

mario bava

igor kernel



La frusta e il corpo (1963):
Christopher Lee in Daliah Lavi

"Upam, da bom nekega dne dosegel sloves, kakršnega so uživali Bazilid, Valentin, Harpokrat ali pa Simon Mag, tisti čudoviti potepuh, ki je svojo ženo, ubežnico iz neke javne hiše v Tiru, vsepovsod predstavljal kot reinkarnacijo Sofije."

(Mario Bava v svojem zadnjem intervjuju, ki je bil pod naslovom Un cinéaste d'outre-tombe deset dni po njegovi smrti objavljen v *Libérationu*)

Večer na morski obali, nekje na Baltiku. Obala je skalnata, divja, na pečini, ki se dviga nad morjem, pa stoji grad. Morje je temno, razburkano, nad njim se razgrinja nebo, zastrto z težkimi oblaki, ki se zbirajo k nevihti, na obzorju pa se zdi, kot bi skoznje hotela prodreti večerna zarja. Prizor z morjem in nebom temne, sivo-modro-zelene barve, ki se preliva s krvavo rdečino zarje, je skupaj s silhueto starega gradu videti, kot bi ga nekdo na filmsko platno prenesel s slike Arnolda Böcklina ali J.M.W. Turnerja. In to je ozadje, kamor vstopi zlovešča podoba konjenika, namenjenega proti gradu, ki se mu v diru vedno bolj približuje, medtem ko mu plašč, v katerega je ogrnjen, vihra v vetru. Baron Kurt Tenliff se po dolgoletnem izgnanstvu vrača domov.

Gre za film *La frusta e il corpo* (1963), ta sugestivna sekvenca pa nas vpelje v svet ustvarjalca, ki je med svojimi kolegi veljal za zadnjega resničnega mojstra svojega poklica. *La frusta e il corpo* je v vseh pogledih značilno delo Maria Bave, demoničnega zapeljivca, ki gledalca prestavi tja, kjer vladajo povsem drugačni zakoni prostora in časa. Bavin svet prežemajo prvobitne, htonične sile, to je svet perverznh strasti in dekadence. V njem ni prostora za anemično sentimentalnost, čustvovanje tistih, ki bivajo v tem divjem, negostoljubnem okolju, pa je tako silovito, da se zdi, kot bi jih hotelo raztrgati od bolečine, ki jo čutijo v sebi. In če nam Bava – tako kot v filmu *La frusta e il corpo* – govori o ljubezni, te ni mogoče jasno ločiti od sovraštva. "Ljubim ga in obenem souražim," pravi Nevenka (Daliah Lavi) o Kurtu (Christopher Lee). Njuno skrito, prepovedano razmerje je v znamenju razdiralne sle, njen simbol pa sta bič, ki pušča krvave sledove na Nevenkinem telesu, in bodalo, ki obema prinese smrt.

Poleg virtuoznosti in vizualnega razkošja, ki še bolj poudarjata šokantnost in nezemeljskost podob, kakršne gledalcu nudi Mario

Bava, pa njegove filme v večji ali manjši meri označujejo še nekatere poteze, ki mu jih velika večina kritikov (z izjemo nekaterih francoskih) ni mogla odpustiti. V prvi vrsti gre za njegovo dokajšnjo ravnodušnost do tega, da bi zares "vodil" igralce (ki so bili zato bolj ali manj prepuščeni samim sebi), predvsem pa za nedodelane, skrajno rudimentarne scenarije (z nekaterimi izjemami, ko je bil Bava tudi sam scenarist oziroma koscenarist), z dialogi, ki so včasih tako zanič, da že mejijo na groteskno. Tudi film *La frusta e il corpo* se – vsem svojim kvaliteta navkljub – ponaša z dialogi, ki na nekaterih mestih učinkujejo vse prej kot vzpodbudno. Tipična je sekvenca, ko Kurt prebiča Nevenko in med stisnjenimi zobmi – ona se tačas zvija od bolečine in strasti – izusti: "*Vedno si ljubila nasilje!*" Če bi danes kateremukoli igralcu nove generacije v prizoru te vrste (kar je seveda povsem hipotetično, saj takih filmov pač ne snemajo več) položili na jezik takšno izjavo, bi se gledalci v dvorani zvijali od smeha. Če v tem konkretnem primeru ni prišlo do takšne reakcije, je bilo to le zato, ker je besede izrekel Christopher Lee, ki je bil takrat v svojih najboljših letih – in ko se je Lee tedaj prikazal na platnu (ob karizmi, ki jo je premogel), nobenemu v dvorani ni prišlo na misel, da bi se smejal. Toda kako je mogoče, da v filmih enega in istega avtorja najdemo na eni strani vrhunske posnetke, tako da nobeno drugo delo istih zvrsti (to še posebej velja za "orrore", "giallo" in "peplum", četudi se je Bava poskušal tudi v drugih žanrih) ne vzdrži primerjave z njimi, na drugi pa imamo opravka s tolikšno "popustljivostjo" pri temeljnih postavkah, kot so dialogi in scenarij nasploh?

Sodobniki Maria Bave iz vrst tedanjih filmskih kritikov bi seveda odgovorili, da preprosto ni znal "delati filmov". Da je takšen odgovor popolnoma napačen, pa je jasno vsakomur, ki je videl njegov "uradni" režiserski prvenec *La maschera del demonio* (1960). Oglede tega filma v kinodvorani, z neverjetno ekspresivnostjo njegove fotografije, scenografije in kostumov, pusti gledalcu vtis tako osupljive lepote, da tudi prizori najbolj skrajnega nasilja delujejo – pa naj se sliši še tako perverzno – kot čista poezija, obenem pa pri tem sploh ne izgubijo svoje ostrine (takšen je že sam prolog: v 17. stoletju je princesa-čarovnica Asa obsojena na smrt, rabelj in njegovi pomočniki ji na ramo vžgejo znak "S" ("Satan" oziroma "strega"), nato pa ji na obraz pribijejo (dobesedno) železno masko, ki je na notranji strani opremljena z bodicami; v svojem času je ta prizor deloval tako šokantno, da so v Veliki Britaniji predvajanje tega filma prepovedali in je v tamkajšnje kinodvorane prišel šele deset let kasneje). Bava pri *Mascheri* ni bil le režiser, direktor fotografije in koscenograf, temveč je sodeloval tudi pri scenariju (ki sicer sloni na Gogoljevi noveli *Vij*), kar temu filmu daje dokajšnjo konsistentnost tudi na tistem področju, kjer je sicer mogoče – pri njegovih kasnejših delih – zaznati zgoraj omenjene slabosti. In če Bava drugače igralcem ni posvečal pretirane pozornosti, je znal prav v tem filmu izvrstno izrabiti vse potencialne britanske igralke Barbare Steele, ki je zaslovela ravno po zaslugi *Maschere*. V dvojni vlogi čarovnice-vampirke Ase in princese Katje je bila nenadkriljiva, njena nenavadna lepota – s pridihom vročične norosti v njenih velikih očeh, polnih vznemirljive izrazne moči (Riccardo Freda jih je ljubkovalno imenoval "gli occhi metafisici di Barbara Steele") – pa ji je kasneje prinesla naziv nesporne "kraljice horrorja" šestdesetih let. *La maschera del demonio* ostaja eden najboljših "horrorjev" sploh, kar pa se tiče kvalitete njegove črno-bele fotografije, lahko mirno zapišemo, da v celotnem obdobju po vojni ni bilo filma iz tega žanra, ki bi se mu v tem pogledu lahko približal.

Za to, da so Bavini filmi videti takšni, kot so, obstaja vrsta razlogov: od okolja, v katerem je odrasčal in v katerem si je pridobil svojo izobrazbo (pri tem je posebej relevantno, da se je med svojim petnajstim in petindvajsetim letom posvečal slikarstvu), pa vse do časa, v katerem se je začel poklicno ukvarjati s filmom, dokler ni po dobrih dveh desetletjih dobil prve priložnosti za samostojno režijo. Od vsega najpomembnejši pa je bil nedvomno vpliv njegovega očeta Eugenia, ki se kot nekakšna senca razprostira nad Mariom Bavo in njegovim opusom. V enciklopedijah lahko o Eugeniu Bavi

preberemo, da je bil "kipar". Zares je bil kipar (in tudi slikar), vendar še precej več kot to, anonimnost, v katero je zavita njegova dejavnost, pa je prav simptomatična, saj je bil z njo zaznamovan tudi njegov sin Mario. Od leta 1903, ko so se pri njem oglasili predstavniki Pathéja, se je namreč Eugenio Bava poklicno ukvarjal s filmom – kot scenograf, snemalec in direktor fotografije, področje, ki mu je bilo še posebej pri srcu, pa so bili posebni učinki. Kinematografija zanj ni bila neka obstranska dejavnost, saj se ji je posvetil z vsem srcem in je bil ustanovitelj San Remo Filma, ene prvih italijanskih producentovskih hiš. Leta 1930 je vstopil v Istituto Luce, državno kinematografsko podjetje, kjer je zasedal mesto direktorja sektorja za posebne učinke. Iznašel je celo vrsto smelnih postopkov, ker pa jih ni patentiral, so to namesto njega storili drugi – in Eugenio Bava tako v očeh "poznavalcev" ostaja zgolj "oče Maria Bave", po poklicu "kipar". Le maloštevilni – med njimi je Riccardo Freda – pa so v njem prepoznali "genija na svojem področju". Mario Bava se je ob svojem očetu spoznaval s kamero in s skrivnostmi posebnih učinkov. Naučil pa se je tudi skromnosti. O tem, kako zelo je Eugenio Bava preziral prostaško siljenje v ospredje, značilno za "male ljudi", nam govori naslednja anekdota: pri trinajstih ali štirinajstih letih je Mario očetu podaril eno svojih slik, na kateri se je podpisal; oče mu je primazal klofota, rekoč: "*Niti sam Raffael se ni podpisoval na svojih platnih!*"

Mario Bava ni želel vstopiti v Istituto Luce in se je od svojega petindvajsetega leta kot direktor fotografije udingal pri različnih producentih. V svoji dolgoletni karieri je snemal filme za najrazličnejše avtorje, med njimi so bila tudi imena kot Mario Costa, Mario Monicelli, Mario Camerini, Dino Risi, G.W. Pabst, Robert Z. Leonard in Raoul Walsh. Bava se je z enako virtuoznostjo loteval tako črno-bele kot barvne fotografije, kar je čutili tudi pri vseh tistih njegovih filmih, kjer je podpisan le kot režiser, dejansko pa je videti, kot bi jih posnel sam. Njegovi čarobni kadri so navdihnili vrsto ustvarjalcev, med njimi Federica Fellinija, ki se je, ko je delal epizodo Toby Dammit iz *Treh korakov skozi blaznost* (1967), zgledoval pri *Operazione paura* (1966) Maria Bave.

V krogih italijanske filmske industrije je Mario Bava veljal za zadnjega velikega "obrnika" v najbolj žlahtnem pomenu te besede, tako kot so bili v svojih očeh – in v očeh svojih sodobnikov – "obrniki" (sicer vrhunski, a še vedno "obrniki") renesančni slikarji (sintagma "čisti umetnik" je eden tistih tipično novodobnih pojmov, ki bi bil v nekem drugem času brez vsakega smisla). Navedimo le en značilen primer, ki zelo lepo ilustrira njegovo mojstrstvo. Vsi smo se že nešteto krat srečali s prizori, ko se na filmskem platnu nek lik transformira v nekaj drugega. Dandanes ta proces seveda ponazorijo zelo banalno, z uporabo navadne računalniške animacije, v časih Maria Bave pa so se v ta namen zatekli k *stop-motion* fotografiji. Klasičen primer je *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) Roubena Mamouliana, pri katerem je transformacija glavnega junaka od angelskega obraza doktorja Jekylla do zverskega, opičjega lika gospoda Hyda (v obeh vlogah Fredric March), ki se odvija pred gledalčevimi očmi, še danes fantastično učinkovita in je tja do sedemdesetih let ostala nepresežena, pri Paramountu pa pravzaprav nikoli niso razkrili, v čem je bila skrivnost njihovega postopka. Poznavalec tega žanra Carlos Clarens se v svoji knjigi, posvečeni filmskim grozljivkam, nagiba k mnenju, da je šlo za spretno uporabo dvojne ekspozicije in *stop-motion* fotografije, skupaj s šminko posebnih barv, ki je prišla do izraza z ustreznimi filtri za kamero. In kakšen je bil postopek, ki ga je Mario Bava izpeljal pri filmu *I vampiri* (1956) Riccarda Frede (slednji je zapustil prizorišče še pred zaključkom snemanja, Bava pa je nato v naslednjih dveh dneh sam dokončal film)? Z uporabo filtrov za kamero in s spreminjanjem osvetlitve je izvedel proces pospešenega staranja vampirske vojvodinje v enem samem kadru! To, kar mu je tedaj uspelo, je tudi v očeh njegovih kolegov, ki so vendarle dobro obvladali svoj poklic, mejilo na čisto magijo in ker danes nihče več ne snema na takšen način, se tudi ni bati, da bi kdo njegov podvig kdajkoli ponovil.

Producentom so bile čarovnije, ki jih je izvajal Bava, seveda všeč –

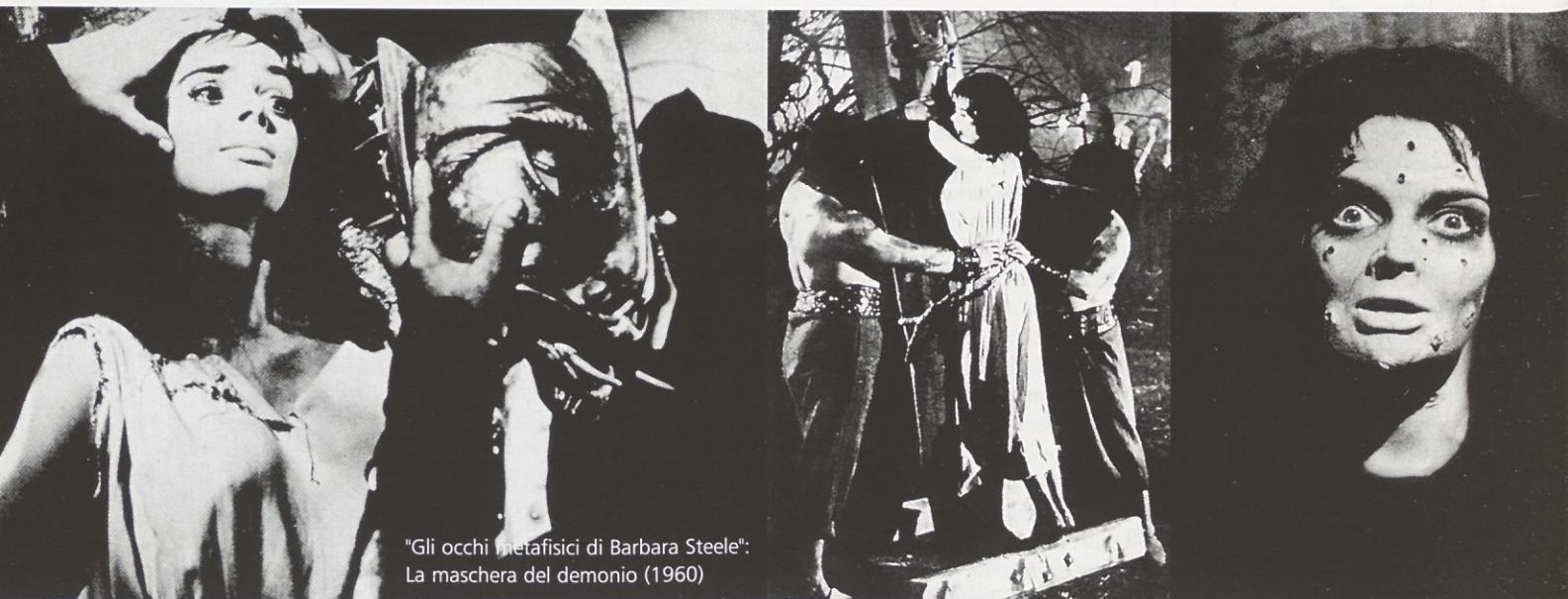
ne same po sebi, pač pa zato, ker so bili po njegovi zaslugi filmi posneti hitro (po možnosti v nekaj dneh), predvsem pa poceni. In da ne bi bilo nesporazumov, kaj je mišljeno z izrazom "poceni": če na primer proračun za posamezen film pri Hammerju velikokrat ni presegel 150.000 USD (glede na to, kako dobro so njihovi izdelki izpadli na platnu, se zdi ta številka neverjetna, vendar je resnična), je bil pri italijanskih filmih istega žanra še veliko manjši (podatek, da so danes producenti – sicer na drugem koncu sveta – nekomu pripravljeno odriniti 250 milijonov USD zato, da posname zanič film, ki potem pobere enajst oskarjev, ker jih po takšnem vložku pač mora pobrati, v tem kontekstu izzvani kot slaba šala). Bava je kot "reševalec položaja" na podoben način kot pri filmu *I vampiri* vskočil še nekajkrat (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959, Pietra Franciscija, *La battaglia di Maratona*, 1959, Jacquesa Tourneurja in *Caltiki, il mostro immortale*, 1959, Riccarda Frede – zadnja dva filma je režiral tako rekoč v celoti, pri nobenem od njih pa ni naveden na špici), dokler mu pri producentki hiši Galatea (v zahvalo, ker jim je "rešil" peplum *La battaglia di Maratona*) niso končno tudi "uradno" naklonili prvega samostojnega projekta (že omenjena *La maschera del demonio*).

Omenili smo že film *Operazione paura*, ki je navdihnil Fellinijevega Tobyja Dammita. Vendar pa bi tisti, ki ne vedo za Fellinijevo izjavo, da je navdih za svoj prispevek k *Trem korakom skozi blaznost* našel prav pri *Operazione paura*, podobnosti s Tobyjem Dammitom lahko našli tudi v drugih delih Maria Bave. Značilen primer je giallo *Sei donne per l'assassino*, posnet dve leti pred *Operazione paura* in tri leta pred Tobyjem Dammitom. Uvodne sekvence, ki se dogajajo v tem filmu, takoj vzbudijo asociacije na Tobyja Dammita. Gre za prizore iz modne hiše, kjer je s kotom snemanja, montažo, predvsem pa z uporabo neverjetno živih barv (rdeče, zelene, rumene), kakršne v resničnem življenju ne obstajajo, ponazorjeno vzdušje irealnosti, dekadence, predvsem pa demoničnosti "show-businessa". To pa je prav tisto, pred čemer skuša ubežati Toby Dammit v Fellinijem filmu, v katerem obrazi, ki na začetku oblegajo igralca, izgubijo vso človeškost. Navidezno človeške poteze vzbujajo vtis maske, za katero se skrivajo peklenske sile, ki si hočejo prilastiti Tobyjevo glavo (kar jim na koncu seveda tudi uspe). Fellini je omenjeno vzdušje pričaral z natanko istimi prijemi, kot jih je pred njim uporabil Bava.

Ko danes gledamo *Sei donne per l'assassino*, se zdi neverjetno, da je bil ta film narejen že leta 1964. To je eno tistih Bavinih del, ki so seveda močno vplivala predvsem na ustvarjalce žanrskih filmov v italijanski filmski industriji in ti so v kasnejših letih prvine njegovega sloga vnašali v svoje izdelke, vendar se mu v resnici nikoli niso zares približali. Iz današnje perspektive je še bolj očitno, kako zelo se Bavini filmi razlikujejo od filmov njegovih sodobnikov in

posnemovalcev. Jean-François Rauger se v monografiji, posvečeni Mariu Bavi, ki je izšla leta 1994, ob retrospektivi njegovih filmov v Francoski kinoteki z naslednjimi besedami dotakne te njegove "drugačnosti": "*Bavina dela, še posebej po filmu Sei donne per l'assassino, kjer se njegov pristop popolnoma ločuje od predlog, ki so do tedaj obstajale, so zelo hitro dosegla resnično avtonomnost. Poslej bodo njegovi lastni filmi pomenili matrico za različne pod-žanre, njihove razločne sledove pa lahko najdemo tudi v naj sodobnejši ameriški kinematografiji. Bava torej ni zgolj najbolj nadarjen med malimi mojstri manierizma. Brez dvoma je eden redkih žanrskih ustvarjalcev, morda celo edini, ki je bil sposoben preskoka v sodobnost, ki mu je uspel radikalen prelom (žal mu v tej smeri nihče ni sledil, razen v degradirani ali pa "osladkani" obliki) z dotedanjo pripovedniško retoriko. Prezir ali ignoranca, ki ju je deležen s strani cinefilije, navezane na tradicionalne koncepte (pa najsi bodo ti še tako okosteneli) kinematografije, ki jo označujejo kot klasično, sta zelo zgovorna. Bavi pripisujejo "nakičenost", za to obsodbo pa se v resnici skriva zavračanje bleščečega, edinstvenega pristopa, ki razgalja vso trivialnost mentalnih struktur, zaradi katerih stereotipi postajajo potrošniška dobrina, in ki jih s tem tudi transcendirata*".

Še enkrat se povrnimo k "rudimentarnosti" scenarijev kot eni od značilnosti filmov Maria Bave. "Zgodba" v pravem pomenu te besede v Bavinih filmih zavzema izrazito sekundarno vlogo oziroma tako rekoč ne obstaja. Kot ugotavlja Jean-François Rauger, se gledalec, potem ko se najprej znajde na terenu, za katerega se mu zdi, da ga pozna, nenadoma sooči z zapovrstnimi naskoki emocij, ki večinoma nimajo nobene neposredne zveze z "nitjo" pripovedi (ki je tam bolj zaradi lepšega). Uvodoma obravnavani film *La frusta e il corpo* je značilen primer, kjer se – razen nočnih blodenj junakinje in bičanja s strani njenega ljubimca, ki ga prestaja z očitno slastjo – dejansko ne dogaja nič. Vse ostalo ima zgolj funkcijo zadostitve najosnovnejšim normativom, tako da film dobi nekaj, kar naj bi bilo približno podobno narativni strukturi, da bi s tem postal "uporaben" v komercialnem smislu. Za Bavo je pomembna ponazoritev silovitosti čustovanja med Kurtom in Nevenko, ne pa "logično zaporedje dogodkov" (kar ne pomeni, da v njegovem pristopu ne bi bilo svojske notranje logike), tako kot so zanj nepomembni "dialogi" sami po sebi. V tem kontekstu postane bolj razumljiva absurdnost zgoraj citirane Kurtove izjave: če se nam zdi, da ne spada tja, to ni le iz razloga, ker bi bila neumestna zaradi svoje grotesknosti, temveč predvsem zato, ker ni bilo mišljeno, da bi kdo med tistim prizorom sploh kaj rekel. Kurtova izjava je tam zato, ker si tisti, za katere je Bava delal, pač niso mogli predstavljati filmov, kjer ne bi bilo določenega števila dialogov. Ta kratki stavek, ki ga izgovori Kurt, bi lahko bil prisposodba sardoničnega smehljaja, ki si ga je morda nadel Mario Bava, ko se je priklonil svojim



"Gli occhi metafisici di Barbara Steele":
La maschera del demonio (1960)

Eden od obrazov strahu iz filma
I tre volti della paura (1963)



Toby Dammit: Iskanje navdiha pri
Operazione paura (1966) Maria Bave

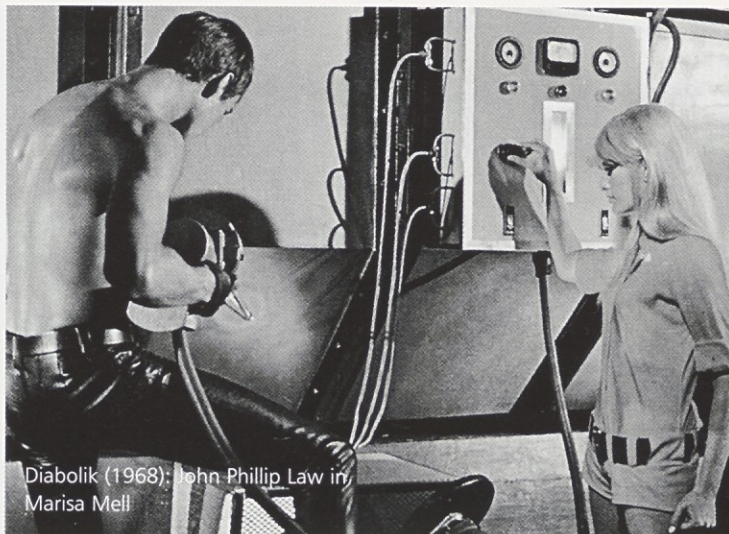


delodajalcem (ki so se, postavljeni pred izbiro ali naj financirajo npr. proizvodnjo konzervirane hrane ali pa filma, slučajno odločili za slednje), rekoč: "Želite, da bi igralci v mojem filmu govorili? Izvolite!"

Filmi Maria Bave torej spadajo med tista dela, ki se jih ne spominjamo zaradi njihove "zgodbe", temveč so se nam vtisnila v našo podzavest po zaslugi silovite izrazne moči niza "podob", ki sestavljajo posamezen film takšne vrste. To je najbolj očitno v njegovih kasnejših delih, med katera spadata *Sei donne per l'assassino*, kjer se izkaže, da je motiv za serijo šokantnih umorov najbolj prozaična koristoljubnost, ali pa *Ecologia del delitto*, z "zgodbo", ki je tako zelo "odveč", da je treba kasneje vsakič znova prebrati "vsebino" filma, da bi vedeli, za kaj je sploh šlo. Zato pa nikoli ne pozabimo sekvence z golim dekletom, ki ob obali jezera beži pred morilcem, vse skupaj pa se dogaja med sončnim zahodom, tako da je celoten prizor oblit z neresnično svetlobo, ki je nekje med krvavo-rdečo in vijolično – z njo je obsijana dekletova postava, še posebej pa jezero samo, ki je videti, kot da bi bilo napolnjeno s krvjo, tako da s tem opravičuje ameriški oziroma francoski naslov *A Bay of Blood / La Baie sanglante*. V tem smislu je Bava – na nek način – predhodnik pod-žanra, ki je zaživel šele po smrti tega režiserja in ki obravnava motiv "serijskih morilcev"; tudi ti filmi namreč gradijo na stopnjevanju napetosti, do česar privede "kompulzivno" nizanje grozljivih prizorov, ne pa že omenjeno "logično zaporedje dogodkov". Seveda pa gre za podobnost, ki je zgolj površinska. Če v zvezi z Bavo lahko govorimo o "dekadenci" in "perverznosti", sta to pojma, ki za kamero vsemu navkljub zahtevata "ustvarjalca" v pravem pomenu te besede, ki s svojo subverzivnostjo spodkopava do tedaj veljavne žanrske norme; pri kasnejših ameriških horrorjih na temo "serijskih morilcev" pa imamo že opravka s "smrtjo" žanra – ostala je le še "forma", "truplo", ki je "zamrznjeno" v nekakšen "rigor mortis", zadnjo fazo pred popolnim razpadom. In če za marsikateri Bavin film lahko rečemo, da premore dobršno mero ironije (pa tudi samoironije), pri ameriških filmih iz omenjenega cikla, ko naj bi "citirali" svoje predhodnike, ugotavljamo edinole, da so postali karikature samih sebe. Da se nahajamo v fazi popolnega razsula, priča film *Krik* s svojim nadaljevanjem – tu je odvrženo še zadnje pretvarjanje: grozljivosti ni, ker je tudi nikoli ni bilo. Tam, kjer Bava s tenkočutnim razgaljanjem mehanizmov žanra le-tega transcendirata, nam Wes Craven dobesedno govori: vse skupaj je "le film", to, kar gledate, ni "resnično", temveč "lažno". To skrajno banalno "sporočilo" nam nehoti evocira Bradburyjevo zgodbo *Pillar of Fire*, katere junak je "živi mrtvec", "poslednji svoje vrste", ki v daljni prihodnosti vstane iz groba. Edino, kar ga drži pokonci, je sovraštvo do tega popolnoma razčlovečenega, aseptičnega sveta prihodnosti ("Sovraštvo je njegov oče in njegova mati"), v katerem so ljudje izgubili vsako sposobnost resničnega čustvovanja. "Mrtvec" iz

Bradburyjeve zgodbe je v vseh pogledih bolj "živ" od "ljudi", ki ga obkrožajo. Ti ne sovražijo, vendar tudi ne ljubijo. Seveda se tudi ničesar več ne bojijo. Čemu bi se bali teme, saj je ta le "odsotnost svetlobe"? In "serijski morilci"? Le kdo bi hotel početi kaj tako skrajno "nesmiselnega"? Serija umorov, ki jih sproži Bradburyjev "mrtvec", med obupnim prizadevanjem, da bi "prebudil" resnične mrtvece okoli sebe, ki se imajo za "žive", povzroči le začudenje nad nenavadnimi dogodki, trupa žrtev pa končajo v "ognjenem stebru" ogromnega krematorija, enega od mnogih, ki skrbijo za to, da za ljudmi, ki že za življenja niso puščali nikakršne "sledi", bliskovito izgine še zadnji, materialni dokaz, da so sploh kdaj obstajali. Bradburyjevega junaka nazadnje ne ujame policija (te tedaj nimajo več, ker je enostavno ne potrebujejo), pač pa njegova nesojena žrtev, ki meni, da je neuspešni poskus umora nekakšna "igra". Film *Krik* in vsi njemu podobni izdelki nam sporočajo prav to: ti umori niso "resnični", so le "igra". In le kako bi tudi lahko kdorkoli resno jemal "filmske" umore v dobi, ko so vojne grozote, ki se dogajajo "resničnim" ljudem, zreducirane na raven "video spotov", ki služijo večji gledanosti televizijskih poročil?

Bave se je v očeh producentov – in tako je ostalo vse do konca njegove kariere – držal sloves ustvarjalca, ki dela hitro in poceni, njegove mojstrovine s kamero in scenografijo, pa so bile nekaj, kar naj bi bilo zraven po sili razmer, če že mora biti. Četudi je rad opravljal svoje delo, je kasneje vseeno nekajkrat le izrazil obžalovanje, da je sprejel praktično vse projekte, ki so mu jih ponudili, da jih je bil prisiljen delati na hitro in z minimalnim proračunom, tako da je pri njih mogoče videti marsikatero od slabosti, navedenih v uvodu. V sedemdesetih letih je doživel kar nekaj udarcev. Najbrž mu ni moglo biti prijetno pri srcu, ko ga je producent Giuseppe Zachariello angažiral za film *Ecologia del delitto* (1971), predvsem zato, ker je malo pred tem na Japonskem tržišču "vžgal" *L'uccello dalle piume di cristallo* (1969), prvenec Daria Argenta (nekdanjega filmskega kritika, ki ga je v mnogočem navdihnil prav Bava), Zachariello pa je hotel, da bi tudi Bava naredil nekaj podobnega. Še hujše je bilo tisto, kar ga je doletelo pri filmu *Lisa e il diavolo* (1972), enem njegovih najlepših del, ko je tri leta kasneje pristal na zahtevo producenta, naj posname nekaj dodatnih kadrov, da bi film spravili v okvir manije, ki jo je sprožil komercialni uspeh Friedkinovega izganjalca hudiča, nato pa so ga lansirali kot "nov film" pod naslovom *La casa dell'esorcismo*. Bava tega verjetno ne bi nikoli naredil, če ga ne bi prej močno prizadelo dogajanje okoli filma *Cani arrabbiati* (1974), ki ga ni mogel dokončati (posneti bi morali le še nekaj kadrov), ker je producent bankrotiral (film ni bil potem nikoli predvajan). Sledila sta še dva filma (*Shock*, *La Venere d'Ille*), še zadnjič pa je zablestel leta 1976 s posebnimi učinki za britansko-italijansko TV nadaljevanko o Mojzesu (ki je kot celovečerni film prišla tudi v kinodvorane). Njegova ponazoritev umikanja Rdečega morja pred Mojzesom, ko



Diabolik (1968): John Phillip Law in Marisa Mell



Terrore nello spazio (1965): kombinacija žanrov "fanta-scienza" in "orrore"

ta vodi židovsko skupnost iz Egipta, je resnično vrhunska in daleč presega posebne učinke pri istem prizoru iz kateregakoli drugega filma o Mojzesu. Producent Dino De Laurentiis je bil navdušen in je Bavo vabil, naj gre v ZDA kot nadzornik posebnih učinkov za "remake" King Konga, vendar je Bava ponudbo zavrnil, tako kot je zavrnil ponudbo AIP, da bi zanje posnel novo verzijo svojega prvenca *La maschera del demonio*. Bilo je prepozno, ni več hotel zapuščati Italije. Zato pa je za Argentov film *Inferno* (1979) izdelal maketo nebotičnika, da je ustvaril vtis, kot bi se dogajanje odvijalo v New Yorku, ravno tako pa je tudi avtor posebnih učinkov v sekvenci, ko se Irene Miracle spreminja v Smrt.

Z westernom *La strada per Fort Alamo* (1964) je Mario Bava k sodelovanju pritegnil svojega sina Lamberta (tako kot je pred desetletji njegov oče Eugenio v skrivnosti filma vpeljal njega), ki je od tega filma dalje (razen pri filmih *I coltelli del vendicatore*, *Cinque bambole per la luna d'agosto* in *Gli orrori del castello di Norimberga*) njegov asistent režije. Leta 1980 je Lamberto posnel *Macabro*, svoj prvi samostojni film. Očetu je prinesel pokazat prvi zvitek, pravkar zmontiran, še neopremljen z glasbo, da bi od njega dobil nekaj nasvetov. Po končani projekciji je Mario Bava izjavil: "Zdaj lahko v miru umrem". Vsi prisotni so se spogledali, saj je bil "maestro" trdnega zdravja, zato se jim je ta izjava zdela neumestna. Tri mesece kasneje je Maria Bavo doletel infarkt: umrl je, star petinšestdeset let. Za njim je ostal spomin na rahločutnega, zadržanega moža, ki ni maral intervjujev in stikov z javnostjo in ki se je tudi med snemanjem svojih filmov obnašal tako, da njegove prisotnosti (kot se spominja Barbara Steele) skoraj ni bilo v čutiti. Skrit za reflektorji, ki so osvetljevali prizorišče, je snoval svoje podobe iz sanj.

Poleg skromnosti, ki je Maria Bavo tako zelo označevala, obstaja še en razlog za njegovo zadržanost. Imel se je za predstavnika manjšine, ki je že v njegovem času nezadržno izginjala, dokončno izumrla pa je z iztekom sedemdesetih let. Njegov slog sicer na eni strani še danes deluje neverjetno sveže in moderno, na drugi strani pa je bil zaradi svojega načina dela Bava živi relikv znotraj prevladujočega kinematografskega pristopa, ki je s svojo agresivno mašinerijo v zadnjih dveh desetletjih s prizorišča odstranil vse možnosti za drugačen filmski jezik in koloniziral tudi področje, ki so ga prej zasedali njegovi "neodvisni" konkurenti. Ironija je seveda v tem, da to že dolgo ni več "velika" kinematografija v pravem pomenu te besede, temveč le še kinematografija velike praznine. Bava, ki se je začel s filmom ukvarjati v popolnoma drugačnih časih, saj je bil direktor fotografije v letih 1939-1959, je tedaj, ko je dobil priložnost za režijo svojega prvega samostojnega filma, dobro vedel, da obstaja tudi zgodovina filma in da je na nek način sam že del te zgodovine. Zavedal se je, da velikega hollywoodskega filma ni več, da si potemtakem lahko privoščijo določeno mero "neresnosti", ki prežema njegove filme, kot bi hotel parafrazirati Nietzschejevega Zarasturo: "Je to sploh mogoče? Mar ti ljudje še niso slišali, da je

film mrtev?" V tem pogledu je morda Maria Bavo še najlepše opredelil Jean-Louis Leutrat, eden največjih poznavalcev tega režiserja: "Skeptik, kakršen je bil, se je raje odločil, da se ne bo jemal preveč resno, zato je v svojih delih namenoma sprevrčal tisto, kar je bilo njegova dediščina; rafinirano režijo in fotografijo je kombiniral z robotimi scenariji, gledalcem je dobesedno metal v obraz podobe skrajnega nasilja in najbolj temačne dekadence ter jim neprizanesljivo razkrival vse svoje stigmatе fin-de-sièclovskega umetnika".

V nasprotju s pričakovanji Maria Bave je bil *Macabro* prvi in zadnji film njegovega sina Lamberta, narejen v slogu, ki dober "orrore" loči od povprečnega oziroma slabega. V naslednjih letih je posnel še vrsto drugih filmov, večinoma prav grozljivke, v njih pa bi zamen iskali tiste poteze, zaradi katerih se je Mario Bava tako zelo razlikoval od ostalih italijanskih režiserjev, ki so se poskušali v istih žanrih (Lucio Fulci, Umberto Lenzi, Antonio Margheriti idr.). Lamberto Bava je leta 1990 naposled naredil še tisti zadnji, neizogibni korak: režiral je "remake" najslavnejšega filma Maria Bave, *La maschera del demonio*, kar je izzvenelo tako, kot da bi vsemu svetu hotel dopovedati, naj ga že enkrat pustijo pri miru in da nikoli – kljub temu, da nosi njegovo ime – ne bo mogel smetati takih filmov kot njegov oče. In četudi imajo nekateri Daria Argenta za "maestrovega" duhovnega naslednika, se zanj – vsem njegovim kvaliteta navkljub – vseeno zdi precej bolj ustrezna označba "the poor man's Mario Bava", ki mu jo je pripel John McCarthy. •

Mario Bava
(1914–1980)

Bio-filmografija:

*31. 7. 1914, San Remo
+27. 4. 1980, Rim

Psevdonimi: John M. Old, John Foam,
Marie Foam, Antonio Roman

Pri filmu začel kot asistent kamermana,
nadaljeval kot kamerman, od leta 1939
dalje pa kot direktor fotografije.

KRATKOMETRAŽNI FILMI

(kot direktor fotografije in režiser):

Za druge režiserje posnel 33 kratkometražnih
filmov v letih 1939-1956, med njimi dva filma
Roberta Rossellinija (*Il tacchino prepotente*; *La
Vispa Teresa* – oba 1939), nekaj filmov Pietra
Franciscija idr. Od 1946. do 1959. leta režira in
snema tudi lastne kratkometražne filme:
L'Orrechio (1946), *Santa Notte* (1947), *Legenda
sinfonica* (1947; kr M. Melani), *Variazioni
sinfoniche* (1949), *L'Amore nell'arte* (1950;
samo r) idr.

CELOVEČERNI FILMI

Kot direktor fotografije:

1943 *Uomini e cieli*
r: Francesco De Robertis
f: Mario Bava, Carlo Bellerio

1946 *L'Elisir d'amore*
r: Mario Costa
f: Mario Bava

1947 *Follie per l'opera*
r: Mario Costa
f: Mario Bava

1948 *I pagliacci* (*Amore tragico*)
r: Mario Costa
f: Mario Bava

1949 *Quel bandito sono io! / Her Favourite
Husband*
r: Mario Soldati
f, pu: Mario Bava

1950 *Canzone di primavera*
r: Mario Costa
f: Mario Bava

1950 *E arrivato il cavaliere!*
r: Steno (Stefano Vanzina), Mario Monicelli
f: Mario Bava

1950 *Vita da cani*
r: Mario Monicelli, Steno
f: Mario Bava

1951 *Guardie e ladri*
r: Mario Monicelli, Steno
f: Mario Bava

1952 *Gli Eroi della domenica*
r: Mario Camerini
f: Mario Bava

1952 *Perdonami*
r: Mario Costa
f: Mario Bava

1952 *Viale della speranza*
r: Dino Risi
f: Mario Bava

1953 *Cose da pazzi*
r: G.W. Pabst
f: Mario Bava

1953 *Terza liceo*
r: Luciano Emmer
f: Mario Bava

1953 *Villa borghese*
r: Gianni Franciolini
f: Mario Bava

1954 *Le avventure di Giacomo Casanova*
r: Steno
f: Mario Bava

1954 *Hanno rubato un tram*
r: Aldo Fabrizi
f: Mario Bava

1955 *La donna la pi... bella del mondo*
r: Robert Z. Leonard
f: Mario Bava

1956 *Mio figlio Nerone*
r: Steno
f: Mario Bava

1956 *Orlando e i paladini di Francia*
r: Pietro Francisci
kf: Mario Bava

1958 *Agi Murad il diavolo bianco*
r: Riccardo Freda
f: Mario Bava

1958 *Le fatiche di Ercole*
r: Pietro Francisci
f: Mario Bava

1958 *La morte viene dallo spazio*
r: Paolo Heusch
f, pu: Mario Bava

1960 *Ester e il re / Esther and the King*
r: Raoul Walsh
f: Mario Bava

Kot direktor fotografije in korežiser
(pri nobenem od naštetih filmov Bava na špici kot
korežiser ni naveden; angleški naslovi, navedeni ob
italijanskih, so naslovi, pod katerimi so bili naštetih
filmi predvajani v ameriških kinematografih):

1956 *I vampiri*
r: Riccardo Freda
kr, f, pu: Mario Bava
i: Gianna Maria Canale, Carlo D'Angelo, Dario
Michaelis, Wandisa Guida, Renato Tontini
Zdravnik uporablja kri mladih deklet, da bi
podaljšal življenje ostarele vojvodinje.

1959 *La battaglia di Maratona / The Giant of
Marathon* (USA)
r: Jacques Tourneur
kr: Bruno Vailati, Mario Bava
f: Mario Bava
i: Steve Reeves, Myléne Demongeot, Sergio
Fantoni, Alberto Lupo, Daniele Vargas
V stari Grčiji se Filipid, zmagovalc v pentatlonu
na olimpijskih igrah, odpravi v boj proti
perzijskemu kralju Dariju.

1959 *Ercole e la regina di Lidia / Hercules
Unchained* (USA)
r: Pietro Francisci
kr, f, pu: Mario Bava
i: Steve Reeves, Sylvia Koscina, Sylvia Lopez,
Patrizia della Rovere, Primo Carnera
Med potovanjem proti Tebam Herakles pade v
kremlje lidijske kraljice.

1959 *Caltiki, il mostro immortale / Caltiki, the
Immortal Monster* (USA)
r: Robert Hampton (Riccardo Freda)
kr*, f, pu: Mario Bava
i: John Merivale, Didi Sullivan (Didi Perego),
Gerard Herter, Daniella Rocca, Gay Pearl
Radioaktivni meteorit na poti proti Zemlji sproži

rast primitivnega, ljudožerskega organizma.
(*na špici je kot režiser naveden Freda, vendar je
dejansko film v celoti režiral Bava)

1968 *Le avventure di Ulisse / L'Odissea*
(TV nadaljevanka, v distribuciji tudi kot
celovečerni film)
r: Franco Rossi
kr: Mario Bava (4. epizoda - Polifem), Piero
Schivazappa
i: Bekim Fehmiu, Iréne Papas, Renaud Verley,
Marina Berti, Scilla Gabel
Odisejeve pustolovščine na njegovi poti domov po
končani trojanski vojni.

Kot režiser in direktor fotografije:

1960 *La Maschera del Demonio / Black Sunday*
(USA)
r, ksc, f, ksg: Mario Bava
i: Barbara Steele, John Richardson, Andrea
Checchi, Ivo Garrani, Arturo Dominici
Čarovnica in njen ljubimec, ki sta bila usmrčena
pred dvesto leti, sta ponovno obujena v življenje.

1961 *Ercole al centro della terra / Hercules In the
Haunted World* (USA) / *Hercules at the Center of
the Earth* (USA)
r, ksc, f: Mario Bava
i: Reg Park, Leonora Ruffo, Christopher Lee,
Giorgio Ardisson, Franco Giacobini
Da bi dosegel ozdravljenje svoje zaročenke, se
mora Herakles spustiti v pekel in tam najti sveti
kamen.

1961 *Gli invasori / La Ru, e des Vikings / Erik the
Conqueror* (USA) / *Fury of the Vikings* (USA)
r, ksc, f: Mario Bava
i: Cameron Mitchell, Giorgio Ardisson, Françoise
Christophe, Andrea Checchi, Folco Lulli
Medtem ko poteka boj med škotskim in vikinjskim
kraljem, se dva brata borita z izdajalcem, ki ju je
naščeval enega proti drugemu in ki je umoril
njunega očeta.

1962 *La ragazza che sapeva troppo / L'Incubo /
The Evil Eye* (USA)
r, ksc, f: Mario Bava
i: Leticia Roman, John Saxon, Valentina Cortese,
Dante Di Paolo, Robert Buchanan
Mlada ameriška turistka, ki je bila priča umoru na
rimskih ulicah, raziskuje ta zločin.

1969 *Il rosso segno della follia / Una haca para la
luna de miel / A Hatched for a Honeymoon* (USA)
r, ksc, kf: Mario Bava
i: Stephen Forsyth, Laura Betti, Femi Benussi, Alan
Collins (Luciano Pigozzi), Dagmar Lassander
O možu, ki se ne more upreti morilskemu nagonu,
ko ima opravka z mladimi dekleti, oblečenimi v
poročno obleko.

1971 *Ecologia del delitto / L'Antefatto / Twitch
of the Death Nerve* (USA) / *A Bay of Blood* (USA)
r, ksc, f: Mario Bava
i: Claudine Auger, Luigi Pistilli, Laura Betti, Isa
Miranda, Brigitte Skay
Na posestvu stare, bolehne grofice se dogajajo
srhljivi umori.

Kot režiser:

1961 *Le meraviglie di Aladino / Les Mille et une
nuits / The Wonders of Aladdin* (USA)
r: Mario Bava
i: Donald O'Connor, No%alle Adam, Vittorio de
Sica, Aldo Fabrizi, Michèle Mercier
Zgodba o Aladinu in njegovi čudežni svetilki.

1963 *La frusta e il corpo / Le Corps et le fouet /
What? (USA) / Night Is the Phantom* (USA)
r: John M. Old (Mario Bava)
i: Daliah Lavi, Christopher Lee, Tony Kendall
(Luciano Stella), Isli Oberon (Ida Galli), Harriet
White Medin
Baron Kurt Menliff se po dolgotrajnem izgnanstvu
vrne v svoje domovanje na obali Baltskega morja.

Po njegovem prihodu družinski grad prevzame
vzdušje strahu in groze.

1963 **I tre volti della paura / Les trois Visages de la peur / Black Sabbath** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Boris Karloff, Suzy Anderson, Mark Damon, Michèle Mercier, Jacqueline Pierreux
Film-omnibus. 1. epizoda (Telefon): Mlado žensko vznemirjajo grozeči telefonski klici. 2. epizoda (Vurdalaki): Zgodba o vampirjih na slovanskem podeželju. 3. epizoda (Kaplja vode): Kraja prstana privede do nepredvidljivih posledic.

1964 **Sei donne per l'assassino / Six Femmes pour l'assassin / Blutige Seide / Blood & Black Lace** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Eva Bartok, Cameron Mitchell, Thomas Reiner, Arianna Gorini (Diana Korner), Mary Arden
V Rimu se vrstijo umori manekenk, ki sodelujejo s prestižno modno hišo.

1965 **La strada per Fort Alamo / Arizona Bill**

r: John Old (Mario Bava)

i: Ken Clark, Jany Clair, Michel Lemoine, Andreina Paul, Kirk Bert
Arizona Bill in njegov zvesti prijatelj Slim zasledujeta svoje nekdanje družabnike, ki so si prilastili nekaj sto tisoč dolarjev.

1965 **Ringo del Nebraska / Nebraska il pistolero**

r, ksc: Antonio Roman (Mario Bava)

i: Ken Clark, Yvonne Bastien, Charles K. Lawrence (Livio Lorenzon), Piero Lulli, Red Ross (Renato Rossini)

Marty in njegova žena najameta Ringa, da bi ju zaščitil pred zlobnim Billom Carterjem, ki ustrahuje mestece Bandera.

1965 **Terrore nello spazio / Demon Planet / Planet of the Vampires / Terror en el espacio**

r, ksc: Mario Bava

i: Barry Sullivan, Norma Bengell, Angel Aranda, Evi Marandi, Fernando Villena
Vesoljski ladji Argos in Galyot podležeta skrivnostni sili, ki ju pritegne na planet Aurora.

1966 **Operazione paura / Curse of the Dead** (USA) / **Kill Baby Kill** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Valeria Valeri, Erika Blanc, Giacomo Rossi Stuart, Fabienne Dali, Giana Vivaldi (Giovanna Galletti)

V odmaknjeni vasi Karmingeni se odvijajo nenavadni dogodki.

1966 **I Coltelli del vendicatore / Raffica di coltelli / Knives of the Avenger** (USA)

r, ksc: John Old (Mario Bava)

i: Cameron Mitchell, Frank Ross (Fausto Tozzi), Louis Polle (Luciano Polletin), Elisa Mitchell (Elissa Pichelli), Jack Stuart (Giacomo Rossi)
V Skandinaviji v 8. stoletju se Rurik maščuje zlikovcu Aghenu, ki je umoril njegovo ženo in otroka.

1966 **Le spie vengono dal semifreddo / I due mafiosi dell'FBI / Dr Goldfoot and the Girl Bombs**

r: Mario Bava

i: Vincent Price, Fabian, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Antonelli
Dr. Goldfoot, ki ga podpira komunistična Kitajska, si prizadeva sprožiti vojno med ZDA in Sovjetsko zvezo.

1968 **Diabolik / Danger, Diabolik!**

r, ksc: Mario Bava

i: John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Adolfo Celli, Claudio Gora
Dogodivščine Diabolika, neulovljivega kriminalca, junaka istoimenske italijanske stripovske serije.

1969 **Roy Colt e Winchester Jack**

r: Mario Bava

i: Brett Halsey, Charles Southwood, Marilu Tolo, Teodoro Corra, Lee Burton (Guido Lollobrigida)
Roy Colt zapusti svojega prijatelja Winchester Blacka in njuno tolpo, da bi zaživel pošteno življenje. Vendar pa svoji preteklosti ne more uiti.

1969 **Quante volte... quella notte / Una notte fatta di bugie / Four Times That Night** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Daniela Giordano, Pascale Petit, Brett Halsey, Dick Randall, Brigitte Skay
Potem ko je noč preživela z nekim playboyem, se Tina vrne domov, z razmazano šminko in raztrgano obleko. Kaj se je zgodilo?

1970 **Cinque bambole per la luna d'agosto / Five Dolls for an August Moon** (USA)

r, m*: Mario Bava

i: William Berger, Ira von Furstenberg, Edwige Fenech, Helena Roné, Edith Meloni
Na osamljenem otočku nekdo enega za drugim mori povabljenca Georgea Starka.
(* Bava je avtor montaže, na špici pa ni naveden)

1972 **Gli orrori del castello di Norimberga / Chambers of Tortures** (USA) / **The Thirst of Baron Blood** (USA) / **Baron Blood** (USA)

r: Mario Bava

i: Joseph Cotten, Elke Sommer, Antonio Cantafora, Massimo Girotti, Alan Collins (Luciano Pigozzi)

V domovanju svojih prednikov mlad par izgovori inkantacijo, ki Otta von Kleista, imenovanega "Krvavi baron", ponovno obudi v življenje.

1972 **Lisa e il diavolo / El Diablo se lleva los muertos / Lisa and the Devil** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano

Lisa, mlado dekle, se znajde v nenavadni palači, potem ko zaide v blodnjaku ulic starega mesta.

1974 **Cani arrabbiati / L'uomo e il bambino**

r: Mario Bava

i: Riccardo Cucciolla, Lea Lander, Don Backy (Aldo Caponi), George Eastman (Luigi Montefiori), Maurice Poli

Kriminalka o treh razbojnikih, ki zajamejo talko, posneta po kratki zgodbi Ellery Queen. Filma Bava ni dokončal.

1975 **La casa dell'esorcismo / The House of Exorcism** (USA)

r: Mickey Lion (Alfred Leone + Mario Bava)

i: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano

Duhovnik opravi eksorcizem nad Liso, ki je žrtev procesa podvajanja osebnosti. Dejansko gre za film Lisa e il diavolo, ki mu je bilo dodanih nekaj sekvenc.

1977 **Shock (Transfert Suspence Hypnos) / Beyond the Door II** (USA)

r: Mario Bava

i: Daria Nicolodi, John Steiner, David Collin Jr., Ivan Rassimov, Nicola Salerno

Sedem let po samomoru svojega moža se Dora, ki se čez čas ponovno poroči, z drugim možem in sinom preseli v hišo, kjer si je njen prvi soprog vzel življenje. Po njihovem prihodu se začnejo vrstiti nerazložljivi dogodki.

1978 **La Venere d'Ille**

r: Mario Bava, Lamberto Bava

i: Daria Nicolodi, Fausto Di Bella, Mario Maranzana, Marc Porel, Adriana Innocenti
Vznemirljiva pripoved o kipu Venere, ki oživi.

Kot avtor posebnih učinkov:

1976 **Moses**

r: Gianfranco de Bosio

pu: Mario Bava

(TV nadaljevanka, v distribuciji tudi kot celovečerni film)

1979 **Inferno**

r: Dario Argento

pu: Mario Bava

Kot producent:

1960 **Seddok (L'erede di Satana) / Atom Age**

Vampire (USA)

p: Mario Bava

r: Anton Giulio Majano

Legenda:

p: producent

r: režiser

kr: korežiser

sc: scenarist

ksc: koscenarist

f: direktor fotografije

kf: eden od dir. fotografije

pu: avtor posebnih učinkov

sg: scenograf

ksg: koscenograf

m: montaža

ii: igralci