

POZA RZECZYWISTOŚĆ – WPLYWY REALIZMU MAGICZNEGO WE WSPÓŁCZESNYM KINIE

Katarzyna Żakieta, zakieta.katarzyna@gmail.com
Uniwersytet Łódzki
Ul. Narutowicza 65, Łódź



STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przeniesienie kategorii realizmu magicznego na grunt badań filmoznawczych. Zostały tu przytoczone najważniejsze literaturoznawcze koncepcje teoretyczne dotyczące tej tendencji oraz refleksje na temat realizmu i fantastyki w filmie. Dalszą część rozważań stanowi zaprezentowanie na wybranych przykładach trzech nurtów związanych z omawianym zjawiskiem. Są to adaptacje literatury, filmy z obszaru kina autorskiego oraz odrębna kategoria obrazów balansujących na granicy rzeczywistości i fantastyki, niewłaściwie zaliczanych przez laików do realizmu magicznego.

Słowa kluczowe: realizm magiczny, *Przeziórki w płatkach róży*, *Dom dusz*, *Wino truskawkowe*, *Duża ryba*, *Amelia*, Jan Jakub Kolski, Emir Kusturica, Guillermo del Toro, adaptacja, realizm, fantastyka

Beyond reality – the influence of magical realism on contemporary cinema

ABSTRACT

The article's idea is to transfer the categories of magical realism to film studies. Major theoretical literary concepts concerning this tendency are quoted, as well as contextual reflections on film realism and fantasy. The next part of the paper constitutes the presentation of three distinguished trends related to the discussed phenomenon on chosen examples. These are literary adaptations, films from the amateur cinema field and a category of pictures balancing on the line between reality and fantastic, inappropriately included into magical realism by amateurs.

Keywords: magical realism, *Like Water for Chocolate*, *The House of the Spirits*, *Strawberry Wine*, Jan Jakub Kolski, Emir Kusturica, Guillermo del Toro, adaptation, realism, fantastic

Niniejszy artykuł stanowi swoistego rodzaju rekonesans dotyczący zjawiska jakim jest realizm magiczny na gruncie kina. Potrzeba omówienia tego zagadnienia wynika z nieścisłości, które pojawiają się każdorazowo przy próbie zastosowania owego terminu w obszarze kinematografii. Ważne jest dookreślenie granicy, na której zrodziła się ta poetyka, dlatego też w pierwszej części pracy zostaną przytoczone koncepcje realizmu, fantastyki i realizmu magicznego w optyce teoretyków oraz twórców z kręgu literatury. W dalszej części dzieję tę tendencję na trzy kategorie, w których występują wymienione wcześniej wyznaczniki. Są to: adaptacje literatury realizmu magicznego, filmy twórców kina autorskiego, pochodzące z państw wyzwolonych z różnorodnych układów zależnościowych oraz obrazy, które tylko w potocznym rozumieniu noszą etykietę magiczności, a tak naprawdę sytuują się na przecięciu postmodernistycznego spektaklu i elementów fantastyki.

REALIZM, CUDOWNOŚĆ, FANTASTYKA

Podstawowym problemem, który pojawia się na wstępie rozważań nad realizmem magicznym jest dokładne sprecyzowanie jego punktów odniesienia. Najpierw należy zastanowić się nad pojęciami, które występują w samej nazwie, a więc rozstrzygnąć, czym jest realizm a czym - magiczność? Nie jest to zadanie łatwe, wręcz przeciwnie, efektem badań jest więcej wątpliwości, aniżeli jednoznacznych rozwiązań. Realizm magiczny w swej konstrukcji genologicznej jest oksymoronem, ale z góry zaznacza pewnego rodzaju syntezę niemożliwego. Kontekstem rozważań staje się więc binarna opozycja: realizm – fantastyka. Kino jako specyficzne medium, które przez długi czas w refleksji teoretycznej uchodziło za doskonalszą wersję fotografii, jest niejako predestynowane do rejestrowania rzeczywistości, posiada mimetyczne predyspozycje w samej swej istocie. Jednakże owo przekonanie o bliskiej relacji świata i filmu w różnych optykach, zyskiwało odmienne znaczenie. Alicja Helman zauważa, iż pojęcie realizmu filmowego początkowo związane było z kinem dokumentalnym, ale ciężko mówić o realistycznej formie w przypadku dokumentów Dżigi Wiertowa czy Waltera Ruttmanna.

W ich symfoniach miejskich większą uwagę zwracają awangardowe eksperymenty formalne aniżeli chęć ukazania przestrzeni metropolii z topograficzną dokładnością¹. Jeszcze inną propozycją był realizm socjalistyczny, polegający na podporządkowaniu narracji dominującej ideologii² czy włoski neorealizm, który miał chwycić codzienność, unikając niepotrzebnych zdobieć; dziś uchodzący za nurt wyróżniający się właśnie w aspekcie stylistycznym³. Dla André Bazina realistyczna była praca twórców „wierzących w rzeczywistość” (w opozycji do tych „wierzących w obraz”). Mieli oni być wierni idei kina totalnego, w którym cięcia montażowe zostaną zastąpione głębią ostrości, ujęcia będą jak najdłuższe, a jazdy kamery zwrócą uwagę na względność ramy kadru⁴. Siegfried Kracauer wyróżniał dwie tendencje: realistyczną (lumiérowską) utrwalającą naturę i krecyjną (mélièsowską) nadającą owej naturze artystyczny kształt o znamionach sztuki⁵. Zarówno A. Bazin, jak i S. Kracauer dostrzegli istotny dysonans kina, które posiada zdolność do rejestracji, ale poprzez ingerencję twórcy zyskuje wymiar bardziej subiektywny, naznaczony kreacją. Co więcej, kino opowiada historie, toteż obok realizmu rejestracji wyłania się kategoria realizmu (prawdopodobieństwa) przedstawionych fabuł. Oczywiście modelem idealnym byłby tu schemat klasycznego filmu Hollywoodzkiego, zrealizowanego w stylu zerowym, czyli cechującego się jednoznacznością, zrozumiałością i przezroczystością formalną – pokazywanego w ten sposób, ażeby skupić uwagę odbiorcy na ciągłości prezentowanej historii, a nie na środkach filmowych wykorzystanych do jej opowiedzenia⁶.

Patrząc na powyższy skrótowy przegląd koncepcji realizmu widać, że może on odnosić się zarówno do kwestii formalnych, jak i treściowych filmu, co tylko nastęcza więcej problemów. W tym miejscu rozważań, najłatwiej byłoby pójść tropem pragmatycznego stwierdzenia: „film realistyczny to taki, który bliżej nieokreślony ogół widowni uznaje w danym momencie za realistyczny”⁷, ale jak znaleźć ten „bliżej nieokreślony ogół”? Inne rozwiązanie to zestawienie realizmu z fantastyką, aczkolwiek poprzez analogię z literaturą sytuuje to refleksję tylko i wyłącznie na gruncie opowiadanej fabuły, ignorując metodę jej zapisu.

Fantastyka w ujęciu Rogera Caillois występuje wówczas, gdy „porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata”⁸, a więc cudowność musi zachwiać podziałem kategoryjnym wewnątrz świata przedstawionego. Według francuskiego teoretyka baśni nie jest fantastyczna, bowiem nie narusza akceptowalnych norm: „pierwiastek nadprzyrodzony nie jest (...) straszny, nawet nie dziwny, bo stanowi on substancję tego świata, jego prawo, jego klimat”⁹. Istoty nadprzyrodzone zamieszkuje baśnie nie burzą stabilności, natomiast w opowiadaniu fantastycznym (zwłaszcza w fantastyce grozy) są „manifestacją skandalu, rozdarcia”¹⁰. Nadprzyrodzoność i cudowność występują zarówno w baśniach, jak i w fantastyce, ale tylko w tej drugiej posiadają zdolność do burzenia ładu danego świata.

W przeciwieństwie do R. Caillois, Tzvetan Todorov nie szuka fantastyczności w obrębie świata przedstawionego, ale w pewnych działaniach odautorskich, mających wywołać określoną reakcję czytelniczą¹¹. Badacz zwraca uwagę na wahanie czytelnicze: „fantastyczność to pewien przejściowy stan wahania podczas lektury; za utwór fantastyczny należy uznać ten, który w takie wahanie czytelnika wprawia”¹². Odróżnia on także niesamowitość od cudowności. Pierwsza, w utworach fantastycznych posiada finalnie racjonalne wyjaśnienia, druga zaś, zawsze jest nadnaturalna. Sytuację dodatkowo komplikuje spostrzeżenie, że autor *Introduction à la littérature fantastique* wyłącza z obszaru fantastyki wszystkie dzieła charakteryzujące się możliwością ich metaforycznego, alegorycznego i poetyckiego odczytania¹³.

Powyższe rozważania udowadniają, że również w przypadku fantastyczności nie jest proste znalezienie ujednoczonej definicji. Jak wskazuje Tomasz Pindel, zestawianie realizmu z fantastyką zawsze niesie ze sobą pewne ryzyko, dlatego należy podchodzić do takiego zabiegu z dużą dozą ostrożności. Nie uniknie się tu sprzeczności metodologicznych, a mimo usilnych prób porównywania wyłącznie konwencji (twórczości realistycznej i fantastycznej), nie sposób ominąć odniesie-

1 Zob. A. Helman, *À propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 35-36.

2 Zob. Tamże, s. 36.

3 Zob. Tamże, s. 37-38.

4 Zob. Tamże, s. 33.

5 Zob. Tamże.

6 Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

7 A. Helman, *À propos realizmu...*, dz. cyt., s. 31.

8 R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, [w:] Tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 32.

9 Tamże, s. 33.

10 Tamże, s. 32.

11 Zob. T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 16.

12 Tamże, s. 15.

13 Zob. Tamże, s. 15-16.

nia do empirii, ponieważ pojęcie normy, zawsze będzie pochodziło ze świata rzeczywistego¹⁴. Mimo wszystko na gruncie literackim dużo łatwiej odnaleźć wyraźne przykłady beletrystyki werystycznej, w której dominuje charakter mimetyczny, aniżeli w filmie, którego zarówno forma, jak i treść (niekiedy niekoniecznie paralelnie) może ulegać fantastycznym odrealnieniom. Do tego problemu powrócę w dalszej części wywodu, ale najpierw chciałabym przedstawić pojęcie realizmu magicznego, które przede wszystkim funkcjonuje na gruncie dyskursu literaturoznawczego. Dopiero później przedostało się ono do kina, ale nie jest to obecność poparta rozbudowanym zapleczem teoretycznym, co prowadzi do wielu niewłaściwych użyc

REALIZM MAGICZNY – HISTORIA POJĘCIA

Terminu tego po raz pierwszy użył krytyk sztuki Franz Roh w 1925 r. na określenie tendencji w malarstwie europejskim. Malarski realizm magiczny był nazwą tożsamą z Nową Rzeczowością i jego głównym celem było uwypuklenie niezwykłości codzienności, przy jednoczesnym wykluczeniu emocjonalnego zaangażowania oraz usunięciu wyraźnych śladów pociągnięć pędzla¹⁵. Zjawisko to zostało opisane również w kontekście literatury przez Massimo Bontempelliego. Ów włoski pisarz i krytyk postulował użycie nazwy jako opozycji wobec futurystycznych eksperymentów, chciał on połączenia sprzecznych konwencji, jakimi była fantastyka i realizm¹⁶. Natomiast na gruncie hispanoamerykańskim rozważania o realizmie magicznym zapoczątkował Arturo Usler Pietri¹⁷.

Pokrewną koncepcją była *lo real maravilloso americano*, czyli idea amerykańskiej rzeczywistości cudownej. Alejo Carpentier twierdził, że specyfika literatury Ameryki Łacińskiej nie jest związana z metodą przyjętą przez twórców, ale wynika bezpośrednio z cudowności samego terytorium. Otóż nurty europejskie, takie jak surrealizm czy oniryzm, mogą jedynie poszukiwać oryginalności, eksperymentować, natomiast w literaturze hispanoamerykańskiej magiczność będzie zawsze zapewniona dzięki przedmiotowi opisu, czyli niezwykłości kontynentu amerykańskiego¹⁸. Literaturoznawcy i pisarze zajmujący się oraz tworzący w obrębie realizmu magicznego, często zwracali uwagę na takie aspekty jak: pryzmat folkloru i tradycji ludowej (Miguel Angel Asturias), „połączenie realizmu z fantazją”¹⁹, „skłonność do nasycania codziennej rzeczywistości pierwiastkami niezwykłości”²⁰ (Angel Flores), integralne współistnienie cudowności w realizmie w przeciwieństwie do rozdzierającej obecności w fantastyce (Luis Leal)²¹.

W późniejszej refleksji dotyczącej realizmu magicznego na uwagę zasługują chociażby poglądy Seymoura Mentona, który inspirowany myślą F. Roha stworzył siedem syntetycznych podpunktów dotyczących i malarstwa, i literatury: „1. Nadzwyczajna ostrość widzenia (...) objawia się niezwykłą szczegółowością opisu (...). 2. Obiektywizm (...) autor eliminuje swoje emocje, opisuje zdarzenia z dystansem, chłodno, bez zaangażowania (...). 3. Oziębłość (...). 4. Pierwszy i drugi plan: równoczesne ukazywanie rzeczy bliskich i odległych (...). W literaturze objawia się to mozaikową konstrukcją fabuły, brakiem uogólnień i nagromadzeniem detali. 5. Usuwanie śladów procesów tworzenia (...). 6. Miniaturyzm, prymitywizm. Ukazanie świata w naiwny sposób, przedmiotów jakby były zabawkami. 7. Ukazywanie rzeczywistości (...)”²². W typologii S. Mentona nie ma zarysowania zakresu tematycznego, ale istotny jest brak ograniczenia; nie wyklucza on z realizmu magicznego spełniającej powyższe kryteria literatury europejskiej. Do grona pisarzy zalicza nie tylko Garcíę Márqueza, Carlosa Fuentesę oraz Jorge Louisa Borgesa, ale też Salmana Rushdiego czy Güntera Grassa.

Wendy B. Farris próbuje spośród cech realizmu magicznego wyróżnić te konstytutywne oraz fakultatywne. Do tych pierwszych zalicza: „element magii”, identyczność świata przedstawionego „z tym, w którym żyjemy”, wahanie co do fantastyczności danego fragmentu, równoległe funkcjonowanie niezwykłości i codzienności, poddanie „w wątpliwość powszechnie przyjęte kategorie czasu, miejsca i tożsamości”. Wśród cech drugorzędnych znalazły się między innymi: dziecięca perspektywa, kontekst społeczno-polityczny, uprzywilejowanie grupy, „wierzenia i lokalne przesady”²³.

T. Pindel starał się odnaleźć elementy powtarzające się we wszystkich koncepcjach i doszedł do wniosku, że w realizmie magicznym świat przedstawiony zawsze musi być tożsamy ze światem rzeczywistym w obliczu harmonijnie

14 Zob. Tamże, s. 13.

15 Zob. Tamże, s. 214-216.

16 Zob. Tamże, s. 216-217.

17 Zob. Tamże, s. 217-218.

18 Zob. Tamże, s. 218-219.

19 Tamże, s. 223.

20 Tamże, s. 224.

21 Zob. Tamże, s. 225-227.

22 Tamże, s. 237-238.

23 Tamże, s. 240-241.

występującej magii i cudowności zwykłych przedmiotów. Owa cudowność posiada swe podłoże w myśleniu ludowym – to ona wyjaśnia mechanizm działania ludzi i świata, natomiast język użyty do opisu tych wydarzeń nacechowany jest wysokiego stopnia przejrzystości²⁴.

W wypadku realizmu magicznego interesujące są niektóre stanowiska przyjmujące, iż jest to nurt artystyczny, będący protestem wobec dominacji europocentrycznego myślenia i tworzenia. Specyficzne połączenie codzienności i cudowności staje się nowym językiem kręgów kulturowych, będących wcześniej w układach zależnościowych, a więc dyskusja o kształcie artystycznym przenosi się na ideologię i dyskurs postkolonialny²⁵. Nie bez powodu katalizatorem zmian w piśarstwie hispanoamerykańskim były eksperymenty modernizmu. Negacja autorytatywnych porządków nie była tylko pokoleniowym protestem. Awangardowe ruchy przyczyniły się do poszukiwania własnych dróg tworzenia, uniezależnionych od wzorców sprowadzanych z Europy.

Jak już wspominałam, realizm magiczny wywodzi się z malarstwa i literatury, a do filmu przedostał się znacznie później. Interesujący jest fakt, że niewielu badaczy podjęło się zadania poszukiwania i opisywania tego nurtu w kinie²⁶. Problem metodologiczny spowodowany jest jeszcze innym uwarunkowaniem: termin ten stał się na tyle popularny, że wszedł do powszechnego użycia. Niestety, jego znaczenie zostało spłycone do rozumienia, w którym akcentuje się współistnienie porządku realnego i magicznego, co całkowicie ignoruje kwestie związane ze społecznym, politycznym czy ideologicznym wydźwiękiem nurtu. Jest to praktyka niezwykle popularna i niepokojąca. Można ją odnotować także w przypadku niewłaściwego stosowania słowa bajka. Nieświadomi użytkownicy określają tym mianem nie konkretny gatunek literacki, a wszelkie filmy animowane, które nawet niekoniecznie przeznaczone są dla dzieci. Nomenklatura ta jest błędna, spłycona i niewiele ma wspólnego zrzeczywistą semantyką. Z analogicznym problemem boryka się również psychologia, w której trauma i depresja także stały się czymś na kształt pop-naukowych terminów.

Popularne rozumienie realizmu magicznego w kinie posiada jednak pewne logiczne uzasadnienie. Z punktu widzenia pragmatycznej teorii gatunku filmowego, reprezentowanej przez Ricka Altmana, gatunek stanowi użyteczną kategorię porządkującą²⁷. Egzemplifikacją owej tezy są tagi „realizm magiczny” stosowane przez użytkowników portali internetowych w celu zaakcentowania odmienności pewnej grupy filmów sytuujących się na przecięciu tego, co realne i tego, co fantastyczne²⁸. Internetowa aktywność widzów uczyniła z realizmu magicznego pragmatyczny gatunek, ale niestety nie jest on tożsamy z postulatami, które dotyczyły odmiany literackiej.

We współczesnym kinie można zauważyć trzy odmienne tendencje związane z realizmem magicznym. Pierwszą jest realizacja faktycznego realizmu magicznego pod postacią adaptacji literatury nurtu. Do drugiej, można by zaliczyć odmiany często lokalne i związane z kinem autorskim (choćby twórczość Guillermo del Toro), a przede wszystkim te ukazujące w specyficzny sposób ojczyznę prywatną (filmy Emira Kusturicy czy Jana Jakuba Kolskiego). Za trzecią natomiast, należy uznać posługiwanie się w filmie różnego typu odrealnieniami. Filmy „odrealnione” znajdują się na pograniczu realizmu i fantastyki, ale nie przynależą do nich. Są to produkcje głównego nurtu, nierzadko określane przez laików jako realizm magiczny, posługujące się podobnymi zabiegami, ale w zupełnie odmiennej funkcji. Dzisiejsze kino²⁹ często stosuje odrealnienia, ponieważ dominuje w nim wizualność. Uprzywilejowanie roli wizualnych feerii stanowi zwrot do pierwotnej funkcji wczesnego kina, o której pisał Tom Gunning. W jego rozumieniu kino atrakcji to widowisko, odsuwające walory narracyjne na rzecz spektakularnego szoku, pobudzającego emocje³⁰. Co ciekawe, w trzeciej grupie omawianych filmów znajdują się produkcje zarówno fabularnie balansujące na granicy między realnością i fantazją, jak i te, które w swej warstwie formalnej wykraczają poza pewne wytyczone normy przezroczystej narracji. W teoretycznych rozważaniach o literaturze realizmu magicznego zaznacza się, że opis ma być pozbawiony zawilgości, ma bazować na klarownym języku bez zbędnych upiększeń. Gdyby zaadaptować to stwierdzenie na grunt kina, musiałoby się ono odnosić właśnie do formy filmowej pozbawionej eksperymentalnych dodatków. Stanowi to kolejny argument, świadczący o rozgraniczeniu kina „odrealnionego” od kina realizmu magicznego.

24 Zob. Tamże.

25 Zob. M. A. Bowers, *Magic(al) realism*, London – New York 2005, s. 90-91.

26 Większość opracowań powołuje się na F. Jamesona. Zob. Tenże, *On Magic Realism in Film*, „Critical Inquiry” 1986, nr 12, s. 301-325. Włącza on w tę tendencję filmy ukazujące w dosyć szorstki sposób brutalność rzeczywistości, na przykład *Gorączkę* Agnieszki Holland.

27 Zob. Tamże.

28 Zob. *Wikipedia*. *realizm magiczny*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Realizm_magiczny#Film, 30.12.2013; *Filmaster*, *Filmy w gatunku realizm magiczny*, <http://filmaster.pl/tag/realizm%20magiczny/>, 30.12.2013. *Wikipedia* i *Filmaster* podają zestawienie tytułów, w których adaptacje literatury hispanoamerykańskiej figurują obok filmów takich jak *Amelia*, J. Jeunet (reż.), *Duża ryba*, Tim Burton (reż.) czy *Fisher King*, T. Gilliam (reż.).

29 Przede wszystkim kino głównego nurtu.

30 Zob. T. Gunning, *Cinema of Attraction*, [w:] R. Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Florence 2004.

ADAPTACJE LITERATURY REALIZMU MAGICZNEGO

Niezależnie od systemu, w jakim zostały wyprodukowane, adaptacje realizmu magicznego przeważnie pozostają w zgodzie ze swoimi literackimi pierwowzorami. Doskonałym przykładem jest ekranizacja meksykańskiej powieści *Przepiórki w płatkach róży* (1989 r.) autorstwa Laury Esquivel³¹. Książka odniosła w Meksyku oszałamiający sukces, a przeniesienie jej na ekran było tylko kwestią czasu. Film, o tym samym tytule³² zrealizował w 1992 r. mąż pisarki – reżyser Alfonso Arau. Jest to idealnie skonstruowany melodramat opowiadający historię miłości zakazanej między Titą a Pedrem. Tita jako najmłodsza córka, według obowiązującej tradycji, nie może wyjść za mąż, ponieważ musi opiekować się samotną matką. Jej wybraniek serca, po odrzuconych zaręczynach postanawia ożenić się z siostrą Tity – Rosaurą, żeby być jak najbliższej swojej ukochanej. Nie byłoby w tym filmie nic zaskakującego, gdyby nie specyficzna aura cudownych wydarzeń. Już przy narodzinach Tity wiadomo było, że jej życie będzie naznaczone głębokim smutkiem, ponieważ porodowi towarzyszył dosłownie potok łez matki, który niczym wodosпад wylał się na podłogę. Sól pozostała po odparowaniu łez napełniła czterdziestofuntowy worek i służyła kucharce – Nacy jeszcze długo do przyrządzania potraw sporządzanych dla domowników. Jedzenie i przygotowywanie potraw w *Przepiórkach w płatkach róży* jest niezwykle istotne. Dzięki gotowaniu Tita pokazuje swoje emocje – od głębokiego smutku, aż do pożądania. Osoby kosztujące potraw stają się jakby naczyniami gromadzącymi jej uczucia. Na ślubie Rosaury i Pedra wszyscy zaczynają wymiotować, bowiem udzieliła im się rozpacz, „melancholia i frustracja” Tity po stracie ukochanego. Ogromne, nierozładowane napięcie erotyczne przechodzi poprzez tytułowe przepiórki z samotnej Tity na jej kolejną siostrę – Gertrudis, która naga ucieka z domu. Innymi przykładami cudów w filmie są pojawiające się duchy złej matki i dobrej służącej czy Tita, która będąc dziewczicą nagle zyskuje zdolność karmienia piersią wyłącznie za sprawą współczucia do malutkiego dziecka. W finale natomiast dokonuje się tragiczna realizacja legendy o zapalkach, ostatecznie przełamująca granicę między niezwykłością a realizmem. Pedro, osiągający pełnię szczęścia, podczas miłosnego uniesienia z Titą rozpala ogień wszystkich zapalek, widzi tunel i umiera. Tita nie jest w stanie dłużej żyć bez niego, więc zjada zapalki i oboje giną w płomieniach, ale łączą się w jedność w zaświatach.

Cała romantyczna opowieść rozgrywa się na tle burzliwej historii i konfliktów początku XX w. Film osadzony jest w realiach epoki, porusza istotne wówczas kwestie polityczne, a także społeczne – chociażby powinność najmłodszego dziecka. *Przepiórki w płatkach róży*, zgodnie z charakterystyką realizmu magicznego, inspirowane są tradycją ludową w postaci spełnienia się legendy oraz magicznego zespolenia potraw i uczuć. Dodatkowo, wszelkie niesamowite zdarzenia są integralną częścią świata przedstawionego, nikt nie zastanawia się nad ich przyczyną, przyjmowane są ze spokojem, bez żadnego zdziwienia. Co więcej, film zrealizowany jest w stylu zerowym, który uprzywilejowuje opowieść, a więc jego forma jest klarowna, pozbawiona udziwnień.

W dosyć podobnym klimacie powstał film Bille Augusta *Dom dusz* (1992 r.), będący adaptacją chilijskiej powieści *Dom duchów* (1982 r.) Isabel Allende. Treścią filmu są losy rodziny Trueba na przestrzeni lat, w większości poznawane przez widza z perspektywy pamiętnika Klary. Jest ona istotą, która dzięki niezwykłej wrażliwości potrafi przepowiadać przyszłość, posiada też zdolność widzenia tego, co znajduje się na przecięciu świata żywych i zmarłych (specyficzna relacja z siostrą męża nie zostaje przerwana nawet po śmierci Feruli, której ducha widzą także inni domownicy). Delikatność Klary silnie kontrastuje z brutalnością chilijskiej rzeczywistości – wciąż uwikłanej w polityczne utarczki elity i próżnej pracy biedaków. Powyższe wątki przeplatają się i mają wiele wspólnego z tym, co S. Menton widział jako chłodny, zdystansowany opis, nawet w wypadku zbrodni i niesprawiedliwości³³. Widać to przede wszystkim w konstrukcji postaci zazwyczaj niewzruszonego Estebana, załamane go śmiercią pierwszej narzeczonej.

Rozpatrując historię Polski w kontekście postzależnościowym, również w rodzimej literaturze oraz w filmie możemy poszukiwać rozwiązań pokrewnych do tych występujących na obszarze Hispanoameryki. W filmie Dariusza Jabłońskiego *Wino truskawkowe* (2008), na podstawie *Opowieści galicyjskich* (1995) Andrzeja Stasiuka, widzimy społeczność, która nie za bardzo radzi sobie z ewolucją ustrojową. Brak PGR-ów nie jest dla niej zmianą na lepsze, lecz pozostawia ich w alkoholowym marazmie. Mimo wszystko przestrzeń, do której przybywa główny bohater Andrzej, przedstawiona jest w sposób mityczny, jakby czas w niej nie istniał i nie płynął, zatrzymał się i nie widział potrzeby linearnego ciągłości. Andrzej ucieka w Beskid Niski, aby zapomnieć rodzinną tragedię. W *Winię truskawkowym*, podobnie jak w *Domu dusz*, zostaje zestawiona brutalna rzeczywistość biedy oraz pijaństwa z poetyckimi obrazami górskich wznieśnień, pól i leśnych zakątków, które trwają bez względu na polityczne przemiany. Elementem tego krajobrazu staje się także miłosny akt miejscowej piękności

31 Omawia ją także M. A. Bowers. Zob. Tegoż, *Magic(al.) realism...*, dz. cyt., s. 104-106.

32 Tytuł oryginału (filmu i książki) brzmi *Como agua para chocolate* (ang. *Like water for chocolate*).

33 Zob. T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, dz. cyt., s. 238.

Lubicy z Andrzejem. W kolistej pętli życia i przemijania odnajdujemy takie zdarzenia jak śmierć Semena czy spotkania Andrzeja z duchem Kościęczuka (pozostali mieszkańcy czują jego obecność w postaci nagłego chłodu). Wszystko zdaje się być podporządkowane sile wyższej reprezentowanej przez niezmienną i potężną naturę, tym bardziej, że cała opowieść snuta jest przy zaakcentowaniu zmieniających się pór roku. Michał Burszta nazwał owo miejsce „galicyjskim Macondo”³⁴, co wspaniale nawiązuje do najpopularniejszej dla realizmu magicznego powieści G. Márqueza *Sto lat samotności*. Beskidzkie miasteczko jest ikoniczną reprezentacją polskiej prowincji, zapomnianej przez wielkie miasta, w której życie toczy się gdzieś obok, zupełnie innym rytmem, widzianym na swój własny poetycko-magiczny sposób przez wybranych, takich jak A. Stasiuk³⁵.

KINO AUTORSKIE I OJCZYZNY PRYWATNE

Pozostając w obrębie kina polskiego, na uwagę zasługuje twórczość filmowa Jana Jakuba Kolskiego³⁶, który wybrał specyficzny język realizmu magicznego do opisu polskiej wsi. Miejsca, które opisuje, możemy znaleźć na mapie (choćby Popielawy niedaleko Tomaszowa Mazowieckiego), które, tak jak Dukla u A. Stasiuka, na co dzień nie wyróżniają się niczym charakterystycznym. U J. J. Kolskiego przywiązanie do polskiej wsi ma wiele wspólnego z mityzacją krainy dzieciństwa. Reżyser tworzy z niej ojczyznę prywatną, ale z pewnymi uniwersalizującymi elementami³⁷. Natasza Korczarowska twierdzi, że J. J. Kolski może uchodzić za artystycznego pobratymca Brunona Schulza, z którym łączy go niemalże mityczna wizja przestrzeni, wyłamująca się z postromantycznego prymatu polskiego obrazowania³⁸. Autor *Jasminum* zwraca uwagę na pewne wydarzenia historyczne, na przykład w opowieści o udziale Józefa Andryszka I w powstaniu z *Historii Kina w Popielawach* (1998 r.). Staje się to jednak częścią swoistej kreacji, tak samo fikcyjnej jak i rzekoma wizyta braci Lumière w Popielawach. Reżyser poszukuje „innej polskości”, składającej się ze stereotypów, ale także z ludowych wierzeń czy prowincjonalnej religijności. Przetwarza te elementy wedle swego autorskiego stylu, którego sygnaturą jest baśniowo-poetycka wyobraźnia będąca efektem odrealniającego mechanizmu pamięci. Właśnie przez powyższe czynniki wizje J. J. Kolskiego znajdują się jeszcze bardziej poza czasem, aniżeli przestrzenią A. Stasiuka. „Ład świata wyznacza odwieczny porządek narodzin i śmierci”³⁹, co najbardziej widoczne jest w *Grającym z talerza* (1995 r.), gdzie skrzypek nie może zagrać z pełnego (czyli niepopękanego) talerza, żeby nie zachwiać odwiecznym cyklem życia i śmierci⁴⁰. W tym samym filmie sędziwiu Marczyk, mimo pertraktacji z Kostuchą, musi wreszcie odlecieć ku niebu, żeby nie zachwiać równowagą wszechświata. „U Kolskiego fantastyka jest uprzywilejowanym porządkiem na którym opiera się egzystencja lokalnych społeczności żyjących nie tylko w zgodzie z sobą ale i światem. (...) Wsie Kolskiego orbitują niemalże poza czasem i przestrzenią i tylko czasem drobne rekwizyty pozwalają zidentyfikować historyczny kontekst filmowych wydarzeń”⁴¹. Związek z naturą i jej cyklicznością eksponowany jest przez zintegrowanie porządków: rzeczywistego – empirycznie rozpoznawalnego, na przykład istniejące Popielawy; religijnego – obecność Świętego Rocha w *Jasminum* (2006 r.), Kostucha w *Grającym z talerza*, stygmaty Grażynki w *Cudownym Miejsce* (1994 r.), rozmowa małego Andryszka z posągiem świętego w *Historii kina w Popielawach* oraz mityczno-magicznego – cudowne źródło leczące rany w *Cudownym miejscu*, Lunda czytający melodie nie z nut a z wzorów na talerzach. Te atrybuty mnożą się w filmach, kreując paradoksalnie spójną przestrzeń magiczną: „Realizm magiczny nie deformuje rzeczywistości – a mogłoby się tak wydawać – jak to jest w przypadku powieści lub filmów surrealistycznych. W tym ostatnim oniryczne wizje nie mają nic wspólnego ze światem fizycznym, wszystko jest iluzją i halucynacją pełną paradoksów. Tymczasem u Kolskiego tych paradoksów nie ma, ponieważ jego światem rządzą logiczne prawa. Tu przyroda posiada swój indywidualny rytm, jest krainą ułatwiającą pojmowanie jej wewnętrznych prawideł (...) realizm magiczny postuluje pełną naturalność”⁴².

Twórcą, który w niektórych aspektach omawianej poetyki odnalazł swą artystyczną drogę jest Emir Kusturica. W fil-

34 M. Burszta, *Magia PGR-u*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Magia+PGR-u-7989>, 30.12.2013.

35 Andrzej Stasiuk jest także autorem scenariusza do *Wina truskawkowego*.

36 Jan Jakub Kolski jest także autorem nowel, opowiadań i powieści *Kulka z chleba* mieszczących się w poetyce realizmu magicznego.

37 Zob. N. Korczarowska, *Ojczyzna prywatna. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Kotwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007, s. 151-200.

38 Zob. Tamże, s. 158-160.

39 Tamże, s. 177.

40 Zob. Tamże.

41 P. Dobrowolski, *Realizm magiczny w filmie Jana Jakuba Kolskiego „Cudowne miejsce”*, „Kultura i Historia” 2003, nr 5, <http://www.kulturali-historia.umcs.lublin.pl/archives/125>, 30.12.2013.

42 Tamże.

mach takich jak *Czas Cyganów* (1998 r.) czy *Underground* (1995 r.) widać pokrewną wobec J. J. Kolskiego próbę oddania charakteru ojczyzny, ale w przypadku Bałkanów i rozpadu Jugosławii będą to również zabiegi, mające na celu oddanie obrazu szaleństwa wojny, podziału kraju i problematycznej tożsamości jego mieszkańców⁴³. Groteskowe sceny wielkich biesiad oraz nad wyraz emocjonalnych konfliktów przeplatają się z poetyckimi obrazami, które sytuują filmy na onirycznej granicy. W *Czasie Cyganów*, główny bohater Perhan posiada moc telekinezy, ale też często śni na jawie. Wymiar magiczny ma jego miłosne uniesienie w łódce podczas cygańskiego święta czy tragiczna scena z unoszącą się ponad ziemią ciężarną Azrą, ubraną w białą, ślubną sukienkę. Kulminacją jest scena rodzinnej awantury, w której bez żadnych trudności dom Perhana zostaje uniesiony w powietrze (*Powieszony dom* to dosłowne tłumaczenie tytułu filmu). Bardziej metaforyczny niż mityczny wydzźwięk posiada *Underground*, który stanowi swojego rodzaju syntezę losów mieszkańców byłej Jugosławii. Akcja osadzona jest w latach 1941-1992 między drugą wojną światową a bałkańską wojną domową. Nie jest to film *stricte* historyczny, lecz przypowieść naszpikowana symbolami, o ludziach omamionych władzą oraz złudnymi ideologiami. Opowieść o żyjących przez lata pod ziemią partyzantach przez swoją alegoryczność wymyka się nieco realizmowi magicznemu, ale jej finał jest bardzo bliski omawianej poetyce. Główny bohater – Czarny po wielu latach opuszcza partyzancką piwnicę i w niedługim czasie traci wszystko, co miało dla niego znaczenie – ojczyznę, najbliższych mu ludzi oraz honor. Okazuje się, że w kraju nadal prowadzone są działania wojenne, rodzina i przyjaciele protagonisty nie żyją, a za ich śmierć odpowiedzialny jest właśnie Czarny. W finale wpada on do studni, w której widzi swego zmarłego syna. Pływa w wodzie, a wraz z nim rodzina, przyjaciele, a nawet orkiestra, której dźwięków widz nie słyszy. Następnie, protagonista wychodzi z wody razem z bydłem na łąd (oczyszczający rytuał w akwatyckiej symbolice), gdzie toczy się wielka weselna biesiada syna Jovana. Są tam wszyscy - niezależnie od czasu i miejsca - wyrwani z innego porządku. Muzyka znowu gra głośno, Czarny klóci się z żoną, wokół biegają dzieci, wszyscy tańczą i śpiewają, ale są wyjątkowo szczęśliwi; kawałek ziemi ze stołem odrywa się i płynie w nieokreśloną dal. Komentuje to niezwykle ironicznie teoretycznie martwy Ivan, wskazując na niemożność odbudowy jedności narodowej poprzecanej tragicznymi losami wojny. Mówi o harmonii z naturą, jakby istniał inny wymiar istnienia, niezależny czas narodzin i przemijania, gdzie poza całym zgłębkiem, a oderwaną wyspą, mimo wszystkich grzechów, przewinień, bólu i radości, musi w tym porządku, w jakiś sposób odnaleźć swoje miejsce.

W realizmie magicznym często obecny jest motyw wojny i problem z opisywaniem tego doświadczenia. Tradycyjna, realistyczna narracja wydaje się zbyt dosłownym narzędziem do wyartykułowania tak bolesnej przeszłości – nie tylko dla jednostki, ale również dla zbiorowości. Temat ten powraca w dwóch filmach Guillermo del Toro – w *Kręgosłupie diabła* (2001 r.) i *Labirynty fauna* (2006 r.). W obu obrazach przyjmujemy perspektywę wrażliwego dziecka, które w folklorze pełni funkcję jednoczącą świat kultury i świat natury. Posiada ono nieosiągalną dla dorosłego zdolność przekroczenia magicznej granicy. *Kręgosłup diabła* prezentuje Hiszpanię 1939 r. pod koniec wojny domowej. Treścią filmu jest tajemnicza historia sierocińca Santa Lucia, wyjaśniająca się stopniowo dzięki kontaktom jednego z bohaterów z duchem zamordowanego chłopca. Dzieci oraz goście z zaświatów w obrazie G. del Toro waloryzowani są pozytywnie. Ich dobroć jest tu zestawiona z chciwością, brakiem zasad moralnych, okrucieństwem wojny, o czym przypomina tkwiący na dziedzińcu Santa Lucii - wielki niewypał. Wymierzenie sprawiedliwości (pod koniec filmu) w dużym stopniu uzależnione jest właśnie od ingerencji sił nadprzyrodzonych, pomagających osieroconym, chłopcom.

Fabula *Labiryntu fauna* osadzona jest podczas drugiej wojny światowej. Protagonistka – Ofelia przenosi się w świat fantazji, gdzie mieszkają wróżki i faun. Reżyser pokazuje, że tylko w ten sposób dziecko może przyswoić sytuację, w jakiej się znalazło. Matka Ofelii ponownie wychodzi za mąż – za frankistowskiego kapitana, który morduje cywili i partyzantów bez najmniejszego zastanowienia. Kapitan nie szanuje ani żony, ani dziewczynki. Jediną metodą oswojenia traumatycznego doświadczenia stają się dla Ofelii wyprawy do równoległego świata. Jednak przemieszczanie się bohaterki jest bardzo płynne. Gdy rysuje na podłodze drzwi, dzięki którym ucieka z zamknięcia, granica współistnienia porządków realnego i fantastycznego zostaje całkowicie zatarta. Magiczne rytuały, mające chronić jej chorą matkę, są zdecydowanie powiązane z tradycyjnymi sposobami leczenia. Uwagę w filmie zwraca jeszcze ambiwalencja elementów fantastycznych. Nie są one pokazywane w sposób bezkrytyczny czy eskapistyczny. Ofelia nie przenosi się do utopijnej krainy pozbawionej trosk i przeszkód - wręcz przeciwnie. Wszelkie fantastyczne przestrzenie uzależnione są w swym ponurym kształcie od negatywnych emocji bohaterki. Udowodnia to, że dziewczynka nawet w swoim imaginariu nie jest w stanie w pełni uciec od rozpaczliwej sytuacji. Mimo wszystko wyobraźnia okazuje się tym, co pozwala Ofelii zmierzyć się z horrorem rzeczywistości.

43 U. J. J. Kolskiego także pojawiają się problemy trudnej historii Polski, chociażby pod powracającym motywem prześladowanego Żyda (*Pogrzeb kartofla*).

POZA RZECZYWISTOŚĆ I POZA FANTASTYKĄ

W przeciwieństwie do adaptacji i kina autorskiego, filmy „odrealnione” z realizmem magicznym mają niewiele wspólnego. Jedynym spoiwem są tu fabuły oparte na współlistnieniu elementów rzeczywistych i fantastycznych. Produkcje te posługują się różnymi odrealnieniami formy filmowej, co sprzeciwia się postulatowi przejrzystości stylu. Nie mityzują świata przedstawionego ani nie podkreślają wymiaru myślenia magicznego charakterystycznego dla społeczności tradycyjnych. Ponadto, często występuje w nich rama narracyjna, która przesuwając ciężar ze współlistnienia realnego i fantastycznego w stronę usprawiedliwionej wewnętrznie, diegetycznej projekcji snu, halucynacji, wyobraźni czy zmyślnego opowiadania.

Duża ryba (2003 r.) w reżyserii Tima Burtona jest idealnym przykładem tego, że świat bogaty w elementy fantastyczne posiada swoje racjonalne wyjaśnienie. Wszelkie nieprawdopodobne historie: tańczące syjamskie bliźniaczki, utopijne miasteczko Spectre, czarownica, w której oku można zobaczyć śmierć czy pojawiające się nagle ogromne pole żonkili są częścią koloryzowanych opowieści Edwarda Blooma. Z ich fikcyjnego statusu zdaje sobie sprawę jego syn – William (skrajny racjonalista), więc cały film opiera się nie na ścieraniu cudowności z rzeczywistością, a na gawędziarskim talencie Edwarda. Dodatkowo, występuje tu wybitnie przestylizowany sposób realizacji. Gdy stary Bloom opowiada historię o pierwszym spotkaniu ze swoją przyszłą żoną, czas w owej scenie zwalnia, przyspiesza, zatrzymuje się, a protagonista porusza się niezależnie od niego, odrzucając zawieszony w powietrzu i beczasie popcorn. Koniec filmu pokazuje, że część historii gawędziarza miała w sobie ziarno prawdy. Nad szpitalnym łóżkiem umierającego ojca, nawet William przejmuje jego gawędziarski styl. Opowiada (a my widzimy właśnie tę wersję na ekranie) jak Edward zamienia się w tytułową dużą rybę i odpływa w dal. Nie jest to jednak w stanie nadać uniwersalizującego wymiaru filmowi, który posiłkuje się podobnymi zabiegami, co realizm magiczny, ale przez racjonalne objaśnianie wszelkich elementów fantastycznych traci magiczny sens.

Jeszcze bardziej wyszukaną formą posługuje się *Amelia* (2001 r.). Także w filmie Jeana-Pierre'a Jeuneta wyobraźnia bohaterki projektowana jest na obraz filmowy. Zaburzenia przyczynowości i logiki (charakterystyczne dla zdeintegrowanych form postmodernistycznych) objawiają się tu w rozmowie nocnej lampki ze zwierzętami z obrazków, pod postacią suflera podsuwającego ripostę z piwnicy i fotografii przekazującej informacje skierowane do Nina⁴⁴. Arkadiusz Lewicki zauważa, że poprzez zaznaczanie umowności, za pomocą zwrotów bezpośrednio do kamery (przełamanie zasady czwartej ściany), istnienia wszechwiedzącego narratora komentującego i niekiedy ingerującego w obraz widz cały czas wie, że obcuje z wytworem sztuki⁴⁵. Zdaje sobie sprawę z fikcyjności przekazu, co wyklucza „zawieszenie niewiary”⁴⁶ i wejście w specyficzny klimat realizmu magicznego, który przecież zawsze unifikuje porządek rzeczywistości i cudowności. Występują tu, co prawda, igraszki z czasem – wypowiedziana przez Amelię błędna data wypadku księżnej Diany to zabieg prawdopodobnie celowy, ponieważ w obliczu stylizacji *retro*, nie mamy pewności, co do faktycznego czasu wydarzeń. Zaś specyficzna aura nadana przestrzeni Paryża jest bardziej tożsama z dziecięcą fantazją, aniżeli z realnym obrazem miasta. Ale powyższe chwytły to tylko stylistyczne tricki, niepołączające za sobą konsekwencji w postaci wytworzenia magicznego języka specyficznej społeczności.

Poza rzeczywistością i poza fantastyką usytuowanych jest wiele współczesnych obrazów. Opozycje między realnym a wyobrażonym zacieraają filmy Wesa Andersona, korzystające z groteski i logiki filmu animowanego – *Podwodne życie ze Steve'm Zissou* (2004 r.) czy *Kochankowie z księżycą* (2012 r.); podobnie dorobek T. Burtona. Twórcą przenoszącym na ekran legendy arturiańskie wymieszane z wizjami nieskrępowanej wyobraźni jest Terry Gilliam i jego *Las Vegas Parano* (1998 r.), *Fisher King* (1991 r.) czy w największym nawet stopniu – *Parnassus* (2009 r.). Z surrealistycznych rozwiązań korzysta natomiast Michael Gondry – *Jak we śnie* (2006 r.), *Dziewczyna z lilią* (2013 r.). Można tu wymienić jeszcze wiele filmów, i z pewnością są to produkcje niezwykle oryginalne, ale często opierające się nie tylko na fabularnym balansowaniu między tym, co empirycznie pojmujemy jako rzeczywiste a wykraczaniu poza tę normatywność.

PODSUMOWANIE

Omówione przeze mnie filmy potwierdzają, że realizm magiczny nie jest nurtem zarezerwowanym wyłącznie dla literatury. Jego wyznaczniki można swobodnie odnaleźć we współczesnym kinie. Oczywiście jest, że najbliższej literackiej odmiany sytuują się produkcje będące adaptacjami książek, m. in. *Przeziórki w płatkach róży* czy *Dom dusz*. Widać w nich dążenie do oddania specyficznej aury, bazującej na charakterystycznym przeplataniu elementów folkloru z ważnymi dla społecz-

44 Zob. A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 222.

45 Zob. Tamże, s. 221-223.

46 „Woluncjonalne zawieszenie niewiary” (ang. *willing suspension of disbelief*) – pojęcie stosowane przy omawianiu zjawiska immersji odbiorczej, zob. S. T. Coleridge, *Biographia literaria*, Oxford and Clarendon Press 1907, vol. 2, ch. XIV, s. 5-12.

ności wydarzeniami historycznymi. Istotny jest fakt, że podobne rozwiązania można zaobserwować nie tylko w Hiszpanoameryce, ale także w innych krajach budujących swoją polityczną i kulturalną niezależność. Dowodem na to są polskie próby literacko-filmowe A. Stasiuka i D. Jabłońskiego czy J. J. Kolskiego. Co więcej, reżyser *Grającego z talerza*, podobnie jak E. Kusturica wybrał poetykę realizmu magicznego do ukazania ojczyzny prywatnej. Okazuje się, że obydwaj twórcy uznali, że w pełni realistyczna forma filmowa jest niewystarczającą metodą opisu dla krajów o skomplikowanej historii i nieco marginalizowanej tradycji. Reprezentują oni kino autorskie, które w ich przypadku rozpoznaje się właśnie po zabiegach łączących niezwykle wymiar codzienności z brutalnością wojny oraz rozmaitych rys na historii prezentowanych regionów.

Jako ostatnie starałam się omówić filmy, które często błędnie zaliczane są do realizmu magicznego. Obrazy takie jak *Amelia* czy *Kochankowie z księżycą* charakteryzuje odrealnienie i dominacja spektaklu. Znoszenie opozycji realne – wyobrażone staje się w nich metodą na wizualną odmienną, co zdecydowanie wskazuje na postmodernistyczne poszukiwania. Kino chce być atrakcyjne, poszukuje nowych środków wyrazu w celu odkrycia innowacji kuszących odbiorcę wreszcie czymś odmiennym. Obranie tego kierunku ma więcej wspólnego z tym, co A. Bazin określał jako twórczość reżyserów „wierzących w obraz”, z kinem spod znaku Georges Mélièsa, ze sztuką emocjonującej atrakcji niż z naznaczonym zupełnie innym charakterem realizmem magicznym. Jednakże nagminne stosowanie owego terminu w serwisach internetowych, udowadnia silną potrzebę klasyfikacji zjawiska, które do tej chwili nie doczekało się przyporządkowania gatunkowego czy po prostu swojej odrębnej nazwy. Kino sytuujące się poza rzeczywistością i poza fantastyką posiada dzisiaj bogatą reprezentację i wymaga osobnego omówienia, niekoniecznie przy użyciu etykiety realizmu magicznego.

BIBLIOGRAFIA

Książki/czasopisma

- [1] Altman R., *Gatunki filmowe*, Warszawa 2012.
- [2] Bowers M. A., *Magic(al) realism*, London - New York 2005.
- [3] Caillois R., *Od baśni do „science-fiction”*, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967.
- [4] Gunning T., *Cinema of Attraction*, [w:] R. Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Florence 2004.
- [5] Helman A., *A propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76.
- [6] Jameson F., *On Magic Realism in Film*, „Critical Inquiry” 1986, nr 12.
- [7] Korczarowska N., *Ojczyzna prywatna. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.
- [8] Lewicki A., *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.
- [9] Pindel T., *Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hiszpanoamerykańskiej*, Kraków 2004.
- [10] Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

NETOGRAFIA

- [11] Burszta M., *Magia PGR-u*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Magia+PGR-u-7989>, 30.12.2013.
- [12] Dobrowolski P., *Realizm magiczny w filmie Jana Jakuba Kolskiego „Cudowne miejsce”*, „Kultura i Historia” 2003, nr 5, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/125_30.12.2013.
- [13] *Filmaster*, *Filmy w gatunku realizm magiczny*, <http://filmaster.pl/tag/realizm%20magiczny/>, 30.12.2013.
- [14] *Wikipedia*: *realizm magiczny*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Realizm_magiczny#Film, 30.12.2013.

FILMOGRAFIA

- [15] Arau A. (reż.), *Przepiórki w płatkach róży*, 1989.
- [16] Anderson W. (reż.), *Kochankowie z księżycą*, 2012.
- [17] Anderson W. (reż.), *Podwodne życie ze Stevem Zissou*, 2004.
- [18] Burton T. (reż.), *Duża ryba*, 2003.
- [19] Gilliam T. (reż.), *Fisher King*, 1991.
- [20] Gilliam T. (reż.), *Las Vegas Paramo*, 1998.
- [21] Gilliam T. (reż.), *Parnasus*, 2009.
- [22] Gondry M. (reż.), *Dziewczyna z lilią*, 2013.
- [23] Gondry M. (reż.), *Jak we śnie*, 2006.
- [24] Jabłoński D. (reż.), *Wino truskankowe*, 2008.
- [25] Jeunet J. P. (reż.), *Amelia*, 2001.
- [26] Kolski J. J. (reż.), *Cudowne miejsce*, 1994.
- [27] Kolski J. J. (reż.), *Grający z talerza*, 1995.
- [28] Kolski J. J. (reż.), *Historia Kina w Popielawach*, 1998.
- [29] Kolski J. J. (reż.), *Jasminum*, 2006.
- [30] Kusturica E. (reż.), *Czas Cyganów*, 1998.
- [31] Kusturica E. (reż.), *Underground*, 1995.
- [32] del Toro G. (reż.), *Kregostup diabła*, 2001.