

Kilka uwag o realizmie filmowym i jego społecznym wymiarze

ANNA ŚLIWIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Śliwińska Anna, *Kilka uwag o realizmie filmowym i jego społecznym wymiarze* [Some Remarks on Film Realism and Its Social Dimension]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 295–301. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.16>.

This text explores the concept of realism in the context of cinema on various levels. It examines the relationship between film and reality, compares realism with classic narration and art film, explores film techniques that aim to authentically depict reality on screen, and considers the social aspect of realism. Regarding the latter term, an attempt is made to identify the characteristics that best capture its essence. The text aims to present different contexts related to the concept of realism, but it does not provide a comprehensive and in-depth analysis of this phenomenon.

KEYWORDS: reality, film realism, social realism in cinema

Termin „realizm” w odniesieniu do kina warto rozważyć na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, można analizować, w jakie relacje wchodzi kino z rzeczywistością, czyli jak film odzwierciedla świat zewnętrzny. Po drugie, porównać realizm[1] z klasyczną narracją oraz kinem artystycznym. Po trzecie, przyjrzeć się technikom filmowym, które pozwalają na pełniejsze ukazanie rzeczywistości na ekranie. Po czwarte, dodać do rzeczownika „realizm” przymiotnik „społeczny”, próbując wyznaczyć jego cechy charakterystyczne. Niniejszy tekst służy przytoczeniu wskazanych kontekstów, nie rości sobie jednak prawa do przedstawienia tematu w sposób dogłębny. Użyta w tytule formuła „kilku uwag” sugeruje, że pewne kwestie zostaną wskazane, by pozostawić je do dalszej refleksji i pobudzić do kolejnych poszukiwań.

Kino a rzeczywistość

Od początku istnienia medium filmu jasne było, że właśnie ta ze sztuk będzie idealnym narzędziem do próby pokazywania życia takim, jakim jest. Nie dawały tej możliwości literatura, malarstwo, muzyka, nawet fotografia, w której „brakowało” przecież elementu ruchu, by precyzyjniej odwzorowywać rzeczywistość.

Choć, zdaniem wielu badaczy (np. Siegfrieda Kracauera[2]), zarówno fotografię, jak i film należy traktować jako blisko ze sobą związane, przewagą tego drugiego był fakt, że nie tylko uwytłumaczył on „prawdziwy”[3] obraz świata, ale

[1] Pozostawiam ten termin niedookreślony, mając na uwadze, że zdaniem Arkadiusza Lewickiego można go nazwać systemem sygnifikacji (lub kulturowym paradygmatem), a według Birgera Langkjæra praktyką filmową. Por. Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 67–69 oraz Birger Langkjær, *Realism as a Third Film Practice*, „MedieKultur” 2011, nr 27(51).

[2] Por. Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 29–49.

[3] Warto jednak zaznaczyć, że kino nigdy nie odzwierciedla rzeczywistości w całej jej złożoności i w tym znaczeniu nigdy też nie pokazuje „prawdy” (sam montaż oznacza przecież zerwanie z zasadą pokazywania „prawdy”, na co dowody można znaleźć choćby w eksperymentach Kuleszowa). Dlatego też wielu badaczy (na czele z André Bazinem) sugerowało, by unikać zbyt częstych cięć montażowych, a środki techniczne sprowadzać do koniecznego minimum.

mógł też pokazać go w czasie i w rozwoju (pisał o tym Kracauer, wspominając choćby o „pocie życia”, który może być uchwycony przez oko kamery[4]). Relacja łącząca kino i rzeczywistość pozostawała zresztą w centrum zainteresowań większości teoretyków kina: tych, którzy – jak André Bazin – pytali, za pomocą jakich technik można najlepiej pokazać to, co za oknem, ale również tych, którzy (jak np. już na początku XX wieku Hugo Münsterberg) stwierdzali, że film nie reprodukuje rzeczywistości, a raczej to, w jaki sposób umysł ludzki tworzy rzeczywistość z dostępnych mu danych. Podążając za tym drugim tropem, współczesne teorie kina skupiają się bardziej na relacji film–widz, mniej zaś film–rzeczywistość. Ta ostatnia kwestia nie zostaje jednak usunięta z pola widzenia teoretyków. Wspomniane relacje można połączyć w jedno, czego dowodem są badania kognitywne sugerujące, że bez większego wysiłku możemy zrozumieć film, bo oglądanie go przypomina nam prawdziwe, rzeczywiste zdarzenia. Joseph D. Anderson zauważa, że film wydaje się nam realistyczny, ponieważ obserwujemy bezpośrednio wydarzenia i słyszymy dźwięki stworzonego fikcyjnego świata. Teoretyk konstatuje, że kino pozostaje oczywiście iluzją (lub – by użyć jego określenia – „zbiorem zagnieżdżonych iluzji”), której istnienie utrzymuje się tylko wtedy, gdy spełnione są warunki narzucone przez nasze systemy percepcyjne. Film pełni zaś funkcję zastępczą wobec rzeczywistości. Widzowie mają świadomość, że obcuje z filmem

(czyli czymś innym niż rzeczywistość), ale wie, że o iluzji wizualnej nie staje na drodze w jej przyjęciu i zaakceptowaniu. Tym samym film jako „zastępcza rzeczywistość” nie przeszkadza w odczuwaniu przez widzów rzeczywistych emocji i myśli, które mogą potwierdzać, wspierać lub podważać różne aspekty postrzeganej przez nich rzeczywistości. Anderson zauważa, że niebezpieczeństwo w thrillerze nie jest rzeczywiste, ale odczuwany przez nas lęk o losy bohatera już tak. Wydarzająca się na naszych oczach tragedia nie jest realna – jednak nasza empatia i smutek takie pozostają[5].

Realizm wobec klasycznej narracji i kina artystycznego

Thomas Elsaesser europejskie kino artystyczne/autorskie (a co za tym idzie – również kino światowe)[6] postrzega jako występujące w opozycji do Hollywood[7] dlatego, że charakteryzuje je większy stopień realizmu zarówno w odniesieniu do opowydanych historii, jak i samego sposobu opowiadania. Rozwinięciem tej myśli może być tabela, którą w swoim artykule umieścił Birger Langkjær[8], porównując w niej najważniejsze elementy dotyczące klasycznej narracji, realizmu oraz filmu artystycznego. Badacz zaczyna od porównania konstrukcji postaci, które w klasycznej narracji są psychologicznie wyraźnie określone, przez co stają się dla nas bardziej jednoznaczne, ale też jednowymiarowe. W realizmie, choć protagoniści są „zdefiniowani”, a ich cechy i motywy są szczegółowo przedstawione, więcej miejsca zajmuje akcentowanie ich złożoności. Jeszcze bardziej „otwarcie” i podatni na naszą interpretację pozostają bohaterowie filmu artystycznego, charakteryzujący się złożonością i wieloznacznością, która stawia ich w procesie poszukiwania sensu, akcentując pewne aspekty osobowości w sposób subtelny i niedookreślony.

Kolejne kwestie zestawiane przez badacza dotyczą fabuły i konfliktów. Klasyczna narracja kładzie nacisk na przyczynowość i ma wyraźne zakończenie. W tym przypadku konflikty są dokładnie zdefiniowane i związane z zewnętrznym światem. Inaczej dzieje się w odniesieniu

[4] Siegfried Kracauer, op. cit., s. 100–102.

[5] Por. Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale–Edwardsville 1996, s. 166–167.

[6] Thomas Elsaesser używa tu określenia „European art/auteur cinema”. Thomas Elsaesser, *World Cinema. Realism, Evidence, Presence*, [w:] *Realism and the Audiovisual Media*, red. Lúcia Nagib, Cecilia Mello, Palgrave, Basingstoke 2009, s. 3.

[7] Symbolizującego klasyczne narracje.

[8] Poniższe rozważania będą rozwinięciem zagadnień, które w formie tabeli zamieścił w swoim artykule Birger Langkjær. Por. Birger Langkjær, op. cit., s. 47.

do realizmu, w którym dotyczą one przede wszystkim relacji intymnych oraz społecznych; fabuła jest tu łatwa do zrozumienia, ale epizodyczna i prowadząca nas do otwartego zakończenia, które sugeruje pewną ciągłość (np. nowy początek). Finał opowieści w kinie artystycznym również pozostaje otwarty, ale przede wszystkim na nasze, odbiorcze interpretacje. Natomiast prowadząca do niego fabuła opiera się na egzystencjalnych konfliktach i opowieści, która jest nie tylko epizodyczna, ale też wieloznaczna.

Langkjær wskazuje w końcu dwa obszary (stylu i fikcji), które łączą klasyczną narrację z realizmem, odróżniając je jednocześnie od filmu artystycznego. W tym ostatnim chodzi o fikcję, która jest niespójna, może być przerywana różnymi zabiegami, np. dezorientującymi widza, a całość historii podlega przy tym wyraźnym zabiegom stylizowania. Podczas gdy w klasycznej narracji i realizmie głównym zabiegiem stylistycznym jest koncentrowanie się na akcentowaniu fabuły. Kwestia fikcji podlega w tych dwóch przypadkach zasadzie utrzymania spójności i przekonania widza do tego, że przedstawiany fikcyjny świat jest koherentny i kompletny.

Realizm bezszwowy, estetyka realistyczna

Zdaniem Susan Hayward realizm funkcjonuje w filmie zarówno na poziomie narracyjnym, jak i wizualnym. Ponadto, według badaczki istnieją dwa rodzaje realizmu filmowego. Po pierwsze, realizm bezszwowy^[9], którego „ideologiczną” funkcją jest maskowanie iluzji realizmu. Po drugie, realizm motywowany estetycznie (czyli inaczej: estetyka realistyczna^[10]), który próbuje używać kamery w sposób niemanipulacyjny i za cel realizmu uznaje jego zdolność do odszyfrowania rzeczywistości z założeniem, że sposobów jej odczytywania może być więcej niż tylko jeden^[11].

W realizmie bezszwowym techniki filmowe usuwają ideę iluzji, stosując odpowiednie oświetlenie, kolor, dźwięk lub montaż po to, by nie zwracać uwagi na iluzjonistyczną naturę

„efektu rzeczywistości”^[12]. Celem takich działań jest utrzymanie widza w permanentnym stanie złudzenia – zapewniając tym samym „bezpieczeństwo” rzeczywistości^[13]. W estetyce realistycznej (wysoko cenionej przez francuskich filmowców w latach 30. XX wieku, a następnie przez André Bazina w latach 50.) „efekt rzeczywistości” wywoływany jest przede wszystkim tym, co kino chce powiedzieć, ale zapewnia też widzowi miejsce na indywidualną, osobistą lekturę. Rozwiązania techniczne działają w tym przypadku tak, aby nie narzucać zakodowanego, preferowanego systemu czytania. Raczej wybiera się maksymalnie obiektywną formę realizmu osiąganą za pomocą wybranych lokalizacji, odpowiednich typów ujęć oraz naturalnego oświetlenia i obsady składającej się w większości z nieprofesjonalnych aktorów. Wykorzystuje się przy tym długie ujęcia (aby „nie kontrolować” obrazu za pomocą montażu), często z użyciem głębi ostrości (w celu przeciwdziałania manipulacji obrazem), preferowane są ujęcia o kącie 90 stopni, ponieważ pozostają one na wysokości oka, co oznacza najbardziej obiektywne oddanie stanu rzeczy. Wszystkie wykorzystane techniki mają chronić czasoprze-

[9] W polskim piśmiennictwie przedmiotu temu zagadnieniu w dużej mierze została poświęcona publikacja: Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

[10] W dalszej części rozważań będę używać tego terminu, ponieważ (mimo że nie jest on w pełni wierny anglojęzycznemu oryginałowi), moim zdaniem, lepiej oddaje kwestię, o których pisze Hayward.

[11] Por. Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge, New York 2000, s. 311–312.

[12] Warto zauważyć, że używany przez Hayward termin „reality effect” badaczka najprawdopodobniej wywodzi od „l'effet de réel” („the reality effect”) Rolanda Barthes’a (choć nie sugeruje tego wprost, jedynie zaznacza cudzysłowem). Por. Roland Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. Michał P. Markowski „Teksty Drugie” 2012, nr 4(136), s. 119–126.

[13] Por. Susan Hayward op. cit., s. 312.

strzenną integralność tego, co zostaje pokazane na ekranie[14].

Estetyka realistyczna: przypadek realizmu społecznego

Realizm społeczny w filmie odnosi się, podobnie jak w literaturze (np. w powieściach Emila Zoli), do przedstawienia okoliczności społecznych i ekonomicznych, w których konkretne grupy społeczne (zwykle klasy robotnicze i średnie) są prezentowane w trakcie zmagania z codziennymi niedogodnościami i problemami. Samo pojęcie „realizmu społecznego” jest trudne do zdefiniowania. Nie jest on typowym przykładem gatunku filmowego, który ma skodyfikowany repertuar zasad. Może zatem konwencją? Albo, wypożyczając termin Langkjæra (którego, jak już wiemy, użył w odniesieniu do realizmu), praktyką filmową? Badacz termin „praktyka filmowa” (rzecz jasna – w kontekście realizmu) widzi w obszarze trzech opozycji: jako fikcja (w przeciwieństwie do filmu faktu), jako produkcja o poważnej wymowie (w przeciwieństwie do komedii), jako zjawisko z pewną ogólną tendencją albo „globalną” formą danego filmu (w przeciwieństwie do pojedynczych lub pomniejszych rozwiązań, które mogą pojawiać się też w innych filmach, które nie są w pełni realistyczne)[15].

W odniesieniu do pojęcia realizmu społecznego warto byłoby niewątpliwie skupić się na trzeciej ze wskazanych przez Langkjæra opozycji, próbując tym samym wskazać pewną „ogólną tendencję” oraz repertuar cech, które opisywałyby ten typ kina. Wśród wymienionych elementów na pewno na pierwszy plan wysuwają się następujące: bohater (najczęściej z klasy robotniczej), sposób filmowania („surowy”, bez zbędnych ozdobników), lokalizacja

(industrialny, fabryczny klimat, mieszkania komunalne, ubogie dzielnice) oraz podejmowanie trudnych, poważnych tematów, często nurtujących samych autorów (z których większość ma zdecydowanie lewicowe poglądy). Wskazany katalog cech tego kina odpowiada też poglądom Samantha Lay, która widzi realizm społeczny w kilku obszarach: praktyki i polityki, zagadnień i tematów, reprezentacji oraz formy i stylu. Wskazane pola wydają się dość jednoznaczne. Warto jedynie dodać, że praktyka, zdaniem badaczki, wiąże się z procesem produkcji filmu (niskich kosztów, niezależnych projektów, nieprofesjonalnych aktorów i naturalnych plenerów). Polityka dotyczy zaś stanowiska samego autora filmu – badającego tematy często trudne, ignorowane lub marginalizowane oraz angażującego się w problemy mniejszości lub konkretnych grup społecznych[16].

By dalej brnąć w gąszczu możliwych określeń, które można łączyć z terminem realizmu społecznego, warto przywołać raz jeszcze estetykę realistyczną, którą – zdaniem Hayward – najłatwiej rozpoznać, przyglądając się użytym w filmie technikom. W takim kinie, jak wspomniałam wcześniej, nie chodzi tylko o utrzymanie nas w stanie iluzji (jak to ma miejsce w realizmie bezszwowym), ale przede wszystkim o przekonanie, że to, co widzimy na ekranie, jest spójne z tym, co obserwujemy za naszym oknem. Sprawdźmy zatem, jak wskazane cechy estetyki realistycznej działają w obrębie kina realizmu społecznego.

Według Julii Hallam i Margaret Marshment głównym celem filmów spod znaku realizmu społecznego jest eksplorowanie wpływu czynników społecznych i otoczenia na rozwój postaci. Twórcy takiego kina skupiają się na pokazywaniu, jak miejsce, w którym znajdują się bohaterowie, wpływa na ich tożsamość i sposób życia. Starają się jednocześnie uwypuklić powiązania między lokalizacją a tożsamością oraz tym, z czym protagoniści się identyfikują[17]. W przypadku realizmu społecznego można dostrzec inny rodzaj narracji niż ten charakteryzujący kino klasyczne, w którym bohaterowie dążą do konkretnego celu, pokonują

[14] Por. ibidem.

[15] Birger Langkjær, op. cit., s. 43.

[16] Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, London–New York 2002, s. 9.

[17] Julia Hallam, Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 184.

przeszkody, a ich losy stoją w centrum całej historii. W takiej opowieści chodzi o ich rozwój, gdy zaś te cele zostają zrealizowane, narracja dobiega końca. Rozważa tę kwestię Langkjær, odnosząc ją właśnie do struktur narracji klasycznej. Stwierdza, że w filmie detektywistycznym bohater chce dowiedzieć się, kto dopuścił się przestępstwa – do wyjaśnienia tego zmierza cała opowieść. W romansie natomiast chłopak pragnie zdobyć serce dziewczyny (i *vice versa*), a spełnienie ich romantycznej tęsknoty jest tym, co zapewni finalne „domknięcie” narracji. W realizmie społecznym bohater może marzyć o rowerze, żeby dzięki niemu zdobyć potrzebną pracę, albo o romansie z kobietą, którą spotkał w barze, ale filmy takie jak *Złodzieje rowerów* (1948, reż. V. De Sica) czy *Z soboty na niedzielę* (1960, reż. K. Reisz) są skupione wokół tematów dumy, poczucia własnej wartości i tożsamości, nie zaś – konkretnych celów i działań. Emocje ujawniane w procesie interakcji społecznych, takie jak wstyd, duma i upokorzenie (w przeciwieństwie do podstawowych uczuć, np. strachu w thrillerach lub radości w komediach romantycznych) odgrywają kluczową rolę w sposobie zachowania i reakcji bohaterów kina realizmu społecznego. Sytuacje dramatyczne zaś są najczęściej konstruowane przez uwarunkowania społeczne, które definiują i wyznaczają granice tego, jak protagonista może radzić sobie w życiu, nie tylko w kwestiach pracy, edukacji i aspektów materialnych, ale także w obszarze relacji przyjacielskich, miłosnych i intymnych[18].

Dla protagonistów realizmu społecznego istotne jest przede wszystkim radzenie sobie z otaczającą ich rzeczywistością, a nie jedynie osiągnięcie konkretnego celu poprzez działania ukazywane w ciągu przyczynowo-skutkowym. Narracja skupia się na tym, jak bohaterowie adaptują się do trudnych sytuacji bez utraty własnej tożsamości[19]. Dobrym przykładem jest film *Ja, Daniel Blake* (2016), w którym Ken Loach nie podąża za standardowymi narracjami klasycznymi. Głównym zadaniem jego filmu (zgodnie ze wskazanymi wcześniej wytycznymi) jest podjęcie trudnego, poważnego tematu – bezrobocia. Sytuacja Daniela Blake’a,

stolarza, który z powodów zdrowotnych zostaje pozbawiony możliwości wykonywania pracy, wywołuje w nas empatię oraz nadzieję, która każe nam wierzyć, że bohaterowi uda się optymalnie rozwiązać problemy. Głównym celem filmu nie jest jednak chęć pokazania „osiągnięcia” czy „rezultatu”. Zamiast tego skupiono się na drodze, jaką Blake przemierza, i na jego dążeniu do zachowania godności w trudnej sytuacji. Reżyser kieruje naszą uwagę tak, by nie było dla nas najistotniejsze, czy bohaterowi uda się rozwiązać problem braku pracy w sposób zgodny ze schematami znanymi z klasycznej narracji. Film podkreśla przy tym znaczenie samej podróży, a nie tylko jej finalnego celu.

W *Ja, Daniel Blake* pojawiają się tropy, które pozornie mogą wydawać się podobne do klasycznych rozwiązań. Podług przypuszczeń widza, przywiązane do klasycznej narracji, znajomość Katie z Danielem powinna zamienić się w relację romantyczną. W filmie Loacha sposób pokazania zażyłości łączącej tych bohaterów nie wychodzi naprzeciw takim oczekiwaniom odbiorców, pozostaje natomiast poruszającym obrazem przyjaźni.

Omawiany film odchodzi od kanonicznej drogi rozwoju postaci i koncentruje się na autentycznym przedstawieniu trudności, jakie wiążą się z walką z biurokracją i systemem społecznym oraz próbą zachowania honoru. Bohaterowi nie udaje się wprowadzić żadnych znaczących zmian w jego środowisku, co jeszcze bardziej dystansuje film od klasycznych rozwiązań, konfrontując widza z brutalną rzeczywistością i zachęcając go do refleksji nad niesprawiedliwością oraz potrzebą zmiany systemu. Zdradza nam przy tym stanowisko reżysera, który nigdy nie krył się ze swoimi lewicowymi poglądami i wielokrotnie publicznie wypowiadał się na temat koniecznych, jego zdaniem, zmian.

Nawet śmierć Daniela Blake’a wydaje się być przypadkowa i niewpływająca na to, co dzieje się wokół niego. Ponownie, wskazane ujęcia są

[18] Por. Birger Langkjær, op. cit., s. 49.

[19] Ibidem.

bardzo dalekie od spektakularnych scen znanych z klasycznych narracji, w których bohater zostaje tylko teoretycznie pokonany, a umierając zwycięża, np. wykrzykując słowo: *wolność* (jak to ma miejsce w scenie śmierci Williama Wallace'a w filmie *Braveheart. Waleczne serce*, 1995, reż. M. Gibson). Wokół Daniela Blake'a nic się nie zmienia, świat pozostaje taki sam, a bohater nie wygrywa z biurokratyczną maszyną i bezwzględny systemem. Jedyne, co się udaje, to ocalenie godności i człowieczeństwa.

Mimo że bohater filmu *Ja, Daniel Blake*, podobnie jak w kinie klasycznym, jest oglądany przez nas przez osiemdziesiąt procent czasu trwania seansu, a cały pokazywany nam materiał filmowy bezpośrednio powiązany z protagonistą, dostrzegamy także paradoksentralne ujęcia, które nie wpływają w znaczącym stopniu na rozwój akcji, nie są nośnikami żadnych idei, nie wpływają na rozwój bohatera, często służą tylko i wyłącznie obserwacji społeczeństwa (np. w ujęciach pokazujących życie ulicy, toczone się na drugim planie, za plecami bohatera, który odbywa swoją odyseję ulicami Newcastle). Czujemy się tym samym, jakbyśmy oglądali „potok życia”, a każde użyte przez Loacha rozwiązanie techniczne ma na celu unikanie nadmiernej estetyzacji, skupiając się na przedstawieniu zdarzeń w najbardziej autentyczny sposób i to taki, w którym przedmioty i zdarzenia niemające wpływu na narrację najpełniej oddają realność sytuacji.

W opisywanym filmie nawet rozwiązania montażowe są podporządkowane zasadzie oszczędności i prostoty – widać to np. w scenie, w której bohater nie może uporać się z elektronicznym wypełnieniem formularza. Zastosowane zaciemnienia, które mają sugerować widzowi nieubłagalnie płynący czas, wyglądają jakby zostały przygotowane przez kogoś, kto posługuje się najprostszym programem montażowym. Dodatkowo, opisana scena rozgrywa się w publicznej bibliotece, która wpisuje się w wachlarz „zwykłych” i, dzielonych z innymi członkami społeczeństwa, miejsc, które z taką lubością eksponuje się w filmach realizmu społecznego. Różne lokalizacje Newcastle (bloki

i mieszkania komunalne, biura instytucji państwowych czy ulice zniszczonych dzielnic) jeszcze wyraźniej podkreślają kwestie problemów społecznych (ubóstwa, bezrobocia, biurokracji), z którymi zmagają się bohater.

Pojęcia realizmu i realizmu społecznego wymykają się jednoznaczny definicjom. Krytycy i teoretycy kina podsuwają tropy, za pomocą których można skupiać się na różnych aspektach (narracyjnych, estetycznych czy tematycznych) wskazanych zagadnień. Realizm i (nierozzerwalnie zespolony z nim) realizm społeczny stanowią kategorie o szerokim zakresie interpretacji, generując różnorodne podejścia i stanowiska. Wiemy doskonale, że każda rozmowa o tego typu pojęciach pozostaje w pewnym sensie abstrakcyjna, bo mówimy o konstruktach, które tworzymy, by opisać pewne zjawiska, podczas gdy te artefakty są pozbawione realnie istniejących odpowiedników. Jako pewne fikcje mają jednak tę zaletę, że można wypełniać je wciąż na nowo innymi znaczeniami, a każda ich reprezentacja, czyli np. konkretny film, może być traktowany jako ten, który, wpisując się w pewien paradygmat, pozostaje jednocześnie wierny swoim własnym celom, perspektywom oraz podejściu do przedstawionych zagadnień i to właśnie pobudza widza, krytyka czy teoretyka do kolejnych badawczych poszukiwań.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Joseph D., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale–Edwardsville 1996.
- Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, tłum. Michał P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.
- Elsaesser Thomas, *World Cinema. Realism, Evidence, Presence*, [w:] *Realism and the Audiovisual Media*, red. Lúcia Nagib, Cecilia Mello, Palgrave, Basingstoke 2009, s. 3–19.
- Hallam Julia, Marshment Margaret, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000.

- Hayward Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge, New York 2000.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Langkjær Birger, *Realism as a Third Film Practice*, „MedieKultur” 2011, nr 27(51), s. 40–54. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i51.4078>
- Lay Samantha, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, London–New York 2002.
- Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Nagib Lúcia, *Realist Cinema as World Cinema*, [w:] *The Routledge Companion to World Cinema*, red. Rob Stone et al., Routledge, Abingdonon Thames 2017.
- Przylipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.