

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Sosialrealisme

En framstillingsmåte og kunstnerisk strategi innen ulike medier og kunstarter (bl.a. bildekunst, litteratur, teater og film). Sosialrealistiske verk er problem-orientert og viser utfordringer som fattige og arbeidsfolk sliter med i hverdagen og arbeidslivet. Verkene er alltid realistiske, dvs. virkelighetsnære, ofte tett opp til det dokumentariske, men også preget av en ideologisk overbevisning om hva som er rettferdig, det gode samfunn, demokratisk osv.

Sosialrealistisk litteratur overlapper delvis med arbeiderlitteratur/proletarlitteratur og *sosialistisk* realisme, men sosialrealisme er ikke det samme som sosialistisk realisme. Det sistnevnte er en propaganderende, politisk ensrettet, oftest tydelig marxistisk retning innen ulike kunstarter. Sosialistisk realisme ble en kunstdoktrine i Sovjetunionen på 1930-tallet og deretter i flere andre kommunistiske land. I sovjettiden ble verk som ikke var sosialrealistiske stemplet som fremmede for den russiske virkelighet og utslag av vestlig dekadanse (Gourfinkel 1956 s. 135). Sosialistisk realisme er primært sosialistisk og bare sekundært realistisk, mens sosialrealisme først og fremst er realistisk, uten å idealisere og skjønne et bestemt politisk alternativ.

Den sosialistiske realismen “krever av kunstnerne sannhetstrokap, historisk og konkret framstilling av virkeligheten i dens revolusjonære utvikling [...] forbundet med oppgaven det er ideologisk å omskolere og oppdra de yrkesaktive i sosialismens ånd.” (et statutt for Forbundet av sovjetforfattere; sitert fra Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 8)

I 1934 ble det holdt en forfatterkongress i Sovjet der sosialistisk realisme ble beskrevet slik av Andrej Zjdanov: “Kamerat Stalin har kalt våre forfattere ingeniører for den menneskelige sjel. Hva innebærer det? Hvilke forpliktelser innebærer denne betegnelsen? Den innebærer for det første å kjenne livet, slik at det kan gjengis sannhetstro i de kunstneriske verkene, ikke skolastisk, ikke dødt, ikke bare som “objektiv virkelighet”, men virkeligheten i dens revolusjonære utvikling. Gjennom dette må den sannhetstro og historisk konkrete kunstneriske framstillingen forbindes med den oppgaven det er å omforme ideologisk og oppdra alle arbeidende mennesker i sosialismens ånd. Det er den metoden som vi i skjønnlitteraturen og i litteraturkritikken kaller den sosialistiske realismens metode.” (sitert fra Hotzel 2013 s. 27-28)

Beskrivelser av “arbeidets helter” skulle oppløde leserne og anspore til dem til ekstraordinær innsats (Hotzel 2013 s. 37).

Viktige krav til sosialistisk realisme var “å ta parti, være forbundet med folket og ha sosialistisk idéinnhold” (Hotzel 2013 s. 28). I boka *Innføring i den sosialistiske realismen* (1975; redigert på tysk av Erwin Pracht) ble DDR-forfattere (i det sosialistiske Øst-Tyskland) kalt pionerer og veivisere for det nye, sosialistiske samfunnet. På grunn av denne rollen fikk “statskonforme” forfattere en rekke privilegier. De kunne få stipender fra staten, det fantes et høyt antall litteraturpriser de kunne bli tildelt, de kunne få inntekter fra (språklig) arbeid ved teatre, i forlag eller innen vitenskapene, og honorarene som forfatterne fikk fra forlagene var gjennomsnittlig høyere enn i det markedsstyrte Vest-Tyskland (Hotzel 2013 s. 15).

Litteratur innen sosialistisk realisme er ikke bare ukritisk til sosialistiske makthavere, men positiv og hyllende. Det har blitt kalt “proletarisk kitsch” (Michael M. Czernich i Brackert og Lämmert 1976 s. 91).

Den sosialistiske realismen var budbærer for en oppdragende, politisk moral (Neuhaus og Holzner 2007 s. 710). Dette gjelder ikke i samme grad for sosialrealismen, som er mer kunstnerisk og mindre éntydig ideologisk. Sosialrealistiske verk belyser problemer og bygger opp under at lesere/seere skal føle solidaritet med de svake i samfunnet, enten deres ulykke skyldes mobbing, rus, arbeidsløshet, skilsmisse, familievold, prostitusjon eller noe annet. I motsetning til sosialistisk realisme fungerer sosialrealisme først og fremst som samfunnskritikk, rettet mot bestående samfunnshierarkier og maktmisbruk. Litteraturen underbygger solidarisering mellom mennesker som er fattige, lider, blir undertrykt osv. Å bidra gjennom litteratur, film, tegneserier og andre medier til å synliggjøre og (indirekte, ved å påvirke makthavere) hjelpe dem, blir oppfattet som en samfunnsplikt, men med bruk av kunstneriske midler.

Litteraturbegrepet i sosialistiske diktaturer er funksjonelt, underlagt politiske mål, og forfatterne skal helst fungere som nyttige instrumenter for statens kulturpolitikk (Hotzel 2013 s. 12); det foregikk altså i Sovjet, Kina og andre land en “instrumentalisering av litteraturen” (Hotzel 2013 s. 14). Litteraturen ble pålagt å være “livsbejaende, optimistisk og en veiviser til framtiden”, dvs. til framtiden i det sosialistiske/kommunistiske samfunn (Hotzel 2013 s. 11). På den 4. forfatterkongressen i DDR, i 1956, var mottoet “Dagens bøker er morgendagens handlinger” (Hotzel 2013 s. 14).

Statslederen Walter Ulbricht sa i en tale i Bitterfeld i DDR i 1959: “Idet forfatteren kunstnerisk utformer det nye i utviklingen av det sosialistiske samfunn, begeistrer han menneskene og hjelper til med å nå høye mål. Han bringer det nye til deres bevissthet og bidrar til større innsats og samtidig til å framskynde utviklingen.” (siteret fra Hotzel 2013 s. 28) Ulbricht oppfordret samme år forfattere til å ta jobb i

bedrifter, slik at de kunne skildre oppbyggingen av sosialismen i landet (Hotzel 2013 s. 40).

Det sosialistiske samfunnet skulle utgjøre en enhet med fastlagte mål, og individuelle bestrebelser som på noen som helst måte gikk på tvers av disse målene, var uønsket. I dette samfunnet hadde ikke kunsten noen autonom status. Ideen om kunstens autonomi ble oppfattet som elitistisk og noe som måtte tøyles inn under sosialistpartiets vilje. Litteratur og annen kunst var en form for politikk underlagt en ideologisk agenda, blant annet ved å oppfylle en pedagogisk funksjon. Litteratur og annen kunst skulle “oppdra mennesker til å bli sosialister” (Hotzel 2013 s. 11).

Sosialistisk realisme (“der sozialistische Realismus”) var en “statlig kunstdoktrine” i DDR (Hotzel 2013 s. 27). I 1968 uttalte Max Burghardt, president i DDRs kulturforbund, på en kongress: En kunstner “er ikke lenger en som maner fram fjerne idealer, som han vet kommer til å bli evigvarende drømmer; våre kunstnere, her og i dag, kan bidra til å skape vårt sosialistiske samfunn, og de må nettopp dette, fordi det fullbyrder deres kunstnervirksomhet.” (siteret fra Hotzel 2013 s. 13)

Litteraturen i DDR skulle være et “propagandainstrument”, og for folkets skyld derfor være både kontrollerbar og lett forståelig, uten formelle eksperimenter. Dette betydde ikke at formen var likegyldig. Den sosialistiske sentralkomiteen i DDR kom med denne erklæringen: “En annen fare som hemmer utviklingen av våre kunstverk er proletarkulten, som helt neglisjerer den kunstneriske formen og kun oppfatter innholdet som viktig. Men det er fullstendig feil at det er godt nok å skrive om temaer som gjelder utfordringer i vår samtid, f.eks. femårsplanen osv., altså uten å knytte an til den klassiske kulturelle arven, og at formen er helt sekundær og unødvendig for å virkeliggjøre våre kulturpolitiske oppgaver.” (siteret fra Hotzel 2013 s. 35) En av grunnene til denne vektleggingen av klassiske litterære verk som form-ideal kan ha vært forsøket på å gjøre den sosialistiske realismen mer attraktiv for borgerlige intellektuelle (Hotzel 2013 s. 35). Det kan også ha spilt inn at DDR var en i slags kulturell kamp med Vest-Tyskland om å være den beste til å videreføre den store tyske kulturarven. Å knytte an til en kulturell storhetstid før verdenskrigene skulle bidra til å gi folket “kulturelle røtter” og øke deres nasjonalfølelse (Hotzel 2013 s. 36).

Det sosialistiske partiet i DDR “forlangte det umulige av kunstnerne. De skulle knytte an til den klassiske nasjonale arven, men samtidig orientere seg etter sovjetlitteraturens sosialistiske realisme [...] De skulle ikke forsømme den kunstneriske formen, men ikke gi formen noen selvstendig verdi, fordi de skulle underordne seg politikken som det primære hensynet.” (Günter Erbe siteret fra Hotzel 2013 s. 36) Forfatterne skulle gjengi virkeligheten, men på den måten som den politiske ledelsen ønsket at virkeligheten skulle være. Litteraturen burde bidra til at politikernes idealiserte framstilling av verden ble til virkelighet. Gjennom å framstille en positiv heltefigur kunne en litterær tekst bli gnisten til realiseringen av

en ny type menneske (samtidig som heltefigurer dessverre kunne minne leserne på hvor lite realistiske slike helter var, slik at historiene ikke ble troverdige og overbevisende (Hotzel 2013 s. 36).

“Sosialistisk realisme har etter min mening ikke noe med realisme å gjøre, det er tvert imot en form for idealisme [...] sosialistisk realisme skal framholde idealbilder av livet, vise den kommunistiske utopiens suksess, ikke livet slik det virkelig er.” (Tor Eystein Øverås i *Morgenbladet* 18.–24. mai 2012 s. 31)

Den tyske forfatteren Stefan Heym har skrevet kritisk om den sosialistiske realismen: Folk flest “vil ikke få alt ferdigtygd og på én gang; folket vil ikke være som en elendig gås som stappes full [...] et akk så kysk kyss fra den unge kvinnelige traktorkjører, etter det kjente skjema – alt, unntatt virkeligheten.” (siteret fra Hotzel 2013 s. 39). Heym skrev dette i en tekst med tittelen “Folket vil ha ekte realisme – observasjoner av det litterære livet i DDR”.

Den østtyske forfatteren Eduard Claudius’ roman *Mennesker på vår side* (1951) har blitt kalt “en proletarisk dannelsesroman” der en arbeider kjemper mot produksjonsreduksjon på sin arbeidsplass. Boka er basert på en sann historie (Wolfgang Emmerich siteret fra Hotzel 2013 s. 38). I romanen heter arbeideren Hans Aehre, mens personen denne er basert på het Hans Garbe og arbeidet ved Siemens i Berlin.

Den franske forfatteren og kommunisten André Stil skrev noen av sine romaner i en sosialrealistisk tradisjon, og publiserte dessuten essayet “I retning den sosialistiske realismen” (1953).

Sosialrealistiske skildringer – i motsetning til verk innen den sosialistiske realismen – dreier seg ofte om hverdagslige situasjoner og hendelser blant fattige og andre marginaliserte mennesker (https://www.mediamanual.at/mediamanual/mm2/pdf/filmabc/31_filmabc_SozialeRealitaet.pdf; lesedato 12.06.17). Verkene handler om barn, kvinner og menns sosiale og økonomiske problemer, skildret på måter som både ligner virkeligheten og kritiserer den. Verkene kan fungere som debattinnlegg i politiske stridigheter om hva som er et godt og rettferdig samfunn for alle. Klassekamp tematiseres direkte eller indirekte. Forfattere og andre kunstnere framstår som solidariske og lojale mot “de store folkemassene”, og framstiller problemene på måter som er lett forståelig for alle. Verkene er alltid tydelig samfunnskritiske, og er vanligvis skapt av venstreorienterte forfattere og kunstnere, med politiske budskap.

Sosialrealisme viser “figurative and realistic images of the “masses,” a term that encompassed the lower and working classes, labor unionists, and the politically disenfranchised. American artists became dissatisfied with the French avant-garde and their own isolation from greater society, which led them to search for a new vocabulary and a new social importance; they found their purpose in the belief that

art was a weapon that could fight the capitalist exploitation of workers and stem the advance of international fascism. Social Realists envisioned themselves to be workers and laborers, similar to those who toiled in the fields and factories. [...] While there was a variety of styles and subjects within Social Realism, the artists were united in their attack on the status quo and social power structure. Despite their stylistic variance, the artists were realists who focused on the human figure and human condition. [...] While modernism is most often considered in terms of stylistic innovation, Social Realists believed that the political content of their work made it modern.” (<http://www.theartstory.org/movement-social-realism.htm>; lesedato 16.01.17)

Russeren Maksim Gorkijs roman *Mor* (1907) er sosialrealistisk. “ “Mothers are hardly ever pitied,” wrote Maxim Gorky (1868-1936) in his landmark novel *Mother* around 100 years ago. The novel is about the pre-revolution proletariat of Russia and focuses on the role women played in the struggle of the Russian working class on the eve of the revolution of 1905. Maxim Gorky, who was persecuted by the tsarist government and forced to live abroad for his ties with the Bolshevik Party, was moved by the brutal social and economic disparity that existed in Russian society during the tsarist government. The novel is based on two actual events – the May Day demonstration of workers in Sormovo in 1902 and the subsequent trial of its members. The protagonist, Pelagea Nilovna, is the mother of Pavel Mikhailovich, the novel’s hero. [...] At the outset of the novel, Pelagea is no different from the rest of the workingwomen of Russia who toil in factories throughout the day and put up with wife-beating men at night. For 20 years, she lived a miserable life with her husband Mikhail Vlassov, a bad-tempered misogynist, whose passing away didn’t sadden anyone. [...] the idea that the mother be the protagonist originated from the fact that Gorky wanted to address the working class of the world. The views and emotions of the mother, who is barely literate and immensely oppressed, certainly have a better appeal to the collective working class of the world which is generally kept out of the bourgeois educational system and is, by rule, poverty-ridden, oppressed and politically helpless everywhere. When Pavel embraces socialism and starts bringing books to home which are forbidden in the tsarist reign, the mother is initially worried and suspicious of her son’s comrades whose talk she is increasingly unable to grasp because of unfamiliar words and hitherto unheard expressions. But later she starts feeling that she is no less part of the socialist circle of which her son has gradually become a key figure.” (Kazim Aizaz Alam i <https://reddiarypk.wordpress.com/2008/11/25/maxim-gorky-mother/>; lesedato 01.02.17)

“The daughter (b. 1924) of an unemployed Rainton miner [i det nordlige Yorkshire i England] borrowed novels of social realism from the Carnegie Library, but her mother objected: “There’s enough misery in the world without dwelling on it. Next time fetch a nice historical novel back.” ” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 287)

“Orhan Kemal (1914-1970) is one of the most loved Turkish fiction writers whose short stories and novels tell us about the real lives of the working class and the poor [...] His first stories were about factory workers and the people of the poor neighborhoods of Adana. [...] his attempts to attract attention to the lives of the working class and the poor. [...] He published 16 short story collections, two plays, a volume of his memoirs and 30 novels from the second half of the 1940s until his death in 1970, which means he averaged two books a year. He was an impoverished writer who wrote the story of the poor. [...] He was granted various awards including the Sait Faik Short Story Prize twice in 1958 and 1969 and the Turkish Language Institution Short Story Prize in 1969, which have been among the most prestigious literary awards given to writers in Turkey for a long time. Many of his stories and novels have been adapted to movies and TV series. Among these adaptations are the most famous “Gurbet Kuşları” (Strange Birds) filmed by Halit Refiğ in 1964, “Murtaza” filmed by Tunç Başaran in 1965, “Bereketli Topraklar Üzerinde” (On Fertile Lands), filmed by Erden Kral in 1980, “72 Koğuş” (Ward 72), filmed by Erdoğan Tokatlı in 1987 and “Hanımın Çiftliği” (Landlady’s Farm), filmed as TV series two times in 1989 and 2009.” (Hakan Arslanbenzer i <https://www.dailysabah.com/portrait/2014/10/11/orhan-kemal-on-fertile-soils;lesedato> 16.03.17)

Ungareren Tibor Dérys roman *Svar* (1950-52) skildrer livet i den ungarske arbeiderklassen og de politiske kampene på 1930-tallet. Dette verket ble sterkt kritisert av de ungarske myndighetene for ikke å vektlegge det (på 1930-tallet illegale) kommunistiske partiets rolle. I 1948 ble Ungarn stalinisert, og Dérys tekster var ikke slik det nye regimet ønsket. Fra 1957 til 1962 var hans bøker forbudt i hjemlandet, selv om han oppfattet seg selv som en kommunist. “The publication of the first two volumes of *Felelet* (“Answer”), a panoramic novel of interwar Hungary, provoked political debate and heavy criticism from Communist Party officials, and Déry abandoned the planned tetralogy.” (<https://www.britannica.com/biography/Tibor-Dery>; lesedato 16.06.17)

En sentral afroamerikansk forfatter på 1930- og 40-tallet var Richard Wright, som skrev sosialrealistiske, marxistisk-inspirerte romaner. Han publiserte blant annet *Uncle Tom’s Children* (1938), som er “a collection of novellas set in the Jim Crow South that evidenced Wright’s strong affinity with Marxism and the influence of American Naturalist writers such as Theodore Dreiser. In 1940 Wright’s monumental novel *Native Son* appeared, winning thunderous critical acclaim as well as unprecedented financial success. Charting the violent life and death of a Chicago ghetto youth, *Native Son* revived the protest tradition of 19th-century African American literature while eschewing its moralizing, sentimentality, and political conservatism. [...] the stamp Wright placed on African American prose remained evident in the work of novelists such as William Attaway, Chester Himes, and Ann Petry, which has often been interpreted as belonging to “the Wright school” of social realism. Petry’s *The Street* (1946) adopted Wright’s pitiless assessment of the power of environment in the lives of black urban

dwellers, but, unlike Wright, whose female characters generally exemplify demoralization and passivity, Petry created a female protagonist who fights back.” (William L. Andrews i <https://www.britannica.com/art/African-American-literature/August-Wilson>; lesedato 19.05.20)

Andreas Markusson ga i årene 1933-35 ut en verk kalt *Fiskertrilogien*, som består av romanene *Høstnatt*, *Utenfor* og *Forlat oss vår skyld*. “Gjennom hans forfatterskap ble kyst-Norge med fiskerbonden, og spesielt den sterke læstadianske vekkellesbevegelsen, for alvor nasjonalt kjent. Forfatterskapet kan betraktes som en forløper for det sosialrealistiske nordnorske litterære vårbruddet fra begynnelsen av 1970-årene, der det lokale i språk, miljø og menneskeskildring blir et bærende element. Markusson hadde solid bakgrunn som fisker på Lofothavet og familiebånd inn i det læstadianske miljøet i Ofoten [...] Som alle de 12 romanene som utgjør Markussons forfatterskap, er *Høvedsmannen* [1925] festet til Nord-Norge. Hovedpersonen Anders er en dugende fisker, driver småbruket hjemme og er opptatt av folkeopplysning og sosial rettferdighet. Nettopp disse elementene blir bærende i mye av det øvrige forfatterskapet.” (https://nbl.snl.no/Andreas_Markusson; lesedato 07.08.17) “Fiskere I og II – et hovedverk innenfor sosialrealistisk miljøskildring i nordnorsk litteratur. I romanene *Høstnatt*, *Utenfor* og *Forlat oss vår skyld* som *Fiskere I og II* bygger på, når Markusson sitt høydepunkt i skildringa av livsvilkår for fiskerbondebefolkningen. Dokumentarisk stoff i form av historiske hendelser er også kilder til beretninga *Fiskere*. Rivinga av hvalfabrikken i Mehamn i 1903, striden om innføringa av motorbåter i fisket er hendinger som Markusson naturlig fletter inn i romanen, og dette virker til å gi innholdet et virkelighetsnært preg. Andreas Markusson (1891-1952) vokste opp nord for Narvik, i en familie som nettopp hadde kombinasjonen fiske og jordbruk som næringsgrunnlag. Han vokste også opp i et læstadiansk hjem, noe som preget miljøet og hans egen personlige utvikling. Læstadianismen spiller også en sentral rolle i bøkene om Nils Holman.” (<http://www.vadso.folkebibl.no/cgi-bin/m?tnr=23643>; lesedato 16.08.17)

I Norge var 1970-tallet “et tiår preget av et sterkt politisk engasjement og politisk radikaliserings. Ei rekke forfattere sto fram som forkjempere for marxist-leninismen. Dette preget også litteraturen. 100 år etter den kritiske realismens gjennombrudd fikk vi nok en gang en litteratur som ønsket å sette problemer under debatt. Denne gangen var det arbeiderklassen og kvinners posisjon i samfunnet som blei motiv og tema i forfatterskapene til forfattere som Dag Solstad (1941-), Bjørg Vik (1935-), Toril Brekke (1949-) og Kjartan Fløgstad (1944-). [...] Dag Solstad er i dette tiåret en toneangivende representant for sosialrealismen, og i romanen *Arild Asnes 1970* (1971) blir leseren med på en ung intellektuell manns oppgjør med si egen samtid og sitt eget liv. Arild Asnes finner seg selv idet han melder seg inn i det politisk radikale partiet AKP (m-l) og deltar i kampen for arbeidernes rettigheter. *Arild Asnes* er et typisk eksempel på sosialrealistisk litteratur, en litteratur sterkt preget av politisk engasjement – og med et tydelig budskap. Som Camilla Collett gjorde litt over hundre år før dem, ønsket forfatterne Bjørg Vik og Toril Brekke å vise

hvor nært knyttet kvinners intimsfære er til maktforhold i samfunnet forøvrig. Mens Sofie i Colletts roman *Amtmandens Døttre* (1854-55) ikke får velge sin egen ektefelle, synliggjorde disse sosialrealistiske forfatterne at mange kvinner fremdeles lever i undertrykkende forhold. Kvinnene lever i ekteskap der de i liten grad kan bestemme over egen kropp og egen seksualitet eller gjøre selvstendige valg i forbindelse med yrke og familie. [...] Forfatterne på 1970-tallet skreiv ofte på radikalt bokmål og brukte dialekt i tekstene sine. De skildret arbeidermiljøer med sterkt engasjement og med realismens virkemidler. Samtidig finnes det også i denne litteraturen eksempler på lek med språk og virkemidler. Mange av 70-tallets romaner bruker dokumentariske innslag for å skape realisme.” (Heidi Mobekk Solbakken m.fl. i <http://ndla.no/nb/node/126157>; lesedato 17.06.16)

“Svartkatten. Et stykke teaterhistorie fra Vestfossen i 1971. Politisk teater i kjølvannet av konkursen ved Vestfos Cellulose i 1970. Torsdag 22. april 1971. Det går en stri strøm av folk inn i Folkets Hus i Vestfossen, arbeidere ved Vestfos Cellulose, folk fra ledelsen ved fabrikken, fagforeningsfolk, og andre vestfossinger gjør seg klar til landets første oppsøkende teaterforestilling. [...] Om noen minutter braker det løs. Teaterstykket Svartkatten, skrevet av forfatter Bjørn Nilsen i samarbeid med skuespillerensemblet og arbeidere ved A/S Vestfos Cellulose, skal slippes løs på folket. [...] Stykket tok utgangspunkt i nedleggelsen av Blåfarveverket i 1848. Marcus Thrane tar ordet, har noe blitt bedre på drøye hundre år? Er Arbeiderne i noen bedre stilling nå? Kapitaleierne, ledelsen, hvilket spill driver de med? Fagforeningene, hvem tar de egentlig stilling for? Gjennom viser, sketsjer, små “bilder” stiller Svartkatten et kritisk lys på alt dette. Fagforeningen jobbet for ledelsen og for kapitalen, ikke for å sikre arbeidernes rettigheter. Ledelsen tenkte bare profitt, og det samme gjorde bankene som stilte kapital til rådighet. Ikke mye hadde forandret seg fra Marcus Thranes tid. Dette var budskapet forfatter Bjørn Nilsen sammen med teaterensemblet ønsket å formidle i Svartkatten. Stykket vakte betydelig oppsikt. Faktisk allerede før stykket var vist. Hva skulle skuespillere reke rundt på fabrikken for? Hva var grunnen til at de bare ville snakke med arbeidere? [...] Reaksjonene var mange. Flere av arbeiderne mente stykket på en god måte satte fingeren på ømme punkter, og virkelig kjente seg igjen i de påstandene det kom med. Flere av de som var intervjuet sa at de kunne stå inne for hvert ord som ble sluppet løs fra scenen. Fagforeningen og ledelsen mente det helt annerledes. De mente at stykket var en helt skeiv framstilling av de faktiske hendelser, og at mange arbeideres syn var misbrukt. De mente også at skuespillet hadde et helt håpløst utgangspunkt, i og med at teatergruppen og forfatter i hovedsak hadde intervjuet arbeiderne ved fabrikken. Reaksjoner og forklaringer fra andre, var overhodet ikke hensyntatt. [...] Det var oppsøkende teater som møtte publikum på hjemmebane med problemer som angikk dem, og responsen uteble ikke. Forestillingen ble ofte avbrutt av spontan applaus. [...] Odd Einar Andersen i Verdens Gang skrev – “Den tidligere administrerende direktør ved Vestfos Cellulose, Ulf K. Dahl, fikk like etter påske vite via radioens Østlandssending at det skulle lages et teaterstykke basert på de begivenheter som inntraff på Vestfossen i desember i fjor. Ingen har konsultert den tidligere direktør, som i høyeste grad stod midt oppe i det dramatiske

som skjedde. Ingen har spurt han om hans versjon av hva som gikk for seg på industristedet Vestfossen de råkalde førjulsdagene i fjor.” ” (Stein Andersen i http://www.historieboka.no/Modules/historiebok_tidsepoke_tema_artikkel; lesedato 24.02.17)

“Stadig flere forfattere har innsett at de må ta stilling, er nødt til å velge solidaritet. Det er ikke lenger mulig å opprettholde myten om den upolitiske litteraturen [...] Dermed blir det for flere og flere nødvendig å analysere sitt klassestandpunkt og ut fra det ta del i den aktuelle politiske kampen på de måter som til enhver tid er mest hensiktsmessige.” (Bjørn Nilsen sitert fra <http://www3.vox.no/nettnorsk/litthist/perioder/sosialreal.html>; lesedato 15.02.17)

Tor Obrestads dokumentarroman *Sauda! Streik!* “kom ut i 1972, og sjelden har en bok skapt så mye debatt i norsk presse etter krigen. Boka tar for seg en faktisk hendelse i romanform, den såkalte ville streiken ved smeltverksbedriften Electro Furnace Products Co. i Sauda i juni 1970. Romanen går til kraftige angrep på arbeidsgiverne og på ledelsen i fagbevegelsen. [...] Den ble filmatisert i 1975.” (<http://arbant.no/produkt/boker/skjonnlitteratur/tor-obrestad-sauda-streik>; lesedato 02.05.17) Obrestads *Stå på!* (1976) “er en dokumentarroman som bygger på virkelige hendelser. En arbeider ble oppsagt dagen før prøvetida var over. Bedriften hadde ikke grunnlag for oppsigelsen. Hele avdelinga satt seg spontant i sympati med den oppsagte. De som gikk til sympatistreik fikk sparken. Dette var opptakten til konflikten ved Verket, en konflikt som delte arbeidsstokken i to leire. Senere ble den landskjent og engasjerte mange. Hva var bakgrunnen for konflikten? Hvordan utviklet den seg? Romanen bygger på hendelser i Stavanger i 1975.” (<http://arbant.no/produkt/boker/skjonnlitteratur/tor-obrestad-sta-pa-roman-om-en-arbeidskonflikt>; lesedato 03.03. 17)

Britiske regissører som Ken Loach, Mike Leigh, Alan Clarke og Shane Meadows har lagd sosialrealistiske filmer. Om sosialrealistisk film i Storbritannia har Julia Hallam og Margaret Marshment gitt denne beskrivelsen: “Traditionally associated in Britain with a reformist or occasionally revolutionary politics that deemed adverse social circumstances could be changed by the introduction of more enlightened social policies or structural change in society, social realism tends to be associated with an observational style of camerawork that emphasises situations and events and an episodic narrative structure, creating ‘kitchen sink’ dramas and ‘gritty’ character studies of the underbelly of urban life.” (sitert fra Forrest 2013) “[T]he movement remains hugely active through directors such as Andrea Arnold (*Fish Tank*); Danny Boyle (*Millions*), and Shane Meadows (*Somers Town*).” (Joe Ursell i <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>; lesedato 05.10.19)

“The broad term of social realism has come to represent numerous examples of films that reflect a range of social environments and issues, in a manner that rejects the artifice and escapism of more classically oriented narrative models. Yet, there

has been a tendency to view such films in the context of what they have to tell us about the issues and themes they invoke, rather than what they say about their art. When we think of the New Wave in France, or Neo-Realism in Italy we think of film movements which reflected their subjects with veracity and conviction, but we also see their products as cultural entities which encourage interpretation on the terms of their authorship, and which demand readings on the basis of their form. We are invited to read the films as we would approach a poem or a painting, as artefacts of social *and* artistic worth. [...] The emphasis placed on the filmmaker as performing a reflective function assumes a focus that illuminates a hitherto unseen or unspoken social reality, and in so doing, seeks to engage the political and/or social consciousness of its viewer.” (Forrest 2013)

“Social realism [i filmer] is visually defined by its commitment to framing the lives of the ‘real’, within their ‘real’ environment. *Housing Problems* (Edgar Anstey and Arthur Elton, 1935) is a prime example of the way in which meaning is communicated by highlighting the hitherto unheard voices of the marginalised, against the previously unseen backdrop of their habitat. [...] Lorenza Mazzetti’s *Together* (1956) assumes a semi-fictional approach to the plight of two deaf dockers in London’s East End, where the subjective use of silence and the objective interplay of dialogue produces an empathetic portrait of social isolation within an industrial landscape.” (Forrest 2013) Den britiske filmregissøren Ken Loach har lagd sosialrealistiske filmer (f.eks. *Cathy Come Home*, 1966 og *Kes*, 1969) og det samme har briten Mike Leigh (f.eks. *Vera Drake*, 2004).

“Famed for his provocative politics and focus on working class lives, giving a voice to the persecuted and impoverished, Loach is arguably the defining voice in the British tradition of social realist drama and has been making films for nearly fifty years. Social realism is an international multi-stranded art movement focusing on the everyday lives of poor and working class communities. Often criticising the social structures that reinforce bleak conditions, it also maintains a focus on family and celebrates community solidarity. In Britain, the tradition can be traced back to the literary work of Dickens and Hardy and has always been an important part of cinema. [...] Loach’s *Cathy Come Home* [...] The story of a young family evicted from their home raised issues that were simply not discussed, such as homelessness, unemployment, and the rights of mothers to keep their children. Filmed in real locations, with real people, the story was initially turned down as being too political – an experience Loach would have to deal with numerous times throughout his career. However, watched by millions, the drama led to the creation of the charity Crisis, as well as providing invaluable publicity for Shelter, another charity. Like much of Loach’s work, it remains as relevant to modern audiences now as it was to those in the 1960s.” (Joe Ursell i <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>; lesedato 05.10.19)

“Loach soon moved into film with *Poor Cow*, followed in 1969 by *Kes*, an adaptation of a Barry Hines novel about a skinny, lonely Barnsley schoolboy who

finds solace through training a kestrel and slowly starts to believe in himself. Made with a passionate belief that all children are remarkable and that no young people should ever think of themselves as failures, the film struck a remarkable chord on its release and remains one of the seminal representations of adolescence to have emerged from British film.” (Joe Ursell i <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>; lesedato 05.10.19)

“Using a very naturalistic, observational style of filmmaking, Loach – together with regular collaborators such as producer Rebecca O’Brien, screenwriter Paul Laverty and cinematographer Barry Ackroyd – is known for his meticulous preparation. Rarely disclosing details of a script, he regularly uses non-professional actors and improvisation, all designed to draw out a more instinctive emotional response. He thinks of his camera as an observing person, bringing out the humanity in the characters, allowing the audience to believe they are in the same room. It is perhaps through this technique that Loach is able to draw out such feelings of raw anger in his audience, whether or not they agree with his politics. As Loach became more successful and the political landscape changed, he in turn made more enemies within the establishment. Made to feel unwelcome by the British film industry, Loach refused to go and work in America like many of his peers, and so struggled for years to get any of his films made. When he could get funding, it was negligible, and he found his work receiving little more than a token distribution, thus depriving audiences of the chance to see his films. A number of documentaries around the miners’ strike and the rise of Thatcherism got shut down [...] his work continued to be rubbished by those with differing political opinions to his own.” (Joe Ursell i <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>; lesedato 05.10.19)

“But most of Loach’s work continues to take place in the recognisable, modern, everyday world. A series of films – including *The Angels’ Share*, *Sweet Sixteen*, *My Name Is Joe*, and *Looking For Eric* – all examine disintegrating family units, through the prism of social injustices and class inequality. That is not to say that his films are dour or preachy, however. They are in fact infused with warmth, humour and compassion, but are always driven by the director’s steadfast refusal to compromise. There is a quiet, ruthless anger to his films, encapsulating Loach’s belief that politics and life are intertwined. They are often designed to provoke change – and many have done just that – but equally importantly, his films allow audiences to see themselves on screen; to recognise their own lives, interrogating the everyday and the seemingly mundane, and drawing out its humanity as well as its injustices.” (Joe Ursell i <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>; lesedato 05.10.19)

Den franske regissøren André Antoine ville øke realismen i sine filmer ved å innføre ikke-profesjonelle skuespillere, f.eks. i *De korsikanske brødrene* (1916) og *Jorden* (1921) (Labarrère 2002 s. 163). Noen thrillere har tydelige sosial-realistiske trekk, f.eks. den britiske regissøren Paul Andrew Williams’ *London to Brighton*

(2006), som handler om prostitusjon og har mange skittenrealistiske trekk i tillegg til de sosialrealistiske. Også den rumenske regissøren Cristian Mungiu sin film *4 måneder, 3 uker og 2 dager* (2007) kan oppfattes som både sosialrealistisk og skittenrealistisk. Hovedpersonene er fattige, og har ingen trygg framtid. I filmene befinner de seg i desperate og deprimerende situasjoner, utsatt for undertrykkelse og vold. Filmene viser deres fattigdom og fortvilelse slik at seerne får medlidenhet med dem. Slike filmer har blitt kalt “sosialkritisk *feel bad cinema*” (Heinze m.fl. 2012 s. 221).

Den svenske regissøren Lukas Moodyssons film *Lilja 4-ever* (2002) “is an uncompromisingly bleak, devastatingly powerful study of Lilya (Oksana Akinshina), a poverty-stricken teenage girl abandoned in a crumbling Russian town when her mother leaves, apparently for the United States, with a man she has met through a dating agency – and refuses to take her with them. In her wretchedness, Lilya finds a friend in a lonely 11-year-old boy, Volodya (Artyom Bogucharsky), but then precisely duplicates her mother’s betrayal when she meets a smooth-talking young guy who says he can take her away to Sweden. She gets on the plane with the fake passport he has procured for her, bound for a paradise of freedom and riches, with hardly a thought for Volodya. And it is right here, in our liberal, prosperous western Europe, that the illegal immigrant Lilya meets her unwatchably horrible fate. [...] On arriving in Sweden she finds that the promised job does not exist. It was all a trick and Lilya is imprisoned and forced into prostitution – repeatedly raped, day after day after day, in ways that Moodysson pitilessly shows us from her perspective. [...] Lilya is brutally shaken awake for another working day in hell. [...] A poignant tale of human vulnerability and social realism. [...] This is certainly an extravagantly cruel movie” (<https://www.theguardian.com/culture/2003/apr/25/artsfeatures1>; lesedato 30.05.16).

Ken Loachs film *I, Daniel Blake* (2016) fungerer “som politisk virkemiddel. Etter et hjerteslag får Daniel Blake beskjed av legen at han ikke må finne på å jobbe mer. Saksbehandlerne på trygdekontoret er derimot av en annen oppfatning, så de nekter ham uføretrygd og kategoriserer ham isteden som arbeidssøker. Det er imidlertid mulig å anke avgjørelsen, men for at Blake skal få penger å leve for imellomtiden, må han vise at han aktivt søker nye jobber som han ikke kan utføre. Og dermed er karusellen i gang. Ken Loach er en politisk filmskaper som tar opp viktige samfunnstemaer, og dette er absolutt en viktig film som bør bli sett av viktige mennesker. Den løfter sløret på tabubelagte sider av samfunnet og har fremprovosert en rasende debatt i hjemlandet om uføretrygd, arbeidsledighet og håpløst byråkrati.” (Torgeir Blok i tidsskriftet *Cinema* nr. 4 i 2016 s. 12)

I et intervju sa Loach om *I, Daniel Blake*: “- Vi lever i en politisk situasjon drevet av industriøkonomi, hvor mennesker blir ydmyket, nedverdiget, og behandlet som arbeidsenheter som blir brukt og kastet [...]. Filmen handler om en eldre enkemann som får hjerteslag, og hvordan hans påfølgende møte med støtteapparatene ikke akkurat gjør livet hans enklere. Loach har selv blitt 80 år gammel, og innrømmer at

han sitter inne med mye frustrasjon. [...] - Daniel Blake møter etter hvert en arbeidsledig alenemor som han forsøker å hjelpe. Forholdet mellom dem er ganske kompleks, og det er ikke noe romantisk affære. Selv om han er gammel nok til å være faren hennes, sitter hun ikke inne med noe av skammen hun ville hatt overfor en far. De er likestilte. Men siden han selv ikke har noe familie lenger, så innehar han en brønn av affeksjon som han må gi videre til noen. Derfor bryr han seg om henne, og da hun bestemmer seg for å tjene penger på et lugubert vis, så knuser det ham totalt. Alt dette måtte være nyansert, for hvis filmen bare var et politisk budskap, så ville ikke noen være interessert i å høre om den. For å virkeliggjøre problemstillingene brukte Loach ekte sosialklienter og saksbehandlere til å spille sine respektive roller. - Deres ekte erfaring var en enorm styrke. Det at de fleste var helt uerfarne som skuespillere gjorde det mye lettere, og vi trengte bare sette opp scenene, så visste de selv hvordan de ville reagert i virkeligheten. Jeg spurte dem hva de ville trenge av rekvisitter, og lot dem være ekspertene.” (tidsskriftet *Cinema* nr. 4 i 2016 s. 40)

I løpet av *I, Daniel Blake* “går hovedpersonene innom en matstasjon der frivillige deler ut donerte dagligvarer, og Loach avslører at også der var det både arbeidere og nødlidende ekte mennesker som spilte seg selv. Likevel har filmen møtt kritikk fra britiske politikere, og arbeids- og pensjonsminister Daniel Green har påstått at filmen ikke har noen tilknytning til virkeligheten. - Han mente at jeg bare hadde plukket ut det negative, men egentlig har jeg gjort det motsatte. Alt er basert på grundig research, og det hele begynte med at manusforfatteren Paul Laverty og jeg dro på en slags reise gjennom elendighet, der vi møtte folk som satt fast i systemet. Vi fikk høre utrolige historier som ga oss en helt ny forståelse for fattigdom, og på nettopp slike nødhjelpstasjoner traff vi ikke bare mennesker som var i ferd med å sulte i hjel, men også de som forsøkte hjelpe med enorm generøsitet. Blant sosialarbeiderne de møtte i sin research, fikk de også høre historier om flere klienter som hadde tatt selvmord og gjort mye drøye ting enn det som vises i filmen. Men både Loach og manusforfatteren var enige om at karakterene i filmen ikke skulle bli fremstilt som typiske ofre.” (tidsskriftet *Cinema* nr. 4 i 2016 s. 40)

Loach: “- Hvis du er i arbeid og har spørsmål om skatteregler, så kan du ringe et nesten gratis telefonnummer for å få svar. Men hvis du er arbeidsledig og lurer på akkurat det samme spørsmålet, så må du ringe et annet nummer hvor du betaler blodpris pr. minutt. [...] Selv om politikere har avfeid filmen, har historien om Daniel Blake likevel sparket i gang en offentlig debatt i England. Og da staten ville kutte uføretrygden med 30 %, svarte fagforeninger over hele landet med å protestere, ved å organisere visninger av filmen. Likevel er Loach forsiktig med å ha for store forhåpninger. - Det føles godt når noe kommer til nytte, så det blir interessant. Men jeg er bare en liten stemme i en symfoni av folk som står og roper. Dette er mitt lille bidrag, ikke noe mer. Alt kommer an på hva som skjer i ettertid. Hva gjør organisasjoner, sosialbevegelser og hvor hard er den politiske ledelsen? Det er som en kokende kjele: Hvis ikke dampen brukes til å drive noe, så fordamper den bare. [...] Og det er heller ikke helt håpløst, for de politiske filmene

til Loach har faktisk klart å forandre verden bitte litt ved flere anledninger tidligere, blant annet da han rettet kameraet mot hjemløse i tv-dramaet *Cathy Come Home*, og da han dokumenterte en 10 år lang rettsak mot McDonalds i *McLibel*.” (tidsskriftet *Cinema* nr. 4 i 2016 s. 41-42)

“Brit-grit” (eventuelt “Brit Grit”) brukes som betegnelse på “a strand of British crime fiction that has a strong social realist element to it and takes an unflinching look at society and/or the human condition” (<http://inkdropinterviews.com/tag/brit-grit/>; lesedato 20.11.13). Storbritannia “has a grubby underbelly which has produced plenty of gritty crime writing. And there is a new wave of Brit Grit writers leaving their bloodstained footprints [...]. The godfathers of the new Brit Grit could well be Ted Lewis, Derek Raymond and Mark Timlin with Jake Arnott, J J Connolly, Ian Rankin and Val McDermid as part of the next wave. [...] Scottish crime writer Tony Black, for example, is the author of four novels featuring punch drunk, booze addled Gus Dury, an ex journalist turned reluctant Private Investigator [...] Gus sniff around the back streets of Edinburgh and follow the rancid trail of crime and corruption right to the top.” (Paul D. Brazill i <https://pauldbrazill.com/2012/11/19/what-the-hell-is-brit-grit/>; lesedato 30.08.17)

Samantha Lay har skrevet boka *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit* (2002), som er en “comprehensive exploration of British social realist film [...] Stylistically, the often ‘drab’ or ‘gritty’ texture emphasises the mundane and problematic images of daily life – culture is most certainly an ‘ordinary’ ‘way of life’ in the realist film-scape. [...] Lay lists some of the defining features of British social realism as: ‘a high degree of verisimilitude, placing emphasis on ensemble casts in social situations which suggest a direct link between person and place’, films that do not ‘work in a linear or cause-and-effect way’ (20-21), and texts that do not leave a ‘more or less stable resolution’ [...] The social agendas of social realist film make the film form what it is, rather than purely the way it looks; [...] Two very important films of the 1980s, *My Beautiful Launderette* and *Sammy and Rosie Get Laid*, reflect social diversity through the documentation of urban decay and impoverishment. Despite the apparent affluence of the 1980s, these film images characterize the social conditions of many working-class Britons. [...] *Pressure* [1976], the first feature length movie made by a Black director in Britain [Horace Ové], set out to describe racial experiences with a Black voice that reflected the difficulties suffered by Black communities amidst turbulent race relations and economic decline. *Burning an Illusion* [1981; regisert av Menelik Shabazz] was the second British feature length film made by a Black director and the first to emerge during the 1980s. It emphasised internal dialogues and divisions within Black communities and the contradictions between the British society’s ideals of pluralism and Black experiences of alienation. [...] the trials of racialised community life (and often those of a central individual as well) to articulate the concerns and politics of multiculturalism in Britain.” (Jonathan Wright i <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/782/694>; lesedato 19.01.17)

Den britiske forfatteren David Storeys roman *This Sporting Life* (1960) ble i 1963 filmatisert med samme tittel av briten Lindsay Anderson. Hovedpersonen Frank Machin vil gjøre karriere som rugby-spiller. Han er en bitter arbeider som prøver å bruke sin aggressivitet til noe økonomisk lønnsomt. Frank leier et rom hos en ung enke (spilt av Rachel Roberts) med to små barn, som han får et forhold til. Hun har mistet sin ektemann i en arbeidsulykke, men fikk ingen økonomisk kompensasjon. “It can be argued that the representation of the Rachel Roberts character is negative, to the point that she commits suicide. However this representation of a woman who is left on a small widow’s pension and is struggling to survive financially yet resists the pressure to be made dependent upon a man is an underlying theme. That she finds suicide the only way out can be read as a comment upon a society that does not make the necessary social space for women. The pressure to succeed at any cost is one which Machin, played by Richard Harris, finds hard to bear. His working life is brutalising and he has come out of the mines into Rugby League. A sort of modern gladiator he is unable to provide Mrs. Hammond with what she wants.” (Michael Walford i http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/the_british_new/; lesedato 08.03.17)

I Storbritannia var 1960-tallet “marked by the appearance of a range of feature films which took up serious social issues and were placed within the contemporary cultural context. The films are described as social realist [...] Raymond Williams has argued that the four main criteria of social realism incorporate the following features:

1. Firstly that the texts are secular, released from mysticism and religion
2. Secondly that they are grounded in the contemporary scene in terms of setting, characters and social issues
3. Thirdly that they contain an element of social extension by which previously under-represented groupings in society become represented
4. Fourthly there is the intent of the artist which is mostly a political one although some artists have used the genre as route into a mainstream film-making career.

[...] Social realist texts usually focus on the type of characters not generally found in mainstream films. Social realist texts draw in characters who inhabit the social margins of society in terms of status and power. This ‘social extension’ has usually involved the representation of the working class at moments of social and economic change. [...] this is not just a matter of representing the previously under-represented but that these subjects are represented from different specific social perspectives. [...] Whilst social realist representation has tended to focus upon white working class males there has been some breakthrough in terms of race in films such as *My Beautiful Laundrette* (1985) and *Bahji on the Beach* (1994). [...] Recently social extension has begun to be granted to the position of asylum seekers

and refugees and those effected by the diasporic forces relating to globalisation and the collapse of the post-capitalist states (Soviet Union / Communist China). *Last Resort* (Pawlikowski 2000) and Frears' *Dirty Pretty Things* (2002) which keeps in the frame wider issues of the structures of globalised inequality from a social realist perspective. [...] The films dealt with working class subjects and focused on a range of concerns particularly in relation to young people. The films dealt with abortion, prostitution, homosexuality, alienation due to lack of communication and relationship breakdown. The films were intent upon representing a non-London working class environment and were shot in towns such as Nottingham and Manchester. Black and White fast film stock gave a grainy feel to the film. This was also necessary to cope with the shooting conditions which tended to go for natural lighting and outdoor sets. [...] Conventional stars were not used rather, young, usually more working class actors predominated [...] The films were based upon books and plays who had direct experience of working class life such as Alan Sillitoe, John Braine, David Storey, Shelagh Delaney. [...] the use of locations such as back allies, cobbles, seaside towns in winter and empty railway stations works to create a feel which has been described as an aesthetics of urban squalor." (Michael Walford i http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/the_british_new/; lesedato 08.03.17)

Andre sosialrealistiske filmer:

Room at the Top (1959; regisert av Jack Clayton)

Look Back in Anger (1959; regisert av Tony Richardson)

Saturday Night and Sunday Morning (1960; regisert av Karel Reisz)

Taste of Honey (1961; regisert av Tony Richardson)

The L Shaped Room (1962; regisert av Bryan Forbes)

A Kind of Loving (1962; regisert av John Schlesinger)

The Loneliness of the Long Distance Runner (1962; regisert av Tony Richardson)

Billy Liar (1963; regisert av John Schlesinger)

Made (1972; regisert John Mackenzie)

Made in Britain (1982; regisert av Alan Clarke)

Riff-Raff (1991; regisert av Ken Loach)

A Way of Life (2004; regisert av Amma Asante)

Etterskjelv (2015; regissert av Magnus von Horn)

De belgiske filmregissørene Jean-Pierre og Luc Dardennes filmer har blitt oppfattet som sosialrealistiske, f.eks. filmene *Lornas taushet* (2008) og *Gutten med sykkel* (2011). “The deeply influential Belgian filmmakers Jean-Pierre (b. 1951) and Luc Dardenne (b. 1954) are frequently named as heirs to a long lineage of European realist cinema, with their celebrated quartet of recent films – *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *The Son* (2002) and *The Child* (2005) – triggering, for example, automatic citations of British kitchen sink drama and Italian neo-realism. Yet a far more instructive and insightful understanding of the Dardenne brothers’ films is obtained by reexamining the longer trajectory of their collaborative careers as a writer-director team. [...] The Dardennes, who hail from the industrial suburb of Seraing, on Belgium’s Meuse River, remain fascinated by and committed to the specificities of the class struggle seen through the lens of the every day. In this way films such as *The Son* and *The Child* offer a type of transcendental materialism, grounding their clearly spiritual dimensions in a mode of existential parable about awakening political consciousness and the struggle to live, to survive and forgive.” (<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2009mayjun/dardenne.html>; lesedato 15.07.17)

Norsk-somaliske Amal Adens bok *Min drøm om frihet: En selvbiografisk fortelling* (2009) har blitt oppfattet som en sosialrealistisk tekst: “[D]e sosiale og politiske elementene i *Min drøm om frihet* er så sentrale for bokens karakter at det er fristende å kalle den sosialrealisme. Det er en bok i slekt med aksjonslitteratur fra 1970-tallet, hvor samfunnet og politikken er en like viktig spiller som hvem som helst av enkeltindividene, og hvor svaret på hovedpersonens utfordringer ligger i en forandring i menneskene og av de kulturelle og politiske strukturene rundt handlingen. [...] Den store forskjellen er at det for Aden ikke er den sosio-økonomiske grunnstrukturen i samfunnet som er problemet, slik det var for syttitallistene.” (*Morgenbladet* 30. oktober–5. november 2009 s. 35)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>