

Powieść dziennikarska

— ang. *journalist novel* (nonfictional novel), fr. *le roman journalistique* (*journalisme narrative, roman documentaire*) — społeczno-dokumentalna odmiana powieści o walorze aktualnościowym (stąd częste opatrywanie powieści dziennikarskich podtytułem „powieść współczesna”), a nierzadko również funkcji interwencyjnej (według definicji Jana Kolbuszewskiego: „szybko, acz powierzchownie reagująca na wydarzenia współczesne i dająca jasną, coś z tego, że oczywiście uproszczoną ich wykładnię”). Przetworzenie dokumentu (dziennikarskiego konkretnego, newsa) w powieść — literackie opracowanie faktów („powieść faktograficzna”), których selekcja i hierarchizacja ustalana bywa na podstawie wyników reporterskiego researchu (zbieranie informacji w terenie — kompletowanie ich i weryfikowanie, rekonstruowanie porządku zdarzeń). Lub odwrotnie — reportaż skażony elementem kreacji. W takim rozumieniu powieść dziennikarska to zarówno „powieść faktu”, jak i „reportaż literacki” („powieść-reportaż”, „reportaż powieściowy”, „mozaika faktograficzna”), odmiana „literackiego dziennikarstwa” — *literary journalism* — charakteryzującego się stosowaniem w przekazach niefikcyjnych technik literackich (np. strumienia świadomości), czy elastycznym podejściem do prawdy (nonfictional novel).

Dwubiegunowość odmiany gatunkowej (jej ciążenie ku literaturze lub ku dziennikarstwu) implikuje problemy definicyjne. Nie chodzi nawet o wspólne korzenie nowoczesnej powieści (realistycznej, w przeciwieństwie do idealistycznego romansu) i wzajemne wpływy rozwijającego się w tym samym okresie pisarstwa faktograficznego, w tym dziennikarstwa. Kłopotliwa jest już niejednoznaczność określenia „dziennikarska”. Wskazując na związek powieści z prasowymi gatunkami informacyjnymi, uwypukla się takie jej cechy, jak obiektywność, ciążenie ku faktom, newsowość (podążanie za aktualnością), sensacyjność, a także (lub) posługiwanie się w beletrystyce stylem dziennikarskim (w jego odmianie funkcjonalnej, sformalizowanej, zmierzającej do uproszczenia, potoczności i ekspresji). W wariacie publicystycznym ważniejsze będzie komentowanie spraw bieżących, ocenianie na gorąco ważnych dla współczesnego czytelnika zdarzeń (co nasuwa na myśl związek powieści dziennikarskiej z powieścią tendencyjną; koncepcja dziennikarstwa jako czwartej władzy wiąże się również z modelem literatury zaangażowanej). Powinowactwo powieści dziennikarskiej z rozbudowanym reportażem sprawia, że w przypadku niektórych tekstów nie wiadomo, czy zakwalifikować je jako powieść (odmianą powieści dziennikarskiej byłaby powieść reportażowa), czy jako reportaż (który przecież w swej istocie jest gatunkiem pogranicznym, rozpiętym pomiędzy literaturą a dziennikarstwem; Jacek Maziarski w *Anatomii reportażu* zauważa: „prawie każdy reportaż zawiera takie czy inne, świadome lub nieświadome uchybienie w stosunku do rygorystycznie pojmowanego autentyzmu, zniekształcenie w odbiciu obiektywnej rzeczywistości wynikające z obiektywnych trudności wiernej transpozycji życiowych realiów i ich wzajemnych powiązań z odrębną sferą życia literackiego”). Nazwa gatunkowa naprowadza również na drugi (obok literackiego) fach autora — od czasów Daniela Defoe pisarze bywali także żurnalistami, a doświadczenie dziennikarskie składało się u nich na np. przeprowadzanie researchu również dla celów powieściowych (celem uprawdopodobnienia fabuły), czy wyczucie w odnajdywaniu „chwytliwych”, porywających czytelnika tematów literackich (*story*). Problemy definicyjne nastręcza

powinowactwo powieści dziennikarskiej z powieścią środowiskową (cechy wspólne: naturalistyczne proveniencje, metoda etnograficzna, zamiłowanie do przedstawiania nizin społecznych, koncepcja powieści jako dokumentu społecznego), czy powieścią polityczną (aktualność, publicystyczność, apelowanie do opinii publicznej).

Definiując powieść dziennikarską, nie sposób nie uwzględnić uwarunkowań społecznych i etapu rozwojowego dziennikarstwa. W swoich odmianach czasowych historyczne warianty powieści dziennikarskich znacznie się od siebie różniły. Nie bez znaczenia jest fakt, że u źródeł tej odmiany powieściowej — w wieku XVIII, kiedy zrodziło się regularne czasopiśmiennictwo — nie było wyraźnego rozgraniczenia na pisarstwo beletrystyczne i użytkowe. Wprowadzenie faktu w obręb fikcji miało wymiar praktyczny — służyło budowaniu iluzji prawdopodobieństwa. Dziennikarskość literatury tamtych czasów to interwencyjność i eksploatowanie aktualnych problemów społecznych. W wieku XIX, kiedy dokonało się umasowienie dziennikarstwa i zaczął się krystalizować zawód żurnalisty, powstało pojęcie stylu dziennikarskiego — powszechnie zrozumiałego, najbliższego potocznemu, przezroczystego. Poprzez powieść dziennikarską zaczął on przenikać do literatury popularnej. Gusta masowej publiczności literackiej zaspokajano sensacyjnymi treściami, które niewyrobiony czytelnik znał z prasy groszowej. Do pitawałów (sprawozdań z głośnych procesów sądowych) i prasowych kronik kryminalnych odwołuje się i powieść zeszytowa (np. historia obłąkanej Barbary Ubryk przetrzymywanej w krakowskim klasztorze karmelitanek bosych, którą rozwinął i opublikował pod pseudonimem Georg F. Born niemiecki powieściopisarz Georg Fullborn — *Barbara Ubryk czyli tajemnice klasztoru karmelitów*) i felietonowa, drukowana w gazetach (pojawiają się w niej częste odwołania do wydarzeń elektryzujących opinię publiczną). W wieku XX powieść dziennikarska wpisuje się w przeróżne programy literatury faktu, mającej odpowiadać na problemy społeczne czy spełniać oczekiwania ideologiczne. W dwudziestoleciu międzywojennym ku faktowi (i przeciwko jego artystycznej deformacji) zwrócili się m.in. przedstawiciele niemieckiej „Nowej Rzeczowości”, radzieckiego „Lefu” i polskiego Zespołu Literackiego „Przedmieście”, we Francji rozwijała się „literatura świadectwa”. W latach 60. W zmienionej formule koncepcja ta powróciła w nurcie Nowego Dziennikarstwa (który zasygnalizowała międzywojenna i wojenna działalność reporterska m.in. Ernesta Hemingwaya, Johna Steinbecka czy Johna dos Passosa); punktem wyjścia staje się sprzeciw wobec fałszywego obiektywizmu i skostniałym regułom kompozycyjnym (np. tzw. „zasadzie odwróconej piramidy”, nakazującej rozpoczynać prasowe teksty informacyjne od udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytania: kto, co, gdzie, kiedy, jak, dlaczego; strukturyzacja danych od ogółu do szczegółu ma ułatwić pracę redaktora, który — jeśli musi tekst skrócić — może to zrobić mechanicznie, usuwając ostatnie zdania lub akapity). Współcześnie nie problematyzuje się raczej relacji pomiędzy formą powieściową a gatunkami dziennikarskimi. Nie sprzyja takiej refleksji wszechobecna kreolizacja gatunkowa, zachwianie podziału na literaturę fikcjonalną i niefikcjonalną (piękną/faktu). „Nieuchwytna fuzja faktu i fikcji stała się matrycą dzisiejszego doświadczenia” — napisał Mas’ud Zavarzadeh (*The Mythopoetic Reality*, 1976). Sygnałem tych przemian jest oksymoron, którym Zbigniew Bauer w książce *Antymedialny reportaż* nazwał pisarstwo Kapuścińskiego: „faktografizm magiczny”. W literaturoznawstwie amerykańskim w odniesieniu do dziennikarsko-literackich hybryd używa się określenia *journalit*,

creative nonfiction, *literary nonfiction*, *nonfictional novel*, *art-Journalism* (np. Ronald Weber o pisarstwie Ernesta Hemingwaya), *transfikcja* (Mas'ud Zavarzadeh) a materiał dziennikarski podlega takim samym obróbkom, jak fakty w powieściach historycznych. Znaczenia nabrało natomiast określenie „kreatywne dziennikarstwo” w odniesieniu do inkrustowania tekstów prasowych wytworami fantazji i nadużywania czytelniczego zaufania wynikającego z zawiązanego paktu faktograficznego (określenie Zbigniewa Bauera). Głośnymi aferami związanymi z nieetycznością dziennikarzy były na początku XXI w. sprawy Jacka Kelleya z „USA Today” i Jasona Blaira z „New York Timesa” — obaj zostali zwolnieni z redakcji za fabrykowanie newsów i włączanie fikcji w obręb relacji prasowej; w Polsce głośny był spór wokół książki Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction* (2010), odrzucającej sylwetkę reportażysty i pokazującej, jak manipulował on faktami.

Historia powieści dziennikarskiej rozpoczyna się wraz z początkami dziennikarstwa. Kiedy w Anglii zaczynają się ukazywać „Tatler” i „Spectator”, a później inne gazety, wielu cenionych literatów staje się żurnalistami. Dziennikarzami byli Daniel Defoe, Alexander Pope, Eliza Haywood, Henry Fielding, Samuel Richardson, Samuel Johnson i Oliver Goldsmith. Poeta Samuel Taylor Coleridge pisywał dla „The Morning Post” i „Watchman”, a William Hazlitt współpracował z „The Morning Chronicle”, „Edinburgh Review”, „The London Magazine”, „The Times”. Jason Solinger (*Eighteenth-Century Journalism*) zwraca uwagę, że pierwsi pisarze-dziennikarze nie różnicowali swojej twórczości na literacką i użytkową (eseje, polityczne polemiki). Oczywiście nie zawsze przygoda z dziennikarstwem odciskała piętno na beletrystyce. Na pewno stało się tak w przypadku Daniela Defoe — zdaniem Solingera, pisząc dla „Review” (1704–1713) współpracował on literacką zasadę prawdopodobieństwa (która stanowiła dominującą normę w powieści okresu; nawet Henry Fielding, który nie stylizował *Historii życia Toma Jonesa* na dokument i ironicznie podkreślał fikcyjność opowieści, pisał: „Trzeba tworzyć wzorując się na rzeczywistości. Prawdziwą znajomość świata można zdobyć tylko doświadczeniem, a obyczaje każdej klasy społecznej trzeba znać samemu, ażeby je właściwie ocenić” — przeł. Anna Bidwell). We wstępie do wydania *Plagi* w serii Penguin Books, Anthony Burgess skonstatował: „Defoe was our first great novelist because he was our first great journalist (Defoe był naszym pierwszym wybitnym pisarzem, ponieważ był pierwszym świetnym dziennikarzem)”. Przemysław Mroczkowski pisze o Defoe: „fenomenalne tempo pracy, zmysł wypatrzenia tematów „biorących” z każdej dziedziny, zwłaszcza takich, jak historie z duchami, odkrycia naukowe, pikanteria obyczajowa, egzotyczne podróże. Kojarzmy to wszystko z amerykańskimi redakcjami XX w.”. Sam życiorys autora *Robinsona Crusoe* byłby dobrym tematem na reportaż — Defoe był tajnym agentem rządowym, działał w konspiracji, a większość swoich dzieł wydał anonimowo i jako oparte na faktach (w podtytule *Dziennika roku zarazy* napisał: *Written by a Citizen Who Continued All the While in London*), lub ukrywając autorstwo pod maską wydawcy autentycznego dokumentu (mimetyzm formalny) — czym trafił w gust czytelnika purytańskiego (również Richardson przedstawiał się publiczności literackiej jako wydawca „autentycznych” listów Pameli).

The Storm Defoe (1704 r.) uważa się za pierwszą angielską książkę dziennikarską. Fabularnym punktem wyjścia jest Wielki Sztorm — katastrofa naturalna z 1703 r., która

ożywiła ówczesne dziennikarstwo. Sztorm zabrał od 8 do 15 tys. ofiar. Defoe poprzedził pisanie reporterskim researchem — zamieścił w prasie apel z prośbą o kontakt świadków zdarzeń. O ile przywołane w *The Storm* zdarzenia dotyczyły faktów współczesnych autorowi, o tyle opublikowany w 1722 roku *Dziennik roku zarazy* (*Journal of a Plague Year*) nie opisywał już wydarzeń, w których autor mógł świadomie uczestniczyć (miał wtedy raptem pięć lat). Tematem fabularyzowanego raportu jest epidemia dżumy, która zdziesiątkowała ludność Londynu w 1665 r., a uwieczniona została m.in. w dzienniku Samuela Pepysa. Defoe opierał się prawdopodobnie na zapiskach wuja Henry'ego Foe, który w czasie epidemii postanowił zostać w Londynie. Zrobił również użytek z dokumentów — Bills of Mortality (rubryk śmiertelności), beznamiętne chronologiczne sprawozdanie z rozwoju zarazy uzupełniając o tabele zestawiające rosnącą liczbę ofiar. Narracja pierwszoosobowa prowadzona jest z pozycji świadka (fikcyjnej postaci — H.F., samotnego rymarza handlującego z kupcami zaopatrującymi angielskie kolonie w Ameryce). „Z prawdziwą satysfakcją dla mnie, autora, jak również dla moich czytelników mogę zapewnić, że wszystko, co tu figuruje, zamieszczone zostało z umiarem i raczej poniżej rzeczywistości niżli w przesadnych cyfrach” — konstatuje narrator (przeł. J. Dmochowska).

Również fabułę swojej najbardziej znanej powieści — *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719 r.) oparł Defoe na prawdziwej historii Alexandra Selkirka (ur. W 1676 r. W Szkocji), przedstawionej w książce Woodesa Rogersa *a Cruising Voyage Round the World* (1712). Na przełomie XVIII i XIX wieku utrwaliło się przekonanie, że Defoe ukradł rękopis Selkirka pod pozorem poprawienia go i oddania do druku (ten wątek żerowania Defoe na cudzej historii eksploatuje współcześnie J. M. Coetzee w powieści *Foe*). Defoe mógł znać historię z artykułu Richarda Steele'a opublikowanego w „The Englishman” w grudniu 1713 roku.

W pierwszej prasie kobiecej pisywała Eliza Haywood — pisarka, tłumaczka, dziennikarka i aktorka, której literacki debiut, *Love in Excess, or The Fatal Enquiry* był, przed wydaniem *Pameli* Richardsona, jedną z trzech najpopularniejszych powieści okresu (obok *Robinsona Crusoe* Defoe i *Podróży Gullivera* Jonathana Swifta). W miesięczniku „The Female Spectator” (1744–46) Haywood podejmowała ważne społecznie kwestie, jak małżeństwo, rodzicielstwo, edukacja, czytelnictwo. Współpracowała też z „The Ladies' Mercury”. Feministyczne zacięcie widać w *Various Effects of Love* (1726; tematem jest podwójny standard seksualny — inny dla mężczyzn, inny dla kobiet) i *The Wife and The Husband* (1756). Jej *Mary Stuart, Queen of Scots* (1725) Mary Ann Schofield (*Quiet Rebellion. The Fictional Heroines of Eliza Fowler Haywood*) nazwała literacką hybrydą, zwracając uwagę na to, że tekst niefikcjonalny napisany został z użyciem literackich technik narracyjnych.

W XIX w. po fakt, gazetowy konkret sięgał chętnie Charles Dickens. Pisząc o przygodach Oliwera Twista inspirował się rzekomo doświadczeniami Roberta Blincoe'a. Historia osieroconego dziecka pracującego w bawełnianym młynie, spisana została w *The Memoirs of Robert Blincoe*, opublikowanych w 1828 r. W radykalnym dzienniku „The Lion”. Autentyczność opowieści podkreśla Dickens w przedmowie do *Przygód Oliwera Twista*, wyznając: „Nie ma tu kłusowania po wrzosowiskach oblanых księżycową poświatą, nie ma wesołych biesiad w zacisznych jaskiniach, nie ma żadnych atrakcji stroju (...) celem tej książki było przedstawienie nagiej prawdy” (przeł. A. Gliniczanka). Upodobanie do

opowieści z życia wiąże się z dziennikarskimi doświadczeniami Dickensa, który rozpoczął pisarską karierę jako sprawozdawca parlamentarny i sądowy, uprzednio się do pełnienia tej funkcji przygotowawszy — sztuki stenogramowania (niezbędnego w pracy sprawozdawcy szybkiego pisania) uczył się z podręcznika Thomasa Gurneya (*Brachygraphy or an Easy and Compendious Short Hand*). Ślady tego doświadczenia zawarł w *Dawidzie Copperfieldzie*. „Słyszałem, że wielu znakomitych ludzi zaczynało karierę od pisania sprawozdań z posiedzeń Parlamentu (...)” — donosi w rozdziale XXXVIII narrator. „Nabyłem za cenę sześciu pensów praktyczną metodę stenografii i zatopiłem się w badaniu jej tajemnic (...) Udało mi się wreszcie przeniknąć tajniki stenografii i podwoić moje dochody. Wyrobiłem sobie nawet pewne imię w tej gałęzi i uczęszczałem stale do Parlamentu w celu zasilania «Porannego Dziennika»” (przeł. W. Zyndram-Kościałkowska). Z „The Mirror of Parliament” (gazetą donoszącą z obrad parlamentu) Dickens zaczął współpracować w 1831 roku. Rok później zatrudnił go „True Sun”, a w 1843 r. — „Morning Chronicle”. Pierwszy tekst literacki — *a Dinner at Poplar Walk* — opublikował Dickens w „Monthly Magazine” w grudniu 1833 r. Został on później włączony do kolekcji szkiców fizjologicznych *Szkice Boza* (*Sketches by Boz*), które były połączeniem doniesień dziennikarskich z obrazkami z życia codziennego Londynu, zwłaszcza dolnych warstw społecznych (drukowane w dziennikach i innych periodykach pomiędzy 1833 a 1836 rokiem). W 1850 roku Dickens zaczął wydawać swój własny tygodnik, „Household Words”, w którym publikowali m.in. Wilkie Collins, Elizabeth Barrett Browning i Elisabeth Gaskell; w 1859 r. — „All the Year Round” (tam drukował szkice pod tytułem *Uncommercial Traveller* — nasycone detalem obrazki z londyńskich ulic). Przez czterdzieści lat pracy dziennikarskiej Dickens napisał ok. 350 tekstów prasowych: doniesień, szkiców, satyr, wspomnień, recenzji, artykułów wstępnych, na aktualne tematy, takie, jak np. reforma więziennictwa.

Dziennikarzem był również Rudyard Kipling, odrzucany przez dekadentów za wulgarność i „dziennikarski realizm” (tak o *Gawędach spod Himalajów* — *Plain Tales from the Hills*, 1888 r. — napisał Oscar Wilde); zaczynał w redakcji „Civil and Military Gazette” w Lahore, współpracował też z „The Pioneer” i jako korespondent tego pisma zwiedził m.in. Japonię, Australię, Nową Zelandię, Cejlon i Południową Afrykę.

We Francji dzieje powieści dziennikarskiej rozpoczynają się w wieku XIX. Dziennikarzami byli m.in. Honoré de Balzac i Guy de Maupassant, co pozostawiło ślady w ich twórczości. Bohater *Straconych złudzeń* Balzaca, młody poeta z prowincji Lucien de Rubemprè, próbuje podbić Paryż właśnie jako żurnalista i szybko dowiaduje się, jak skorumpowane i upolitycznione jest środowisko dziennikarzy. W *Pięknym panu* (*Bel-Ami*, 1885 r.) krytykuje je również Maupassant. Wyraźnie z dziennikarstwem wiąże się technika naturalistyczna, zwłaszcza Emila Zola z jego koncepcją „powieści dokumentu”. Grunt dla tego wariantu powieści dziennikarskiej stworzyła walka o realizm i postulat „bezosobistości” (*impersonnalité*) — powstaje wzorzec powieści opartej na rzetelnej obserwacji, w której brak miejsca na dydaktyzm. Jak pisał Zola, „Powieściopisarz naturalistyczny usiłuje zniknąć bez śladu za wydarzeniami, które opowiada. Jest ukrytym reżyserem dramatu. Nigdy nie zdradza między wierszami swojej obecności” (również Champfleury zalecał na łamach „Le Figaro”: „Powieściopisarz nie sądzi, nie potępia, nie wybacz. Ukazuje fakty”). Założenia współgrają z metodą. Obraz epoki wyłaniający

się z powieści autora cyklu o Rougon-Maquartach jest konsekwencją wieloletniej pracy dziennikarskiej (*feature*, kolumny plotkarskie, przeglądy książek, krytyka teatralna) i społecznych zainteresowań autora. Reporterskie doświadczenia przełożyły się na metodę kompletowania materiału, którą Henri Mitterand nazwał „etnograficzną”. Jej komponentami są: przeprowadzanie researchu w terenie, koncentracja na zjawiskach charakterystycznych dla określonych grup społecznych oraz porządkowanie i analizowanie dostrzeżonych zjawisk, co prowadzi do opracowania dokumentacji i dokonania syntezy. Sporządzane „w terenie” notatki są następnie opracowywane literacko. Jak dowodzi Danuta Knysz Rudzka, przed napisaniem powieści środowiskowej *Bestia ludzka* Zola przeczytał m.in. dokumentację dwóch spraw sądowych dotyczących zabójstwa w pociągu, dwie prace naukowe o francuskich liniach kolejowych, wiele wycinków z prasy o katastrofach kolejowych. Fabułę powieści inkrustował opowieściami zaczerpniętymi z gazet codziennych; opracował literacko sprawy kryminalne: dotyczące rodziny Feynmanou (żona zdradzała męża z pracownikiem apteki, po wyjściu sprawy na jaw została zmuszona przez męża do pomocy w zamordowaniu kochanka) i morderstwa prefekta Barème’a oraz polityka Poinsona.

Kontynuacją rozpoznania naturalistów były wczesnodwudziestowieczne eksperymenty prozatorskie eksploatujące „dokument” społeczny, poszukujące „autentyzmu” i posilkujące się metodą reportażową. W latach 20. W Rosji o prawdę w literaturze i dokumentowanie życia społecznego upominają się twórcy „Lefu”. W Niemczech rozwija się kierunek Nowa Rzeczowość (Neue Sachlichkeit, m.in. Alfred Döblin i Erich Kästner). W powieści *Berlin Alexanderplatz* (1929 r.) Döblin stworzył wierny obraz wielkomiejski przy pomocy nowatorskich technik literackich (strumień świadomości, symultanimizm). Później, w latach 60. Reinhard Baumgart w eseju *Aussichten des Romans oder Hat die Literatur Zukunft?* (1968) pisze o „literaturze dokumentalnej” wymierzonej w manipulację „przemysłu kulturowego”.

W Stanach Zjednoczonych tradycję pisarstwa niefikcjonalnego wytyczają w XX w. międzywojennymi i wojennymi reportażami oraz powieściami reportażowymi m.in. Ernest Hemingway, John Dos Passos, John Steinbeck, Erskine Caldwell. Hemingway, który zaczął zawodowo zajmować się dziennikarstwem w redakcji niedzielnej wydania wychodzącej w Kansas gazety „Star” (jak podaje Józef Chałasiński, jednej z sześciu największych gazet amerykańskich) jest autorem pięciu niefikcji — *Śmierci po południu* — *Death in the Afternoon* z 1932 r., *Zielonych wzgórz Afryki* — *Green Hills of Africa* z 1935 r., *Niebezpiecznego lata* — *The Dangerous Summer* z 1985 r., *Ruchomego święta* — *a Moveable Feast* z 1964 r. oraz *Under Kilimanjaro* opublikowanego w 2005 r. Cechy reportażu mają np. *Grona gniewu* Steinbecka (*Grapes of Wrath*, 1939 r., nagroda Pulitzerza). W latach 60. XX wieku zaczęło się rozwijać Nowe Dziennikarstwo. Do nurtu zalicza się m.in. twórczość Trumana Capote’a, Toma Wolfe’a, Huntera S. Thompsona i Normana Mailera. Charakteryzowało ją połączenie tematów i metod dziennikarskich z technikami literackimi (Wolfe w opracowanej przez siebie antologii *The New Journalism* z 1973 r. porównywał przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa do Balzaka i Thackeraya). Poszukiwanie nowego języka wymusiły ważne wydarzenia tego okresu — wojna w Wietnamie, powstanie hippisowskiej subkultury, studenckie protesty z 1968 r. i rewolucja seksualna. Zdaniem Johna Hellmana (*Fables of Fact: The New Journalism as*

New Fiction), reporterzy byli zmęczeni narzucanymi im w redakcjach kompozycyjnymi i stylistycznymi wytycznymi, które nie pozwalały dotknąć sedna opisywanych zdarzeń. I tak Wolfe, który był kronikarzem subkultury hipisów, w zbiorze reportaży i esejów *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965) zastosował liczne środki stylistyczne, zmieniał perspektywę narracyjną i wprowadził elementy techniki strumienia świadomości. W *Próbie kwasu w elektrycznej oranżadzie* (*The Electric Kool-Aid Acid Test*, 1995) opowiedział historię m.in. Kena Keseya (autora *Lotu nad kukulczym gniazdem*), w sposób dostosowany do tematu, czyli używając stylu najlepiej przedstawiającego eksperymenty narkotykowe bohaterów. Norman Mailer wziął na warsztat m.in. CIA i śmierć Johna Kennedy'ego. W *The Armies of the Night* (1968 r., nagroda Pulitzera) opisał antywojenny marsz na Pentagon; a była to, o czym informuje w przedmowie: osobista historia, która choć napisana jak powieść, jest według najlepszej pamięci autora skrupulatna wobec faktów. Podobnie wypowiada się (tym razem w posłowniu) o *Pieśni kata* (1979 r.): „historii z życia wziętej”, dotyczącej prawdziwych postaci i prawdziwych miejsc — [sporządzonej] tak, jakby pisało się powieść (przeł. B. Jankowiak). Rekonstruuje w niej mozolnie, na podstawie wywiadów, dokumentów, stenogramów rozpraw sądowych (i z pomocą asystenta researchera) historię Gary'ego Gilmore'a oczekującego na skazanie w celi śmierci za zabójstwo mormonów. Ta jedna z najgłośniejszych spraw kryminalnych w latach 70. skomentowana została literacko również przez innego dziennikarza — Mikaela Gilmore'a z „Rolling Stone”, brata mordercy. Trumana Capote do napisania *Z zimną krwią* (podtytuł: *Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, 1966 r.) zainspirowała krótka notatka prasowa o okrutnej śmierci rodziny z Kansas: Herberta Cluttera, jego żony Bonnie i dwojga dzieci. W towarzystwie Nelle Harper Lee (autorki *Zabić drożdza*) pojechał na miejsce zdarzenia, by zbierać materiały. Brał udział w konferencjach prasowych, konsultował się m.in. z psychiatrami żeby lepiej zrozumieć i opisać psychikę morderców. Z dopisaniem puenty do powieści musiał poczekać na wyrok sądowy, a potem egzekucję sprawców. Do tego czasu maszynopisy zamknięte były w redakcyjnym sejfie „The New Yorkera”. Po publikacji odcinkowej w prasie (1965 r.) powieść wydana została w formie książkowej (styczeń 1966). O sukcesie pisze w *KaraŃce La Fontaine'a* Melchior Wańkowicz: Najpierw — przepuszcza tekst przez szereg numerów „The New Yorker”, którego nakład dzięki temu rośnie z dnia na tydzień. Następnie „The American Library” płaci pół miliona dolarów za prawo rozporządzania prasowymi przedrukami. Columbia Pictures płaci 400 000 dolarów za prawa filmowe. Wreszcie *Z zimną krwią* ukazuje się jako kieszonkowiec — pierwszy nakład od razu w stu tysiącach egzemplarzy.

Literackość oznaczała dla przedstawicieli „Nowego Dziennikarstwa” np. opowiedzenie się przeciwko zasadzie odwróconej piramidy. „Przedstawiciele nowego rodzaju dziennikarstwa nie ograniczali się (...) do odpowiedzi na podstawowe pytania typu: „kto?”, „gdzie?” i „kiedy?”, ale jednocześnie wyjaśniali szczegółowo genezę przedstawionych faktów, starali się ustalić motywację działań bohaterów, a także obszernie informowali o kulisach opisywanych zdarzeń” — pisze Jerzy Durczak (*Nowe Dziennikarstwo*). Emocjonalność przekazu osiągnięta została na kilka sposobów. Tom Wolfe wymienia: 1) konstrukcję scena po scenie; 2) użycie dialogu; 3) trzecioosobowy punkt widzenia; 4) użycie symboli statusu społecznego. John Hollowell dodaje dwie metody zaczerpnięte

z pisarstwa fikcjonalnego: 1) zastosowanie monologu wewnętrznego i przedstawianie myśli bohaterów; 2) złożoną, wielowarstwową charakterystykę bohaterów (poprzez prezentację ich zachowań). Henryk Markiewicz zauważa, że sami teoretycy powieści dziennikarskiej tamtego okresu nie byli zgodni co do jej definicji — zdaniem Capote’a narrator powinien być nieujawniony i obiektywny, ideałem Mailera było dziennikarstwo spersonalizowane. „Ten nowy gatunek opiera się na wykorzystaniu wielu metod, które definiowały teren powieściopisarza: napięcie, symbol, intonacja, ironia, prozodia, wyobraźnia” — pisze Jack Newfield (cyt. za: Zbigniew Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo”*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*).

Z pojęciem „Nowego Dziennikarstwa”, a zwłaszcza twórczością Huntera S. Thompsona, związane jest określenie „dziennikarstwo gonzo”. Bill Cardoso, redaktor „Boston Globe”, określił tak reportaż Thompsona *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved* (1970 r.) — zbiór luźnych osobistych zapisków. Thompson angażował się w opisywane wydarzenia (m.in. eksperymentując z narkotykami; kiedy przygotowywał książkę o klubie Hells Angels nauczył się jeździć na motocyklu), był aktywistą, ale na obiektywizm się nie silił. Zbigniew Bauer przyrównuje jego pisarstwo do dziennikarstwa tabloidowego, a kontynuację modelu „gonzo” dostrzega m. in. w reportażu uczestniczącym i wywołującym faktów przy pomocy prowokacji dziennikarskiej. Z „Nowym Dziennikarstwem” kojarzone są również takie określenia jak *muckraking* (odkrywanie afer) i *crusading* (krucjaty prasowe). Tendencje te kontynuowane są w nurcie „nowego nowego dziennikarstwa” (*New New Journalism*), którego przedstawicielami są m. in. Adrian LeBlanc, Michael Lewis, Eric Schlosser, Lawrence Weschler, Ted Conover. „Mechanizmy narracji, utrwalone w literaturze, pozwalają tłumaczyć świat znacznie precyzyjniej niż oko kamery” — zauważa Zbigniew Bauer (*Dziennikarstwo „gonzo”*).

Powieści pisywane przez dziennikarzy cechuje często wrażliwość społeczna. Stieg Larsson, autor trylogii *Millenium* (2005, 2006 i 2007; głównym bohaterem cyklu jest Mikael Blomkvist, nieugięty dziennikarz-aktywista) pracował w redakcji antyfaszystowskiego pisma „Expo”, dla „Searchlight” i TT. „Nie przypadkiem jego kryminały zawierają ostrą krytykę społeczną. Stieg angażował się politycznie. Był antyfaszystą” — napisał Mikael Ekman, z którym Larsson współpracował w „Expo”, w słowie wstępnym do biografii pisarza autorstwa Jana-Erika Petterssona (przeł. A. Węgleńska).

W Polsce literaci pracowali w pismach już od XVIII w. (Ignacy Krasicki — redaktor „Monitora”, Franciszek Bohomolec, Adam Naruszewicz). Na ich łamach prezentowano małe formy prozatorskie. W XIX w. „kroniki”, „mieszaniny”, miejskie felietony pisywali Jan Lam we Lwowie, Michał Bałucki w Krakowie, Henryk Sienkiewicz i Bolesław Prus w Warszawie. Sienkiewicz swoje doniesienia o codziennym życiu stolicy — odpowiednik *Szkiców* Boza Dickensa — podpisywał w „Gazecie Polskiej” pod pseudonimem Litwos; jego dziennikarskie początki były trudne. Jak podaje Julian Krzyżanowski, Józef Sikorski, ówczesny redaktor tej gazety, powściągał literackie zakusy Sienkiewicza słowami: „Ja chcę faktów! Proszę o fakta!” Sienkiewicz był korespondentem z Ameryki, Francji, Galicji, Włoch; publikował m.in. *Listy z podróży*. Później objął redakcję „Słowa”, gdzie drukował recenzje muzyczne, teatralne i literackie, sprawozdania z wystaw plastycznych, a następnie *Trylogię*. Prus w *Kronice tygodniowej* na łamach „Kuriera Codziennego” pisywał np. o wymianie nawierzchni na Nowym Świecie, otwarciu ogrodu zoologicznego

czy postawieniu elektrycznych lamp na ul. Marszałkowskiej. Jan Detko (*Warszawa naturalistów*) wywodzi z tej drobiazgowości panoramiczność *Lalki*, jej społeczną i topograficzną dokładność („W jej wielowarstwowym nurcie przedstawiane są: dzieje sklepu, historia kamienicy, spółka handlowa, wyścigi konne, kantor lichwiarza, proces sądowy; ze zjawisk miejskich: nędza, prostytutka, rauty i zabawy arystokracji, tendencje socjalistyczne”). W redakcjach prasowych pracowali również naturaliści — Adolf Dygasiński i Gabriela Zapolska (co znajduje odzwierciedlenie w sporządzaniu „w terenie” notatek do fabuły; materiały do *Kaśki Kariatydy* Zapolska zbierała m. in. w prosektorium, rozmawiała z policjantami, odwiedzała — jak to ujęła — „obrzydlive nory”). Dla „Tygodnika” reportaże pisywał Reymont (np. *Pielgrzymka na Jasną Górę*).

Nazwa gatunkowa „powieść dziennikarska” zaczyna być stosowana w odniesieniu do literatury polskiej od końca XIX wieku — na oznaczenie odmiany popularnej, często opatrzonej podtytułem „powieść współczesna”. Dominantami modernistycznej powieści dziennikarskiej były aktualność tematu/problemu i szybkie reagowanie na ważne współczesne wydarzenia. Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*) ocenia ją negatywnie, pisząc, że pisarze-dziennikarze „stają przed pytaniem: surowa sztuka i — nędza, czy popłatny *Kuryerek*, a popełniając megalomanię z prasą, obniżają literacki poziom, choć można było się więcej spodziewać”. Jako przykład podaje twórczość Wołody Skiby (Władysława Sabowskiego, *Nad poziomym* — 1887), Stanisława Grudzińskiego, Mariana Gawalewicza (*Mechesy, Synowie Laokoona*), Marii Rodziewiczówny, Wincentego Kosiakiewicza i Alfreda Nossiga. Gawalewicz był współpracownikiem „Kuriera Warszawskiego” i „Gazety Polskiej”, gdzie zajmował się m.in. sprawozdaniami teatralnymi. Aleksander Kraushar w *Neocyganerii warszawskiej* pisze o nim: „Był wzorowym i sumiennym kronikarzem wypadków bieżących, był sprawozdawcą dzieł literackich, krytykiem, poetą i nowelistą, słowem przedstawiał typ literata wszechstronnego i z tego względu poszukiwany był chętnie przez wydawców pism periodycznych”. Podejmował tematykę aktualną — w *Drugim pokoleniu* zajął się stosunkami pomiędzy robotnikami a fabrykantami, w *Mechesach* i *Szubrawcach* — kwestią żydowską, interesował go również temat spółek handlowych.

W powieściach Artura Gruszeckiego (*Krety* — 1896 r., *Hutnik* — 1897 r., *Szarańcza* — 1898 r., *Nad Wartą* — 1904 r.) wyraźne są inspiracje naturalistyczne. W *Większości* (1902) Gruszecki pisze o wtargnięciu polityki na wieś, powstaniu Stronnictwa Ludowego w Galicji i wyborach galicyjskich. Zdaniem Haliny Tchorzewskiej-Kabaty „nad Gruszeckim-pisarzem górował Gruszecki-dziennikarz i społecznik, dla którego ważniejsze było postawienie istotnego problemu społecznego od jego literackiej egzemplifikacji”.

Nastawienie na czytelnika masowego skutkowało skandalizującym charakterem niektórych powieści dziennikarskich tego okresu. W fabułę wplatano śmiałe sceny erotyczne (np. W *Jaskółce* Gustawa Daniłowskiego o ruchu rewolucyjnym). Posługiwano się też modelem powieści z kluczem (w „śląskich” powieściach Gruszeckiego sportretowani zostali polscy działacze narodowi, np. Konstanty Damrot, a w *Pod Czerwonym Wirchem* z 1909 r. autor uwiecznił Kazimierza Przerwę-Tetmajera; powieścią z kluczem jest też antysemita powieść Antoniego Józefa Miecznika *Cztery dni* z 1903 r., w której

zaatakowane zostało środowisko warszawskiej żydowskiej finansjery). O lokowaniu tych tekstów w obrębie literatury popularnej decydowała m.in. stereotypizacja postaci (np. Niemca w *Dwóch żywiołach* Anny z Bardzkich Karwatowej) i wykorzystanie schematu romansu.

Inny charakter miał związek literatury z dziennikarstwem w dwudziestoleciu międzywojennym. Zwrot do realizmu i neonaturalizmu w latach 30. związany był ze społecznikowskim zacięciem pisarzy. Założenia literatury faktu realizowali członkowie Zespołu Literackiego „Przedmieście”, działającego od 1933 r. Grupie literackiej przyświecały cele dokumentacyjne (analiza i dokumentacja społeczna, dokonywana środkami artystycznymi — jak piszą w deklaracji wskrzyszającej działalność pod koniec lat 50.) i postulat „psychicznego zaangażowania”. Założyciele — Helena Boguszewska i Jerzy Kornacki — pisywali o robotnikach fabrycznych, miejskich nizinach społecznych, losie dzieci. Byli dziennikarzami; Boguszewska publikowała w „Bluszczu”, Tygodniku Ilustrowanym”, „Kobietie Współczesnej”; interesował ją los dziecka, służba zdrowia, edukacja. Była autorką reportaży o zakładzie dla ociemniałych dzieci w Laskach (*Laski, Świat po niewidomemu, Dzieci znikąd* z lat 1933-37). Kornacki wypowiadał się publicznie na łamach „Epoki” i „Kobiety Współczesnej”. *Ci ludzie* Boguszewskiej oraz pisane wspólnie z Kornackim *Jadą wozy z cegłą i Wisłą* nazywane bywają powieściami reportażowymi, a Boguszewska „kronikarką życia podwarszawskiej biedoty”, która osią konstrukcyjną utworów czyniła „autentyczny «przekaz źródłowy» o doli «szarych ludzi»” (jak to ujął Kazimierz Ptak). Poświęconą środowisku wodniaków *Wisłę* założyciele Zespołu Literackiego „Przedmieście” napisali po miesiącu obserwacji, w trakcie której zbierali egzotyczne i fachowe słownictwo, by potem zdać relację nasyoną obyczajowym konkretem. Fakty (m.in. strajk śląskich hutników) opracowuje Boguszewska literacko w *Czerwonych węzłach*, autentyzm relacji podkreślając pierwszoosobowymi „zobaczyłam”, „rozmawiałam”. Działaczką społeczną i dziennikarką była również związana z „Przedmieściem” Halina Krahelska. W powieści reportażowej *Polski strajk* (wydanie z 1936 r. zostało skonfiskowane, książkę wznowiono w 1958 r.) przedstawiła wydarzenia, które miały miejsce w krakowskich Zakładach Gumowych „Semperit”. W marcu 1936 r. policja zaczęła strzelać do protestujących przeciwko stłumieniu strajku robotniczego; kilku pracowników fabryki zginęło. Tym wydarzeniom poświęcił powieść *Młodości śpiewaj* również Jalu Kurek, zmieniając nazwę przedsiębiorstwa ze względów cenzuralnych na „Blachit” (1939 r., współpracował z „Głosem Narodu”, „Ilustrowanym Kurierem Codziennym” i „IKC”). *Grypa szaleje w Naprawie Kurka* była jedną z najgłośniejszych powieści lat 30. Charakteryzuje ją technika reportażowa i operowanie epizodem (jeden z krytyków współczesnych nazwał *Grypę* mechaniczną składanką opisów, obserwacji z życia na surowo; sam Kurek w *Moim Krakowie* wyznaje: „Powieść nie była skłamana w niczym, jeśli chodziło o tło dokumentalno-społeczne. Oczywiście występujący w niej ludzie, jak i konstrukcja ich losów w powieści są zbudowane na zasadzie artystycznej fikcji. Powieść jest przecież dziełem sztuki.” W powieści *Woda wyżej* (1935 r.) Kurek drobniawo opisał powódź z 1934 r. i akcję ratowniczą, którą — jako wysłannik „IKC” — mógł oglądać na własne oczy.

O powieści dziennikarskiej można mówić również w odniesieniu do literatury wojennej — przykładem *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera. W tej pojemnej kategorii mieszczą

się również rozmaite socrealistyczne, produkcyjne parareportażowe powieści z tezą (np. Tadeusza Konwickiego *Przy budowie czy Traktory zdobędą wiosnę* Witolda Zalewskiego — obie z 1950 r.). W kontekście wspomnianego „Nowego Dziennikarstwa” pisze się np. o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego — *Cesarz* ukazał się w Niemczech w 1984 r. z podtytułem *Pewna parabola władzy*, co sugerowało czytelnikowi odpowiedni (wychodzący poza reporterski konkret) tryb lektury; na literackość tego reportażu wskazuje również XVII-wieczna stylizacja językowa. Zdaniem Zbigniewa Bauera, literackość reportaży Kapuścińskiego (np. *Imperium*) stanowi „ramę», dzięki której «patchworkowa» struktura narracji nie rozsypuje się na niespójne fragmenty” (*Antymedialny reportaż*). Warto przy tej okazji (nawiązując też do książki Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*) przypomnieć głośną sprawę z początku lat 60., kiedy to autor *Wojny futbolowej* oskarżył Bohdana Drozdowskiego o splagiatowanie reportażu *Sztwywny* (tekstu napisanego dla „Polityki”, który został później włączony do zbioru *Busz po polsku* w dramacie *Kondukt*. Drozdowski argumentował, że fakty nie mogą być przedmiotem praw autorskich. Kapuściński — że *Sztwywny* to tekst literacki.

Genologiczną relację pomiędzy powieścią faktograficzną a reportażem badał Melchior Wańkowicz, poświęcając jej obszerne fragmenty *Karafka La Fontaine’a*. Wyłożył w niej koncept „techniki mozaikowej”, polegającej na umiejętnym montażu faktów, „poszerzeniu konwencji reportażu” i np. wykorzystywaniu chwytów literackich, „równounprawnienia doznań z dokumentacją”, operowaniem uogólnieniem czy typizacją, co wpływa pozytywnie na konstrukcję tekstu. Przyznał, że bohaterowie powieści reportażowej *Drogą do Urzędowa* są „posklejani z różnych prototypów, ale [podkreślał] z prototypów istniejących; także w *Tworzywie* użył powieściowego kleju”. Do takiej mozaiki faktograficznej nawiązuje również opowieść o Hannie i Gabrieli Rechowiczach spisana przez dziennikarza Maxa Cegielskiego; również tytułem, który wskazuje nie tylko na charakterystyczne dla PRL-u dekoracje naścienne produkowane przez opisywanych artystów. *Mozaika* (2011 r.) zbudowana została z fragmentów — rozmów z Hanną Rechowicz, wspomnień innych osób, cytatów i omówień z PRL-owskiej prasy, ale i osobistych wynurzeń Cegielskiego (który uaktywnia się w tekście, co jest chwytem charakterystycznym dla reportażu uczestniczącego). „Nie chcę oszukiwać, strojąc się w fałszywe piórka pozorów prozy reporterskiej. Fikcja i tak zwycięża, ponieważ najwięcej zależy od narratora. Fakty są jak pomniki stawiane na cześć rzeczywistości, jak skamieliny, kości dinozaura, trylobity odcisnięte na papierze. Fakty są nudne” — pisze Cegielski.

Powieść dziennikarska to bardzo pojemna kategoria genologiczna. Wracając do za-sygnalizowanych we wstępie tej definicji zastrzeżeń, warto raz jeszcze podkreślić wątpliwości wynikające z dokonywania rozróżnień pomiędzy tymi dwoma rodzajami piśmiennictwa — literackim i dziennikarskim. W czasach zamazania granic pomiędzy fikcją a literaturą niewystarczające jest przyjęcie za kryterium stosunku do rzeczywistości (kwestii pozatekstowego odniesienia). Nie satysfakcjonuje też podkreślenie odmienności społecznej funkcji pisarza (konceptu dziennikarstwa jako czwartej władzy i interwencyjności — bo przecież i literatura nie jest od tego wolna, o czym świadczy choćby wymieniana przez Stefana Żółkiewskiego w *Kulturze literackiej 1918-1939* wśród funkcji pisarskich rola „działacza” i „pisarza na usługach”; co więcej i funkcje dziennikarzy się zmieniają w obliczu dominacji modelu *infotainment*, czyli skrzyżowania informacji

z rozrywką). O odmienności tekstu literackiego od np. reportażu nie decyduje nawet środek przekazu — bo czy reportaż prasowy staje się literaturą jeśli opublikowany jest w formie książkowej? Z drugiej strony prasa była przecież przestrzenią umożliwiającą umasowienie literatury, o czym świadczy kariera powieści w odcinkach i np. „manufaktura powieści” Aleksandra Dumasa. Zależności są obustronne; Jerzy Jastrzębski (*Dziennikarstwo jako literatura XX wieku*) dostrzega „literackość” dziennikarstwa w operowaniu skandalem medialnym (którego celem jest wywołanie katharsis u czytelnika), wykorzystującym i modyfikującym konwencje tragedii, kryminału, thrillera, powieści sensacyjnej i przygodowej. Z drugiej strony, Wańkowicz w *KaraŃce* La Fontaine’a pisze o Stendhalu: „przeczytawszy *Czerwone i czarne* zastanawiałem się, czy nie jest to przypadkiem raczej reporter. Ta powieść zabrzmiała kontrastowo, bo autor zaczyna zdarzeniem prawdziwym, przechodzi na malarstwo, a kończy mozaikowym kamyczkiem — autentyczna scena zgilotynowania”.

Bibliografia (wybór):

Applegate Edd (1996), *Literary Journalism. a Biographical Dictionary of Writers and Editors*, Greenwood Publishing Group; Bartoszyński Kazimierz (2004), *Między sensem a dokumentarnością*, [w:] tegoż, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków; Bauer Zbigniew (2001), *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Wydawnictwo PAP, Warszawa; Clarke Gerald (2008), *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, PIW, Warszawa; Detko Jan (1980), *Warszawa naturalistów*, PIW, Warszawa; Drew John M. L. (2003), *Dickens the Journalist*, New York: Palgrave Macmillan; Durczak Jerzy (2003), *Nowe dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, Universitas, Kraków; Durczak Jerzy (1989), *Contemporary American Literary Nonfiction*, Wydawnictwo UMCS, Lublin; *Dziennikarstwo a literatura XX i XXI wieku* (2011), red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa; Feldman Wilhelm (1918), *Współczesna literatura polska 1864-1917*, t. 1, Warszawa; Fisher Fishkin Shelley (1988), *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*, Oxford University Press, New York; Gazda Grzegorz (2000), *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa; Hellman John (1981), *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, University of Illinois Press, Urbana; Hollowell John (1977), *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, University of North Carolina Press, Chapel Hill; Hutnikiewicz Artur (1974), *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Wiedza Powszechna, Warszawa; *Journalism* (1999), [w:] *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, ed. J. A. Cuddon, Penguin, London; *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter* (2007), ed. R. Keeble, S. Wheeler, New York; Tchórzewska-Kabata Halina (1982), Artur Gruszecki. *Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków; Kąkolewski Krzysztof (1983), *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (1994), *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (1987), *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści*

popularnych lat 1896-1905, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci profesora Jana Trzynieckiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Ossolineum, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (2006), *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław; Krzyżanowski Julian (2000), *Sienkiewicz a Warszawa*, Typografia, Warszawa; *Litterature et Reportage* (2011), red. M. Boucharenc, J. Deluche, Presses Universitaires de Limoges, Limoges; Maciejewska Iwona (1958), *Twórczość powieściowa Mariana Gawalewicza*, „Prace Polonistyczne”, seria XIV, Łódź; Maziarski Jacek (1966), *Anatomia reportażu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków; *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?* (2011), red. K. Wolny-Zmorzyński, [w:] Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa; Mitterand Henri (1984), *Od etnografii do fikcji literackiej*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki”, z. 1; Novak Maximilian E. (2001), *Daniel Defoe. Master of Fiction*, Oxford University Press; Nowacka Beata (2004), *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice; Knysz-Rudzka Danuta (1972), *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”*, Ossolineum, Wrocław; *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki* (1992), red. B. Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa; *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku* (1992), red. K. Wolny, Wydawnictwo WSP, Rzeszów; Schofield Mary A. (1982), *Quiet Rebellion. The Fictional Heroines of Eliza Fowler Haywood*, University Press of America, Washington DC; Solinger Jason (2006), *Eighteenth-Century Journalism*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, t. 1, ed. D. S. Kastan, Oxford University Press; Wakefield Dan (1974), *The Personal Voice and the Impersonal Eye*, [w:] *The Reporter as Artist. A Look at the New Journalism Controversy*, ed. R. Weber, Hastings House; Weber Ronald (1990), *Hemingway's Art of Non-Fiction*, St. Martin's Press, New York; Wańkowicz Melchior (2010), *Karafka La Fontaine'a*, Prószyński i S-ka, Warszawa; Wolfe Tom (1980), *The New Journalism. With an Anthology* Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson, London; Wolfe Tom (1973), *The New Journalism*, Harper and Row, New York; Wolfe Tom (1989), *Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel*, „Harper's Magazine”, November (przedruk, [w:] Tom Wolfe (2001), red. H. Bloom, Chelsea House Publishers; Zavarzadeh Mas'ud (1976), *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfictional Novel*, University of Illinois Press.

IZABELLA ADAMCZEWSKA

Powieść filologiczna

— (ros. *filologiczeskij roman*) gatunek pisarstwa literaturoznawczego określany często mianem „gatunku przejściowego” (*promieżutocznyj žanr*) (L. Ginzburg), „niepochwytnego” (*nieprojawlennyj žanr*) (A. Achmatowa) lub „syntetycznego” ze względu na szczególne usytuowanie na pograniczu dyskursów naukowego i artystycznego, hybrydyzację cech dokumentu historycznego, kroniki, dziennika, beletryzowanej (auto)biografii, listu, eseju, rozprawy naukowej, parodii i pastiszu, operowanie sygnałami różnych obiegów kulturowych oraz permanentny stan krystalizacji formuły gatunkowej. Powieść filologiczna, która splata elementy powieści eseistycznej, ideowej, środowiskowej