanie wolę oglądać, jak giną te piękne niż brzydkie albo mężczyźni"[20].

Przykładem filmu, który w bodaj najpełniejszy sposób łączy rytualny charakter aktu morderstwa z kontekstem seksualnym, jest *Nowojorski rozpruwacz* Fulciego. Patrząc z dzisiejszej perspektywy na włoskie kino przełomu lat 60. i 70., można stwierdzić, że to filmy Fulciego jawią się jako jedne z najbardziej kontrowersyjnych produkcji na tym gruncie. W obrazie *Nie torturuj kaczuszki* (*Non si sevizia un paperino*, reż. Lucio Fulci, Włochy 1972) widz może oglądać niezwykle odważnie zrealizowaną i ocierającą się o pornografię dziecięcą scenę, w której naga kobieta uwodzi bardzo młodego, onieśmielonego chłopca. Krytycy dokonań reżysera zwracają uwagę na szowinistyczne elementy w jego filmach. Patricia MacCormack stwierdza na przykład, że antagonista w *Nowojorskim rozpruwaczu* cierpi na coś, co ona nazywa kompleksem *all-women-are-whores*[21]. Produkcja z powodu wielu obrazów makabrycznej przemocy, głównie wobec kobiet, nie została dopuszczona do dystrybucji kinowej między innymi w Wielkiej Brytanii[22]. Największe kontrowersje wzbudziły ujęcia przedstawiające odcinanie sutka ofiary za pomocą żyletki czy wbicie rozbitej butelki w krocze. Jednakże,

[19] Wywiad z reżyserem, http://m.imdb.com/name/nm0002086/quotes (dostęp: 13.05.2017).

[20] Wywiad z reżyserem, http://www.imdb.com/name/nm0000783/bio?ref_=nm_dyk_qt_sm#quotes (dostęp: 19.05.2017).

[21] P. MacCormack, *Lucio Fulci*, http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/fulci/ (dostęp: 30.05.2017).

[22] D. Carter, *The New York Ripper*, http://www.notcoming.com/reviews/newyorkripper (dostęp: 19.05.2017).

© for this edition by CNS

pomimo olbrzymich pokładów brutalności, twórczość Fulciego wydaje się warta analizy z uwagi na znaczenie dla nurtu oraz odwołania, często nieoczywiste, do kształtu życia społecznego w ówczesnych Włoszech.

Kobiety-ofiary lub kobiety ofiarne, bezwolnie poddające się nieuchronnemu losowi, powracały przez cały złoty okres *giallo* (lata 70.–90.) oraz później, w obrazach powstających podczas stopniowego wygaszania nurtu. Symbolicznie protagonistka jako ofiara stanowi odzwierciedlenie nie tylko mizoginistycznych wizji reżyserów, lecz także doskonały kontrast dla innych typów bohaterek nurtu — kobiet walczących, *femme fatale* oraz protagonistek posiadających cechy właściwe sukubom — które zostaną opisane w dalszej części artykułu.

Kobieta walcząca

Rozwój kina *giallo* zbiegł się z rosnącą pozycją ruchów feministycznych we Włoszech. W kontekście organizacji związanych z walką o równouprawnienie płci panuje przekonanie, że na Półwyspie Apenińskim nie były one tak znaczące jak przykładowo miało to miejsce w tym samym czasie we Francji czy Niemczech[23]. Należy jednak zauważyć, że już na początku lat 70. także we Włoszech zaczęto dyskutować o prawach kobiet i mimo sprzeciwu oraz silnej pozycji Kościoła rzymskokatolickiego udało się ustanowić prawo do aborcji[24].

Nadmierne epatowanie nagością to niemalże stały element wszystkich produkcji opisywanego nurtu. Jednak wizerunek kobiety w *giallo* jest znacznie bardziej złożony niż może się to wydawać przy wstępnej analizie przywoływanych obrazów i nie ogranicza się do ukazywania przedstawicielek płci pięknej jako obiektów seksualnych. W tym kontekście cytowana już w ramach niniejszego artykułu Małyszko stwierdza, że

> Kino gatunkowe czerpiące pełnymi garściami z androcentrycznej zachodniej mitologii, jest sztuką wyraźnie zmaskulinizowaną. […] rzadko mamy do czynienia z kobietami — protagonistkami, raczej wyznacza się im drugorzędne role bogini czy zmiennokształtnej[25].

Jednak przytoczony cytat nie do końca oddaje charakter kobiecych postaci pojawiających się w licznych tytułach, głównie tych z lat 70. Badająca horror z perspektywy *gender studies* Carol J. Clover zwraca uwagę na pojawiającą się w amerykańskich slasherach postać *final girl*, której można przypisać cechy głównej bohaterki[26]. Jednym ze wczesnych przykładów włoskiej odmiany *final girl*

[23] V. Pravadelli, *Women and Gender Studies, Italian Style*, Rome 2010, s. 63.

[24] L. Caldwell, *Italian Feminism: Some Considerations*, [w:] *Women & Italy. Essays on Gender Culture & History*, red. Z.G. Barański, S.W. Vinall, London 1991, s. 97.

[25] A. Małyszko, *op. cit.*, s. 134.

[26] C.J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender In the Modern Horror Film*, Princeton 2015, s. 17.

© for this edition by CNS

może być, omawiana dalej, postać Pani Wardh z *Lo strano vizio della signora Wardh* (reż. Sergio Martino, Włochy 1971).

Przekraczając wyznaczniki kina gatunkowego, reżyserzy *gialli* pokazują, że kobiety to nie tylko ofiary morderców czy bohaterki drugoplanowe, niemające wpływu na główny tok wydarzeń fabularnych. Protagonistki mogą wykazywać się większym sprytem oraz niesamowitą — w porównaniu z mężczyznami — wolą przetrwania. Dobrym przykładem bohaterki za wszelką cenę starającej się uciec przez tragicznym losem ofiary jest protagonistka pojawiająca się w *Syndromie Stendhala* (*La sindrome di Stendhal*, reż. Dario Argento, Włochy 1996), którą również można interpretować w kontekście teorii Carol J. Clover o *final girl*. Detektyw Anna Manni zostaje porwana i torturowana przez psychopatycznego mordercę. Jednak przetrzymywana potrafi w kluczowym momencie wykrzesać z siebie resztki energii, które pozwalają jej uciec. Kobieta uwalnia się i po dramatycznej walce udaje jej się pokonać niedoszłego kata. Manni po raz pierwszy pojawia się na ekranie jako postać zagubiona, jednak po spotkaniu z porywaczem angażuje się jeszcze mocniej w śledztwo w sprawie seryjnego zabójcy kobiet. Morderstwo, które bohaterka popełnia po kolejnym starciu z psychopatą, nabiera symbolicznego charakteru. Zrzucenie skatowanego przestępcy do rwącego potoku jest zarówno osobistą zemstą, jak i wymierzeniem sprawiedliwości w imieniu wszystkich pomordowanych kobiet. Jednakże należy zauważyć, że przeżyte doświadczenia także odciskają piętno na detektyw, która popada w paranoję i w obawie o swoje życie sama staje się mordercą. Przyjęcie roli kobiety fatalnej, walczącej o swoje bezpieczeństwo za pomocą wszystkich dostępnych środków, staje się więc symbolicznym przekroczeniem granicy norm społecznych. Za odrzucenie kobiecej delikatności i biernej postawy ofiary bohaterka zostaje ukarana poważnymi zaburzeniami psychicznymi, co pokazuje, że wejście w męską rolę (a co za tym idzie — zmiana roli społecznej) w filmach nurtu nie odbywa się bezkarnie.

Silne kobiety można znaleźć także w obrazach innych twórców. Jako przykłady warto przywołać narracje Sergia Martino. W jego filmach można zaobserwować wiele stałych elementów opisywanego nurtu, takich jak często nieuzasadniona fabularnie nagość, przemoc wobec kobiet czy stereotypowe postrzeganie płciowości[27], które mogą być odbierane jako przejawy seksizmu, o czym wspominał przywołany już Mikel J. Koven[28]. W filmach Martino kreacje postaci kobiecych wykraczają poza ramy postrzegania wyłącznie fizyczności jako zbioru cech ostatecznie definiujących bohaterkę. Zarówno Irina Rouvigny w *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*[29] (reż. Sergio Martino, Włochy 1972), jak i tytułowa Julie Wardh w *Lo strano vizio…* prezentują unikalne w kontekście badanego nurtu cechy charakterologiczne. Obie postaci wiele łączy

[27] M.J. Koven, *op. cit.*, s. 123–138.

[28] *Ibidem*, s. 65–66.

[29] Podobnie jak parę innych *gialli* film ten nie był w żaden sposób dystrybuowany w Polsce, w związku z czym nie podejmowałem się próby jego tłumaczenia na język polski.

© for this edition by CNS

— jedną i drugą widz poznaje w najtrudniejszych momentach życia: egzystencji w poniżeniu i bólu (fizycznym lub mentalnym). Nad Iriną Rouvigny znęca się mąż. W trakcie imprezy przypominającej antyczne bachanalia ośmiesza żonę, wlewając w nią zlewki różnych alkoholi i adorując czarnoskórą służącą. Wkrótce dochodzi do pierwszego morderstwa, o którego popełnienie podejrzewany jest sadystyczny małżonek. Gdy Irina znajduje zamordowaną pokojówkę, mąż, aby nie ściągać na siebie dalszych podejrzeń policji, zmusza kobietę, by pomogła mu ukryć zwłoki. Irina jest nieustannie zastraszana. Promykiem nadziei wydaje się pojawienie kuzynki pisarza granej przez Edwige Fenech. Nowo przybyła wkrótce okazuje się wyrachowaną *femme fatal*e uwodzącą bez skrupułów najpierw Irinę, a później swojego kuzyna. Jednak Irina przez cały czas planuje zemstę na swoich oprawcach i przy pomocy tajemniczego kochanka udaje jej się wyzwolić z ich rąk. Kobieta po wszystkich przejściach jest wyczerpana psychicznie, lecz okazuje się na tyle silną postacią, że udaje jej się uwolnić oraz wymierzyć sprawiedliwość swoim dotychczasowym oprawcom.

W *Lo Strano Vizio*… Fenech wciela się w postać bardzo przypominającą Irinę z *Il tuo vizio*… Tytułowa Pani Wardh po próbie gwałtu, którego ofiarą była w przeszłości, próbuje ułożyć sobie życie na nowo. Dawne czasy nie dają jednak o sobie zapomnieć i traumatyczne wspomnienia wracają pod różnymi postaciami. Protagonistka odkrywa jednakże zawoalowaną intrygę wymierzoną w jej osobę i postanawia walczyć ze spiskującymi za jej plecami mężem oraz dawnym oprawcą. Jej działania ukazują siłę charakteru postaci niegodzącej się na rolę ofiary w obliczu zagrożenia. Jak pokazano, kruchość kobiecych bohaterek nurtu niejednokrotnie bywała złudna. Początków łączenia waleczności i cech charakteru (jak na przykład agresja czy determinacja) tradycyjnie uważanych za męskie można poszukiwać w różnych odłamach kina *exploitation*[30], gdzie wielokrotnie pojawia się motyw protagonistki wymierzającej sprawiedliwość swoim oprawcom[31]. Przeniesienie tego popularnego w amerykańskim kinie klasy B motywu znajduje swoje miejsce we wspomnianym *Lo strano vizio*… Tam również główna bohaterka pada ofiarą gwałtu (o czym widz dowiaduje się z retrospekcji) i ostatecznie wymierza sprawiedliwość mężczyźnie, który ją skrzywdził.

---

[30] Te produkcje są kojarzone przede wszystkim z niskobudżetowym kinem klasy B — filmy próbujące korzystać z fali popularności innego, wcześniejszego tytułu. Przykładem tego na gruncie włoskim mogą być produkcje o szpiegach mocno inspirowane sukcesem serii o Jamesie Bondzie. Zob. E. Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919–1959*, Duke 2001, s. 1–17.

[31] *Rape and revenge films* — nurt kina *exploitation*, którego oś fabularna polega na tym, że zazwyczaj główna bohaterka, która zostaje brutalnie pobita, zgwałcona i porzucona na pewną śmierć, postanawia się zemścić na swoich oprawcach. Do najbardziej znanych tytułów zalicza się m.in. *Szybciej koteczku! Zabij! Zabij!* (*Faster Pussycat! Kill! Kill!* reż. Russ Meyer, USA 1965), *Ostatni dom na lewo* (*The last house on left*, reż. Wes Craven, USA 1972). Zob. A. Heller-Nicholas, *Rape--Revenge Films. A Critical Study*, Jefferson 2011, s. 3.

© for this edition by CNS

Kobieta w *giallo* często okazuje się bardziej walecznym charakterem niż męscy bohaterowie, jak ma to miejsce na przykład w *Babie Yadze* (reż. Corrado Farina, Włochy 1973), gdzie interwencja protagonistki ratuje życie jej chłopakowi. Mało znany film Fariny jest jedną z pierwszych tego typu produkcji wprowadzających wątki paranormalne, tytułowa Baba Yaga nie zabija nikogo własnymi rękami, lecz rzuca klątwę na piękną panią fotograf — Valentinę — oraz jej narzędzie pracy (aparat fotograficzny). Kobieta hipnotyzuje główną bohaterkę i wręcza jej pod pretekstem „obrony przed złem" ubraną w skórzane paski lalkę o imieniu Annette, która okazuje się demoniczną sługą wiedźmy i która w chwilach niebezpieczeństwa przemienia się z zabawki w charakteryzującą się wulgarną seksualnością morderczynię.

Jak wskazują przytoczone przykłady, reprezentanci opisywanego nurtu często mieszali z sobą dwa obrazy kobiet, łącząc w ramach jednej postaci cechy charakterystyczne zarówno dla ofiary, jak i heroicznej protagonistki walczącej o swoją wolność za pomocą wszystkich dostępnych środków. Na uwagę zasługuje również psychologizacja motywów kierujących postępowaniem czarnych charakterów, dająca się odczytywać jako próba usprawiedliwienia. Jednakże, co istotne w kontekście badania różnych obrazów kobiet w przywoływanym nurcie, pomimo wielu „kar", jakie otrzymuje główna bohaterka za podjęcie działania (na przykład choroba psychiczna), jej cechy charakterologiczne nie pozwalają jej zaprzestać dążenia do celu.

Donna fatale. Kobieta fatalna po włosku

Analizując wyznaczniki omawianego nurtu, można zauważyć, że kino *giallo* pod wieloma względami przypominało filmy *noir* przeniesione w kontekst kulturowej pulpy lat 60. i 70.[32] Biorąc pod uwagę pierwotne, zarezerwowane dla literatury kryminalnej znaczenie terminu *giallo*, należy mieć na uwadze, że samo rozwiązanie intrygi było nie mniej ważne niż prezentowana na ekranie makabra. Chris Gallant określa omawiane zjawisko mianem *whodunit thriller*[33], co potwierdza słowa na temat znaczenia kryminalnej zagadki w omawianych filmach. Kolejnym podobieństwem między *giallo* a *noir* jest zasygnalizowana we wcześniejszej części artykułu obecność figury, którą można interpretować jako włoskie wyobrażenie *femme fatale*. Paul Duncan wskazuje na dwa typy kobiet fatalnych pojawiających się w filmach *noir*[34]. Na podstawie obserwacji kina amerykańskiego stwierdza, że

[32] M.J. Koven, *op. cit.*, s. 81.

[33] C. Gallant, *Threatening Glances: Voyeurism, Eye-violation and the Camera: From „Peeping Tom" to „Opera"*, [w:] *idem*, *Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento*, Guildford 2000, s. 19.

[34] P. Duncan, *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Harpenden 2006, s. 12.

© for this edition by CNS

> jest piękna, ale niegodna zaufania, nieodpowiedzialna, nie darzy uczuciem głównego bohatera. Ma wszystko, czego mężczyzna potrzebuje, żeby go zachwycić. Film *noir* podąża za protagonistą i decyzjami jakie podejmuje. Przyczyną, dla której *femme fatale* spotyka protagonistę jest to, że ona już podjęła decyzję. Jest zazwyczaj zaangażowana w związek ze starszym i silnym mężczyzną […] i korzysta z jego pieniędzy. Potrzebuje sprytnego partnera (lecz nie tak jak ona), który pomoże jej wydostać pieniądze i przyjmie na siebie winę[35].

Opisywany konstrukt osobowościowy, który stał się jedną z cech wyróżniających film *noir*, znalazł swoje przedłużenie w *giallo*.

Postać kobiecej bohaterki wieszczącej zgubę mężczyźnie można odnaleźć już w drugim wyprodukowanym *giallo*[36]: *Sei donne per l'assassino* (reż. Mario Bava, Włochy 1964). Jak wynika ze stopniowo odsłanianej zagadki, właścicielka domu mody, grana przez Evę Bartok, utrudnia śledczym prowadzenie postępowania i w każdy możliwy sposób chroni kochanka będącego sprawcą zabójstw. Gdy morderca wraz z innymi podejrzanymi przebywa w areszcie, kobieta morduje jedną z pracujących dla niej modelek, żeby odciągnąć uwagę funkcjonariuszy od rzeczywistego sprawcy. Jednak w tym wczesnym *giallo*, *femme fatale* wydaje się jeszcze niepełna. Postać Bartok jest jedynie prawą ręką zdeprawowanego mężczyzny, lecz od tego momentu można śledzić stopniowy rozwój włoskiej kobiety fatalnej. Jednym z pierwszych przykładów pełnego obrazu femme fatale może być ten obecny w *Orgasmo* (reż. Umberto Lenzi, Włochy 1969), w którym grana przez Carroll Baker świeżo upieczona wdowa wplątuje się w dysfunkcyjny psychologiczno-seksualny trójkąt z demonicznym rodzeństwem. Uwodzona przez dwójkę daje się uwikłać w niebezpieczną grę z mającymi zakusy na spory spadek bratem i siostrą. *Orgasmo* to kolejne giallo, w którym dosyć istotną rolę odgrywa kontekst kulturowy końca lat 60. Narkotykowe opary, seksualne nieskrępowanie i psychodeliczna aura stanowiły doskonałe tło dla wniesienia nowych komponentów do nieco wyświechtanego już wizerunku *femme fatale*. Tu kobieta fatalna uwodziła i manipulowała osobą tej samej płci, gdyż swoboda obyczajowa uchyliła furtkę dla wprowadzenia wątku lesbijskiego. W tym kontekście istotna wydaje się również kreacja Edwige Fenech z *Il tuo vizio*… Sergia Martino. Jej Floriana zjawia się w momencie, gdy Irina jest terroryzowana przez męża. Pojawienie się postaci granej przez Fenech budzi w zastraszanej kobiecie nadzieję na odwrócenie swojego losu. Między kobietami rodzi się romans, jednak szybko okazuje się, że zbliżenie do Iriny było częścią wyrachowanej gry *femme fatale*. Postać Floriany początkowo wydaje się charakteryzować samymi pozytywnymi cechami: broni i opiekuje się słabszymi, dzieli się z nimi czułością. Dopiero z przebiegu dalszych wydarzeń zaczynają wyłaniać się prawdziwe zamiary postaci granej przez Fenech. Kobieca solidarność jest tylko pozorna w kreowanym na mizantropijnym świecie *gialli*.

---

[35] *Ibidem*. Przekład autora.

[36] Za najstarszego przedstawiciela opisywanego nurtu uchodzi powstała rok wcześniej *Dziewczyna, która wiedziała za dużo* (*La ragazza che sapeva troppo*, reż. Mario Bava, Włochy 1963).

© for this edition by CNS

Istotną rolę w rozwinięciu motywu *femme fatale* w kontekście kina *giallo* odegrał Dario Argento prezentujący kilka ujęć schematów osobowościowych omawianego typu. W debiutanckim *Ptaku o kryształowym upierzeniu* pojawia się postać łącząca toposy ofiary i kata, którą można ocenić mianem kobiety fatalnej. Oś fabularna rozwija się wokół sceny, w której protagonista, pisarz imieniem Sam, jest świadkiem próby morderstwa Moniki — żony właściciela galerii z obrazami. Kobieta z ciężkimi obrażeniami trafia do szpitala. Dopiero w wyniku przeprowadzonego na własną rękę śledztwa Sam odkrywa, że dramatyczna scena usiłowania morderstwa miała zupełnie odwrotny przebieg i że to kobieta atakowała mężczyznę w czarnym płaszczu. *Ptak o kryształowym upierzeniu* jest przykładem próby zaimplementowania figury *femme fatale* na gruncie włoskim z jednoczesnym wprowadzeniem psychologicznej analizy motywów postaci. Działania Moniki były wynikiem ożywienia traumy z dzieciństwa, która nastąpiła pod wpływem ujrzanego malowidła. Zbliżona gra z toposem ofiary i kata pojawiła się także w opisywanym *Il tuo vizio*… Jednakże narracja prowadzona przez Martino skupiała się na przedstawianiu głównej bohaterki jako próbującej się zemścić ofiary prześladowań.

Z kolei w *Kocie o dziewięciu ogonach* (*Il gatto a nove code*, Włochy 1971) pojawia się postać, którą można interpretować jako grę z konwencjami gatunkowymi. W pewnym momencie śledztwa prowadzonego przez przypadkowych świadków zabójstwa główną podejrzaną staje się Anna Terzi, córka zamordowanego naukowca. Badający sprawę dziennikarz dowiaduje się, że dziewczyna miała romans z przybranym ojcem, co miało stanowić motyw zabójstwa. Anna zostaje oskarżona o zatrucie napoju, który według śledczego był przygotowany do wypicia przez niego. Dodatkowo dziennikarz zauważa, że dziewczyna ma okaleczone ręce, co wzbudza kolejne podejrzenia, gdyż wcześniej bohaterom badającym śledztwo udało się zranić zamaskowanego antagonistę. Jednak w kontekście analizy obecności *femme fatale* w giallo należy zwrócić uwagę na fakt, że wątpliwości pod adresem potencjalnej kobiety fatalnej okazują się bezpodstawne i zostają rozwiane. Trafnym przykładem archetypu kobiety fatalnej przeniesionym do *giallo* są także *Cztery muchy na szarym aksamicie* (*4 mosche di velluto grigio*, reż. Dario Argento, Włochy 1971), w którym życiu protagonisty zagraża jego ukochana. Reżyser przenosi do swojego filmu również wzorce fabularne z amerykańskiego czarnego kryminału. Przez całą akcję prowadzi narrację w taki sposób, by widz nie domyślił się, że to narzeczona głównego bohatera odpowiada za kolejne morderstwa, tym bardziej że jest zaangażowana w śledztwo prowadzone przez protagonistę. Obraz kobiety wodzącej na pokuszenie głównego bohatera może być rozpoznawany jako mizoginistyczny oraz skonstruowany na podstawie stereotypowego postrzegania *femme fatale*. Jednak, jak zauważa Helen Hanson, takie sportretowanie kobiety mogło przedstawiać opinię, że to właśnie płeć piękna jest silniejsza i lepiej dostosowuje się do ciężkich czasów[37].

[37] H. Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and The Female Gothic Film*, London 2007, s. 5.

© for this edition by CNS

Bez kulturowej wolty zainicjowanej w latach 60. takie rozwinięcie motywu *femme fatale* nie byłoby możliwe. Interesujące spojrzenie na motyw *femme fatale* zaproponował Lucio Fulci w *Una lucertola con la pelle di donna* (Włochy 1971). Reżyser zgrabnie łączy kilka wariantów wizerunku kobiet w *giallo*. Erotyzacja aktów przemocy, epatowanie nagością czy połączona z psychodeliczną atmosferą swoboda seksualna to niejedyne elementy, które wpłynęły na późniejsze oskarżenia o mizoginizm kierowane pod adresem twórcy. Jednak warto również zauważyć, że wprowadzenie do narracji elementów lesbijskich wiąże się z tym, o czym pisze Anna Małyszko, gdyż

> mężczyźni w większości piszą scenariusze, reżyserują i produkują filmy popularne. […] Ponadto duża część tej produkcji to kino niemające ambicji obrazoburczych, obnażających prawdę, a raczej czysto rozrywkowe, nawiązuje więc do utartych schematów narracyjnych, lubianych i — co więcej — oczekiwanych przez widzów[38].

Stwierdzenie to można rozszerzyć na *giallo*. Zarówno na gruncie amerykańskim, jak i włoskim kreacja *femme fatale* wiązała się z pewnymi przemianami społeczno-kulturowymi. W Stanach Zjednoczonych w czasie II wojny światowej kobiety mogły podejmować prace postrzegane jako męskie. Figura kobiety fatalnej jest odzwierciedleniem lęków mężczyzn obawiających się niemożności odnalezienia się w społeczeństwie po powrocie z linii frontu[39]. Przeniesienie tego wzorca na Półwysep Apeniński również wiązało się ze zmianami społecznymi zachodzącymi od końca lat 50. W tym czasie Italia przeżywała okres rozkwitu gospodarczego wiążącego się z dużą migracją ludności na północ Włoch, kobiety „już nie chciały wychodzić za mąż za wieśniaków"[40]. To zdanie wskazuje na pewną zmianę opisywaną między innymi przez Dianę Pinto. Pod koniec następnej dekady pojawiły się ruchy feministyczne, zmieniła się również pozycja społeczna kobiet, które nie musiały już wypełniać swojej tradycyjnej roli u boku męża i mogły otwarcie manifestować swoją niezależność[41], co mogło z kolei budzić niepokój mężczyzn.

Matki, sukuby i bachantki

Paradoksalnie, wbrew opiniom na temat ograniczania roli kobiet w giallo do bycia (seksualizowaną) ofiarą, damskie postaci wielokrotnie były łączone z nadprzyrodzonymi demonicznymi siłami. Twórcy włoskiej hybrydy kryminału i horroru niejednokrotnie umieszczali w swoich filmach motyw demonicznej matki. Warto w tym miejscu sięgnąć do *Głębokiej czerwieni* (*Profondo rosso*, Włochy 1975) autorstwa Daria Argento. Głównym antagonistą okazuje się matka Carla

[38] A. Małyszko, *op. cit.*, s. 142.

[39] J. Boozer, *The lethal* femme fatale *in the noir tradition*, „Journal of Film and Video" 2000, nr 3/4, s. 20.

[40] D. Pinto, *op. cit.*, s. 695.

[41] *Ibidem*, s. 690.

© for this edition by CNS

— przyjaciela bohatera próbującego rozwiązać zagadkę. Jedno z ujęć rozpoczynających film przedstawia morderstwo z użyciem noża, ukazane na ekranie pod postacią gry cieni na ścianie. Świadkiem całego zdarzenia jest mały chłopiec. W finale okazuje się, że scena otwierająca *Głęboką czerwień* przedstawiała zabójstwo ojca Carla przez matkę chłopca. Bezpośrednim motywem kobiety była próba oddania jej do zakładu psychiatrycznego z powodu choroby. Protagonistka mimo upływu lat nie została ukarana za swoją zbrodnię, co więcej — po latach dokonuje kolejnych mordów i dopiero śledztwo przeprowadzone przez głównego bohatera i pomagającą mu reporterkę odsłania rodzinne tajemnice. W kontekście obecności demonicznych matek w *gialli* warto zwrócić uwagę na zrealizowaną, także przez Argento, *Trylogię trzech matek*[42]. Tytułowe matrony to potężne mitologiczne wiedźmy, przynoszące zgubę tym, którzy się do nich zbliżą. Autor *Głębokiej czerwieni*, szukając inspiracji dla tych figur, sięgnął po dzieło żyjącego na przełomie XVIII i XIX wieku Thomasa de Quinceya, zatytułowane *Levana and Our Ladies of Sorrow*[43]. W tekście Brytyjczyka pojawia się swego rodzaju „przeklęta trójca matek połączona z trzema rodzajami fatum"[44], dodatkowo Marcia Landy wskazuje na fakt, że figura matrony-wiedźmy w trylogii Argento jest alegorią faszyzmu[45].

Co interesujące, nadnaturalne właściwości kobiet niekoniecznie łączyły się z obecnością wątków paranormalnych w omawianych produkcjach. W przywoływanym we wcześniejszej części tekstu *Una lucertola con la pelle di donna*, Fulci, poza nadaniem *femme fatale* cech lesbijskich, wprowadza do filmów *giallo* postać, którą można określić jako menadę. W jego produkcji pojawia się także sukub, czyli kobiecy demon nawiedzający śniącą ofiarę[46]. Kreacja wyzwolonej seksualnie sąsiadki głównej bohaterki manifestuje swoją obecność głównie w snach. Kobieca postać powracająca w nocy pojawiała się już między innymi w tekstach kultury starożytnej Babilonii. Erotyczne koszmary wiązano z opisywaną w Talmudzie Lilith nawiedzającą głównie mężczyzn[47]. Jednakże warto zauważyć, że znany z przedstawień popularnych sukub w *giallo* odbiega od swojego pierwotnego wyobrażenia.

---

[42] Na wspomnianą trylogię składają się takie tytuły, jak *Odgłosy* (*Suspiria*, Włochy 1977), *Inferno* (Włochy 1980), *Matka łez* (*The Mother of Tears*, USA-Włochy 2007).

[43] M. McDonagh, *Broken mirrors/broken minds: The dark dreams of Dario Argento*, „Film Quarterly" 41, 1987, nr 2, s. 12.

[44] J. Gracey, *Italian Gothic*, [w:] *idem*, *Dario Argento*, Newcastle 2009.

[45] M. Landy, *In the Name of the Mother: From Fascist Melodrama to the Maternal Horrific in the Films of Dario Argento*, [w:] G.F. Lerner, M.E. D'Amelio, *Italian Motherhood on Screen*, Cham 2017, s. 35.

[46] P. Stevens, *Culture and sexuality*, [w:] *The International Encyclopedia of Human Sexuality*, red. P. Whelehan, A. Bolin, Hoboken 2015, s. 5.

[47] *Encyclopedia of Sleep and Dreams. The Evolution, Function, Nature, and Mysteries of Slumber*, red. D. Barrett, P. McNamara, Santa Barbara 2012, s. 352.

© for this edition by CNS

Według wierzeń często reinterpretowanych w okresie średniowiecznym powracające w nocnych koszmarach kobiety-demony posiadały charakterystyczne atrybuty, takie jak rogi, skrzydła czy kopyta[48]. W interpretacji twórców *gialli* demoniczne cechy szczególne zastąpiono czarnym ubiorem. W jednej ze scen otwierających *Una lucertola*… kobieta uwodząca we śnie główną bohaterkę ma na twarzy krzykliwy makijaż. Reżyser sugeruje w ten sposób podział bohaterów na niewinnych oraz naznaczonych grzechem. Dlatego uwodząca Anita Strindberg może zostać rozpoznana jako nowe wcielenie klasycznego sukuba. Dodatkowo jej strój oraz powracające w onirycznych sekwencjach czarne tło odsłaniają motywacje filmowych sukubów. Jak wynika z przywołanego przykładu — w przeciwieństwie do średniowiecznych wyobrażeń — upiorzyce w *giallo* nie uwodziły wyłącznie mężczyzn. Pojawienie się we śnie wyuzdanej kobiety było kolejnym pretekstem do wprowadzenia scen erotycznych o lesbijskim charakterze. Przywołana figura sukuba w *gialli* znajduje swoje dalsze rozwinięcie, czego przykładem może być opisywana już Baba Yaga. W obrazie Fariny protagonistkę w snach wielokrotnie odwiedza uwodzący ją demon, a po stosunku bohaterka nie jest w stanie zrekonstruować minionych doświadczeń.

Kobieta jako menada albo sukub pojawia się w *gialli* z zaskakującą regularnością, a obydwie przywołane funkcje kapłanki i demona wzajemnie się uzupełniają oraz przenikają. Menady występują w tekstach kultury jako kobiety, które

> uczestniczyły w świętym szale związanym z orgiastycznym kultem [Dionizosa]. Przedstawiano je z wieńcem z winorośli lub bluszczu na rozwianych włosach, z koźlą skórą przerzuconą przez lewe ramię, w długiej tunice, z tyrsem w prawej ręce, niekiedy ze sztyletem lub ze świętymi wężami[49].

W kontekście poszukiwania obrazów menad w filmach omawianego nurtu lata 60. i 70. były okresem, w którym pojawiło się najwięcej współczesnych reinterpretacji zjawiska. Wielokrotnie powracającym obrazem w filmach z tamtego okresu są sceny imprez, których nieodzownym elementem są narkotyki i niczym nieskrępowany seks z nowo poznanymi osobami. Ponadto huczne celebracje często wiązały się ze zbrodnią stającą się potem osią fabuły. Przyjęcie zorganizowane przez trójkę bohaterów w *Orgasmo* w pewnym momencie zmienia się w spektakl upokarzania głównej bohaterki, połączony z biciem i wmuszaniem w nią psychoaktywnych substancji. W *Una lucertola*… Fulciego sceny imprez są skontrastowane z tradycyjnymi kolacjami rodziny głównej bohaterki, a rolę menady odgrywa opisywana postać wyzwolonej seksualnie sąsiadki granej przez Strindberg.

Jedna z najbardziej charakterystycznych reinterpretacji motywu antycznych bachanaliów pojawia się w *Il tuo vizio*… W opisywanej we wcześniejszej części artykułu scenie przyjęcia mąż-pisarz pastwi się nad swoją żoną, a całemu wyda-

[48] M. Ayers, *Masculine Shame. From Succubus to the Eternal Feminine*, London 2011, s. 22–23.

[49] *Menady* [hasło w:] *Mały słownik kultury antycznej*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1962, s. 472 (dostęp: 31.05.2017).

© for this edition by CNS

rzeniu towarzyszy zaskakująca bierność zapatrzonych w pisarza młodych ludzi. Mimo że mężczyzna otwarcie znęca się nad swoją żoną, nie znajduje to dezaprobaty w świadkach zdarzenia. Wyzwolenie i swoboda zdaje się przynosić skutek uboczny w postaci zobojętnienia na przemoc, która zostaje zepchnięta na dalszy plan. W trakcie przyjęcia jedna z kobiet naga staje na stole i zaczyna śpiewać oraz tańczyć ekstatyczną pieśń. W szybkim czasie niczym w antycznej tragedii przyłącza się do niej chór głosów, a tempo utworu przybiera coraz bardziej szaleńczy rytm. Tancerka jest anonimową postacią, nie funkcjonuje w fabule z imienia i nazwiska. Współczesna menada jest dokładną kopią menady antycznej. Zarówno w jednym, jak i drugim przedstawieniu widz ma do czynienia z ekstatycznym tańcem, uroczystości mają orgiastyczny przebieg, zaś boski szał zastąpiono psychodelicznym odurzeniem. Warto podkreślić, że to kobiety są głównymi bohaterkami bachanaliów w *gialli*, to one przykuwają swoim ekstatycznym zachowaniem uwagę widza i to wokół nich dzieją się wszystkie istotne wydarzenia spajające fabułę.

Podsumowanie

Analizując wizerunki kobiet we włoskim *giallo*, nie można uciec od rozważania kontrowersyjnego potencjału kreowanych przedstawień. Sadystyczna przemoc i epatowanie często nieuzasadnioną fabularnie nagością pojawiające się na ekranie pobudzają masową wyobraźnię, jednocześnie kreując stereotypowe spojrzenie na dzieła nurtu. Popularne postrzeganie omawianego zjawiska jako sprowadzającego kobietę do roli ofiary i prezentującego wyłącznie taki jej obraz nie wyczerpuje różnorodności obrazów protagonistek dających się odnaleźć w *giallo*. Regularnie pojawiające się figury *femme fatale* czy sukuba stanowią kolejne typy postaci — tym razem zbudowane na kanwie archetypicznych wyobrażeń funkcjonujących w kulturze. Włoscy twórcy dokonywali rewizji przywołanych wizerunków, łącząc je z sobą, jak ma to miejsce w *Una lucertola con la pelle di donna* Lucia Fulciego. Reinterpretacje symboliki kulturowej przeniesione do *giallo* pod postacią kreacji protagonistek stanowią odzwierciedlenie przemian społecznych i obyczajowych zachodzących na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku.

Bibliografia

Opracowania

Ayers M., *Masculine Shame. From Succubus to the Eternal Feminine*, Routledge, London 2011.
Bondanella P., *Italian Cinema: From Neorealism To The Present*, Continuum, New York 2001.
Boozer J., *The lethal* femme fatale *in the noir tradition*, „Journal of Film and Video" 2000, nr 3/4.

© for this edition by CNS

Caldwell L., *Italian Feminism: Some Considerations*, [w:] *Women & Italy. Essays on Gender Culture & History*, red. Z. Barański, S. Vinall, St. Martin's Press, New York 1991.
Clover C.J., *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 2015.
Duncan P., *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Pocket Essentials, Harpenden 2006.
Encyclopedia of Sleep and Dreams. The Evolution, Function, Nature, and Mysteries of Slumber, red. D. Barrett, P. McNamara, ABC-CLIO, Santa Barbara 2012.
Gallant C., *Threatening Glances: Voyeurism, Eye-violation and the Camera: From "Peeping Tom" to "Opera"*, [w:] *idem*, *Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento*, FAB Press, Guildford 2000.
Gracey J., *Dario Argento*, Kamera Books, Newcastle 2009.
Hanson H., *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and The Female Gothic Film*, Tauris, London 2007.
Heller-Nicholas A., *Rape-Revenge Films. A Critical Study*, McFarland, Jefferson 2011.
Kendrick J., *Slasher Films and Gore in 1980s*, [w:] *A Companion to the Horror Film*, red. H.M. Benshoff, W. Blackwell, Chichester 2014.
Koven M., *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham 2006.
Landy M., *In the Name of the Mother: From Fascist Melodrama to the Maternal Horrific in the Films of Dario Argento*, [w:] *Italian Motherhood on the Screen*, red. M.E. D'Amelio, G. Faleschini Lerner, Palgrave Macmillan, Cham 2017.
Małyszko A., *Bestie i ofiary. Przemoc wobec kobiet w filmie współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
McDonagh M., *Broken mirrors/broken minds: The dark dreams of Dario Argento*, „Film Quarterly" 41, 1987, nr 2.
Mendik X., *Bodies of Desire and Bodies in Distress: The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970–1985*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.
Paul L., *Italian Horror Film Directors*, McFarland, Jefferson 2005.
Pinto D., *Sociology, politic, and society in postwar Italy 1950–1980*, „Theory and Society" 1981, nr 5.
Pitrus A., *Gore — seks — ciało — psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „Er", Siedlce 1992.
Pravadelli V., *Women and gender studies, Italian style*, „European Journal of Women's Studies" 2010, nr 17.
Schaefer E., *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919–1959*, Duke University Press, Duke 2001.
Shipka D., *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980*, McFarland, Jefferson 2011.
Stevens P., *Culture and Sexuality*, [w:] *The International Encyclopedia of Human Sexuality*, red. P. Whelehan, A. Bolin, Wiley Online Library, Hoboken 2015.

Źródła internetowe

http://antagonie.blogspot.com/2009/06/summer-of-blood-think-of-children.html.
Carter D., *The New York Ripper*, http://www.notcoming.com/reviews/newyorkripper.
MacCormack P., *Lucio Fulci*, http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/fulci/.
Menady [hasło], http://portalwiedzy.onet.pl/110321,,,,menady,haslo.html.
Needham G., *Playing with genre,* http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php.
Szlendak K., *Don't torture a duckling*, http://daemonbox.blogspot.com/2012/03/dont-torture-duckling-1972.html.
Wywiad z reżyserem, http://m.imdb.com/name/nm0002086/quotes.

© for this edition by CNS

Filmografia

Baba Yaga, reż. C. Farina, Włochy 1973.
Ciemności (*Tenebre*), reż. D. Argento, Włochy 1982.
Cztery muchy na szarym aksamicie (*4 mosche di velluto grigio*), reż. D. Argento, Włochy 1971.
Głęboka czerwień (*Profondo rosso*), reż. D. Argento, Włochy 1975.
Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave, reż. S. Martino, Włochy 1972.
Inferno, reż. D. Argento, Włochy 1980.
Kot o dziewięciu ogonach (*Il gatto a nove code*), reż. D. Argento, Włochy 1971.
Lo strano vizio della Signora Wardh, reż. S. Martino, Włochy 1971.
Matka łez (*Mother of Tears*), reż. D. Argento, Włochy, USA 2007.
Nie torturuj kaczuszki (*Non si sevizia un paperino*), reż. L. Fulci, Włochy 1972.
Nowojorski rozpruwacz (*Lo squortatore di New York*), reż. L. Fulci, Włochy 1982.
Odgłosy (*Suspiria*), reż. D. Argento, Włochy 1977.
Orgasmo, reż. U. Lenzi, Włochy 1969.
Ostatni dom na lewo (*The Last House on Left)*, reż. W. Craven, USA 1972.
Una lucertola con la pelle di donna, reż. L. Fulci, Włochy 1971.
Psychoza (*Psycho*), reż. A. Hitchcock, USA 1960.
Ptak o kryształowym upierzeniu (*L'uccello dalle piume di cristallo*), reż. D. Argento, Włochy 1970.
Sei donne per l'assassino, reż. M. Bava, Włochy 1964.
Syndrom Stendhala (*La sindrome di Stendhal*), reż. D. Argento, Włochy 1996.
Szybciej koteczku! Zabij! Zabij! (*Faster Pussycat! Kill! Kill!*), reż. R. Meyer, USA 1965.

From victim to succubus: Women representation in *giallo* fillms

Summary

The presented article revolves around depictions of women protagonists in *giallo* films. The author starts with a brief introduction on the controversies connected with the directors' comments and critique of the violence, nudity and the ways the fate of a woman is presented in *giallo*. Furthermore, the author describes how different types of women are presented in selected films. He emphasizes the influence of social changes of the 1960s and 1970s on the mentioned depictions. Firstly, he focuses on the "woman as a victim" motif; secondly, the author describes other archetypes, known as "a fighting woman", "femme fatale" and "menades". The article is concluded with a brief commentary on the artistic reinterpretations of traditional Western symbolism in the Italian *giallo* genre.

© for this edition by CNS