

Jakub Szymański
Uniwersytet Łódzki

Wizje hiszpańskiej wojny domowej w kinie przełomu XX i XXI w.

Wiek XX w światowej historii jest bez wątpienia tym najtragiczniejszym i najbardziej krwawym. Począwszy od I wojny światowej, poprzez rozmaite rewolucje (meksykańską, październikową), II wojnę światową i kolejne konflikty w wielu punktach na mapie świata, które dochodzą aż do czasów nam współczesnych i przekraczają próg XXI w. Jednym z takich starć zbrojnych, kolejnym tańcem śmierci tuż przed wybuchem wszechogarniającej II wojny światowej, był bratobójczy konflikt na Półwyspie Iberyjskim, hiszpańska wojna domowa między siłami republikańskimi a oddziałami frankistowskimi.

Na przestrzeni kilkudziesięciu lat dzielących nas od zakończenia walk w Hiszpanii powstało wiele produkcji, których motywem przewodnim stała się hiszpańska wojna domowa – filmy te są odmienne gatunkowo, a w ciągu dziesięcioleci zmieniał się również sposób spojrzenia twórców na tamte wydarzenia, o czym piszą Estrella Martínez Rodrigo, Lourdes Sánchez Martín i Rosario Segura García:

Perspektywa, z jakiej przedstawiano tamte wydarzenia, była różna: od gatunku dokumentalnego, poprzez użycie perspektywy dziennikarskiej, konwencje biograficzne, produkcje o wydźwięku propagandowym itd., aż po fikcję. Sposób przedstawiania tamtego okresu w kinie ewoluował na przestrzeni lat, sprawiając że, podczas gdy początkowo cel był czysto propagandowy i zawsze w służbie któregoś z obozów uwikłanych w wojnę, w ostatnim dziesięcioleciu skupiono się na ukazaniu dehumanizacji i okrucieństw przynależnych każdemu konfliktowi tego rodzaju¹.

¹ E. Martínez Rodrigo, L. Sánchez Martín i R. Segura García, *La Guerra Civil española en el cine actual: Encontrarás Dragones*, „Revista Comunicación”, 2012, nr 10 (vol. 1), s. 818. Tekst w oryginale brzmi: „La perspectiva desde la que se han reflejado estos acontecimientos ha sido diversa: desde el género documental al de ficción, pasando por la utilización de una perspectiva periodística, relatos biográficos, producciones con pretensiones propagandísticas, etc. El tratamiento de estos sucesos en el cine ha evolucionado a lo largo de la historia, de modo que, mientras que en sus comienzos la pretensión era puramente propagandística y siempre al servicio de alguno de los bandos implicados en la guerra, en la última década se ha centrado en reflejar la deshumanización y las atrocidades inherentes a cualquier conflicto de esta tipología” (tłum. autor artykułu).

Przedmiot naszego badania stanowić będzie 8 filmów prezentujących wizje hiszpańskiej wojny domowej z lat 1936-1939. Wybrane filmy powstały w okresie między latami 1990 a 2019 włącznie. Część z nich to rodzime produkcje hiszpańskie, natomiast reszta, wspierając tym samym tezę o transnarodowym charakterze hiszpańskiej wojny domowej, wyprodukowana została we współpracy Hiszpanii z innymi krajami. W naszym artykule podejmiemy się krytycznej refleksji nad podejściem reżyserów i scenarzystów tych filmów do zjawiska wojny domowej w Hiszpanii, nad ich wizją przedstawienia tragicznych wydarzeń z lat 30. XX w. w historii tego kraju, a także nad aspektami wojny i okolicznościami uwypuklonymi przez tychże twórców w swoich dziełach. Filmy wybrane do analizy, w kolejności chronologicznej według roku powstania, to:

- *Aj, Carmela!* (*¡Ay, Carmela!*), 1990, reż. Carlos Saura;
- *Ziemia i wolność* (*Land and Freedom*), 1995, reż. Ken Loach;
- *Anarchistki* (*Libertarias*), 1996, reż. Vicente Aranda;
- *Język motyli* (*La lengua de las mariposas*), 1999, reż. José Luis Cuerda;
- *Kręgosłup diabła* (*El espinazo del diablo*), 2001, reż. Guillermo del Toro;
- *Labirynt fauna* (*El laberinto del fauno*), 2006, reż. Guillermo del Toro;
- *Wieczny okop* (*La trinchera infinita*), 2019, reż. Aitor Arregi, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga;
- *Póki trwa wojna* (*Mientras dure la guerra*), 2019, reż. Alejandro Amenábar.

Naszą analizę zamierzamy poprzedzić krótkim rysem historycznym wojny domowej, a także nakreślić ogólną panoramę hiszpańskiej sceny politycznej lat 30. XX w. i ukazać, w jakich okolicznościach doszło do wybuchu tego bratobójczego konfliktu. W dalszej części umówimy poszczególne dzieła filmowe, za klucz biorąc czas akcji wybranego filmu i w ten sposób ustanawiając kolejność chronologiczną do naszej analizy. W ostatniej części publikacji pragniemy podsumować reżyserskie wizje hiszpańskiej wojny domowej i w zbiorczej formie ukazać, jak przedstawia się ten konflikt w kinematografii przełomu wieków XX i XXI.

Tak jak inne konflikty, tak i hiszpańska wojna domowa była wypadkową wielu czynników, które razem sprawiły, że wewnętrzne napięcia targające Hiszpanią lat 30. XX w. doprowadziły w ostatecznym rozrachunku do eskalacji konfliktu i, w konsekwencji, do rebelii części armii hiszpańskiej przeciwko demokratycznie wybranym siłom republikańskim. 18 lipca 1936 r. wojska stacjonujące w Maroku pod wodzą zesłanego wcześniej na Wyspy Kanaryjskie generała Francisco Franco Bahamonde odrzucają władzę Republiki i, przy wsparciu innych generałów, m. in. gen. Moli w Pampelunie, a także wygnanego do Portugalii gen. Sanjurjo, rozpoczyna się wewnętrzny konflikt na Półwyspie Iberyjskim. W zamyśle planowany jako szybki zamach stanu, miał potrwać prawie 3 lata, aż do 1 kwietnia 1939 roku, kiedy to gen. Franco oficjalnie ogłasza zwycięstwo sił narodowych nad republikanami. Jak słusznie zauważają Tadeusz Miłkowski i Paweł Machcewicz: „Wojna domowa stanowiła kulminację konfliktów i antagonizmów narastających w Hiszpanii co najmniej

od przełomu wieków, a których głębsze korzenie sięgały XIX stulecia. Najbardziej brzemiennie w skutki okazały się trzy z nich: socjalno-ekonomiczny, religijny, regionalistyczny².

Starcie to, konflikt dwóch Hiszpanii, motywowane czynnikami wewnętrznymi, miało jednak także swój wymiar ponadnarodowy – jak piszą T. Miłkowski i P. Machcewicz, rzesze ochotników i profesjonalnie sformowane zagraniczne oddziały wspierały obie strony (nazistowski Legion Condor czy oddziały włoskie przysłane przez Mussoliniego po stronie frankistów, a po drugiej stronie barykady Brygady Międzynarodowe i ochotnicy dołączający do bojówek lewicowych tworzonych przez związki zawodowe), ponieważ starcia „wywoływały ogromny oddźwięk na całym świecie, nie pozostawiały obojętnym żadnego europejskiego ugrupowania politycznego”³. Dodać należy także, że uwaga skierowana na Hiszpanię nie była udziałem jedynie Europejczyków – wsparcia w postaci zbrojeń dostarczał republikanom, poza ZSRR, chociażby Meksyk. Na ówczesnej scenie politycznej obecnych było, w przeciwieństwie do późniejszych czasów ukonstytuowanej dyktatury frankistowskiej, wiele ugrupowań, co nie pozwala na jednoznaczne określenie dwóch wrogich sobie obozów bez jakichkolwiek światłocieni. Owe dwie Hiszpanie toczące między sobą wojnę to w rzeczywistości szerokie koalicje skupione na wspólnym celu, obronie Republiki i niedopuszczeniu frankistów do przejścia władzy, a z drugiej strony – na obaleniu Republiki i powrocie do szeroko pojętych wartości konserwatywnych. Wobec tego, mówiąc o obozie republikańskim, należy mieć świadomość, że w skład tego bytu wchodziły ugrupowania o tak różnym spojrzeniu na sprawy społeczno-polityczne jak: liberałowie, komuniści, anarchiści, socjaliści, marksiści czy antyklerykałowie, popierani przez związki zawodowe zrzeszające robotników z regionów przemysłowych (Asturia, Kraj Basków, Katalonia, Madryt).

Z drugiej strony barykady znaleźli się natomiast konserwatyści, monarchiści, tradycjoniści, falangiści, karliści, zwolennicy Hiszpanii zarządzanej centralnie bez regionalizmów i opartej na wartościach katolickich, popierani przez arystokrację, właścicieli ziemskich oraz duchowieństwo (w przeważającej części, wyjątkami były prowincje katalońskie i baskijskie). To właśnie w duchu większego uszczegółowienia tych kwestii T. Miłkowski i P. Machcewicz zaznaczają, że podział jedynie na dwie Hiszpanie, bez zwrócenia uwagi na wyżej wymienione różnice, stanowiłoby „manichejskie ujęcie”⁴ tematu.

Przechodząc do właściwej analizy dzieł filmowych, pragniemy rozpocząć od kwestii producenckich. Jak wspomniano już wyżej, część filmów została wyprodukowana przez Hiszpanów bez udziału innych państw. Są to: *Język motyli* i *Anarchistki*. Pozostałe filmy powstawały we współpracy Hiszpanii z innymi krajami. W porozumieniu z Włochami stworzony został w 1990 r. obraz Carlosa Saury *Aj, Carmela!*, Francuzi

² T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław, Ossolineum, 2009, s. 348.

³ Tamże, s. 348.

⁴ Tamże, s. 349.

pomogli w produkcji *Wiecznego okopu*, jednego z dwóch najnowszych filmów z naszego zestawienia, dwa filmy Guillermo del Toro (*Kręgosłup diabła* i *Labirynt fauna*) wyprodukowane zostały w kooperacji meksykańsko-hiszpańskiej (sam reżyser jest narodowości meksykańskiej), zaś *Póki trwa wojna* powstała w partnerstwie z Argentyńczykami (sam reżyser, Alejandro Amenábar, jest Chilijczykiem). Filmem znacznie wyróżniającym się pod kątem producenckim na tle pozostałych jest natomiast *Ziemia i wolność* w reżyserii Kena Loacha, powstały we współpracy aż pięciu krajów – Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Niemiec, Włoch i Francji. W kwestiach producenckich filmów traktujących o hiszpańskiej wojnie domowej zwrócić można również uwagę na transnarodowy charakter samego zainteresowania tematem tego, wydawać by się mogło, lokalnego w swej istocie konfliktu. Stanowi to już drugie, po omówieniu międzynarodowego udziału grup militarnych w wewnętrznym konflikcie Hiszpanii, odwołanie do ponadnarodowości tejże wojny domowej.

Jak podaje Marta Kaprzyk:

Mette Hjort, jedna z najważniejszych teoretyczek filmowej transnarodowości, uważa, że terminu „transnarodowy” trzeba używać raczej w formie skali, która umożliwiłaby opisanie silniejszych i słabszych form transnarodowości. Konkretny przykład należałoby w takim razie analizować na kilku poziomach: produkcji, dystrybucji, recepcji i tematyki samego dzieła filmowego⁵.

Odnosząc się do transnarodowości na poziomie zainteresowania tematem hiszpańskiej wojny domowej, jak również na poziomie dystrybucji i recepcji dzieła filmowego, można odwołać się także do wskaźników dochodów krajowych i międzynarodowych tych produkcji filmowych. Na dalszym planie pragnęlibyśmy w tym momencie pozostawić kwestie ogólnie pojętego sukcesu, bez zagłębiania się w faktyczną wymierność tego rodzaju wskaźników w odniesieniu do tak nieuchwytnego zjawiska. Bez wątpienia na miano największego wydarzenia filmowego i dzieła najbardziej dochodowego zasłużył powstały w 2006 roku *Labirynt fauna*, osiągając ogólne dochody na poziomie ponad 80 milionów dolarów przy budżecie sięgającym 19 milionów⁶. Wobec takiego ujęcia sprawy nie jesteśmy jednak w stanie stwierdzić, czy wspomniany sukces filmu podyktowany mógł być w jakiejś mierze zainteresowaniem tematem przed seansem kinowym, czy też wojna domowa wdarła się do świadomości widzów niepostrzeżenie i mimochodem.

W przypadku wcześniejszego filmu G. del Toro, powstałego w 2001 roku *Kręgosłupa diabła*, mierzony w ten sposób sukces był na pewno mniejszy, natomiast na rynkach międzynarodowych mimo wszystko udało się osiągnąć bardzo dobry wynik. Przy budżecie 4,5 mln dolarów, łączne dochody filmu osiągnęły pułap 6,5 miliona⁷.

⁵ M. Kaprzyk, *Niewidzialne, niezauważalne, nieeksportowane, niepromowane. Kino hiszpańskie jako kino (trans)narodowe*, „Dziennikarstwo i Media”, 2016a, nr 7, s. 154.

⁶ Dane pochodzące ze strony boxofficemojo.com.

⁷ Dane pochodzące ze stron boxofficemojo.com oraz es.wikipedia.org.

Zadowoleni mogą być także twórcy obrazu *Póki trwa wojna*, którego budżet szacowano na ok. 5 milionów dolarów, a osiągnął on zyski w Hiszpanii, Francji i Portugalii na poziomie ponad 13 milionów⁸.

W tejże kwestii interesujące są również przykłady filmów *Aj*, *Carmela!* w reżyserii C. Saury oraz *Języka motyli* powstałego na kanwie opowiadań hiszpańskiego (a w zasadzie galisyjskiego) pisarza Manuela Rivasa. Pierwsza z tych produkcji, powstała we współpracy hiszpańsko-włoskiej, zdobyła 13 statuetek Goya⁹, najważniejszych nagród w kinematografii hiszpańskiej, natomiast *Język motyli*, produkcja lokalna, przy budżecie 1,5 mln euro osiągnął łączne dochody 7,7 mln euro¹⁰ (w większości z rynków międzynarodowych).

Na drugim biegunie natomiast znalazły się takie produkcje jak *Ziemia i wolność* oraz *Anarchistki*, które, przy podobnych budżetach (film K. Loacha - 3,8 mln¹¹; film V. Arandy - 4,2 mln euro¹²), nie osiągnęły sukcesu finansowego na miarę wyżej wspomnianych pozycji (*Ziemia i wolność* - 228 tys. dolarów¹³ dochodu; *Anarchistki* - 1,9 mln w Hiszpanii¹⁴).

Podsumowując zarówno kwestie produkcji powyższych filmów, jak i osiągniętych przez nie dochodów, w szczególności na rynkach międzynarodowych, wypada podkreślić, że przyczyniają się one w znacznym stopniu do możliwości zakwalifikowania hiszpańskiej wojny domowej jako konfliktu ponadnarodowego - tak na poziomie historycznym, jak i współczesnym. Ważną wydaje nam się również obserwacja M. Kaprzyk na temat podziału na terminy *narodowy/transnarodowy* - „bardziej niż sztywną etykietą jest [on - przyp. aut.] propozycją możliwych ujęć i przyczynkiem do dalszej analizy konkretnych filmów”¹⁵, co właśnie zamierzamy uczynić.

Ponadto M. Kaprzyk, odnosząc się do pojęcia *transnarodowości*, zaznacza również:

Mette Hjort uważa, że równie pomocne byłoby rozróżnienie między oznaczoną i nieoznaczoną (*marked/unmarked*) transnarodowością. Film będzie mógł być uznany za „oznaczony”, jeśli jego kolektywny autor (pracujący wspólnie reżyser, operatorzy, montażyści, aktorzy, producenci, itd.) intencjonalnie zwróci uwagę widza na jego różnorakie transnarodowe właściwości, które zachęcą go z kolei do rozmyślań nad transnarodowością produkcji¹⁶.

⁸ Dane pochodzące ze strony *imdb.com* oraz *boxofficemojo.com*.

⁹ Dane pochodzące z książki *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema* (N. Triana-Toribio, Londyn, British Film Institute, 2016, s. 52).

¹⁰ Dane pochodzące ze stron *boxofficemojo.com* oraz *es.wikipedia.org*.

¹¹ Dane pochodzące ze strony *latimes.com*.

¹² Dane pochodzące z książki *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, (R. Freixas, J. Cánovas Belchí, Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, Universidad de Murcia, 2000, s. 73) oraz ze strony *en.wikipedia.org*.

¹³ Dane pochodzące ze strony *boxofficemojo.com*.

¹⁴ Dane pochodzące ze stron *boxofficemojo.com* oraz *en.wikipedia.org*.

¹⁵ M. Kaprzyk, dz. cyt., s. 158.

¹⁶ Tamże, s. 155.

Jak wspomnieliśmy już wyżej, oś chronologiczna analizy wybranych tytułów opierać się będzie na czasie akcji filmu, nie na perspektywie roku jego powstania. W takim wypadku pierwszym obrazem, który pragniemy poddać analizie, jest film José Luisa Cuerdo z 1999 r. pod tytułem *Język motyli*. Osadzony w 1936 roku, a więc jeszcze przed wybuchem wojny, stanowi on historię ośmioletniego Moncho, który właśnie zostaje posłany do szkoły, gdzie naucza doświadczony republikański nauczyciel w podszłym wieku. Człowiek ten cieszy się szacunkiem większości mieszkańców małego miasteczka w Galicji, zawód nauczycielski postrzegany jest jako zajęcie prestiżowe. Ważną pozycję w życiu społeczności zajmuje także Kościół, mający wpływ na wiele sfer życia i wychowanie najmłodszych, czego nie są zwolennikami rządzący nadal w pierwszej połowie 1936 roku republikanie. W wielu scenach J. L. Cuerdo portretuje starego republikanina jako pełnego wrażliwości człowieka o wielkiej wiedzy i nieskończonej cierpliwości, której to, jak można by się spodziewać, przy grupie kilkudziesięciu niesfornych dzieci w końcu mu zabraknie (co jednak nigdy się nie dzieje). W miarę rozwoju akcji filmu, kiedy życie jeszcze toczy się normalnym rytmem, zaczyna się odczuwać rosnące napięcie między dwoma wrogimi sobie obozami. Ciepłe dni oraz beztraska świąt i festynów wyprawianych w miasteczkach tym silniej oddziałują na widza, który wie, że taki nastrój bardzo szybko zmieni się w czas pełen strachu, stresu i napięć. W tym aspekcie życie małego galisyjskiego miasteczka porównać by można do beztronski Warszawy i ostatniego takiego lata tuż przed wybuchem II wojny światowej. Reżyser w tym filmie nie zdecydował się umieścić samej wojny, starć i walk, ale dobitnie przypomina nam o jej wybuchu scena, w której niektórzy członkowie małej społeczności, oskarżani o sprzyjanie komunistom, są wyprowadzani jeden po drugim z budynku na głównym placu miasteczka do ciężarówki przy obecności reszty mieszkańców, podjudzanych przez frankistów do obrzucania więźniów wyzwiskami. W tym momencie zwykli obywatele, jak rodzina głównego bohatera, w trosce o swoje bezpieczeństwo również decydują się dołączyć do chóru potępienia „czerwonych” i „ateistów”, republikańskie sympatie ojca rodziny muszą zejść na drugi plan, aby nie dotknęły ich represje i prześladowania, decyduje wola przetrwania.

Trzymając się kolejności chronologicznej czasu akcji filmu, umieścić należy następnie obraz Alejandro Amenábara, *Póki trwa wojna*, stanowiący portret ostatnich miesięcy życia pisarza i filozofa Miguela de Unamuno – postaci równie wielowymiarowej, co też kluczowej z racji piastowanej funkcji (był rektorem Uniwersytetu w Salamance) i powszechnego szacunku, jakim go darzono. Reżyser decyduje się osadzić akcję filmu w momencie, gdy w Salamance rebelianci ogłaszają przejęcie władzy i stopniowo ukazuje przeobrażenie Unamuno z człowieka umiarkowanie przychylnego frankistom (jako mającym zaprowadzić porządek w Republice) w postać głęboko rozczarowaną rebelią i niemającą już złudzeń co do ich rzeczywistych pobudek. *Póki trwa wojna* staje się tym samym historią o hiszpańskiej wojnie domowej opowiedzianą z perspektywy jednostki i jej bliskiego otoczenia. Czas początku konfliktu zbrojnego to chwile, kiedy stopniowo wychodzi na jaw prawdziwa twarz rebeliantów, kiedy jeszcze pozostają niedoceniani, a wiele osób (po jednej i po drugiej stronie konfliktu) uważa, że wojna szybko rozstrzygnie się na ich korzyść.

Wybór Unamuno do przedstawienia indywidualnego punktu widzenia jest zaproszeniem widza do rewizji swoich poglądów, do uważnego przyglądania się rzeczywistości. Właśnie krytycyzm, wrażliwość, tolerancja w stosunku do odmiennych poglądów i głęboki namysł tej postaci nad zachodzącymi wydarzeniami przeciwstawiany jest przez twórców „brutalnej sile”¹⁷, dogmatyzmowi i ślepotcie intelektualnej frankistów. Patriotyzm strony narodowej, jak sami określali siebie rebelianci, opiera się na symbolice nawiązującej do mocarstwowej przeszłości Hiszpanii (zmiana flagi republikańskiej na tę z czasów monarchii) oraz wykrzykiwanych ze ślepych posłuszeństwem i bez namysłu hasłach pokroju *¡Viva la muerte!* (Niech żyje śmierć!) oraz *¡España! ¡Una, grande, libre!* (Hiszpania! Jedna, wielka, wolna!). W tym miejscu warto wspomnieć, że w filmie nie ma śladu walk, a jedyne strzały dobiegające uszu widza to głuchoe odgłosy egzekucji przeciwników politycznych i wrogów obozu frankistowskiego. Przeciwnicy ci to głównie osoby oskarżane o sprzyjanie komunistom lub przedstawiciele łoży masonskiej, nie stawiają oni czynnego oporu frankistom, dokonującym w ten sposób czystek na tle polityczno-religijnym. Interesujące z perspektywy widza jest również ukazanie wewnętrznych tarć w obozie frankistowskim, powolne przejmowanie pełni władzy przez generała Franco, a także mitologizacja jego postaci wśród rebeliantów, mająca na celu scalenie wojsk i stanowiąca zachętę do walki dla żołnierzy.

Następnym w kolejności filmem w odniesieniu do czasu jego akcji są wyreżyserowane przez Vicente Arandę *Anarchistki* – historia walczących na wojnie domowej kobiet z anarchofeministycznej organizacji *Wolne Kobiety (Mujeres Libres)*¹⁸, dążącej do całkowitego równouprawnienia obu płci, włączając w to również obecność na froncie walk o obronę Republiki. W filmie tym ukazany został równocześnie portret zakonnic, u której powoli dochodzi do kryzysu wiary wywołanego wojną i postawą instytucji kościelnych. Jak pozostała część obozu republikańskiego, także i to kobiece komando odznacza się w wizji V. Arandy niesamowitym entuzjazmem do walki, spojrzeniem na świat opartym na ideałach równościowych i ucieleśnieniem energii ruchów lewicowych w starciu z frankistami. Zaznaczyć tutaj musimy także, że w polskiej wersji tytuł został trafnie oddany, odwołując się właśnie do anarchistek, ponieważ używane przez bohaterki określenie *revolución libertaria* – przez jego drugi człon – mogłoby, w świetle niektórych konotacji tego słowa w dosłownym tłumaczeniu jako „libertariańska”, zostać opacznie zrozumiane. Mimo wszystko, reżyser i scenarzyści ukazują również, że szacunek okazywany kobietom w początkowych scenach filmu jest pozorny i nie wszyscy towarzyszący im mężczyźni podzielają ten pogląd, co dodatkowo zachwiane zostanie przez dowództwo formującej się armii republikańskiej, nakazującej kobietom złożyć broń i zezwalającej im jedynie na asy-

¹⁷ Miguel de Unamuno znany jest również z płomiennego przemówienia, jakie wygłosił na Uniwersytecie w Salamance 12 października 1936 r. w obecności generała Millána Astraya, stwierdzając, że zgromadzeni w sali frankiści „zwyciężą dzięki brutalnej sile, ale nie przekonają”.

¹⁸ Z kobietami również z tej organizacji zostały przeprowadzone wywiady przez Isabellę Lorusso, autorkę książki *Mujeres en lucha* (2019), która ukazała się w Hiszpanii nakładem wydawnictwa Altamarea. Pozycja ta traktuje właśnie o kobietach biorących udział w walce po stronie republikańskiej.

stowanie mężczyznom – gotowanie, opatrywanie rannych itd. Należy wspomnieć także, że film V. Arandy to przede wszystkim dzieło, które właśnie poprzez tego rodzaju sceny pokazuje, że hiszpańska wojna domowa i rewolucja mas obywateli powoli zatracala swoje ideały; dokonując egzekucji bez sądu na przedstawicielach kleru, pożerała samą siebie. W pewnym momencie wewnętrzne starcia pomiędzy lewicowymi frakcjami stały się na tyle wyraźne, że odciagały uwagę broniących Republiki od działań wojennych. Aranda pokazuje jednocześnie, że historia ruchów feministycznych, silnie zaznaczających swoją obecność we współczesnej Hiszpanii, ma swoje korzenie także w hiszpańskiej wojnie domowej¹⁹ i postulatach rewolucyjnych.

Filmem o podobnym wydźwięku, prezentującym widzom rzeczywistość głównie obozu republikańskiego, jest również wyreżyserowana w 1995 r. przez K. Loacha *Ziemia i wolność*. Przedstawiona została w nim historia bezrobotnego angielskiego robotnika, który decyduje się popłynąć do Hiszpanii, aby dołączyć do oddziałów milicji POUM i wspomóc je na froncie aragońskim. W filmie tym K. Loach ukazuje najpierw formowanie się jeszcze niezinstytucjonalizowanych posiłków międzynarodowych, a później ich rzeczywistość związaną z walką, ale także wewnętrznymi tarciami między frakcjami lewicowymi. Pierwszym, co rzuca się w oczy w procesie formowania posiłków dla republikańców, jest ich międzynarodowy charakter (w oddziale milicji razem z postacią graną przez Iana Harta znajdują się także Włoch, Niemiec, Francuz oraz Irlandczyk, nie zapominając oczywiście o Hiszpanach), jak również stare i zawodne uzbrojenie (karabiny Mauser z końca XIX w. i pocz. XX w.) i statyczne linie frontu. Wojna prowadzona w ten sposób oznaczała przede wszystkim liczne patrole i czas spędzany na oczekiwaniu lub nawoływaniu wroga po drugiej stronie (obraźliwymi hasłami czy też próbą przeciągnięcia go na swoją stronę, odwołując się do solidarności zwykłych obywateli). Tak jak w przypadku filmu V. Arandy, Loach ukazuje również, że początkowa równość płci nie była popieraną przez wszystkich republikańców ideą. W pewnym momencie kobiety zostają oficjalnie zmarginalizowane do roli kucharek i sanitariuszek (co w filmie nie przekłada się akurat na utratę szacunku do kobiet, jeśli chodzi o mężczyzn). Ciekawym zjawiskiem sportretowanym przez K. Loacha są narady w Domach Ludu²⁰ (*Casas del Pueblo*), podczas których mieszkańcy wiosek razem z lewicowcami i bojówkarzami debatują nad nowym ładem społecznym, spierają się o kolektywizację wsi, planują już nowy, sprawiedliwszy porządek świata. Jest to o tyle interesujące, że do narad zasiadają ludzie nieobeznani z polityką, nieobcy w świecie, którzy mimo wszystko, odczuwając jego niesprawiedliwość, decydują się podjąć próbę konstrukcji lepszego

¹⁹ Warto w tym momencie wspomnieć, że czynne prawo wyborcze zostało nadane kobietom właśnie za czasów Republiki, w 1931 r., w pierwszym roku jej istnienia.

²⁰ Domy Ludu to nazwa nadana siedzibom Hiszpańskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej (PSOE), za przykład biorąc ich odpowiednik w Brukseli (*Maison du Peuple*). W okresie przed wojną domową udokumentowano istnienie ok. 900 Domów Ludu na terytorium całej Hiszpanii. Poza spotkaniami politycznymi prowadzono tam również działania dydaktyczne, np. naukę czytania i pisanie dla robotników.

porządku społecznego. Także w *Ziemi i wolności* widać wyraźnie, że narasta rozczarowanie rewolucją, republikanie walczący między sobą tracą z pola widzenia wspólnego wroga, wewnętrzne walki między komunistami, anarchistami a marksistami powoli wyczerpują skromne siły republikanów. K. Loach wyraźnie stara się unaozcznić widzom, że poprzez taką postawę wcale nie potrzeba frankistów, aby zdusić ogień rewolucji.

Następnym obrazem, który chcielibyśmy poddać analizie pod kątem wizji wojny domowej, jest dzieło C. Saury pt. *Aj, Carmela!*, powstałe w 1990 r. Jest to film o tyle szczególny pod względem reprezentacji konfliktu, że samych starć ujrzeć w nim niepodobna. Akcja filmu toczy się w momencie, gdy wojna już trochę okrzepła, widoczne są duże zniszczenia w miejscowościach, o które toczono walki, frankiści powoli posuwają się naprzód. Grupa wędrownych artystów – głównych bohaterów filmu – oferuje swoje spektakle najpierw walczącym republikanom, a po schwytaniu przez frankistów organizuje występ dla wojsk narodowych pod egidą włoskiego oficera, dostarczając tym samym rozrywki i chwili wytchnienia dla żołnierzy. Niemniej, o wojnie przypomina nam chociażby obecność umundurowanych frankistów, ale także wzięta do niewoli grupa polskich żołnierzy Brygad Międzynarodowych (w roli jednego z nich Edward Żentara), wspierających siły republikańskie²¹. O koszmarze wojennym przypominają nam również egzekucje dokonywane przez frankistów na republikanach. Tytuł tego filmu wywodzi się od przerobionej przez republikanów pieśni z czasów walk z Napoleonem, która stała się jedną z najbardziej znanych utworów republikańskich (nucona także przez Brygady Międzynarodowe, czego dowodzi scena zapoznania się bohatera granego przez E. Żentare z Carmelą graną przez Carmen Maurę). Ważnym zjawiskiem zaprezentowanym przez Saurę jest oportunizm głównych bohaterów. Mamy tutaj na myśli oportunizm w rozumieniu przystosowywania się do warunków wojennych, umiejętności odnalezienia się w tamtych okolicznościach i bezwarunkowej woli przetrwania. C. Saura odwołuje się do rzeczywistości szarych obywateli Hiszpanii, nieogarniętych rewolucyjnym szaleństwem ani niezaslepionych frankistowskimi dążeniami do władzy. Niezainteresowani polityką artyści z filmu *Aj, Carmela!* chcą po prostu żyć i tym życiem się cieszyć.

Kolejne dwa obrazy hiszpańskiej wojny domowej w kinie przełomu wieków XX i XXI w. (obydwa już z obecnego stulecia) pochodzą z filmów meksykańskiego reżysera G. del Toro. W tym miejscu chcielibyśmy, w kontekście transnarodowości

²¹ Jak zauważa J. Pietrzak (*Polscy uczestnicy hiszpańskiej wojny domowej*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Historica”, 2016, nr 97, s. 66): „Oczywiście zarówno pod względem liczby uczestników, jak i roli odegranej w konflikcie zdecydowanie przeważali polscy ochotnicy walczący po stronie Republiki Hiszpańskiej przeciwko zbuntowanym siłom gen. Franco. Można przyjąć, że było ich łącznie ok. 5 tys., ewentualnie od 4 do 5 tys. Była to grupa znacząca, biorąc pod uwagę, że przez Brygady Międzynarodowe przewinęło się prawdopodobnie ok. 35 tys. ludzi. Najprawdopodobniej polscy ochotnicy zajmowali pod względem liczebnym drugie miejsce po francuskich. Należy zwrócić jednak uwagę na to, że określenie »polscy ochotnicy« nie oznacza, że w większości zasilili oni szeregi armii republikańskiej, przybywając z Polski. Według ustaleń historyków z okresu PRL aż 75% polskich ochotników to emigranci mieszkający we Francji, a także w Belgii (ok. 100 osób polskiego pochodzenia), jedynie zaś ok. 1200 osób miało przybyć bezpośrednio z Polski (...).”

tych obrazów, przywołać słowa Ann Davies, która zwraca uwagę na zjawisko „małej odwrotnej kolonizacji”²² (*little reverse colonisation*). Reżyserzy z Ameryki Łacińskiej, głównie meksykańskiego pochodzenia, przybywając do Hiszpanii i świetnie odnajdując się w tamtejszym przemyśle filmowym, zajmują się także z powodzeniem tematyką historii i kultury Hiszpanii²³.

Pierwszy z dwóch filmów G. del Toro, *Kręgosłup diabła*, to opowieść o sierocińcu prowadzonym przez wspierających Republikę nauczycieli pod koniec wojny domowej. Również i w tym filmie konflikt zbrojny jest jedynie tłem dla wydarzeń dziejących się w położonym na odludziu domu dziecka. Wielką siłą symboliczną w filmie del Toro posiada zrzucona centralnie na główny dziedziniec sierocińca bomba, która nie eksploduje, natomiast cały czas przypomina o toczącej się w oddali wojnie, jest dla dzieci „rodzajem magicznego totemu”²⁴. Znamienne jest jednak, że bomba ta, w teorii posiadająca olbrzymią niszczycielską siłę, nie wyrządza mieszkańcom domu dziecka żadnej krzywdy. Całe zło, które dotyka tak dzieci, jak i zarządzających sierocińcem, jest wynikiem okrucieństwa, które nie jest wywołane wojną, a wyziera z ludzkiego wnętrza, stanowi nieodzowny ludzki pierwiastek. Wobec tego, wojna stanowi jedynie przykrywkę, usprawiedliwienie dla ciemnej strony ludzkiej natury, próbuje się na nią zrzucić odpowiedzialność za zło, które wyziera wprost z ludzkiej duszy. Ponadto, zestawienie konwencji horroru (postać straszącego w sierocińcu zamordowanego wychowanka) z koszmarem wojny jest adekwatnym połączeniem, które zdaje się jeszcze dobitniej przypominać nam o bezsensie i okrucieństwie wojny. Konflikt zostawia po sobie trwałe ślady, nie pozwala o sobie zapomnieć lata po jego zakończeniu, rany pozostają niezamknięte. W tym duchu wypowiada się także M. Kaprzyk twierdząc, że „w przypadku horroru ta »kuriozalna nieprzystawalność«²⁵ może potęgować odczucie grozy”²⁶. Jak dalej zauważa ta sama badaczka, „oryginalne podejście do tematu – powiązanie wojny z baśniową narracją, konwencją grozy (...)” sprawia, że obydwa filmy del Toro „są bardzo nietypowym przykładem filmu wojennego”²⁷.

²² A. Davies. *Introduction: The study of contemporary Spanish cinema* [w:] A. Davies (red.), *Spain on Screen. Developments in Contemporary Spanish Cinema*, Londyn, Palgrave Macmillan, 2011 (*apud* Kaprzyk, dz. cyt., s. 157).

²³ Oprócz dzieł del Toro warto przywołać tutaj także reżyserów takich jak: Alejandro González Iñárritu (*Beautiful*) czy Alejandro Amenábar (*W stronę morza, Póki trwa wojna*).

²⁴ M. Kaprzyk, *Źródła grozy w filmach o hiszpańskiej wojnie domowej (1936-1939) na przykładzie „Kręgosłupa diabła” i „Labiryntu fauna” Guillermo del Toro oraz „Hiszpańskiego cyrku” Álexa de la Iglésii* [w:] K. Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2016b, s. 110.

²⁵ O „kuriozalnej nieprzystawalności” pisze Anita Has-Tokarz (*Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010, s. 121): „Efekt skrzyżowania dotyczy gatunków odległych, które nie były dotąd integrowane bądź łączono je rzadko. Chodzi tu nie o proste, harmonijne zespolenie, lecz taki rodzaj fuzji, która wywołuje u odbiorcy odczucie kuriozalnej nieprzystawalności połączonych elementów”.

²⁶ M. Kaprzyk, dz. cyt., s. 108.

²⁷ Tamże, s. 114.

Jednocześnie, Antonio Lázaro Reboll uważa, że

mikrokosmos sierocińca jest bezpośrednią alegorią dla hiszpańskiej wojny domowej, podczas gdy opiekunowie, Carmen i Casares, mogą być interpretowani jako symbole upadającego świata i przegranej sprawy z powodu swoich fizycznych ułomności (amputowanej nogi u kobiety oraz impotencji w przypadku mężczyzny), podczas gdy Jacinto uosabia siłę i skłonności do przemocy rodzącej się faszystowskiej Hiszpanii²⁸.

Kręgosłup diabła łączy z drugim filmem del Toro w naszym zestawieniu, *Labiryntem fauna* – ale także z *Językiem motyli* – sposób obserwacji rzeczywistości. We wszystkich tych trzech dziełach wojna widziana jest oczami dzieci²⁹, okrucieństwo kontrastowane jest z wrażliwością dziecięcego punktu widzenia. Warto zaznaczyć również, że wizja hiszpańskiej wojny domowej w przypadku G. del Toro mogła zostać przefiltrowana przez niego przez doświadczenia własnego kraju – w 1910 r. w Meksyku wybuchła rewolucja przeciwko dyktaturze Porfirio Díaza, która ogarnęła cały ten olbrzymi kraj. Zwracając uwagę na to zjawisko, M. Kaprzyk zauważa, że oba filmy „unikają również realistycznej estetyki ukazywania konfliktu, przedkładając nad nią elementy fabularne, (...) w zamian wybierając konwencję baśniowości, rozbudowaną metaforykę...”³⁰.

W przypadku *Labiryntu fauna* główna bohaterka ucieka w świat wyobraźni, w ten sposób dystansując się od rzeczywistości frankistowskiego reżimu (akcja filmu toczy się już po zakończeniu konfliktu, w 1944 r., frankiści rządzą już kilka lat i zajmują się likwidowaniem ukrywających się w lesie republikańskich partyzantów, nadal stawiających zbrojny opór już ukonstytuowanym siłom narodowym). Małej dziewczynce, przyglądającej się sadyzmowi i okrucieństwu żołnierzy frankistowskich, nie pozostaje nic innego jak uciec w świat książek oraz baśni i uwierzyć w to, że jest księżniczką, a także w istnienie wrózek i fauna. Poza egzekucjami niewinnych ludzi, frankiści sportretowani zostali przez del Toro jako postępujący w poczuciu wyższości, wypełniający wolę Boga i przyczyniający się do zaprowadzenia pokoju w Hiszpanii. Jednakże, mimo niesprzyjających okoliczności, kobieta służąca na co dzień żołnierzom w domu położonym w środku lasu na północy kraju organizuje pomoc republikańskim partyzantom (jeden z nich jest także jej bratem), co pomagający jej lekarz przypłaci życiem. To, co wydaje się równie interesujące w wizji stworzonej przez G. del Toro w *Labiryntie fauna*, to model męskości wykreowany przez kapitana armii frankistowskiej, który z zimną krwią morduje niewinnych ludzi, nie przejmując się nawet śmiercią swojej świeżo poślubionej żony, a obchodzi go jedynie przedłużenie swojego rodu, pozostawienie po sobie męskiego potomka. Zaprezentowany tu mizoginistyczny, toksyczny model męskości zdaje się być krytyką nie tylko modelu franki-

²⁸ A. Lázaro Reboll, *Spanish Horror Film*, Edynburg, Edinburgh University Press, 2012, s. 259 (apud M. Kaprzyk, dz. cyt., s. 111).

²⁹ Na spojrzenie reżysera na wojnę z tej perspektywy zwraca uwagę również M. Kaprzyk, dz. cyt., s. 106.

³⁰ M. Kaprzyk, dz. cyt., s. 109.

stowskiego, ale również wszelkich autorytarnych, pionowych układów władzy opartej na sile i strachu, modelu jaki reprezentuje chociażby wojsko.

Naszą uwagę w kontekście filmu G. del Toro przykuła także postać samego fauna. Nie jesteśmy pewni, czy do reżysera mogły dotrzeć tego typu informacje lub czy inspiracją dla tej postaci (oprócz postaci z mitologii rzymskiej) mogły stać się także podania z północy Hiszpanii, ale mimo to interesującym wydał nam się fakt, iż stwory faunopodobne występują także w mitologii asturyjskiej i kantabryjskiej. Postacią o cechach fauna - kozich rogach i kopytach, górnej połowie ciała ludzkiej i dolnej koziej, ale o twarzy przypominającej lub będącej ludzką - jest Musgosu lub Busgosu. Tak przedstawiany jest w opracowaniach o mitologii kantabryjskiej i asturyjskiej:



Przedstawienia Musgosu/Busgosu.

Źródła: Tumblr Itnasmorilla (po lewej) oraz Creaciones Ilustradas (po prawej)

Ostatnim obrazem, który chcielibyśmy poddać analizie pod kątem wizji wojny domowej, ale także dyktatury frankistowskiej, jest film *Wieczny okop*, który wyreżyserowało troje Basków: Aitor Arregi, Jon Garaño oraz Jose Mari Goenaga. Stanowi on osadzoną w realiach hiszpańskiej wojny domowej z lat 1936-1939 oraz późniejszej frankistowskiej dyktatury historię republikańskiego zbiega, zmuszonego do ukrywania się przed zwolennikami generała Franco przez kolejnych 30 lat, aż do ogłoszenia zbiorowej amnestii w 1969 roku. Sylwetka głównego bohatera, Higinia (granego przez Antonio de la Torre), jak i fabuła całego dzieła, zbudowane zostały w oparciu o figurę Manuela Cortesa, burmistrza miejscowości Mijas w Andaluzji za czasów II Republiki, jednakże, z racji że nie jest to film dokumentalny, domniemywać możemy, że autorzy nie trzymali się wiernie wszystkich szczegółów z życia pierwowzoru – nie pada chociażby nazwa miejscowości, widz pozostaje jedynie z obrazem bliżej nieokreślonego andaluzyjskiego *pueblo*. Ukazana tutaj reżyserska wizja trojga Basków koncentruje się z początku w dużej mierze na czystkach po opanowaniu południa Hiszpanii przez

frankistów, wszyscy sympatyzujący z republikanami znajdują się na celowniku reżimu – sytuacja ta, za sprawą ustawy pozwalającej na ściganie za republikańskie nieposłuszeństwo m.in. komunistów, ale też masonów, nie ulega zmianie przez praktycznie cały czas powojennej dyktatury Franco, do amnestii dochodzi zaledwie na kilka lat przed jego śmiercią. W *Wiecznym okopie* również sportretowano egzekucje, donosicielstwo, nieufność sąsiedzka, brak wolności słowa, a przede wszystkim przejmującą historię człowieka zmuszonego do ukrywania się przez światem przez dziesięciolecia ze względu na głoszone przez niego poglądy. Także i w tym filmie reżyserzy zwracają uwagę na silną pozycję Kościoła – w pierwszych latach dyktatury msze i procesje stanowią właściwie jedną z niewielu rozrywek, większość ludności (głównie kobiet) uczęszcza na msze i gromadzi się w kościele, stanowi on centrum małej społeczności.

W ostatniej części naszego artykułu chcielibyśmy przedstawić ogólną wizję hiszpańskiej wojny domowej w oparciu o poszczególne reprezentacje konkretnych reżyserów w przeanalizowanych przez nas powyżej filmach. Po pierwsze, sympatia reżyserska leży zdecydowanie po stronie republikańskiej – nawet jeśli nie popierają oni ich działań bezpośrednio, ukazują ich w pozytywnym świetle w przeciwieństwie do obozu frankistowskiego. Wojna domowa jak w soczewce skupia problemy obecne już wcześniej w Hiszpanii lat 30. XX w. – biedę, niedobory, głód. Ponadto, kraj przedstawiony w powyższych filmach jest w ruinie, plany filmowe pokazują ogromne zniszczenia spowodowane przeciągającym się konfliktem zbrojnym. Odwołując się raz jeszcze do walki dwóch Hiszpanii, stwierdzić należy, że w powyższych filmach przedstawiciele liberałów, lewicy, ludzi oświeconych skonfrontowani zostali z Hiszpanami konserwatywnymi, reprezentantami prawicy, wśród których nie brakuje ludzi zabobonnych (*Kręgosłup diabła*). Wrażliwość na problemy społeczne, wątpliwości, wyważenie, ludzka twarz republikanów kontrastuje w nich ze sztywnością, chłodem, drylem frankistów. Republikanie są w wizjach obecnych w powyższych filmach pełni ideałów i entuzjazmu do walki, natomiast siły frankistowskie przedstawiane są jako poważne i brutalne. Z drugiej strony, obóz narodowy odznacza się o wiele lepszą organizacją bojową niż druga, republikańska strona barykady. Układ władzy po stronie obrońców Republiki w przedstawieniach filmowych jest poziomy, u frankistów hierarchia i wojskowa organizacja stanowi pionowy układ dystrybucji władzy. Kolejnym zjawiskiem przypisywanym obozowi konserwatywnemu i siłom generała Franco jest ich mariaż z Kościołem katolickim³¹, poparcie udzielane frankistom przez duchowieństwo, nawet za cenę stowarzyszenia się z reżimem splamionym krwią systematycznie i z zimną krwią mordowanych republikanów. Jak podają Manuel Tuñón de Lara, Julio Valdeón Baruque i Antonio Domínguez Ortiz: „Dla obozu frankistowskiego ogromne znaczenie miała nauka Kościoła, a zwłaszcza przesłanie biskupów hiszpańskich zawarte w liście zbiorowym (z lipca 1937 r.), w którym stawia się na równi obronę wiary przed ludźmi »bez Boga« i obronę ojczyzny przed »anty-Hiszpanią«”³².

³¹ Określony w późniejszym okresie zinstytucjonalizowanego reżimu jako *nacionalcatolicismo* (narodowy katolicyzm).

³² M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii* (przeł. Sz. Jędrusiak), Kraków, Universitas, 2012, s. 582.

Należy jednak pamiętać, że egzekucje były także udziałem sił republikańskich, silnie antyklerykalnych, nad którymi w początkowym chaosie nikt nie panował, przez co dochodziło do podpażeń kościołów, ale także, jak przedstawiane jest to chociażby w *Anarchistkach*, do egzekucji reprezentantów kleru. W wizjach reżyserskich bardzo wyraźnie zaznaczona jest również kwestia olbrzymiej polaryzacji społeczeństwa, niepewności drugiej osoby, strachu przed obcymi, ostrożności w rozmowie (co bardzo dobrze portretuje *Wieczny okop*). Ponadto, twórców powyższych filmów interesował także aspekt związany z dążeniem zwykłych ludzi do przetrwania, bez narażania się ani jednej, ani drugiej stronie, woła życia i cieszenia się prostymi chwilami – życia stale zagrożonego przez toczący się konflikt zbrojny. Pamiętając również o wprowadzonym przez M. Hjort pojęciu „oznaczonej/nieoznaczonej transnarodowości”³³, chcielibyśmy zaznaczyć, że większość przeanalizowanych przez nas wizji hiszpańskiej wojny domowej przyporządkować można do pojęcia transnarodowości oznaczonej. Wszelkie reprezentacje Brygad Międzynarodowych lub posiłków dla republikanów formowanych przez ochotników z zagranicy można uznać za chęć zwrócenia uwagi widza na ponadnarodowy, a nie jedynie lokalny charakter tego konfliktu. Ostatnią kwestią, którą chcielibyśmy poruszyć, jest miejsce akcji wybranych do analizy filmów – przeważająca większość z nich umiejscowiona została w północnym pasie obejmującym Galicję, Aragonię, Katalonię, zahaczającym także o Kastylię. Jedynie najnowszy z nich – *Wieczny okop* – dzieje się, zgodnie z faktami, w andaluzyjskim miasteczku.

BIBLIOGRAFIA

- FREIXAS, R., CÁNOVAS BELCHÍ, J., *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Editem. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2000.
- HAS-TOKARZ, A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- HJORT, M., *On the plurality of cinematic transnationalism* [w:] N. Ďurovičová, K. Newman (red.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Nowy Jork/Londyn, Routledge, 2010, s. 12-33.
- KAPRZYK, M., *Niewidzialne, niezauważalne, nieeksploatowane, niepromowane. Kino hiszpańskie jako kino (trans)narodowe*, „Dziennikarstwo i Media”, 2016a, nr 7, s. 147-158.
- KAPRZYK, M., *Źródła grozy w filmach o hiszpańskiej wojnie domowej (1936-1939) na przykładzie „Kręgosłupa diabła” i „Labiryntu fauna” Guillermo del Toro oraz „Hiszpańskiego cyrku” Álexa de la Iglesia* [w:] K. Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2016b, s. 105-116.
- LORUSSO, I., *Mujeres en lucha*, Madryt, Altamarea, 2019.
- MARTÍNEZ RODRIGO, E., SÁNCHEZ MARTÍN, L., SEGURA GARCÍA, R., *La Guerra Civil española en el cine actual: Encontrarás Dragones*, „Revista Comunicación”, 2012, nr 10, t. 1, s. 817-827.

³³ M. Hjort, *On the plurality of cinematic transnationalism* [w:] N. Ďurovičová, K. Newman (red.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Nowy Jork/Londyn, Routledge, 2010, s. 12-33 (*apud* M. Kaprzyk, *Niewidzialne, niezauważalne...*, s. 155).

- MIŁKOWSKI, T., MACHCEWICZ, P., *Historia Hiszpanii*, Wrocław, Ossolineum, 2009 (wyd. 3, poprawione i uzupełnione).
- PIETRZAK, J., *Polscy uczestnicy hiszpańskiej wojny domowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica”, 2016, nr 97, s. 65-86.
- TRIANA-TORIBIO, N., *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema*, Londyn, Bloomsbury, 2016.
- TUÑÓN DE LARA, M., VALDEÓN BARUQUE, J., DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia Hiszpanii* (przeł. Szymon Jędrusiak), Kraków, Universitas, 2012.

Źródła internetowe:

- <https://itnasmorilla.tumblr.com/post/165928907610/inktober-1-busgosu-el-busgosu-o-mus-gosu-es> [dostęp: 29.05.2020 r.].
- <http://creacionesilustradas.com/el-musgosu/> [dostęp: 29.05.2020 r.].
- <https://www.boxofficemojo.com/> [dostęp: 02.06.2020 r.].
- <https://es.wikipedia.org/> [dostęp: 02.06.2020 r.].
- <https://en.wikipedia.org/> [dostęp: 02.06.2020 r.].
- <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-03-31-ca-53110-story.html> [dostęp: 02.06.2020 r.].

Visions of Spanish Civil War in the cinematography at the turn of the 20th and 21st century

Summary: The aim of this article is to provide the comparison between the visions of Spanish Civil War, which took place between 1936 and 1939, in the cinematography at the turn of the 20th and 21st century. In the first instance, it shows a brief historical introduction to the topic of this military conflict. Then, it critically reflects upon the attitude of the directors of the eight chosen titles (which were created between 1990 and 2019) towards the phenomenon of the civil war in Spain as well as analyses some aspects and circumstances of these pictures highlighted by their creators. Furthermore, the paper also reflects upon the transnational character of these productions as well as the transnational features of the conflict itself. Towards the end of the article, there is a summary of the directors' visions of Spanish Civil War in the cinematography of the chosen period.

Keywords: film studies, Spanish Civil War, Spanish history, transnational cinema, contemporary cinema

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr10.art11>