

MAGDALENA KAMIŃSKA

EUROTRASH JAKO PRAKTYKA, LEKTURA I KULTURA FILMOWA. PRZYPADEK JESÚSA FRANCO

– *W tym filmie jest scena, w której kobieta gwałci mężczyznę.
Tak, uznałem, że to będzie dość komiczne; widzowie bardzo się śmiali.
Sądziłeś, że to subwersywne?*
– *Subwersywne? Skąd, po prostu usiłowałem być zabawny¹.*

ABSTRACT. Kamińska Magdalena, *Eurotrash jako praktyka, lektura i kultura filmowa. Przypadek Jesús Franco* [*Eurotrash as a Practice, Reading Material and Film Culture. The Case of Jesús Franco*] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 131-149. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

The article discusses Jesús Franco's directing work as a film *auteur's* work. His oeuvre, which contains about 200 pieces, is often classified under the depreciating name of 'paracinema' or 'eurotrash'. The author depicts Franco's activity in the field of popular cinema (which is not to be mistaken for commercial cinema) as an incessant struggle with censorship. His style of filmmaking can be considered as symptomatic of a certain special moment in film history: the decade between the Hollywood studio system's collapse and the video boom. This article shows how the so-called exploitation movies, which was Franco's main area of activity, fructified with a new model of film reading and culture as well as new modes of production and cinematic practice.

Magdalena Kamińska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną, ul. Szamarzewskiego 89 A, 60-568 Poznań, Poland.

Dzięki talentowi Tima Burtona odpowiedź na pytanie o najgorszego reżysera w historii kina światowego brzmi dziś najczęściej: Ed Wood. Na ten tytuł jednak bardziej zasługuje sześć lat młodszy od Wooda Jesús Franco. Jego nieprzyzwoicie obfita twórczość skupia się na tym, co w kinie i kulturze uważane jest za najniższe: erotyce i horrorze, w dodatku w ich najtańszym wariacie eksploatacyjnym, bardzo odległym od wzorców filmowej

¹ C. Waddell, *Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film*, McFarland & Company, Jefferson 2009, s. 96.

twórczości artystycznej. W okresie największej zawodowej aktywności twórcy *Dziewicy wśród żywych trupów* (1971) krytycy filmowi rzadko zniżali się do komentowania jego twórczości, szersza publiczność go nie znała i nie chciała poznać, gdyż nudziła się na jego toporno-onirycznych filmach, a sprzedawał się jedynie w wąskich kręgach fetyszystów i ekscentryków. Z tego powodu takie arcydzieła kina eksploatacyjnego jak *Sadystyczny baron von Klaus* (1962) czy *Mari-Cookie i zabójcza tarantula* (1998) długo pozostawały praktycznie nieznanymi globalnej widowni. Jednak od lat 90. ubiegłego wieku mnożą się coraz liczniej „frankofile”, „pozostający we frankońskim stanie umysłu”² fani „najdziwniejszego reżysera świata”, tworzący liczne sajty poświęcone archeologii jego twórczości. To specyficzna grupa, której – oprócz rynku video lat 80. – zawdzięcza większość swej dzisiejszej sławy tak zwany przez wtajemniczonych „Wujek Jess” (*Tio Jess*), najważniejszy „niewidzialny” kinematografii hiszpańskiej, „niepokonany *auteur*”.

W świecie anglojęzycznym znany jest jako Jess Franco i pod tym nazwiskiem najczęściej występuje w napisach czołowych filmów. Swoje prawdziwe imię uznał za zbyt szokujące, by obnosić się z nim przed globalną publicznością. Ta ostrożność jest charakterystyczna dla całej jego postawy twórczej: mimo faktu, że świadomie zapracował sobie na opinię skandalisty, nigdy nie zamierzał nikim wstrząsnąć zbyt poważnie. Jego filmy mogą być jednak nadal odbierane jako szokujące, choć już z innych względów niż czterdzieści lat temu. Urodzony 12 maja 1930 w Madrycie jako Jesús Franco Manera, jest autorem około dwustu niskobudżetowych horrorów, thrillerów, filmów science-fiction, erotycznych, „mięśniackiej epiki” (*muscleman epic*), filmów typu nazisplotation, slasher, zombie, nunsplotation, kanibalistycznych, „sandałowych” (*peplum*), *women in prison* (WIP), musicali (*Queen of the Tabarin*, 1961) i filmów szpiegowskich (*Lucky the Intrepid*, 1966). Znany z ekscentryzmu smaku i szczególnej wrażliwości na wdzięki niskiej estetyki, wywodzi się jednak z kręgów twórców kultury wysokiej. Wśród jego krewnych są prześladowany przez dyktaturę frankistowską katolicki filozof Julián Marías Aguilera (szwagier), muzykolog i kompozytor Enrique Franco (brat), pisarz Javier Marías oraz reżyser Ricardo Franco (siostrzeńcy)³.

Przyszły reżyser był cudownym dzieckiem. Działalność artystyczną rozpoczął jako sześciolatek kompozytorem pod opieką brata Enrique. Po wojnie domowej kontynuował naukę w Konserwatorium Królewskim w Madrycie w klasie fortepianu i akordeonu. Przez całe życie pozostał wielbicielem muzyki i kompozytorem, a także aktywnym muzykiem jazzowym.

² Za: <http://robertmonell.blogspot.com>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

³ Zmarły przedwcześnie w roku 1998 jeden z inicjatorów ruchu madryckiego kina niezależnego, mało znany poza Hiszpanią, w Polsce być może najbardziej z faktu, że zagrał w *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z dzielnicy* Pedro Almodóvara (1980).

Ukończył prawo, studiował również języki i literaturę. Jako student pisywał dla zarobku groszowe powieści grozy i z Dzikiego Zachodu pod pseudonimem David Khune, który wykorzystywał również w późniejszej twórczości filmowej. Przez całe życie używał tak wielu pseudonimów, iż aspiranci do statusu jego fanów bywają zaskoczeni faktem, że „Jesús Franco” to prawdziwe nazwisko (jak sam z uciechą podkreśla: „Byłem personifikacją Hiszpanii – i *Caudillo*, i Jezusem!”⁴). W wywiadzie przeprowadzonym w 2001 przez Phila Halla i opublikowanym pod znamiennym tytułem *Niepokonany auteur*⁵ reżyser poinformował, że stosował tyle fałszywych nazwisk, ponieważ inni twórcy znienawidziliby go, gdyby się dowiedzieli, jak szybko można pracować, jeśli się tylko chce. Istotnie: w swoich najpłodniejszych latach kręcił po sześć filmów rocznie, a w 1983 udało mu się nawet ukończyć ich dziesięć. W ciągu pięćdziesięciu lat twórczości stworzył około dwustu filmów, „z czego może trzy” – jak sam twierdzi – „są jako tako do zniesienia”⁶. Niewykluczone, iż jest to rekord świata, jednak trudno byłoby zgłosić go do Księgi Guinnessa, ponieważ w wielu przypadkach udział Franco w produkcji jest trudny do udowodnienia. W dalszej części tekstu powrócę jeszcze do tej kwestii, która ma związek z historyczną specyfiką produkcji typu *eurotrash*.

Na początku lat 50. XX wieku młody Franco wstąpił do Madryckiej Szkoły Filmowej (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*), równocześnie pracując jako reżyser i aktor teatralny. Naukę przerwał po dwóch latach i wyjechał do Paryża, by studiować reżyserię w Paryskim Instytucie Wyższych Studiów Kinematograficznych (*Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques*). Tam zawarł liczne znajomości, które po powrocie do Hiszpanii pozwoliły mu zatrudnić się w produkcji filmowej. Napisał scenariusz *Komediantów* (*Cómicos*, reż. Juan Antonio Bardem, 1954) oraz pracował przy dokumentach, na ogół krótkich metrażach przemysłowych i kulturalnych tworzonych na zlecenie rządu, takich jak na przykład *Hiszpańskie drzewo* (*Arbol de España*, 1957) – samodzielny „ekscentryczny krótki metraż o życiu i cudach drzewa oliwnego”. Zatrudniało go wielu znanych hiszpańskich reżyserów, głównie przy produkcji oraz tworzeniu scenariuszy i muzyki. Pracował jako asystent reżysera między innymi u Juan Antonio Bardema, Leóna Klimovsky’ego, Luisa Saslavsky’ego, Julio Bracho, Fernando Solery i Joaquína Luisa Romero Marchenta. Współpracował w ten

⁴ Za: T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film*, [w:] *Gender and Spanish Cinema*, ed. by Steven Marsh and Parvati Nair, Berg, Oxford-New York 2004, s. 145.

⁵ P. Hall, *Unvanquished Auteur*, dostępne poprzez: <http://www.filmthreat.com/interviews/344/>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

⁶ Za: B. White, *The Sleazy World of Jess Franco*, Jul 7 2009, dostępne przez: <http://www.soundonsight.org/the-sleazy-world-of-jess-franco/>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

sposób przy powstaniu około dwudziestu filmów. Zatrudniał się również w wytwórniach, np. w Ágata Films, jako scenarzysta i kierownik produkcji. W 1959 nakręcił swój pierwszy samodzielny pełny metraż – psychologiczno-społeczny dramat o dojrzewaniu *Mamy 18 lat* (*Tenemos 18 años*). W 1966 wraz z Orsonem Wellesem wyreżyserował *Falstaffa*⁷, a także otrzymał nagrodę za najlepszy krótki metraż hiszpańskojęzyczny, co uznano za zapowiedź przyszłej świetnej kariery trzydziestoletniego już reżysera. Przepowiednie krytyków nie sprawdziły się: Franco nigdy nie doświadczył sukcesu w artystycznym tego słowa rozumieniu.

W tym okresie nawiązał znajomość z grupą wydającą opozycyjny maddycki magazyn filmowy *Objetivo*. Zainicjowana przez nią i salamankijski *Cinema Universitario* narodowa debata nad stanem kinematografii hiszpańskiej uwieńczyła kongres filmowy w Salamance, który odbył się wiosną 1955 roku⁸. Prowadzono tam ogniste spory ideologiczne, choć konkluzje – postulat „racjonalizacji” rządowych praktyk cenzorskich, czyli liberalizacji cenzury, a także zdobywania szerszej publiczności dla filmu rodzimego poprzez wzrost realizmu produkcji filmowych⁹ – mogły być rozczarowujące dla uczestników. Bezpośrednim skutkiem kongresu było zamknięcie wspomnianego magazynu i wciągnięcie co bardziej aktywnych uczestników spotkania na rządową czarną listę¹⁰. Przyszły autor *Białej królowej kani-bali* (1979) do nich nie należał; znalazł się na kongresie dość przypadkowo i nigdy nie dzielił z grupą *Objetivo* politycznych ani estetycznych zapatrywań. Jak pisze Tatjana Pavlovič, najwybitniejsza obecnie specjalistka w dziedzinie jego twórczości¹¹, wynika to z faktu, że przez całe życie był równocześnie zbuntowany i apolityczny. Nie próbował opozycjonować oficjalnego dyskursu na klasyczną modłę lewicującego intelektualisty, za to notorycznie podminowywał i zakłócał jego porządek. Wykorzystywał w tym celu obrazy potworności oraz ekscesu, unaoczniając tym samym paradoksalną naturę aktu subwersji jako pozorowanego buntu i udawanej uległości zarazem. Jako twórca filmów określanych deprecjonująco jako *trash* lub nawet parakino, przez całe życie badał i naruszał granice medium filmowego, czyniąc to znacznie odważniej niż większość ambitnych reżyserów.

⁷ Franco również zmontował po latach materiał niedokończony *Don Kichota*, opierając się na pozostawionych przez Orsona Welleśa notatkach. Za: P. Hall, *Unvanquished Auteur...*, op. cit.

⁸ M. D'Lugo, *Guide to the Cinema of Spain*, Greenwood Press, Westport, 1997, s. 13.

⁹ Tamże, s. 126.

¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹ *Associate professor* języka hiszpańskiego na Tulane University w Nowym Orleanie, autorka *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, State University of New York Press, New York 2002.

Jak wskazuje Pavlovič, głównym obiektem zainteresowania Franco była ludzka cielesność. Zainteresowanie to dzielił z wieloma innymi twórcami, jednak w odróżnieniu od nich zafrapowany był nie tyle formą ciała, co faktem, że pełne zobrazowanie zmysłowo-emocjonalnych sensacji, którym ono podlega, przekracza możliwości medium filmowego. Dlatego właśnie uważał, że linie demarkacyjne pomiędzy cielesnością i jej ekranowymi reprezentacjami warto eksplorować. Jego dorobek można określić mianem kina metafizycznego, bowiem reżyser usiłuje za jego pomocą unaocznic ciało jako przedmiot niewidzialny, gdyż nadwidzialny, a zarazem niemożliwy do pełnego unaocznienia. Równocześnie jednak filmy Franco niewątpliwie należą do odsądzanego przez krytyków od czci i wiary kina eksploatacyjnego (*exploitation cinema*), a ściślej, do jego kontynentalnego wariantu z lat 70. XX wieku zwanego *eurotrash*.

W ostatnich latach w piśmiennictwie filmowym szczególnie często można spotkać się z pierwszym z wymienionych określeń. Bywa ono używane w dwóch znaczeniach: inwariantnym i kontekstowym. W pierwszym przypadku oznacza powstające w dowolnym okresie historycznym filmy niskobudżetowe, nieudolne formalnie, prymitywne fabularnie, niezborne narracyjnie, tematycznie aktualne, eksploatujące przelotnie modne wątki, powstające szybko i równie szybko zapominane, wreszcie transmedialne – powiązane z innymi eksploatacyjnymi mediami, zwłaszcza różnymi wariantami *pulp magazines*. W drugim przypadku pojęcie to odnosi się do charakterystycznych cech dużej części produkcji kinematograficznej okresu przejściowego pomiędzy upadkiem klasycznego hollywoodzkiego systemu produkcji a boomem wideo. Naznaczyły ją skutki stopniowego osłabiania wydolności mechanizmów cenzury, upowszechniania się tanich technologii filmowych, a nade wszystko finansowego i koncepcyjnego kryzysu branży, który sprawił, że szczególnie wielu reżyserów i producentów postawiło wówczas na tandetę, skandal i seryjność. Kinematografia eksploatacyjna w obu znaczeniach stanowi dziś chętnie odkrywaną i intensywnie eksplorowaną gałąź kultury – popularnej, lecz, podobnie jak cała produkcja filmowa typu B, niekanonicznej. Kino eksploatacyjne to styl, nie zaś gatunek, ale przede wszystkim określenie szczególnego systemu produkcji, dystrybucji i kultury filmowej rozkwitającej na całym świecie w latach 60. i 70. XX wieku, niekiedy podsumowywanej skrótowo amerykańskim określeniem *grindhouse*. Najbardziej popularne odmiany kina eksploatacyjnego to:

1) *shocksploitation* – dokument lub paradokument o słabo zaznaczonej fabule, kondensujący wątki, tematy i obrazy szczególnie silnie poruszające emocjonalnie. Jego najpopularniejsza odmiana zwie się *mondo* – jest to para-

etnograficzna składanka montażowa ukazująca „dziwne i szokujące zwyczaje z całego świata”¹²;

2) *blaxploitation* – filmy sensacyjne czerpiące obyczajowe tło i kryminalne wątki z miejskiej kultury czarnej Ameryki;

3) filmy kanibalistyczne (*cannibal films*), zazwyczaj pozwalające się sklasyfikować jako horrory;

4) filmy typu „natura wpada w szał” (*nature run amok*) – odmiana ta posiada związki z horrorem, *monster movies* i filmami katastroficznymi, zaś moda na nią została zapoczątkowana przez słynne *Ptaki* (*The Birds*) Alfreda Hitchcocka (1963);

5) *nazisploitation* – filmy rozwijające demoniczną mitologię SS w jej aspekcie erotycznym (sodomasochistycznym) oraz nakładające się na nie tematycznie *WIP* (*women in prison films*) – erotyczne opowieści z kobiecych więzień, a także *nunsploitation* – pełne seksu i przemocy historyjki osadzone w „realiach” zakonów żeńskich;

6) *slashery* – krwawe horrory i thrillery o seryjnych mordercach oraz „filmy gwałtu i zemsty” (*rape and revenge films*), czyli *slashery*, których tematyka ogniskuje się wokół dręczenia samotnej kobiety przez grupę męskich przeladawców i okrutnej zemsty, którą przeprowadza ona na napastnikach;

7) seksplatacja (*sexploitation*) – odmiana *soft porno*;

8) „makaroniarska eksploatacja” (*wosploitation*), w tym spaghetti western, który jako pierwsza odmiana eksploatacji doczekał się uznania i szacunku (przede wszystkim dzięki osiągnięciom Sergio Leone) oraz thrillery *giallo*;

9) niemiecki *ersatz western*;

10) japońska *chambarra*, czyli filmy kostiumowe (*jidai-geki*) opowiadające o przygodach samurajów i roninów, w których szczególnie wiele miejsca poświęcano widowiskowym pojedynkom szermierczym;

11) filmy sztuk walki (*martial arts*), zwane w Polsce „karatami”, „filmami kopanymi” lub „filmami z Hongkongu” – do największych gwiazd tej odmiany należą niezapomniany Bruce Lee (niekiedy mówi się nawet o odmianie *brucesploitation*) oraz nadal obecny na ekranach Jackie Chan;

12) filmy o zombie (*zombiesploitation*);

13) filmy motocyklowe (*bikesploitation*) i samochodowe (*carsploitation*) – o pretekstowej fabule, sprowadzające się głównie do efektownie sfotografowanych sekwencji pościgów pojazdami mechanicznymi¹³.

¹² Pierwszym i najsłynniejszym *mondo* był *Pieski świat* (*Mondo Cane*) G. Jacopettiego z 1962 roku, od którego tytułu pochodzi nazwa tej odmiany.

¹³ Za: <http://www.grindhousedatabase.com/index.php/INTRODUCTION>, data weryfikacji URL: 10.11.2012.

Niektórzy publicyści i fani dodają do tej listy transkategorialne, kontrowersyjne „filmy ostatniego tchnienia” (*snuff movies*) – stylizowane na dokumentalne zapisy rzekomo autentycznych scen tortur i agonii. Jednak historycznie rzecz biorąc są one częścią fenomenu *video nasties*¹⁴, który ukształtował się w latach 80., czyli już po „dekadzie eksploatacji”.

Wszystkie wymienione filmy łączy zasada produkcji: przypadkowo pojawiający się na rynku niskobudżetowy hit inicjuje serię szybkich kontynuacji, tak zwanych *schlocków*¹⁵, tematycznie wyprowadzanych z elementów, które zostały zdiagnozowane jako odpowiedzialne za popularność pierwowzoru. Na przykład w przypadku filmów *WIP*, którego Franco był ważnym przedstawicielem, wabik stanowiły obrazy tortur i przemocy w więziennych realiach zmiksowane ze scenami seksu lesbijskiego¹⁶. Popularność *WIP* zapoczątkował amerykański *Wielki dom lalek* Jacka Hilla (1971), następnie pojawiła się zaliczana również do *nazisploitation* *Ilsa, wilczyca z SS* (1975) i jej dwa oficjalne sequele, a także włoski *Obóz eksperymentalny SS* (1976)¹⁷. Dopiero one zyskały opinię filmów kultowych, „tak złych, że aż dobrych” oraz sporą widownię. Franco, który, jak podkreślają jego wielbiciele, wynalazł *WIP* zapomnianymi dziś *99 Women* (1969), stał się sławny dzięki swoim późniejszym *WIP-om* – *Women Behind Bars* (1975) i *Sadomania* (1980)¹⁸.

Exploitation cinema to kino z definicji złe, tanie, nieudolne i prymitywne, ale równocześnie najbardziej zmysłowa i – jak wynika już chociażby

¹⁴ *Video nasties* – popularne określenie listy filmów, których dystrybucja była zakazana w Wielkiej Brytanii na początku lat 80. Zakaz ten wprowadzono na fali alarmujących dziennikarskich doniesień na temat deprawujących, a nawet „zabójczych” filmów. Figurowały na niej m.in. *Krwawa uczt*, *Cannibal Holocaust*, *Oblicza śmierci*, *Pluję na twój grób*, *Ostatni dom po lewej*, *Women Behind Bars* i *Evil Dead*. W szerszym znaczeniu pojęcie to używane jest w odniesieniu do wszelkich „czarnych list” tego rodzaju, które funkcjonują w różnych krajach do dziś. Por. P. O’Neill, *The Evil Dead, The Living Dead and the dead wrong*, [w:] *The Guardian*, 16 October 2010, dostępne przez <http://www.guardian.co.uk/film/2010/oct/16/video-nasties-list-bfi>, data weryfikacji URL: 11.09.2011, a także film dokumentalny opowiadający o tym fenomenie: *Video Nasties. Moral Panic, Censorship & Videotape*, reż. Jake West, 2010.

¹⁵ *Schlock* to wieloznaczne, slangowe słowo zaczerpnięte z jidysz, które posiada między innymi nieprzyswoite znaczenie. Tu oznacza tani, tandetny film „robiony na kolanie”. Por. *Schlock! The Secret History of American Movies*, reż. Ray Greene, 2001.

¹⁶ Pojawiają się interpretacje głoszące, iż prawdziwą atrakcją była w tym przypadku rzadka możliwość swobodnej artykulacji mizoginii i homofobii w dobie rewolucji seksualnej. Za: C. Waddell, *Jack Hill – The Exploitation and Blaxploitation Master...*, s. 90.

¹⁷ Tematycznie identycznym, choć genetycznie odrębnym fenomenem są izraelskie stalagi – transmedialne, paradokumentalne opowieści o rzekomym sadomasochistycznym wykorzystywaniu seksualnym więźniów przez strażników w obozach koncentracyjnych okresu II wojny światowej. Zob. J. Kościółek, *Pornografizacja tabu w Izraelu w latach 50. i 60. XX wieku*, [w:] *Kultura i Historia*, 3 sierpnia 2011, dostępne przez: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2824>, data weryfikacji URL: 11.09.2011, a także film dokumentalny *Stalagi. Holokaust i pornografia w Izraelu*, reż. Ari Libsker, 2007.

¹⁸ C. Waddell, *Jack Hill – The Exploitation and Blaxploitation Master...*, s. 89.

z ogromnej ilości odmian, z których jedynie niektóre wymieniłam powyżej – kreatywna jego flanka. Treść nie definiuje tu produktu ani nie określa jego klasyfikacji gatunkowej; film eksploatacyjny może traktować absolutnie o wszystkim, ponieważ nie korzysta, jak klasyczny gatunek filmowy, z ograniczonego asortymentu klisz, postaci i wątków, lecz intensywnie produkuje nowe, z dezynwolturą czerpiąc także z zasobów starych, swobodnie miksując je i wypaczając. Preferowana estetyka również ich nie wyróżnia. Zalicza się do nich zarówno niewinne, słodko-kiczowate *nudies/nudie cuties* z lat 50., które uznawane są za najwcześniejsze seksplatacje amerykańskie, jak i późniejsze keczupowo-sadystyczne *shockery*. Najbardziej charakterystyczny wydaje się fakt, że interpretacyjną przestrzeń filmu eksploatacyjnego wyznacza gra między twórcą a cenzorem, którzy walczą ze sobą o (nie)obecność (nie)przyzwoitości na ekranie, ale których łączy wspólne pragnienie pozyskania publiczności. Ich sprzeczne interesy ścierają się i znajdują ostateczne wyładowanie w zjawisku pikiety pod kinem, obnażając tym samym wzajemne powiązanie.

Gdyby nie obecność cenzora, twórca miałby trudności z lokalizacją granic, które stara się przekroczyć, choć nie na tyle zdecydowanie, by mogło odbić się to negatywnie na dystrybucji filmu. Dlatego wiele *exploitation movies*, których formuła nie pozostawiała wątpliwości, że chodzi w nich wyłącznie o epatowanie widowni, podszywało się pod filmy oświatowe. Podejmowały na przykład temat „białego niewolnictwa” – obłudnie biadając i pouczając, a równocześnie podsuwając widzom ekscytujące obrazy „szkarłatnych dziewcząt przykutych do sępów nikczemności” – lub „cudu narodzin”, obiecując ilustratywną odpowiedź na odwieczne, choć w XX wieku już jedynie retoryczne pytanie „skąd się biorą dzieci?”. Ubolewały nad skutkami aborcji, chorób wenerycznych, narkomanii, a także nad jakże poważnym społecznym problemem seksualnego wykorzystywania kobiet przez goryle (*sic!*)¹⁹. We wczesnych latach 60. pojawiła się w USA fala eksploatacyjnych filmów nudystycznych (*nudist-camp films*), częściowo dokumentalnych lub stylizowanych na dokumenty. Były one tanie i nieskomplikowane w produkcji (przedstawiały głównie nagich ludzi pochłoniętych zwykłymi zajęciami), a przy tym legalne, gdyż wolno było już wówczas pokazywać na ekranie obnażone piersi i pośladki, choć nie genitalia, które przeto zasłanianio zupełnie zbędnymi z diegetycznego punktu widzenia przedmiotami codziennego użytku²⁰. Głównym wabikiem filmów nudystycznych była oczywiście nagość, lecz równie istotne, a bardziej charakte-

¹⁹ Z plakatów wczesnych amerykańskich eksploatacji. Za: *Film Posters – Exploitation*, ed. by Tony Nourmand, Graham Marsh, Taschen, Köln 2006.

²⁰ J.W. Pennington, *The History of Sex in American Film*, Praeger, Westport-London 2007, s. 21.

rystyczne było to, że proponowały widzowi rozgrzeszenie *instant*, imputując mu szlachetną motywację („poznaj niekonwencjonalny styl życia twoich sąsiadów”).

Z opisanych powyżej powodów o fenomenie kina eksploatacyjnego można mówić jedynie w odniesieniu do tych krajów, w których instytucje cenzury odgrywały decydującą rolę w produkcji filmowej. Twórcy tych filmów poruszali się na granicy legalności, bacząc pilnie, by jej nie przekroczyć, odwrotnie niż pornografowie, którzy ewidentnie żyli z jej naruszenia²¹. Transmedialny dyskurs eksploatacyjnych trailerów i plakatów filmowych ogniskował się wokół płonnej obietnicy: „w tym tygodniu jeszcze *tego* nie zobaczycie, ale w przyszłym – na pewno!”. Owo parakino było zawsze w pewnym wymiarze nieprzyzwoite, ale nigdy nie dosłowne; eksploatacji nie sposób pomylić z *hardcore*. Analizując ze współczesnej perspektywy tę efemeryczną kulturę filmową, można zauważyć, że jej epokę, będącą czasem rewolucji obyczajowej, wypełniało przede wszystkim oczekiwanie na liberalny obyczajowy raj, które się nie spełniło. Po wybuchu epidemii AIDS fantazje o nim musiały pozostać już tylko fantazjami²². Między innymi dlatego świeże i naiwne filmy eksploatacyjne budzą dziś nostalgiczny sentyment, którego światową forpcztę stanowią zafascynowani nimi i często czerpiący zeń inspirację Quentin Tarantino i Robert Rodriguez²³.

Można doszukać się licznych podobieństw formalnych i tematycznych pomiędzy dziełami typu *eurotrash*, do których zaliczyć należy dorobek Franco a eksploatacyjnymi obrazami amerykańskich reżyserów, takich jak Russ Meyer, Roger Corman, Herschell Gordon Lewis czy John Waters²⁴. Warto jednak pamiętać, że kontekst powstawania ich dzieł był odmienny. Filmy amerykańskie zaczęły podlegać bezpośredniej kontroli w latach 30., po okrzepnięciu kodeksu produkcyjnego, zaś opinie szokujących i wyuzdanych zawsze miały w tym kraju dzieła europejskie, począwszy od sławetnej *Ekstazy* Gustava Machaty (1933) po powojenne „art filmy” typu *Wakacje*

²¹ Franco w latach 70. i 80. umiał pogodzić obie te tendencje, przygotowując dwie wersje montażowe jednego filmu: *soft* i *hard*.

²² Por. np. J. Escoffier, *Bigger Than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, Running Press Book Publishers, Philadelphia 2009, s. 177-254.

²³ Ich filmografie pełne są dzieł, które można uznać za hołdy dla kina eksploatacyjnego. Najbardziej ewidentnym z nich jest wspólny *Grindhouse* (2007), a zwłaszcza dzielące obie części dyptyku frenetyczne *fake trailers*. Opór, z jakim reżyserzy spotkali się, usiłując wymusić określony, *grindhouse`owy* właśnie sposób dystrybucji tego dzieła, ukazuje, jak specyficzna była ówczesna kultura filmowa i jak daleko dziś od tego modelu odeszła.

²⁴ Wiele publikacji na temat kina eksploatacyjnego koncentruje się na produkcjach amerykańskich, praktycznie całkowicie pomijając *eurotrash*. Przykładem może być choćby fundamentalne opracowanie E. Schaefera *‘Bold! Dare! Shocking! True!’ A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham 1999.

z *Moniką* Ingmara Bergmana (1952) czy *I Bóg stworzył kobietę* Rogera Vadima (1956).

To właśnie ambitne produkcje z Europy przetarły drogę nieambitnym, ale za to śmiałym obrazom na amerykańskim ekranie, których powodzenie wpłynęło następnie zwrotnie na kinematografie europejskie. Jako przykład wskazany być może fenomen *roughies* z lat 60. – „eksploatacyjnych filmów noir”, czarno-białych, niskiej jakości, opowiadających o mrocznej naturze człowieka i akcentujących w nim szczególnie rolę żądzy oraz przemocy, „brudnych” i „tarzających się w degradacji”²⁵. Dopiero po *Głębokim gardle* (reż. Gerard Damiano, 1972) pojawił się prawdziwy amerykański *hardcore*, ale wtedy nie funkcjonował już eksplicytny kanon zakazów, których pogranicza można byłoby badać na ekranie. Wielu kinomanów ubolewa dziś nad faktem, że zamiast nadal w nieskończoność drażnić oczekiwania publiczności, banalnie i otwarcie spełniono je wówczas. Przed *Głębokim gardłem* nawet szczypta nagości zapewniała zainteresowanie filmem, dlatego tak wiele *exploitation movies* koncentrowało się na jej przebłyskach jako na najważniejszym źródle spektaklu. „Obojętne, czy chodziło o obraz rodzącej kobiety, czy o przelotny widok dziewczyny pływającej nago pod wpływem marihuany – nieubrane ciała napełniały kina”²⁶. Wskutek zmiany historycznych uwarunkowań „estetyka eksploatacyjna ocalała głównie jako *kamp*”²⁷, sprowadzając się obecnie do przywoływania echa minionych czasów emocjonującej walki obłudy z wulgarnością. Wytwory tej sentymentalnej praktyki nieczęsto można ocenić jako zabawne czy inteligentne²⁸.

Kino Jesúsá Franco jest zabytkiem pochodzącym z owego świata wyraźnych granic i jako takie ewokuje wspomnienie przyjemności towarzyszącej ich naruszeniu. Przede wszystkim dlatego niezwykle obfity i urozmaicony pod względem stylistycznym dorobek tego reżysera jest uznawany za konsekwentny i spójny. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że w latach jego największej aktywności popularny w zachodniej Europie styl produkcji pozwolił na unikalną w historii przemysłu filmowego sytuację: Franco mógł być producentem, reżyserem, kompozytorem, operatorem i aktorem *cameo* w większości własnych filmów. Taki sposób pracy ewidentnie zbliżał go do genetycznie europejskiej definicji *auteura*, uznawanego za synonim filmowca-artysty. Cechy charakterologiczne dodatkowo predysponowały go do tej roli:

²⁵ E. Schaefer, *Exploitation Films*, [w:] „Schirmer Encyclopedia Of Film”, Volume 2: Criticism-Ideology, ed. Barry Keith Grant, Thomson Gale, Pennington Hills 2007, s. 166.

²⁶ C. Waddell, *Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master...*, przeł. M.K.

²⁷ D. Kehr, *Foreword*, [w:] *Film Posters – Exploitation...*, s. 6-8.

²⁸ Przykładem może tu być *Jesus Christ Vampire Hunter* (reż. Lee Demarbre, 2001), w erudycyjny, a równocześnie komiczny sposób rekombinujący elementy musicalu, filmu religijnego, erohorroru wampiryczno-lesbijskiego w stylu Franco, „filmu kopanego” i *mexploitation*.

współpracownicy określali go jako „pracoholika”, „prawdziwego potwora z kamerą”. Jego obsesyjne, intensywne, chaotyczne *oeuvre* Pavlovič określa wręcz jako „serial złożony z marnych aktorów, postaci, piosenek i obsesji”²⁹.

Aktorzy wspominają, że na planie i poza nim gubili się w jego scenariuszach, nie wiedząc, kogo właściwie i w ilu filmach grają. Krytycy niekiedy zbywają twórczość Franco lekceważącym twierdzeniem: „widziałeś jeden jego film, więc widziałeś wszystkie”, lecz Pavlovič wskazuje, że powinno się je skorygować jako: „nie zobaczyłeś ani jednego, zanim nie zobaczyłeś wszystkich”, ponieważ tylko wówczas możliwe staje się odczytanie wszystkich nawiązań. Można przewrotnie dodać, że ponieważ nie wiadomo, ile reżyser właściwie ich nakręcił, obejrzenie wszystkich jego dzieł jest niemożliwe. Jego kariera stanowi produkt określonego miejsca geograficznego i momentu historycznego, specyficznych zarówno w wymiarze transnarodowym, jak i międzykulturowym, ponieważ jest bezpośrednio powiązana z fenomenem europejskiego boomu koprodukcyjnego późnych lat 60., owocującego *eurotrashem*.

Niesiony jego falą Franco naruszał nie tylko granice legalności i przyzwyczajenia podkopywane od lat przez twórców *exploitation*, ale także linie demarkacyjne pomiędzy kinematografiami narodowymi. Analiza jego twórczości jako fenomenu transkulturowego nadaje ciekawą perspektywę sporom o pojęciową zawartość określenia „kino hiszpańskie”, chwając spekulacjami o „kinematograficznej specyfice narodowej”, szczególnie interesująco naświetla zaś rolę przypisaną tejże przez krytyków. Ma nią być zaopatrywanie w filmy elitarnej publiczności, co skutkuje natarczym naleganiem na „jakość estetyczną”, „dobry smak”, „sztukę” i „kulturę” w kinematografii, a w konsekwencji wypędza masową publiczność z kin. Ów dyktat „kina jakości” rozpoczął się w Hiszpanii po 1950 wraz z pojawieniem się pierwszych absolwentów Madryckiej Szkoły Filmowej, z których najsłynniejsi to Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga.

Było to równocześnie pierwsze powojenne pokolenie twórców, które musiało jakoś ustosunkować się wobec reżimu. W 1955 grupa ta zaangażowała się we wspomnianą debatę w Salamance, stanowiącą próbę dialogu między liberałami a ich lewicującymi oponentami pragnącymi przeorientować kino hiszpańskie. Postulowano wówczas wprowadzenie hiszpańskiego kina do kinematografii światowej oraz – zgodnie z duchem epoki – stworzenie hiszpańskiego kina narodowego poprzez zatrudnienie „tradycji realizmu hiszpańskiego do ukazywania współczesnego społeczeństwa”³⁰, a zatem połączenie „hiszpańskości” z nowo osadzonym medium poprzez

²⁹ T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 143.

³⁰ M. D'Lugo, *Guide to the Cinema of Spain...*, s. 126.

dyskursywne włączenie go do kulturowego dziedzictwa narodowego. Skutki były dwojakie: z jednej strony nastąpiło ściślejsze podporządkowanie produkcji cenzurze, dzięki systemowi dotacji funkcjonującemu, podobnie jak we Włoszech okresu neorealizmu (filmy nie spełniające kryteriów nie otrzymywały dofinansowania), ale z drugiej zdecydowanie przeciwstawiono się anachronicznej wizji kina. W konsekwencji narodziło się *Nuevo Cine Español*, którego głównymi przedstawicielami proklamowano Bardema, Berlangę, Saurę i Buñuela. W kongresie tym, jak już wspomniałam, uczestniczył także Franco, wówczas szeregowy „młody zdolny”, niczym szczególnym się nie wyróżniający; sądząc z jego późniejszych działań, wyciągnął jednak z tego wydarzenia wnioski.

Krótko po międzynarodowym sukcesie *Wszystko o mojej matce* (1999) poproszono Pedro Almodóvara o wybranie jednego filmu hiszpańskiego, który wywarł na niego największy wpływ. Wybrał *El extraño viaje* (1964) Fernáno Gómeza, podsumowywaną jako „wiejski terror i okrutna zarzuela”. Jak powiedział, „jest to jeden z najdziwniejszych filmów kultowych i zarazem najtrudniejszych do zobaczenia z naszej rodzimej kinematografii”. Jego waga dla hiszpańskiego kina polegać ma na tym, że jest kompletnie wyobcowany z powodzi współczesnych mu komedii plażowych (*comedias playeras*), których mnóstwo powstawało na fali boomu ekonomicznego i turystycznego hiszpańskich wczesnych lat 60.³¹ Przy tym filmie Franco współpracował, a także w nim grał, dorabiając się opinii człowieka-orkiestry, który sprawdza się w prawie wszystkich zawodach filmowych. W tym samym czasie zdołał namówić producenta Serge'a Newmana na zrobienie horroru *Okropny Doktor Orloff* (1962). Uważa się, że w tym filmie po raz pierwszy ujawnił swój indywidualny styl. Silnie naznaczyła go cenzura, lecz stał się przebojem i miał kilka quasi-sequeli, a postacie pojawiające się w nim stały się popularne³². Przy produkcji tego filmu Franco ostatecznie upewnił się, że w ówczesnej Hiszpanii będzie miał niewielkie możliwości rozwijania swych ulubionych tematów, co ostatecznie wypchnęło go na eksterytorialne wody.

Po sukcesie *Orloff*a rozpoczął współpracę z niemieckim producentem Arturem Braunerem i u niego doszlifował swój ekscentryczny styl, łączący aspekty trashu, campu, fetyszyzmu, psychodelii i groteski. Jako charakterystyczną cechę formalną jego *touchu*, szczególnie w latach 1968-1975, Tatjana Pavlovič wskazuje zoom z ręki w długich ujęciach na detale kobiecych twa-

³¹ Za: T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 144.

³² Grający w tym filmie Howard Vernon pozostał ulubionym aktorem Franco przez następne ćwierć wieku. Jego inne gwiazdy to między innymi Christopher Lee, Maria Mahom, Soledad Miranda i Klaus Kinski; wedle plotek Franco był jedynym reżyserem, który potrafił z tym ostatnim *monstre sacré* pokojowo koegzystować na planie.

rzy i ciał. Niewątpliwie chwyt ów można uznać za pretensjonalny, maniereczny i kiczowaty, ale, jak zauważa Pavlovič, zadziwiająco wielu poważnych twórców „ściągało” od niego tę technikę³³. Najdoskonalszą realizacją *touchu* Franco jest *Vampyros Lesbos* (1970) z Soledad Mirandą, która była żoną reżysera. Rok po powstaniu tego filmu Miranda zginęła w wypadku samochodowym. Po jej śmierci reżyser przeszedł załamanie nerwowe i twórcze, które trwało, dopóki nie spotkał kolejnej muzy i gwiazdy, a później żony – Liny Romay. W tym czasie pracował najczęściej dla szwajcarskiego magnata filmowego Erwina C. Dietricha (*Jack the Ripper*, 1976, *Love Letters of a Portuguese Nun*, 1976). Po rozstaniu z nim nieco zagubił się stylistycznie, pozostając jednak najważniejszą „niewidzialną” postacią kina hiszpańskiego. Pominięto go na przykład całkowicie – nie zaś skrytykowano – w klasyfikacji standardów dla hiszpańskiego kina ułożonej przez Pilar Miró, która ignorowała twórców nie spełniających kryteriów „hiszpańskości” i „jakości”³⁴.

Międzynarodowa kariera Franco nabrała rozpędu, gdy *Necronomicon – Wyśniony grzech* (1967) był nominowany na Festiwalu Berlińskim. Dość szybko okazała się ona karierą filmowego grafomana, ale grafomana wyjątkowo skutecznego. Franco pracował niezwykle szybko, przy bardzo małych budżetach, których nigdy nie przekraczał, dzięki czemu niezależnie od tego, jak złe filmy robił, zawsze miał pracę. Często montował kilka filmów równocześnie, używając tych samych ujęć i nie informując o tym współpracowników; notorycznie mieszał i rearanżował sceny oraz scenariusze. Grał w każdym niemal swoim filmie, najchętniej łajdaków, szaleńców i postaci komiczne, używając wielu pseudonimów: Jesús Franco, Jess Franco, Franco Manera, Jess Frank, Robert Zimmerman, Frank Hollman, Clifford Brown, David Khune, Frarik Hollman, Toni Falt, James P. Johnson, Charlie Christian, David Tough, Cady Coster, Lennie Hayden, Lulú Laverne, Betty Carter³⁵.

Czasem w napisach występuje jako ktoś inny, na przykład chętnie podawał jako reżysera Linę Romay. W latach 60. założył własną wytwórnię – Manacoa Films, ale pracował też dla Auster Films S.L. Paula Austera, Cinematográfica Fénix Films Arturo Marcosa, Comptoir Français du Film Roberta de Nesle, Eurociné Daniela i Mariusa Lesoeur, Elite Films Productions wspomnianego już Erwina C. Dietricha, Fervi Films Fernando Vidal Camposa, Golden Films Internacional S.A. i innych. Jego filmy były odtań-

³³ T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 144.

³⁴ Notabene Franco nie występuje również w książce samej Pavlovič (napisanej wspólnie z Inmaculadą Alvarez, Rosaną Blanco-Cano, Anitą Grisales, Alejandrą Osorio i Alejandrą Sánchez) – *100 Years of Spanish Cinema*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford, 2009.

³⁵ Niektóre z nich są żeńskie, a inne to nazwiska jego ulubionych muzyków jazzowych.

właściwie wyłącznie koprodukcjami. Pracował we Francji, Włoszech, Niemczech, Belgii, Anglii i Portugalii, filmując w wielu lokalizacjach od Madrytu po Niemcy. Pavlovič konstatuje, że po 1973 kino Franco stało się mniej interesujące technicznie i wizualnie, musiał bowiem pracować coraz szybciej, zaś producenci skłaniali go do przesycania filmów elementami pornografii, która zabija aluzyjną poetykę eksploatacji³⁶. Jednak w ślad za nim samym należy podkreślić, że większość jego rodaków nadal robiła w tym czasie wysoce konwencjonalne filmy, podczas gdy on skutecznie wywalczył sobie twórczą niezależność („Lubię wolność. Zawsze lubiłem wolność. Opuściłem Hiszpanię, ponieważ lubiłem wolność”³⁷). Zarówno jego biografia, jak i styl przypominają nieco Waleriana Borowczyka. Ponieważ nie mogli oni w konserwatywnych krajach urodzenia kultywować swych tematycznych obsesji, pracowali za granicą; „Boro” czynił to głównie we Francji, a Franco w Niemczech i Szwajcarii.

Z powodu widocznego niemal we wszystkich filmach Franco rysu eksploatacji próbowano kwitować jego osobę porównaniami w rodzaju „wannabe Hugh Hefnera”. Różnica jednak jest wyraźna: Franco nie zmieniał kobiecych ciał w mięso, lecz w dzieła sztuki, oczywiście wedle swojego osobliwego gustu. Pavlovič porównuje jego *oeuvre* do „freudowskiej podróży w głąb umysłu seksualnego degenerata”. Krytycy jednak do dziś potrafią ubolewać, że wczesna kariera Franco była „bardzo obiecująca”, niestety później z niewiadomych przyczyn wydawał się nie mieć większych ambicji ponad rywalizację z Jeanem Rollin, niesławnym autorem *Dwóch wampirzych sierotek* (1996)³⁸. Na przykład *Female Vampire* (1973) to, cytując recenzję zamieszczoną w Sieci, „zlepek strzępów nieudanych scenariuszy”, w którym „piękna Lina Romay pęta się po ekranie w pasie i pelerynie, i w zasadzie w niczym więcej. Jest czymś w rodzaju wampira i przechodzi od osoby do osoby, oddając się wszystkim po kolei i zabierając im w ten sposób energię życiową. I to na tyle. A tak, i jeszcze jest niema. A Franco gra nieudolnego Van Helsinga, który nie robi nic innego poza podglądaniem kąpiącej się Romay. Koniec”³⁹. Niewątpliwe filmy te mogą się nie podobać, lecz krytycy

³⁶ T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 140.

³⁷ Za: *Jesus Franco - Biography*, <http://www.imdb.com/name/nm0001238/bio>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

³⁸ We wczesnych latach 70. Francuzi usiłowali „dogonić” szybko liberalizujące się kino amerykańskie, które dobrze wówczas zarabiała na swej obyczajowej śmiałości. Wielu pracujących we Francji twórców, jak Franco i Rollin, przeszło wtedy szybko od *softcore* do większej dosłowności. Za: K. Szoverfy-Milter, J.W. Slade, *Global Traffic in Pornography: The Hungarian Example*, [w:] „International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800–2000”, ed. by Lisa Z. Sigel, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey-London 2005, s. 175.

³⁹ Za: B. White, *The Sleazy World of Jess Franco...*, op. cit.

coraz częściej zgadzają się obecnie, że pod względem konstrukcji fabularno-narracyjnej są przynajmniej interesujące.

Feministyczna teoria filmu grozy, za której najważniejsze reprezentantki uważane są Barbara Creed, Carol Clover i Linda Williams, szczegółowo analizuje kulturowe asocjacje między wyobrażeniami kobiecości i potworności, które w twórczości Franco przedstawiają się wyjątkowo ciekawie. Męska widownia ulegać ma feminizacji, gdy identyfikuje się z ekranową „damą w kłopotach”, spasywizowaną, ponizoną i spenetrowaną. Spojrzenie męskiego widza nie musi jednak być dominujące; może być również masochistyczne. W ten sposób kino może uzmysławiać widzom, że gender jest chwiejną kategorią. Dokonuje tego najczęściej za pomocą pozornie niewinnej, komediowej maskarady w stylu *Pół żartem, pół serio*. Franco eksploruje właśnie tę niestabilność relacji płci i władzy, jednak czyni to w sposób bardzo oryginalny: jego bohaterki to nie uciśnione niewiniątka, lecz detektywki, lesbijskie wampirzyce⁴⁰ i kobiety-morderczynie, czyli postaci w kinie tamtych lat zdecydowanie nietypowe. Można powiedzieć, że hasło „kobiety do kuchni” Franco zamienił na „kobiety do więzienia”. Awans to czy degradacja? Rozważając tę kwestię z perspektywy feministycznej teorii filmu Pavlovič dochodzi do wniosku, że jednak to pierwsze⁴¹.

Jean Rollin argumentował: „Moim zdaniem kino popularne stanowi całkowite przeciwieństwo kina komercyjnego. W kinie komercyjnym wartość produktu określa zysk. Inaczej jest w kinie popularnym, pod którym rozumiem seryjną produkcję typu B. Pozwala ono na kreatywność i odkrywanie osobowości reżysera [...]. Świadomie postanowiłem zostać *auteur* produkcji B w czasie, gdy młodzi kineaci w większości popłynęli z Nową Falą i jej bardzo modnym, pseudonowoczesnym stylem. Ja zaś byłem pod większym wrażeniem surrealizmu, filmów Bunuela, Franju, obrazów Magritte`a, Paula Delvaux i kolaży Maxa Ernsta [...]. Mój pierwszy film, *Gwalt*

⁴⁰ Alejandro Melero Salvador w ślad za Vito Russo rozwija interpretację ekranowej reprezentacji lesbijki jako przerażającego i drapieżnego, lecz słabego wampira właśnie na przykładzie *The Vampires* (1970) i *Female Vampires* (1973) Franco. Warto dodać, że w kinie hiszpańskim boom na temat homoseksualizmu, choć często unaoczniany niezbyt realistycznie – poprzez komizm, crossdressing i nieeksplicytną atmosferę seksualnej ambiwalencji – pojawił się w późnych latach 70. i wiązał się ze swoistym dekadentyzmem frankizmu oraz falą *el destape* (obnażania, liberalizacji). Jednak nawet tuż przed śmiercią dyktatora Hiszpanie byli zmuszeni organizować specjalnie wycieczki do Francji, by obejrzeć swoje własne *nasties*. Źa: A.M. Salvador, *New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy: de la Iglesia's El diputado* (1978), [w:] *Gender and Spanish Cinema*, ed. by S. Marsh and P.N. Berg, Oxford-New York 2004, s. 89 i 93.

⁴¹ T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 137.

wampira (*Le viol du Vampire*) jest utrzymany w tym właśnie duchu”⁴². Franco również nie odtwarzał mechanicznie konwencji gatunkowych, jak ma to miejsce w kinie komercyjnym, lecz bawił się nimi w sposób dopuszczalny jedynie w przestrzeniach kina klasy B, od którego nie oczekuje się blockbustingu. To dlatego kobieca bohaterka mogła stać się u Franco innowacyjnie autonomicznym potworem, nie zaś jego piszczącą i szamoczącą się w fałdach nocnej koszuli ofiarą.

Jak wskazuje Pavlovič, już jego pierwsze samodzielne dzieło – *Mamy 18 lat* – jest pod tym względem niezwykle. Filmy okresu reżimu gloryfikowały męskie więzi, nie zaś kobiece, które mogły być eksponowane jedynie w kontekstach przestrzeni domowej. Film Franco opowiada jednak właśnie o dziewczęcych rytuałach przejścia w dojrzałość i o fiksacji na lub w konfrontacji z postacią ojca w mrocznej atmosferze kazirodztwa, ojcobójstwa i walki o uzyskanie seksualnej autonomii. Film ten próbowano interpretować w nawiązaniu do figury imiennika reżysera – *Caudillo*, „potwornego ojca Hiszpanów”. Z kolei *Panna Śmierć* (1965) to pozornie klasyczny horror z całym charakterystycznym dla niego gotyckim *entourage`em* (ponure zamki, szaleni naukowcy itp.). Jednak mężczy badacze wraz ze swym dystansującym spojrzeniem przemieniają się tu w przerażone ofiary dziewczyny-potwora, która oślepia ich i kaleczy długimi, zatrutymi paznokciami. Zakończenie filmu jest otwarte: nie wiadomo czy bohaterka zamierza uśmiercić owymi szponami swojego narzeczonego, czy też go nimi pieścić.

Nietypowe jest również to, że Franco nie kończy swej opowieści restytucją normalności i więzi społecznych, obowiązkową w klasycznym horrorze. Pavlovič traktuje te nieregularne twisty jako klucz do jego twórczości. Uważa, że atrakcyjność filmów Franco polega na niszczeniu ustalonego schematu relacji ofiara-bohater-prześladowca w aspekcie tożsamości płciowej, przez co ustalone w kinie uporządkowania dotyczące identyfikacji ulegają zamazaniu. Reżyser udowadnia w ten sposób, że kultura popularna ma ogromną, a niedocenianą zdolność do odwracania i recyklingu znaczeń. Jego kino oferuje przyjemność nie tylko męskiemu, ale i żeńskiemu odbiorcy, a także queerowemu, jest bowiem wolne od dynamiki męskiej aktywności seksualnej rządzącej heteroseksualną pornografią: nie zmierza do punktu ejakulacji, przeciwnie, jest irytująco i zarazem hipnotyzująco rozwlekłe, a role płciowe są często odwrócone. Podczas gdy na komercyjnych ekranach seksowni arystokraci magnetyzują dziewice celem ich wykrwawienia, u Franco senne wampirzyce wysysają swym ofiarom życie z penisów. Mę-

⁴² J. Rollin, *Foreword. For an Illogical and Nonsensical European Cinema*, [w:] *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, ed. by E. Mathijs, X. Mendik, Wallflower Press, London-New York 2004, s. 3, przeł. M.K.

skie ciało traci tu nad sobą kontrolę, podczas gdy żeńskie pozostaje chłodne, eksplorujące i aktywne⁴³.

Franco interesuje się erotyzmem, ale nigdy naturalnym – inaczej niż Borowczyk, który nawet najmniej humanitarne perwersje potrafi zaprezentować jako niewinnie represjonowane instynkty⁴⁴ – lecz zawsze silnie skulturyzowanym: voyeuryzmem, przemocą, seksualną władzą i jej utratą, a także samą mechaniką ciała i jej związkiem z wrażeniami zmysłowymi, przyjemnością oraz emocjami. Z jednej strony jest świadom, że nie wyrażają się one w sposób automatyczny poprzez język ciała, co odzwierciedla funkcja jego „zamykania” (motyw uwięzienia często występuje w jego filmach), z drugiej zaś narasta u niego obsesja na tle widzialności, szczególnie w odniesieniu do powierzchni ciała – skóry. W twórczości Franco nieustannie powtarzają się motywy rozdzierania jej, patrzenia przez nią i penetracji ciała poprzez jej barierę, co oznacza również pozyskiwanie poprzez jej „soczewkę” wiedzy. Potrzeby dystansu, analizy i rozdzier/lania syntetyzują się w jego filmach w postaciach szalonych naukowców, takich jak doktor Orloff, który zbrodnicznymi metodami usiłuje odtworzyć okaleczoną twarz swojej córki. Jest on szaleńcem, naukowcem i zarazem artystą obdzierającym swe obiekty ze skóry. Takie postaci drogo płacą u Franco za swoje obsesje: ich pozbawione tożsamości ofiary ożywają i biorą odwet na swoich prześladowcach, co prowadzi do kolejnego ulubionego motywu reżysera: *zombies*, nieskutecznego/niedoszłego pogrzebu, niesamowitości (*uncanniness*) rozkładających się zwłok włączających się między żywymi⁴⁵.

Zarówno w odniesieniu do filmów, jak i biografii Franco Pavlovič używa słowa-klucza „in-korporacja”. Oficjalne „ciało” kina hiszpańskiego odrzuciło i zmarginalizowało Franco jako reżysera i *auteura*, lecz mimo to udało mu się odnaleźć i skolonizować trzy inne ciała: pop-artu, horroru i pornografii. Każde z nich wniosło do jego twórczości własny dyskurs cielesny. Ciało horroru jest rozdzierane i rekonstruowane, ciało nauki – bez końca rozszerzane i przekształcane, ciało superbohatera jest idealizowane, zaś ciało żeńskie staje się katalizatorem nieodpartychnych sił destrukcji. Ocenę twórczości reżysera komplikuje dodatkowo jego obecny status twórcy kultowego, ponieważ „kino kultu jest «supertekstem»”, który nie posiada ustalonych granic, a jednak koncentruje się na ich przekraczaniu, dążąc nieustannie do „pogwałcenia terytorium”⁴⁶. Casus Franco wskazuje, że nie festiwale i przeglądy czynią film medium komunikacji międzykulturowej. Odpowiadają za to przede wszystkim powoływane oddolnie przez widownię i historycznie uni-

⁴³ T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 137.

⁴⁴ Na przykład w *Opowieściach niemoralnych* (1974).

⁴⁵ Za: T. Pavlovič, *Gender and Spanish Horror Film...*, s. 141.

⁴⁶ Tamże, s. 142-143.

katowe modele lektury – w przypadku Franco jest to model „domowy”, od wideo poprzez DVD aż do Emule, torrentów i YouTube – oraz dziwaczne kultury *schlocku* i *trashu*, czyli parakina w całej jego niedoskonałości.

Sam Franco u schyłku życia ocenia swoje *oeuvre* jako złe i bezwartościowe, chociaż deklaruje, że zawsze pragnął tworzyć kino dobre. Z drugiej strony oświadcza: „Zawsze uważałem, że to najpiękniejsze, co może spotkać moje filmy: są wyświetlane w kinie na przedmieściu, i to kino wypełniają ludzie, którym one się podobają. O to właśnie chodzi. To więcej niż dość. Nie ma nic innego”⁴⁷. Światowa publiczność odkryła go dopiero w latach 90. XX wieku – dekadzie rozkwitu internetu, gdy kinematograficzna kariera reżysera przygasła, a aktywność twórcza osłabła. Wtedy właśnie uznano jego dzieła za kultowe, pełne wyobraźni, wymagające jednak przyzwyczajenia się do manieri. Na forum fanowskim można dziś przeczytać wciąż jeszcze obrazoburczo brzmiącą tezę: „musisz być intelektualistą, żeby lubić jego filmy”⁴⁸. Nawet Hiszpanie, którzy skazali reżysera na infamię i niepamięć, zaczynają się nim chlubić na fali globalnej mody na retro, nostalgia i odkrywanie wdzięków *exploitation*. Na projekcji *Zemsty w domu Usherów* (1983) na madryckim festiwalu Imagfic w 1989 hiszpańska publiczność buczała i wychodziła. Jednak już w 1991 kilku fanów zorganizowało retrospektywę najlepszych filmów Franco. W 2007 powstał długi metraż biograficzny *Los Blues del Tio Jess* w reżyserii Jose Luisa Garcii Sancheza, zaś 1 lutego 2009 sędziwy reżyser, wwieziony na scenę na wózku inwalidzkim przez swą gwiazdę i żonę Linę Romy, odebrał w Hiszpanii Nagrodę Goyi za działalność całego życia.

W latach 70. hiszpański Kościół uznał Franco za „najbardziej niebezpiecznego reżysera świata” obok Luisa Buñuela, który zapragnął go wówczas poznać. Za sprawą Jean-Claude’a Carrière tak się stało, choć nie wynikło z tego żadne wspólne przedsięwzięcie. Przeszło osiemdziesięcioletni twórca oświadcza dziś z młodzieńczą brawurą: „Mam nadzieję, że jestem wciąż tak samo niebezpieczny, jak sądzono kiedyś”⁴⁹. Jego nadzieja w jednym wymiarze ziściła się na pewno. Jesús Franco jest nadal niebezpieczny dla ustalonych reguł oceniania i klasyfikacji wytwórczości kinematograficznej. Jego splecione w nierozzerwalny węzeł filmografia, bibliografia i biografia twórcza ukazują dowodnie, że jakościowa ocena praktyki kinematograficznej i jej wytworów musi nieustannie się zmieniać, gdyż nieustannie zmieniają się modele lektury i wciąż odradza się w nowej postaci – wielokrotnie już przedwcześnie pogrzebana – kultura filmowa.

⁴⁷ Za: *Jesus Franco – Biography*, <http://www.imdb.com/name/nm0001238/bio>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

⁴⁸ Za: <http://robertmonell.blogspot.com>, data weryfikacji URL: 11.09.2011.

⁴⁹ P. Hall, *Unvanquished Auteur...*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- Hall Ph. *Unvanquished Auteur*. Dostępne poprzez <http://www.filmthreat.com/interviews/344/>, data weryfikacji URL: 11.09.2011
- <http://www.grindhouse-database.com>. Data weryfikacji URL: 10.11.2012.
- <http://robertmonell.blogspot.com>. Data weryfikacji URL: 11.09.2011.
- Jesus Franco - Biography*. Dostępne przez: <http://www.imdb.com/name/nm0001238/bio>. Data weryfikacji URL: 11.09.2011
- d'Lugo M. (1997), *Guide to the Cinema of Spain*. Westport. Greenwood Press.
- Nourmand T., Marsh G. (red. -2006). *Film Posters - Exploitation*, Köln. Taschen.
- O'Neill Ph. (2010), *The Evil Dead, The Living Dead and the dead wrong*, [w:] The Guardian, 16 October 2010. Dostępne przez <http://www.guardian.co.uk/film/2010/oct/16/video-nasties-list-bfi>, data weryfikacji URL: 11.09.2011
- Pavlovič T. (2004), *Gender and Spanish Horror Film*, [w:] S. Marsh, P. Nair (red.), *Gender and Spanish Cinema*, Oxford-New York. Berg
- Pennington J.W. (2007), *The History of Sex in American Film*, Westport-London. Praeger.
- Rollin J. (2004), *Foreword. For an Illogical and Nonsensical European Cinema*, [w:] E. Mathijs, X. Mendik (red.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, London-New York. Wallflower Press
- Schaefer E. (1999), *'Bold! Dare! Shocking! True!' A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham, Duke University Press
- Schaefer E. (2007), *Exploitation Films*, [w:] B.K. Grant (red.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, Volume 2: Criticism-Ideology, Pennington Hills, Thomson Gale
- Szoverfy-Milner K., Slade J.W. (2005), *Global Traffic in Pornography: The Hungarian Example*, [w:] L.Z. Sigel (red.), *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press
- Waddell C. (2009), *Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film*, Jefferson. McFarland & Company.
- White B. (2009), *The Sleazy World of Jess Franco*. Dostępne przez: <http://www.soundonsight.org/the-sleazy-world-of-jess-franco/>. Data weryfikacji URL: 11.09.2011.