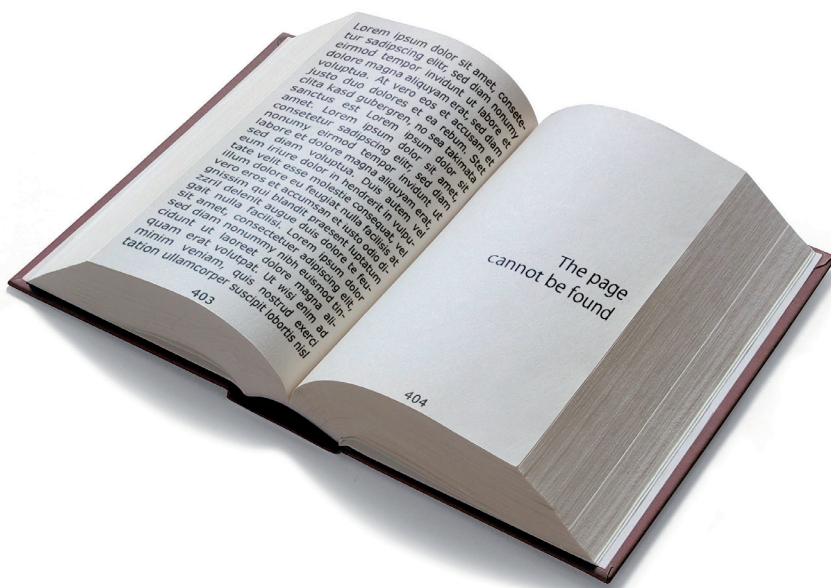


Szerkesztette: Tóth Zsófia Anna

A VARÁZSGYŰRŰTŐL AZ INTERKONFESSZIONÁLIS KOMMUNIKÁCIÓIG

INFORMÁCIÓTUDOMÁNYI METSZÉSPONTOK
BÖLCSÉSZETI MEGKÖZELÍTÉSSEN



Primaware
Szeged, 2011

Szerkesztette: Tóth Zsófia Anna

A VARÁZSGYŰRŰTŐL AZ
INTERKONFESSZIONÁLIS
KOMMUNIKÁCIÓIG

INFORMÁCIÓTUDOMÁNYI METSZÉSPONTOK BÖLCSÉSZETI
MEGKÖZELÍTÉSBN



PRIMARE
Szeged, 2011

A konferencia kötet a TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0005 azonosító számú, „Kutatóegyetemi Kiválósági Központ létrehozása a Szegedi Tudományegyetemen” című projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósul meg.

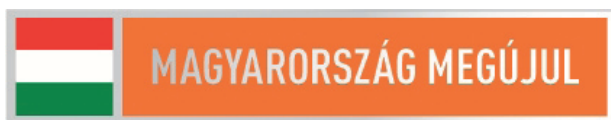
A KIADVÁNYT SZERKESZTETTE:
MARIÁNOVICH DÁNIEL

ISBN 978-963-306-108-4



© A címlapon szereplő képet Alexandre Galant bocsájtotta a kötet szerkesztőinek rendelkezésére

© Arany Mihály György, Cserhátiné Ohnmacht Magdolna, Czerjak Milána, Dótsch Szilvia, Hausz Frigyes, Hevesi Andrea, Illés Imre Áron, Kovács Krisztina, Lénárt András, Lengyel Zsuzsanna, Maczelka Csaba, Milián-Bogyai Réka Orsolya, Mitnyán Lajos, Nádasdi Péter, Petneházi Gábor, Székesi Dóra, Szilágyi Péter, Szócs Tibor, Tóth Ákos, Tóth Csilla, Tóth Zoltán János, Tóth Zsófia Anna, Turi Zsolt, Varga Ferenc, Virágh Anna, Vukman Péter, Z. Karvalics László



BEVEZETŐ

Az információ-jelenséggel foglalkozó kortárs tudományosságnak egyre bonyolultabb a természetrajza és a szakmai-diszciplináris beágyazása. A kommunikációelmélettel kokettáló matematikai-statisztikai információelmélet árnyékában évtizedekre háttérbe szorult az az alapvető szempont, hogy a jeltömeg fizikai mozgására és állapotára érvényes kvantitatív, mennyiségi megközelítés mellett – és gyakrabban: helyette – a jelentésre, a tartalomra és a funkcióra érzékeny minőségi, kvalitatív vizsgálatokra is szükség van.

Ennek a tudományos küldetésnek elsősorban a társadalom-és bölcsészettudományok tudnak megfelelni. Az alábbi kötet, amely a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának fiatal kutatóitól (PhD hallgatók, tudományos segédmunkatársak és tudományos munkatársak) származó tanulmányokat tartalmaz, jól szemlélteti azt a tematikus és módszertani sokféleséget, amellyel a legkülönbözőbb témák kutatói megtalálhatják az utat az információval, annak természetével, áramlásával, terjedésével kapcsolatos kérdésekhez. Láthatóvá válik, hogy miként újítja, frissíti meg a hagyományos megközelítéseket egy információ-központú nézőpont-választás, és a legérdekesebb eredmények avval az ígérettel is kecsegtetnek, hogy speciális szakterületi témák tanulságai, eredményei felhasználhatóak lehetnek egy átfogóbb információtudományi szintézisben.

A közölt dolgozatok a 2011. február 3-án megrendezett „Információs társadalom alprogram szakmai konferenciája” című tudományos rendezvényen elhangzott előadások írott változatai. Ezen a konferencián a TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0005 azonosító számú, „Kutatóegyetemi Kiválósági Központ létrehozása a Szegedi Tudományegyetemen” című projekt keretein belül alkalmazott fiatal kutatók mutatták be vizsgálódásaik és munkájuk eredményeit.

Szeged, 2011. június

Z. Karvalics László és Tóth Zsófia Anna

TARTALOM

IRODALOM

- 1 . Maczelka Csaba: *Hiszen te tudással sáfárkodsz*
Információáramlás és utópikus hagyomány Gabriel Plattes Macaria c.
művében..... 9
- 2 . Székesi Dóra: *Az emberi elme működése, a valóság érzékelése,*
nyelvi reprezentációja és az emberek közötti kommunikáció Diderot
első filozófiai írásaiban19
- 3 . Arany Mihály György: *(Ki)útkeresések Christoph Ransmayr*
regényeiben27
- 4 . Mitnyán Lajos: *Inspiro vs. informo, avagy az angyali*
üdvözletről és az információ kultuszáról.....35
- 5 . Czerjak Milána: *A művészet mint kommunikatív aspektus*
Gogol alkotásfilozófiájában.....43
- 6 . Varga Ferenc: *Varázsgyűrű - mesék Andrej Platonov*
tollából 51
- 7 . Hevesi Andrea: *Interkonfesszionális kommunikáció a korai*
újkorban: Balassi Bálint Adj már csendességet kezdetű versének
unitárius szöveg-hagyománya57
- 8 . Kovács Krisztina: *Információs stratégiák és beszédmódok,*
a narratív identitás változatainak bemutatása a modernség iro-
dalmának egy példáján keresztül (Város és vidék találkozása
Hunyady Sándor prózájában)63
- 9 . Tóth Ákos: *"A Szép Ernő-ügy" (Egy példa az irodalomtörténeti*
allegóriák keletkezésére, hatására, utóéletére).....72
- 10 . Milián-Bogyai Réka Orsolya: *A képiség kirajzol(ód)ása*
Garaczi László A mennyország térképe című elbeszélésében.....80

KULTÚRA

- 11 . Tóth Zsófia Anna: *A Chicago (1924-2002) karneváli végzet*
asszonyai: élet-halál/információ-dezinformáció zsonglőrök az
információs társadalom hajnalán.....90

- 12 . Tóth Zoltán János: *Performativitás és erőszak a hardcore mainstream pornófilmben. Az erőszak a férfi békéje.....97*
- 13 . Petneházi Gábor: *Színlelés és rejtőzködés, információ és dezinformáció a késő-renaisszánszban Kovacsóczy Farkas padovai beszédein keresztül108*
- 14 . Turi Zsolt: *A nyelvi tesztek szerepe a cartoos stenosis és a Huntington-kór diagnosztikájában115*

TÖRTÉNELEM

- 15 . Illés Imre Áron: *A flaviusi városi törvények szerepe Hispania romanizációjában.....130*
- 16 . Lénárt András: *Propaganda és cenzúra: spanyol filmpolitika a Franco-korszakban.....137*
- 17 . Virágh Anna: *Külgazdaság és katonapolitika: adalékok az Egyesült Államok spanyolországi támaszpontjainak finanszírozási kérdéseihez (1953-1955)144*
- 18 . Szócs Tibor: *Intézményes szóbeliség: a poroszlói rendszer az Árpád-korban151*
- 19 . Hausz Frigyes: *Egy tudományos társaság kiépítése: a Royal Society és Magyarország161*
- 20 . Szilágyi Péter: *Párbeszéd a kultúrák között: Magyarország és Líbia diplomáciai kapcsolatának kezdeti lépései168*
- 21 . Vukman Péter: *Az információáramlás és az információszerzés lehetőségei és korlátai: Brit jelentések Magyarország a szovjet-jugoszláv konfliktusban játszott szerepéről (1948-1953)177*

NYELVÉSZET

- 22 . Lengyel Zsuzsanna: *A humán kommunikáció evolúciós előzményei.....185*
- 23 . Cserhátiné Ohnmacht Magdolna: *A progresszív aspektus temporális tulajdonságainak vizsgálata - Az unicitás194*

24 . Tóth Csilla: <i>Monotonitás és következtetések a magyar statikus lokatívuszi ragok, névutók esetében</i>	203
25 . Nádasdi Péter: <i>A prenominalis vonatkozó szerkezetek a magyarban</i>	213
26 . Dótsch Szilvia: <i>Az orosz tárgyatlan igék</i>	221

Lénárt András

Propaganda és cenzúra: spanyol filmpolitika a Franco-korszakban

Tanulmányomban a Franco-diktatúra (1939-1975) filmpolitikájának főbb elemeit mutatom be. Célom, hogy rávilágítsak, egy totalitárius berendezkedésű államban a központilag meghatározott információáramlás hogyan jelenik meg egy alapvetően fikciósnak tekintett művészi kifejezőmódban, és hogyan tudta ezt felhasználni a hatalom a nép befolyásolására.

A 20. században egyre népszerűbbé váló filmművészet erejét már korán felfedezték. A saját táborhoz tartozó nép összefogása és lelkesedésének fenntartása a belföldre irányuló, az ellenfél hitelének és önbizalmának gyengítése pedig a külföldet megcélzó propaganda feladatává vált, és mindkét törekvés megfelelő eszközre talált a mozgóképben. Lenin korán felismerte, hogy a film lehet a legfontosabb művészeti képződmény, melyet ideológiája szolgálatába állíthat. A nagyrészt analfabéta és nagy kiterjedésű területen élő néptömegekhez a filmen keresztül volt a legegyszerűbb eljutni. Tőle származik az elhíresült mondat: „Minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb” (Taylor and Christie 2002, 53). Az évek-évtizedek során Mussolini, Hitler, Sztálin, majd Fidel Castro és Kim Dzsong Il is hasonló módon vélekednek, és igyekeznek aktívan részt venni az ország filmpolitikájának alakításában. A spanyol Francisco Franco tábornok, a Duce és a Führer idevonatkozó intézkedését alapul véve, szintén nagy figyelmet fordított a filmpolitikára, mi több, ő maga is amatőr filmes volt katonai karrierje kezdetén (Rebellón Dominguez 1925, 93).

Az 1930-as évek elején már minden réteg számára többé-kevésbé világossá vált Spanyolországban is, hogy a film több egy egyszerű populáris, főleg az alsóbb néprétegek számára szórakozást nyújtó eszköznél. Korán megszülettek az első, akkori viszonyok közepette modernnek számító filmstúdiók, és ekkoriban jelentek meg a spanyol film aranykorának első kiemelkedő alakjai is, köztük az ifjú Luis Buñuel vagy Benito Perojo. A jelenlegi spanyol uralkodó, János Károly király nagyapja, XIII. Alfonz korán a filmművészet szerelmese lett, azon belül is elsősorban a „felnőtt filmek” vonzották. Már az 1920-as években Európában egyedülálló filmfelvevőgép-gyűjteménnyel rendelkezett,

magánfilmtára pedig szintén említésre méltó, itt megtalálható volt kedvenc műfaja, a pornográf film minden jelentősebb darabja.

A spanyol intellektuális elit is már egyre inkább elfogadta a filmet mint szórakoztató eszközt, az 1936-ban kirobbant polgárháború azonban hirtelen lefékezte a fényesnek ígérkező diadalmenetet. A fegyveres konfliktus éveiben két Spanyolország nézett szembe egymással: a felkelő, szélsőjobboldali ideológiával szimpatizáló francóista csapatok, valamint a megdöntött és menekülésre kényszerített demokratikus kormány véres harcot folytatott. Mindkét csoport hasznos eszközként, igazi fegyverként tekintett a filmre, és ezzel ők is Mussolini véleményét tükrözték: „A film a legerősebb fegyver”, mondta a Duce (Aristarco 1996, 73).

A hadban álló Spanyolország két oldalán azonban nem voltak ki-egyenlítették a filmes erőviszonyok (sem). A korszakhoz képest igen jelentősnek számító technikai újításokat hasznosító infrastruktúra és szakemberi gárda szinte kivétel nélkül a köztársasági ellenőrzés alatt álló területekhez kötődtek, Francót és csapatát csak a Casanova dinasztia Cifesa filmstúdiójának szétszórt stábjai támogatták. A polgárháború előtt hatalmon lévő Népfrontot alkotó pártok, szervezetek mind saját filmgyártásba kezdtek, de ez sem volt egységes: a kormányzati filmkészítés mellett marxista, anarchista, szak-szervezeti sejtek is rögzítettek és terjesztettek mozgóképeket. Természetesen mindannyian saját propagandisztikus céllal tették ezt.

Már a spanyol polgárháború éveiben Németország, Olaszország és Spanyolország filmművészeti egyezményeket írt alá, ezek értelmében egymás között cserélték propagandafilmjeiket, filmhíradóikat. Nagy népszerűsége miatt az úgynevezett *offenzív filmek*.⁴² A polgárháborús időkben pedig Hitler lehetővé tette, hogy a spanyol „nemzeti ügyet” szolgáló filmek a német filmstúdiókban dolgozhatnak, őket a Führer sokszor személyes hangvétélű vacsorákon látta vendégül. Számos koprodukciót készítettek a két országgal, rendkívüli keretszerződéseket kötöttek. Idővel azonban a cenzúra elérte az olasz fasiszta propagandafilmeket is, majd az olasz filmhíradókat felváltotta a saját készítésű *NO-DO (Noticiarios y Documentales* –

42 Az offenzív filmek egy ország olyan alkotásai, melyek egy másik ország múltját, intézményeit, szokásait sértik, sok esetben szélsőségesen támadó jelleggel; ezek célja a gyártó ország másik nemzettel szemben viseltetett hivatalos politikájának alátámasztása. A kommunikációelméletben és propaganda-történetben használatos *dezinformáció* egyik elemeként tekinthetünk ezekre a művekre.

Filmhíradók és Dokumentumfilmek). A NO-DO alapvetően a német UFA Spanyolországban létrehozott szakmai-technikai hálózatára támaszkodott, de a nemzetközi jelleg más területen is fennmaradt: a spanyolok szerződéseket írtak alá Németországgal és az Egyesült Államokkal, melyek értelmében a különböző nemzetiségű filmhíradók anyagait egymással megoszthatták.

A Franco-korszakban készült filmeket alapvetően két részre bonthatjuk. Egyik részről megemlíthető a rezsim „hivatalos” mozija, amely megpróbált igazodni a fennálló társadalmi viszonyokhoz és rezdülésekhez, egyszersmind formálva is azt. A nemzeti propaganda kifejtését olyan filmek kapták feladatul, amelyek a dicső hispán értékek megtestesülését jelentették. Egyes esetekben maga Franco vagy más kormánytagok és katonatisztek, más alkalommal szimplán csak hithű francóista filmesek védőszárnyai alatt készültek ezek a munkák. Propaganda szempontjából a spanyol múlt és a spanyol jelen összekapcsolása váltott ki igen kedvező hatást, főleg történelmi és háborús műfajokban. Az egyházi tematika pedig a lelkeket vette célba (ebben a magyar származású Vajda László filmrendező is nagy segítségükre volt, erről bővebben: Lénárt 2010, 92-99).

A spanyol filmpropaganda prototípusának elkészítésében – Jaime de Andrade álnév alatt – maga Franco tábornok segédkezett. Ő írta meg a forgatókönyv alapjául szolgáló szöveggönyvét a Faj (José Luis Sáenz de Heredia rend. Raza. Írta: José Luis Sáenz de Heredia és Antonio Román. Consejo de la Hispanidad, 1941) című filmnek. A szándékosan eposzi jelleggel felruházott cselekményben egy család tagjait mutatják be az 1898-as függetlenségi háborúk és az 1936-os polgárháború közötti időszakban. A hazafiság, a Spanyolország Tudat (Hispanidad), a katolikus értékek mindenek felett álló tisztelete, valamint az egyenes jellem kialakításában kulcsszerepet játszó katonai életforma. Az 1950-es években a filmet újravágták és újraszinkronizálták, hogy minden részletében – naprakészebb – legyen a népek szánt üzenete.

A fentiek mellett már a korai években megjelent a francóista filmgyártáson belül egy csoport (*la disidencia*), akik kezdetben óvatosan, később már bátrabban, eltértek a hivatalos irányvonaltól, és különböző műfajok (pl. enyhe kritikát tartalmazó komédiák és szatírák) segítségével felvillantották a rendszer árnyoldalait, ellentmondásait. Ezeket a műveket árgus szemekkel figyelték a cenzorok, és igyekeztek minden adandó alkalommal beavatkozni. Ehhez azon-

ban szükséges volt, hogy megjelenjen a filmgyártás minden területére kiterjedő központosítás és állami kontroll.

A polgárháború kitörése után nem sokkal a Spanyolországban bemutatásra kerülő, illetve ott készülő filmek a Filmművészeti Cenzúra Legfelsőbb Juntája hatáskörébe kerültek. Ezen intézmény legfontosabb feladata – a megalapításukról szóló rendelet szerint – „a háborút megörökítő filmszalagok felügyelete”; ezt a kitételel nem sokkal ezután Ramón Serrano Súñer belügyminiszter (Franco tábornok sógora) a következőképpen egészítette ki: „figyelembe véve, milyen befolyással rendelkezik a film a gondolatok szabad áramlása és a tömegek nevelése felett, a Spanyol Állam minden szükséges intézkedést megtesz, hogy a potenciális veszélyforrásokat ellenőrzése alá vonja” (Caparrós Lera 1999, 67). Egyértelművé vált: nem szabad figyelmen kívül hagyni a film erejét, hiszen rendkívül veszélyes (vagyis: rendszerellenes) üzeneteket is közvetíthet a közönség felé. Ezzel egy újabb területen valósult meg az államilag kontrollált információközlés.

Ahamarosan létrejövő Nemzeti Filmszakosztály irányelvei szerint „az Állam gyakorolja a filmek feletti felügyelet és irányítás jogát abból a célból, hogy méltó legyen hazánk szellemi értékeihez”, valamint „az Állam minden esetben fenntartja magának a filmhíradók és a propagandisztikus célú dokumentumfilmek gyártásának jogát” (Caparrós Lera 1999, 68). A 40-es 50 –es évtizedben gyakran és sokrétűen módosult a filmpolitika irányítása, és ez több tényezőnek is köszönhető. Kiindulópontként fontos megemlíteni, hogy a polgárháború előtti évtizedekben egyik kormány sem rendelkezett határozott állásponttal azzal kapcsolatban, kell-e szabályozni a filmkészítést és bemutatást, és ha igen, milyen módon. Primo de Rivera és a II. köztársaság idején már tettek bizonyos lépéseket, elsősorban a cenzúra területén, de nem jött létre kiforrott filmpolitika. Másik okként jelölhetjük meg azt aényt, hogy a Franco-rendszert alkotó „családok” különböző súllyal jelentek meg a döntéshozatalban. Mindenekelőtt a Nemzeti Mozgalom mellett legfontosabb tényezőként jelen lévő katonaság és egyház adta a hatalom legfontosabb dimenzióit. Az akkori spanyol berendezkedés gerincét alkotó hadsereg érzékenynek mutatkozott minden kis rezdülésre, amely a rendszer stabilitását megingathatta. A katolikus klérus a rezsím másik fő támaszát képviselte, missziójuk a katolikus lelkek védelme minden káros, őket esetlegesen tévútra terelő hatástól.

A film pedig, mint kiderült, az egyik legjelentősebb faktorrá lépett elő, és ezt minden oldalon gyorsan felismerték.

A filmgyártásban, ahogyan az akkori Spanyolországban a „szabad” önkifejezés minden területén (irodalom, sajtó, művészetek), a cenzúra volt a mindent meghatározó felsőbb hatalom, amely eldöntötte, egy adott mű eljuthat-e szélesebb közönség elé. Nem beszélhetünk ugyanakkor valamiféle egységes cenzúráról, a beavatkozásnak ugyanis nem léteztek központilag meghatározott normatív keretei. Irányadó direktívák hiányában, minden mű megítélése külön döntést igényelt, testre szabott eljárások határozták meg, mi maradhat egy filmben és mit kell belőle eltávolítani. Ez sok esetben a pillanatnyi közhangulattól, a cenzorok szeszélyétől függött, valamint attól, hogy a cenzor személyisége és a rezsimben betöltött pozíciója (katonatiszt, egyházi személy, politikus) az erkölcsiség és a valóságábrázolás mely oldalát domborította ki. A filmrendezők és kollégáik persze akkor jártak a legjobban, ha már előre számításba vették, a leforgatásra váró anyag mely részletei szűrhatják majd a felsőbb vezetés szemét, így az öncenzúra lehetőségével élve megspórolhatták magunknak a további kellemtelenségeket, illetve az anyagi és idővesztéseket.

Lényeges szerepe volt a művek elfogadásában vagy elutasításában a Propagandisták Nemzeti Katolikus Társaságának (*ACN de P*), melynek létrejöttét Franco ösztönözte, és tevékenységében is aktívan részt vett. Ők alkották a rezsim legvallásosabb szekcióját, és meg voltak róla győződve, hogy a kommunista fenyegetés és a társadalom szétforgácsolódása nagyon is létező veszély. Számukra kulcskérdés volt, hogy befolyásukat kiterjesszék minden kommunikációs eszközre, saját filmgyártói tevékenységbe is kezdtek.⁴³

Az egyik legfontosabb, még a cenzúránál is nagyobb hatalommal bíró erőt az idegen nyelvű filmek kötelező szinkronizálása jelentette. Mivel Spanyolországban kizárólag kasztíliai spanyolul szólalhattak meg a művek, minden más nyelvnek el kellett tűnnie a mozikból. A szinkron segítségével a károsnak ítélt dialógusok is új köntösben kerültek a néző elé.

Változások az 50-es évek végén, elsősorban a 60-as években következtek be. Az Opus Dei nevet viselő, rendkívül vallásos, ugyanakkor profi szakembereket, technokratákat is tömörítő csoportosulás sietett Franco segítségére, hogy az ország gazdasági problémáit rendbe tegyék. A csoport által az 50-es évek végén beindított Első Fejlesztés

43 Erről lásd részletesebben: Montero 2002, 175-189.

tési Terv, valamint a diktatúra azon szándéka, hogy nyitottabbnak, demokratikusabbnak mutakozzon a külvilág felé, természetesen érzékeltette hatását az ország mozgóképgyártásában és a filmek tematikájában is. Ahogyan a gazdasági élet területén is megindult egy bizonyos nyitás, és vonzóvá próbálták tenni az országot a külföldi tőke számára, úgy a filmgyártás területén is megjelentek más országok, elsősorban az Egyesült Államok, és olyan szférákba is lehetőségük volt beszivárogni, amelyeket korábban kizárólag hazai befektetők és szakemberek számára tartottak fenn.

A 60-as években az új filmművészeti főigazgató, José María García Escudero színre lépésével indult meg egyfajta nyitás, aki liberálisabb szemlélete miatt sokszor került összetűzésbe nemcsak közvetlen feletteseivel, de magával Francóval is, az államfő azonban eleinte nem távolíthatta el őt posztjáról, mert világossá vált számára: ez a nyitás lehet az egyetlen út a jövő felé. A főigazgató egy új parancsot vezetett be: „csináld a dolgokat rosszul, de gyorsan. Még mindig jobb, mint ha nem csinálsz semmit”(García Escudero 1978, 37-38).⁴⁴ Kidolgozta a filmcenzúra normáit, bevezetve az „intelligens cenzúra” fogalmát, melyet alapul vettek és felhasználtak később más kulturális területeken dolgozó döntéshozók is saját hatáskörükben.

A spanyol film fellendülésének és az egyértelmű nyitásnak ugyanaz vetett véget, mint a Franco-rendszer egészét tekintve a hasonló kezdeményezéseknek: megkeményedett a merev, ragaszkodó, „bunker” csoport, akik túlzásnak tartották a liberalizációt. A főigazgatót eltávolították posztjáról, de intézkedéseinek hatása – mint egy hivatkozási alapként és követendő példaként – szinte a rezsim bukásáig fennmaradt. Az utolsó években hozott, gyakran egymásnak ellentmondó határozatok, a kis teljesítményű stúdiók megsokszorozódása és magában a filmiparban dolgozó személyeknek a tanácsatlansága tulajdonképpen kicsinyítve letükrözték azt, ami az agonizáló francóizmus magasabb szintjein ment végbe.

44 A filmművészeti főigazgató igen termékeny írónak bizonyult, számos könyvet adott ki történelmi és filmpolitikai témában. Széleskörű tevékenységéről bővebben: Lénárt 2009, 37-48.

Aristarco, Guido. *Il cinema fascista: il prima e il dopo*. Bari: Edizioni Dedalo, 1996.

Caparrós Lera, José María. *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

García Escudero, José María. *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Editorial Planeta, 1978.

Lénárt András. „Un hombre de la apertura franquista. García Escudero.” *Acta Scientiarum Socialium XXX*. Kaposvár, 2009, 37-48.

Lénárt András. „Mussolini ellensége, Franco kegyeltje” In Ferwagner Péter Ákos és Kalmár Zoltán szerk. *Az átmenet egyensúlya*. Budapest: Áron kiadó, 2010, 92-99.

Montero, Mercedes. „Cine para la cohesión social durante el primer franquismo” In José-Vidal Pelaz és José Carlos Rueda szerk. *Ver cine*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002, 175-189.

Rebellón Dominguez, Gabriel: *Seis meses en Yebala*. Madrid: Sáez Hermanos, 1925.

Taylor, Richard and Christie, Ian. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London and New York: Routledge, 2002.