

Izabella Adamczewska-Baranowska

Łże-reportaże i prawdziwe fikcje



Łże-reportaże i prawdziwe fikcje



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

Izabella Adamczewska-Baranowska

Łże-reportaże i prawdziwe fikcje

Powieść dziennikarska
i reportaż w czasie
postprawdy i zwrotu
performatywnego

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

[Kup książkę](#)

Izabella Adamczewska-Baranowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Elżbieta Konończuk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Małgorzata Tarnowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

krzysztof de mianiuk

Na okładce wykorzystano kolaż Eweliny Karpowiak/Klawe Rzeczy

© Copyright by Izabella Adamczewska-Baranowska, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09573.19.0.M

Ark. wyd. 23,6; ark. druk. 25,375

ISBN 978-83-8142-893-4

e-ISBN 978-83-8142-894-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

Sebastianowi i Igorowi

Chciałem stworzyć powieść dziennikarską, coś na wielką skalę, co by miało wiarygodność faktu, bezpośredniość filmu, głębię i swobodę prozy oraz precyzję poezji.

(Truman Capote, *Muzyka dla kameleonów*, przeł. K. Zarzecki, 1992)

*

[illegible]

(Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 1965)

*

No i tak się porobiło, że zawodowo zacząłem zajmować się ściemnianiem. Łganiem. [...] Wcześniej jednak musiałem wymyślić sobie pseudonim. Nie chciałem publikować tych bzdur pod własnym nazwiskiem. Tak więc pisałem jako Paweł Poncki. Uznałem, że tak będzie cool. Biblijne pseudonimy zawsze dobrze brzmią. Jak Jesus z Lebowskiego czy Chris Pontius z Jackassa.

(Ziemowit Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, 2013)

*

Właśnie przeczytaliście powieść uciekiniera – uciekiniera z krainy dziennikarstwa śledczego, który tak długo śledził spiskową praktykę dziejów, że być może uwierzył nawet w teorię. Autorowi powieści sensacyjnych wolno jednak o wiele więcej niż reporterowi.

(Witold Gadowski, *Wieża komunistów*, 2012)

*

Reporter gazetowy musi zapomnieć o literaturze. Jemu nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami. Gazety mają mnie informować. Reporter książkowy może pójść w literaturę.

(Jacek Hugo-Bader, 2014)

SPIS TREŚCI

Wstęp	11
I. Negocjowanie gatunku	25
1. Pomędzy dziennikarstwem a beletrystyką. Punkt wyjścia	27
2. Pomędzy faktem a fikcją. Ku powieści postprawdziwej	83
3. Pomędzy sensacją a interwencją. W stronę parateatralnego „dokumentu ludzkiego”	127
4. Pomędzy reportażem a powieścią. Wstęp do genologii rynkowej ..	173
II. Laboratorium gatunkowe	215
1. Biografia reporterska	217
2. <i>True crime novel</i> . Powieść o prawdziwej zbrodni	249
3. Reportaż wcieleniowy	285
4. Reporterska pikareska	323
Zakończenie	347
Nota redakcyjna	351
Bibliografia	353
Indeks osób	387
Indeks pojęć	403

WSTĘP

W 2019 roku poznański Teatr Animacji zrealizował spektakl *Przygody barona Münchhausena* na podstawie powieści autorstwa Gottfrieda Augusta Bürgera. Reżyser zderzył beztroskie konfabulacje tytułowego bohatera, zwanego Baronem Łgarzem (niem. *Lügenbaron*)¹, z paskiem informacyjnym TVP, wskazując, jak kreacja z porządku realność–fantastyka przesuwa się współcześnie w rejony binarnej opozycji prawda–kłamstwo.

Ta (nieodosobniona) realizacja współczesnego polskiego teatru politycznego pokazuje bardziej złożony problem, z jakim zderzają się obecnie „münchhauseniady”. Internetyzacja życia codziennego stworzyła warunki dla zjawiska, które nazywam populistyczną weryfikacją – piąta władza krytyki obywatelskiej mówi dziś „sprawdzam”, a tropienie zmyśleń doprowadza coraz częściej do społecznych sądów nad pisarzami faktograficznymi. Wyjątkowo wyrazistym przykładem tego mechanizmu działania „czytającego ludu, który chce włożyć palec w bok pisarza”² są reputacyjne kłopoty Jacka Hugo-Badera.

„Literatura realności” weszła w nowy etap, wytyczony nie tylko przez pojęcie postprawdy³, ale i konwergencję oraz zwrot performatywny, którego owocem jest rozkwit literatury immersyjnej⁴. Nie bez wpływu na to zjawisko pozostaje kryzys dziennikarstwa korporacyjnego/ instytucjonalnego, w wyniku którego reportaż z łamów prasy przeniósł się na karty książek, objętościowo zbliżając się do powieści. Ta z kolei, w wyniku urynkwienia genologii, ulega globalnemu sformatowaniu (stąd np. popularność *true crime novel*, czyli powieści

¹ Był postacią historyczną (1720–1797). Atrakcyjność opowiadanych w trakcie biesiad myśliwskich i wojennych przygód sprawiła, że uwiecznili go w literaturze Rudolf Erich Raspe (1786) i inni, a po wielu latach ekshumował Zygmunt Krzyżanowski (*Powrót Münchhausena*, przeł. W. Mikołajczyk-Trzcińska, Warszawa 2005).

² Wypowiedź Andrzeja Stasiuka, dla której kontekstem była medialna burza wokół publikacji Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*. Cytuję za Pawłem Zajasem (tenże, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011, s. 48).

³ Sytuacja, w której w kreowaniu opinii publicznej nie są ważne fakty, ale osobiste przekonania autora; pojęcie nietożsame z kłamstwem. Zob. m.in. M. d’Ancona, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018. Rozwijam ten wątek w rozdziale drugim.

⁴ Immersyjnej, czyli uczestniczącej. Zachowuję tę nazwę, bo „immersja” jest już zdomowiona w instrumentarium pojęciowym polskich badaczy literatury. Zob. R. Hemley, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism, and Travel*, Athens, Georgia, 2012.

o prawdziwej zbrodni). Autorzy reportaży książkowych coraz swobodniej naśladują schematy gatunkowe literatury popularnej – powieści sensacyjnych, thrillerów kryminalnych i medycznych – lub są w nie wpisywani (etykietą *medical nonfiction* można – nie bez zastrzeżeń – opatrzyć takie teksty reporterskie jak Jerzego Ambroziewicza *Zaraza* o epidemii ospy prawdziwej we Wrocławiu czy Kamila Bałuka *Wszystkie dzieci Louisa* o tzw. spermooszustwie w Holandii). Narzędziem publicystycznej diagnozy staje się nawet sztafaż fantasy (Ziemowit Szczerek twórczo przekształca formułę tzw. reportażu z przyszłości). Z jednej strony testowanie granic gatunkowych wpływa na tworzenie nowych odmian – np. reporterskiej biografii miejsca (Beata Chomątowska, Filip Springer, Dorota Brauntsch). Z drugiej literackie teksty fikcjonalne kształtowane są na wzór tekstów dziennikarskich. O tego typu mimetyzmie formalnym⁵ można mówić w przypadku powieści sensacyjnych Piotra Głuchowskiego albo powieści sądowych, które wyewoluowały z reportaży (za ich prekursora w Polsce uważany jest Leo Belmont). Dziennikarsko-literackie hybrydy wypracowują też własne, właściwe sobie formy: powstają reportaże pisane w konwencji *gonzo*, reporterskie rekonstrukcje historyczne, *political (non-)fiction* i biografie, a także reportaże graficzne⁶. Wyrażne jest szukanie nowej formuły. Ale czy na pewno nowej?

⁵ Tak „naśladowanie w powieści innych niepowieściowych form wypowiedzi” czy „stylizacj[ę] na nie-literaturę” (np. powieść-pamiętnik, powieść-list, gawędę, monolog wypowiedziany) nazywa Michał Głowiński (*Od dokumentu do wyznania. O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 225 i 231). Zob. również: tenże, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, oraz J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła. Studia*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

⁶ Używane są różne nazwy: komiksy reportażowe/ reporterskie, reportażowe powieści graficzne. A.D.: *New Orleans After the Deluge* autorstwa Josha Neufelda to ujęte w komiksową formę wywiady z mieszkańcami Nowego Orleanu, np. Abbasem, właścicielem małego sklepu, który podczas potopu siedział na dachu, czy Leo – kolekcjonerem komiksów, który musiał porzucić 15 tysięcy książek. Kolory kadrów (żółty, zielony, czerwony) mają na celu podkreślenie stanów emocjonalnych postaci. Za prekursora gatunku uznaje się Joego Sacco, który w 1993 roku opublikował komiks *Palestyna*, a potem *Strefa bezpieczeństwa Goražde*. W obrębie komiksów reportażowych można wyróżnić nurt (auto)biograficzny, np. *Persepolis* Marjane Satrapi. Z realizacji polskich wymienia Marcina Kołodziejczyka i Marcina Podolca *Morze po kolana* i *Komiks W-wa* według scenariusza Alexa Kłosa i Tomasza Kwaśniewskiego z rysunkami Przemysława Truścińskiego (150 odcińków ukazało się na łamach „Gazety Stołecznej”, w formie książkowej cykl opublikowała Kultura Gniewu w 2009 roku) – „komikso-reportaże” (jak je określa Wojciech Orliński, zob. *A najweselej – na skrętach*, wyborcza.pl/1,75410,6722089,A_najweselej_na_skrętach.html [dostęp: 10.08.2019]). Co ciekawe, w odniesieniu do komiksów reporterskich o „technice fotorealizmu” pisze Jakub Mejer (*Kreska repor-*

Porównanie komiksu Josha Neufelda A.D.: *New Orleans After the Deluge* z *The Storm* autorstwa Daniela Defoe można ocenić jako tak efekciarskie, jak dopatrywanie się form prekursorskich wobec komiksu w malowidłach naskalnych. Warto jednak szukać odniesień do przeszłości.

W tej książce zajmuję się przede wszystkim twórczością współczesnych reporterów i powieściopisarzy – m.in. Jacka Hugo-Badera, Ziemowita Szczerka, Angeliki Kuźniak, Cezarego Łazarewicza, Przemysława Semczuka, Beaty Chomątowskiej, Piotra Głuchowskiego, Łukasza Orbitowskiego i Małgorzaty Rejmer – a także działalności prowadzonego przez Marka Millera Laboratorium Reportażu oraz zainicjowanemu przez Tomasza Sekielskiego projektowi wydawniczemu Na F/Aktach. Konteksty historyczne tworzą powieści m.in. Zofii Niedźwiedzkiej, Antoniego Marczyńskiego, Debory Vogel, Jalu Kurka, Zbigniewa Uniłowskiego i Zespołu Literackiego Przedmieście, a także piśmiennictwo reportażowe Ryszarda Kapuścińskiego, o którym w książce o relacji literatura–dziennikarstwo po prostu nie można nie wspomnieć. Wybór jest arbitralny. Przybliżyłam te teksty, które najlepiej, moim zdaniem, przedstawiają relacje, w jakie wchodzi współcześnie dyskurs dziennikarski z literackim, i pokazuję formy dla nich prekursorskie. Literaturę czytam i analizuję porównawczo, np. twórczość Kapuścińskiego umieszczam w kontekście pisarstwa Michaela Herra, Łazarewicza – Trumana Capote’a, Szczerka – Huntera S. Thompsona, Hugo-Badera – Teda Conovera, Rejmer – Swietłany Aleksijewicz.

Interesującym mnie zagadnieniom przyglądam się, łącząc plan ogólny i detal. Myśląc o przyjętej metodzie zmiennoogniskowej, lubię używać metafory lunety i mikroskopu – zarysowując kontekst i przedstawiając ewolucję hybryd dziennikarsko-literackich, przechodzę do *close reading*, by oświetlić mikrohistorie konkretnych tekstów. Korzystam z głosów, wplatając w narrację cytaty z analizowanych książek i wypowiedzi autorów zaczerpnięte z wywiadów. To technika bliska powieści polifonicznej, o której piszę w czwartym rozdziale. Dziwić może bliskie sąsiedztwo pisarzy realizujących formułę powieści społecznej (np. Jalu Kurka, autora powieści *Grypa szaleje w Naprawie*, i członków Zespołu Literackiego Przedmieście) oraz współczesnych pisarzy kryminalnych (np. Piotra Głuchowskiego), cenionych reportażyistów (Kapuścińskiego) i anonimowych twórców bulwarowych powieści zeszytowych o Barbarze Ubryk. Unikam wartościowania i postępuję inkluzywnie, co nie znaczy, że lekceważę konteksty społeczno-historyczne. To, że reportażowość jest dziś rozumiana inaczej niż

tażu, „Press” 2017, nr 3, www.press.pl/magazyn-press/artukul/47659,kreska-reportazu, [dostęp: 10.08.2019]). W formie komiksowej realizowane są też wywiady (np. Marcina Podolca *Dym* – graficzno-werbalny zapis rozmowy z Pablopavo; Podolec jest też autorem komiksu *Fugazi Music Club* o kultowym warszawskim klubie – na podstawie wspomnień jego współzałożyciela).

np. w Dwudziestoleciu czy latach powojennych, pokazuję na przykładzie prozy Haliny Krahelskiej i Kurka. Ewolucję pojęcia sensacyjności zaś przedstawiam, zderzając fizjologiczne opowieści o Ubryk i szajce Cwi Migdał ze współczesnymi rewelacjami w rodzaju Marcina Margielewskiego *Jak podrywają szejkwowie* czy Piotra Krysiaka *Dziewczyny z Dubaju*, które – zamiast konwencjonalnego, brukowego schematu romansowego – eksploatują sztafaż reportażowy. Staralam się zachować proporcje pomiędzy ujęciem historycznoliterackim (przekrojowy kontekst) i zasygnalizowanym w tytule skupieniem na uwikłanej w nowe okoliczności odbioru literaturze najnowszej.

Stawiam sobie również za cel uporządkowanie nomenklatury genologicznej w interesującym mnie obszarze teoretycznym: *faction* (fakcja⁷), *true fiction* (prawdziwa fikcja), *factual fiction* (fikcja faktograficzna⁸), reportaż upowieściowiony/zbeletryzowany, powieść reportażowa. Za klucz przyjmuję dziennikarską intencję – nie akademicką czy prymarnie literacką, ale i nie prymarnie autobiograficzną; rozumianą nie tylko jako metoda twórcza, w sensie przeprowadzania researchu. Uznanie wagi intencji⁹ skłoniło mnie do przeplatania historycznoliterackich obrazków i analiz tekstowych wypowiedziami o charakterze warsztatowym. Dowodem na opisową bezradność badaczy i pisarzy dziennikarsko-literackich hybryd są takie efemerydy pojęciowe jak „reportażo-fantazja” (w odniesieniu do *Grypy szalejącej w Naprawie* Kurka), „antyreportaż” (o *Życie w dżungli* Zbigniewa Uniłowskiego), „niby-reportaż” (o tekstach Kapuścińskiego), „pólesej, półreportaż” (Cezary Chlebowski o swoich hybrydycznych tekstach beletrystyczno-dziennikarskich), „collage reportażowy” (tak Jerzy Lovell nazwał napisaną przez siebie upowieściowioną biografię Rafała Wojaczka) czy „powieść w garsonce reportażu” (Juliusz Kurkiewicz o *Oblędzie* Justyny Kopińskiej), a także nagminne używanie quasi-genologicznych nazw „opowieść reportażowa” czy „opowieść biograficzna”, w których nazwa

⁷ Proponuję spolszczenie terminu *faction*, powstałego z połączenia derywatów *fact* i *fiction*. Pojęcie powstało w kontekście Nowego Dziennikarstwa. Zob. G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 391.

⁸ Określenie zapożyczone od Lennarda J. Davisa (tenże, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996).

⁹ Dowartościowuje ją w swojej monumentalnej monografii Danuta Szajnert (*Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011). Wskazana w tytule „atencja” („natężenie uwagi”) rozumiana jest przez badaczkę jako (etyczna) postawa wobec tekstu przejawiająca się w respektowaniu intencji autora (s. 424). Szajnert wyróżnia m.in. intencję wirtualną, czyli taką, która znajduje odzwierciedlenie w „programowych” wypowiedziach okółotekstowych i paratekstach (definiowanych jako „wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu” – s. 203), np. wywiadach czy przedmowach.

„opowieść” pomaga uniknąć wymagającego uzasadnień wyboru: powieść czy reportaż. A przecież fikcja przestała już dawno być wyznacznikiem powieści¹⁰, do której ponowoczesnych form często bardziej pasuje określenie „pakt dyskursywnej labilności”¹¹ niż „pakt powieściowy”. Ewolucję pojęć pokazuję, zestawiając formułowane w XX i XXI wieku przez pisarzy i krytykę towarzyszącą opinie przeciwstawiające sobie powieść i reportaż z konstatacjami na temat „literackiego dziennikarstwa”, których przykładem może być formuła Richarda Goldsteina: połączenie mitograficznej siły powieści i wiarygodności reportażu¹² (tak jakby w poetyce reportażu nie mieściła się możliwość ewokowania „siły mitograficznej”).

Na gatunki literackie patrzę nie esencjonalnie, lecz pragmatycznie, szukając w nich raczej komunikacyjnej konwencji niż zbioru cech *sine qua non*. Nie da się ukryć, że „pozycja genologii w horyzontach nauki o literaturze”, jak to ujęła Stefania Skwarczyńska, jest dziś ledwo widoczna; naukę o gatunkach postrzega się jako relik, pozostałość sposobu myślenia nieprzystającą do dzisiejszych czasów. Roma Sendyka w recenzji *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, finalizującego zapoczątkowany przez Skwarczyńską projekt badawczy, pisze o zdezonizowaniu badań nad formami gatunkowymi przez takie zagadnienia jak rasa, płeć, klasa czy *cultural studies*, konkludując: „Najłatwiej byłoby uznać go [Słownik – I.A.-B.] za towar przeterminowany”¹³. Wymienione przez Sendykę kategorie zaaklimatyzowały się w genologii kulturowej¹⁴ (bliskiej również autorce *Nowoczesnego eseju*¹⁵), zdecydowanie opozycyjnej wobec orientacji formalistyczno-strukturalistycznej. W tej optyce przedmiotem analiz jest

¹⁰ Zob. np. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999; J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984; A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011; R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, i wiele innych prac, których pełniejszą listę Czytelnik znajdzie w bibliografii. Rozważania na temat „wyczerpania” formy powieściowej/ rozszerzania jej formuły: E. Balcerzan, *Kryzys i trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004 (symptomatyczne jest zwłaszcza ujęcie Owczarka, które Balcerzan przedstawia jako „dendryt [...] ogółu tekstów opowiadających” – s. 64).

¹¹ H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8 (91), s. 5, 11.

¹² R. Goldstein, *Reporting the Counterculture*, Boston 1989, s. xvii.

¹³ R. Sendyka, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [recenzja], „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 152–161.

¹⁴ Przykładem takiego ujęcia jest książka Beaty Śniecikowskiej *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Warszawa–Toruń 2016.

¹⁵ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; też, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

rola gatunku w perspektywie cywilizacyjnej; jego udział w tworzeniu się zjawisk społecznych, proces jego konwencjonalizacji, rola instytucji w promocji i powstaniu, rozwoju i definiowaniu danego gatunku, gruntowaniu jego kanonu; zależność gatunków od zjawisk kulturowych¹⁶.

Na takich aspektach skupiam się w tej książce.

Istotnym wydało mi się zróżnicowanie literatury dokumentarnej, w ramach której mieści się wiele różnych wariantów – np. autobiograficzny, historyczny, naukowy i właśnie dziennikarski, reporterski. Mogłabym posłużyć się kategorią ogólniejszą, „literackie piśmiennictwo dziennikarskie”, jak można przetłumaczyć amerykańskie pojęcie *journalit*¹⁷. Nie brzmi to jednak dobrze, postanowiłam więc wprowadzić do współczesnego instrumentarium genologicznego nazwę „powieść dziennikarska”, ograniczając zakres materiału do dużych form narracyjnych, publikowanych w formie książkowej (choć jako konteksty wprowadzam w książce też reportaże „krótkometrażowe”). Sięgam po etykietę popularną w polskiej krytyce literackiej na przełomie XIX i XX wieku, którą opatrywane były naturalistyczne powieści środowiskowe¹⁸ i modernistyczne powieści popularne, aktualnościowe, bazujące na sensacji¹⁹. Przez Jacka Kolbuszewskiego powieść dziennikarska definiowana jest jako usytuowana „między romansem a dziennikarstwem, rzetelną prawdą a literacką fikcją, zdobyczami wielkiej sztuki literackiej a melodramatyczną tradycją romansu²⁰”, „szybko, acz powierzchownie reagująca na problemy współczesne²¹”, o poetyce „dostosowanej do percepcyjnych możliwości odbiorcy²²”. Czytelników zdobywała schematyzmem i „epatując sugestiami współczesnej aktualności utworu”. Tę traktowaną jako historyczną nazwę gatunkową chcę poszerzyć, nobilitować i zaktualizować. Zdziwiło mnie spostrzeżenie Kolbuszewskiego, że po I wojnie światowej powieść dziennikarska

¹⁶ R. Sendyka, *Nowoczesny esej*, s. 274–275.

¹⁷ Na takiej samej zasadzie stworzono pojęcie *realature*, które można przetłumaczyć jako „realitura”. Robert R. Root, *The Nonfictionist's Guide: On Reading and Writing Creative Nonfiction*, Lanham, Md., 2008.

¹⁸ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Lwów 1908.

¹⁹ J. Kolbuszewski, *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 450–453. O tym, że krytycy deprecjonowali za pomocą tej nazwy gatunkowej nieodpowiadających im ideowo pisarzy – czego przykładem jest *casus* Zofii Niedźwiedzkiej, publikującej pod pseudonimem „Bohowityn” – Kolbuszewski nie wspomina.

²⁰ Tenże, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych 1896–1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga pamiątkowa ku czci Jana Trzynaśdłowskiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Wrocław 1987, s. 71.

²¹ Tenże, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994, s. 37.

²² Tamże, s. 43.

przestaje istnieć. A przecież powieść społeczna drugiej dekady Dwudziestolecia to bardzo często powieść aktualna, interwencyjna, neonaturalistyczna. Pisarze często rozwijali reportaże w powieści albo publikowali fragmenty swoich powieści jako reportaże²³. Kolbuszewski porusza się po prostu w kręgu własnych zainteresowań naukowych (młodopolska literatura popularna) i za bardzo kieruje się głosem krytyki literackiej, która podjęła wspomnianą nazwę gatunkową, aby później ją porzucić na rzecz nobilitującej (a i to nie od razu) „powieści reportażowej”.

Powieść dziennikarską definiuję w tej książce jako faktograficzną i aktualnościową, w odróżnieniu od innych dokumentarnych form powieściowych, zwłaszcza historycznej (operującej dystansem czasowym) oraz autobiograficznej (o narracji auto-, nie allotropicznej). Nazwa gatunkowa używana była najczęściej w odniesieniu do sensacyjnego wariantu powieści popularnej inspirowanej faktami. Tymczasem można wyróżnić dwa podgatunki, które wskazują zarazem na dwa paradygmaty dziennikarskiej aktywności. Dobrze pokazuje problem różnica semantyczna nazw „**powieść gazetowa**” i „**powieść reportażowa**”. Pierwsza kieruje ku sensacyjności i tabloidowości, druga ma wydźwięk nobilitujący, sugerujący działanie w interesie społecznym, wyczulenie na socjalny konkret (zaangażowanie) i interwencyjność. W obu przypadkach materii fabularnej dostarcza życie, co podkreślane jest przez autorów jako walor. W kontekście powieści dziennikarskich lokują też upowieściowione i zbeletryzowane reportaże książkowe, wychodząc z założenia, że nie zawsze da się wewnątrztekstowo odróżnić powieść dokumentalną od upowieściowionego dokumentu. Ujęcie to jest bliskie autorom hasła słownikowego *Newspaper Novel* („powieść gazetowa”) ²⁴, rozumianej jako balansująca na granicy faktu i fikcji, nakierowana na wzbudzanie emocji. Autor hasła wymienia pisarzy, „których dziennikarska praca odciskała piętno na pisanych powieściach” (np. Charlesa Dickensa, dla którego wstępem do uprawiania beletrystyki była praca jako sprawozdawca parlamentarny, czy Ernesta Hemingwaya, który styl wypracował jako współpracownik „Kansas City Star”). Wielokrotnie w toku wywodu staram się wskazywać sygnały służące zamazywaniu granicy pomiędzy wielowątkowym reportażem fabularnym a powieścią – np. odnosząc się do będącego konsekwencją postprawdy „środowiskowego”, „plemiennego”, afektywnego odbioru (o podjęciu lub odrzuceniu paktu faktograficznego może decydować sympatia do autora, w obliczu emocji „fakty są nudne” – te współczesne afektywne style nadawczo-odbiorcze zaprezentuję w rozdziale drugim).

²³ Ten pierwszy przypadek to *Polski strajk* – powieść Haliny Krahelskiej o strajku w Sempericie (a współcześnie – Krzysztofa Beśki *Wrzawa*, której fragmenty wydrukował „Duży Format”), ten drugi – powieść *Grypa szaleje w Naprawie* Kurka, o której piszę w rozdziale trzecim.

²⁴ *Newspaper Novel*, [w:] *The Encyclopedia of the Novel*, eds. P.M. Logan, S. Hegeman, E. Kristal i in., t. 2, Malden, MA, 2011, s. 456–457.

Moim celem jest nie tylko zdefiniowanie powieści dziennikarskiej i wykazanie operacyjnego potencjału tej nazwy, ale zamierzam również usytuować polskie teksty kultury w kontekście globalnym (z czego wynika np. stosowanie amerykańskich terminów, które gdzieś tam staram się przekładać na język polski – np. *faction* zastępując fakcją). Zadaję np. pytanie: co działo się w Polsce w czasach promowania Nowego Dziennikarstwa²⁵? Zamiast doszukiwać się wpływów w książkach Kapuścińskiego, znajduję antycypacje w fabularyzowanych reportażach Andrzeja Brychta. Przedstawiam tzw. Nowe Nowe Dziennikarstwo²⁶, które z opóźnieniem pojawiło się w Polsce. Interesuje mnie poszerzanie granic reportażu, czyli naturalna konsekwencja zmiany dominanty kulturowej (hasłowo przywołam tu jako znaczące konteksty: model „społeczeństwa informacyjnego”, dominację autofikcji jako elementu kultury literackiej²⁷, rozwój dziennikarstwa obywatelskiego, a także wspomniane wyżej zjawiska wynikające z kryzysu dziennikarstwa papierowego, czyli autonomizację reportażu – jego wyzwolenie z prasowych łamów i wynikającą z tego beletryzację/upowieściowienie, – oraz odwrót od wąsko pojętych aktualności, które zagospodarowuje internet). Reportażystów o literackich ambicjach interesuje już nie tylko tzw. wielki reportaż, który ma szansę wejścia do piśmienniczego kanonu, ale również podyktowane zapotrzebowaniem rynkowym podbijanie obiegu popularnego-komercyjnego²⁸. To także strategia korporacji medialnych – za przykład niech posłużą Agora i wykorzystywanie przez wydawnictwo pisarskiego potencjału dziennikarzy (powieści kryminalne Głuchowskiego i Tomasza Pruska) oraz oficyna Od Deski Do Deski, założona przez Sekielskiego i promująca w Polsce tzw. powieść o prawdziwej zbrodni, z odwołaniem do dziedzictwa Trumana Capote’a.

*

Inspiracją do napisania tej książki była monografia Douga Underwooda *Journalism and The Novel*, przedstawiająca trzy stulecia relacji pomiędzy dziennikarstwem a powieścią, od 1700 do 2000 roku, na podstawie literatury brytyj-

²⁵ Podążam tutaj tropem Katarzyny Frukacz (taż, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk. Problemy adaptacyjne*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015, s. 49–51).

²⁶ Tak określa kontynuatorów Robert Boynton (tenże, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York 2005). Jak dowodzi, punkt ciężkości przeniesiony został z języka na sposób przeprowadzania researchu; powróć do tego wątku.

²⁷ Zob. np. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

²⁸ Używam określenia Marcina Rychlewskiego, do którego będę się jeszcze odnosić (tenże, *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii kultury*, Gdańsk 2013).

skiej i amerykańskiej. Swoją książkę Underwood kończy omówieniem Nowego Dziennikarstwa i kariery faksji, wskazując, że historia zatoczyła koło: dziennikarsko-literackie hybrydy nie są wynalazkiem dwudziestowiecznym, a o głoszonej przez Clifforda Geertza „zmąceniu gatunków” można było mówić już u źródeł powieści. Stawia tym samym Daniela Defoe w jednym szeregu z przedstawicielami Nowego Dziennikarstwa – Tomem Wolfem czy Trumanem Capote’em, chcącym „sprzedać” fakt nie tylko w opakowaniu atrakcyjnym literacko, ale też dumnie włączającym fikcję w obręb dziennikarskiej relacji. Wymyślona przez Capote’a etykieta *nonfiction novel* („powieść niefikcyjna”) zdaniem Underwooda pasuje również do powieści Defoe *Moll Flanders* czy *The Storm*.

Nie są to oczywiście spostrzeżenia oryginalne. Wystarczy przypomnieć przetłumaczone na język polski *Narodziny powieści* Iana Watta (*The Rise of The Novel*, 1964)²⁹. Za prekursora uważa Watta Lennard J. Davis, kontynuujący jego badania w zainspirowanej badaniami Michela Foucaulta książce *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*³⁰, w której wprowadza termin *news/novel discourse* („dyskurs dziennikarsko-powieściowy”). W książce Underwooda atrakcyjna wydaje się całościowość ujęcia – niestety, niepozbawiona mielizn i uproszczeń. Dość wspomnieć, że kluczem doboru była dwuwarsztatowość pisarzy, którzy działali i w dziennikarstwie, i w beletrystyce. A że ten mariaż jest popularny, Underwood wymienia niemal cały ścisły kanon literatury anglojęzycznej³¹.

Książka Underwooda jest poznawczo wartościowa, ale to publikacja o charakterze popularyzatorskim, podana w formie historycznoliterackiego wykładu. We wskazywaniu wpływów i relacji dziennikarstwo–beletrystyka nie wychodzi on poza ogólniki (głównie dlatego, że nie analizuje tekstów), a przecież we wstępie wyznaczył sobie jako cel m.in. wskazanie, jak dziennikarskie doświadczenia pisarzy wpływają na ich działalność literacką³². Używa on określenia „powieść dziennikarska”

²⁹ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.

³⁰ L.J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996.

³¹ D. Underwood, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011. W apendyksie, mającym być pomocą dla badaczy kontynuujących temat, Underwood wymienia 300 nazwisk. O wyborze pisarzy, którymi zajmuje się w książce, pisze na s. 22, podając kryteria (np.: pisanie dla czytelnika popularnego w periodykach; tworzenie pod presją deadline’u; uświadomienie sobie konieczności klarowności komunikacji z odbiorcą; identyfikowanie się z rolą dziennikarza; uczestnictwo w dziennikarskim świecie; podzielenie dziennikarskiej misji działania w interesie społecznym; walkę z narzuconymi przez rynek prasowy sztancami komunikacyjnymi itp.). Zajmuje się on marginalnie również poetami, dramatopisarzami i autorami literatury dla dzieci, ale odśiewa sporo tekstów uznanych (arbitralnie) za „nie dość literackie” (wyjątek czyniąc dla autorów literatury kryminalnej i detektywistycznej) – s. 24.

³² Tamże, s. 13.

(*journalistic novel*), ale definiuje ją ogólnikowo: „literackie niefikcyjne lub semi-fikcyjne teksty prozatorskie osnute wokół realnych osób lub zdarzeń”³³. Zdarza się, że jako dziennikarskie kwalifikuje powieści prymarnie historyczne i prymarnie autobiograficzne, a przecież fakt uchwyczony przez reportera to nie to samo, co fakt historyczny czy dokument osobisty³⁴, choć dziś związane z nimi formy piśmiennictwa często nakładają się na siebie; będzie jeszcze o tym mowa³⁵.

Oprócz inspiracji Underwood dał mi wskazówkę, jak nie pisać tej książki. Być może bardziej atrakcyjna czytelniczo byłaby formuła: „Od Ignacego Krasickiego do Jacka Hugo-Badera”. Zrezygnowałam jednak z układu chronologicznego o funkcji prezentacyjnej i podzieliłam materiał na dwie części. W pierwszej, zatytułowanej *Negocjowanie gatunku*, rozbijam antynomie: beletrystyka/dziennikarstwo prasowe, fakt/fikcja, sensacja/interwencja, a wreszcie – powieść/reportaż. W drugiej, *Laboratorium gatunkowe*, przedstawiam wybrane odmiany powieści dziennikarskiej i reportażu upowieściowionego – powieść o prawdziwej zbrodni, biografię reporterską, reporterską pikareskę i parateatralny reportaż wcieleniowy, który można rozpatrywać w kontekście *body art*. Aranżowanie wydarzeń przez autora i wyeksponowany w tekstach motyw przebieranki uważam za przejawy kreatywnego fabrykowania faktów.

We wstępie do *Journalism and the Novel* Underwood zauważa, że w czasach naukowych specjalizacji nie jest jasne, jak analizować relacje dziennikarstwo–literatura, bo każdy badacz będzie je postrzegał przez pryzmat własnej dziedziny naukowej. Jako były dziennikarz ustawia się w pozycji transdyscyplinarnego interpretatora. Próbuję powtórzyć ten gest, jest to jednak książka przede wszystkim literaturoznawcza.

*

W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych relacje pomiędzy literaturą a dziennikarstwem są chętnie analizowane. Zwłaszcza w kontekście *literary journalism*, szczególnie popularnego obszaru studiów po nowodziennikarskim przełomie. Na zainteresowanie tą problematyką wpłynęło też uruchomienie kierunków dziennikarskich na uniwersytetach. W trakcie kwerend w Cambridge i Londynie zgromadziłam bogatą bibliografię, z której na język polski przetłumaczono tylko wspomniane wyżej *Narodziny powieści*. Zainspirowała mnie praca

³³ Tamże, s. 3.

³⁴ Określenie Romana Zimanda (*Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989).

³⁵ Bardziej teoretyczna jest druga publikacja Underwooda, *The Undeclared War between Journalism and Fiction: Journalists as Genre Benders in Literary History*, New York 2013. Ona też stanowi dla mnie punkt odniesienia.

The Novel and Society (1966), w której Diana Spearman polemizuje z Watterem, imputując mu m.in. męskocentryczny punkt widzenia. Najważniejszym impulsem była dla mnie lektura *Factual Fictions* autorstwa Lennarda J. Davisa – tę propozycję badawczą przedstawiam w kolejnym rozdziale. Podążając za nim kolejni teoretycy, koncentrując się już na literaturze późniejszej, np. Shelley Fisher Fishkin, którą badacz zainspirował do przyjrzenia się powieści amerykańskiej przez pryzmat relacji z dziennikarstwem (*From Fact to Fiction*, 1985; studia m.in. o Marku Twainie, Theodorze Dreiserze, Ernieście Hemingwayu; np. w przypadku Dreisera Fishkin pisze o uwrażliwieniu na kwestie społeczne, ale też – co ciekawe – uświadomieniu sobie czytelniczej „nośności” skandalu)³⁶. Istotnym aspektem studiów stał się też wpływ prasy sensacyjnej na beletrystykę. Marginalnie porusza tę kwestię Dallas Liddle w rozprawie *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain* (2009)³⁷. Badacz rozpatruje relacje dziennikarstwo–literatura w epoce śródwiktoriańskiej w kontekście teorii gatunków mowy Michaiła Bachtina, przedstawiając dynamiczną międzygatunkową interakcję i, na wzór Bachtinowskiego „upowieściowienia”, tworząc w odniesieniu do czasów Dickensa termin *journalisation* („uprasowanie”). Liddle rekonstruuje literacko-dziennikarski rynek ówczesnych czasów, a jego książka jest przykładem zasadnego ukontekstowania „prasowego” doświadczenia zapisanego w tekstach wybranych autorów. Na przykład czytając poemat epicki Elizabeth Barret Browning *Aurora Leigh* (1856), skupia się on na wersach o charakterze autotematycznym. Tekstowa *Aurora* wyznaje, że jest artystką, ale pisała też dla czasopism i tygodników, anonimowo, żeby nie splamić swojego imienia³⁸, co Liddle interpretuje jako wyraz wpisanego w ówczesną kulturę literacką artystycznego pięknięcia pomiędzy tymi dwiema formami piśmiennictwa. Z kolei na przykładzie Anthony’ego Trollope’a pokazuje, jak doświadczenia humorysty „Puncha” oraz paryskiego korespondenta i wydawcy „Cornhill Magazine” wpłynęły na jego beletrystykę³⁹, analizując pod tym kątem również wpływ pracy dziennikarskiej na pisarstwo Williama Makepeace’a Thackeraya (żywe portrety londyńskich dziennikarzy w *Dziejach Pendennis*). Inspiracją były dla mnie również książki Karen

³⁶ S. Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*, New York–Oxford 1985.

³⁷ D. Liddle, *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain*, Charlottesville 2009. Formuła „stylizacji na dokument” – informowanie o odnalezieniu rękopisu – też mogła mieć takie źródło; metatekst stanowił rodzaj alibi dla autora.

³⁸ Woryginalie: *holding up my name/ to keep it from the mud*.

³⁹ W ten sposób chętnie analizuje się zwłaszcza prace Dickensa i wpływ sprawozdań i szkiców w „*The Morning Chronicle*” oraz wydawania „*Bentley’s Miscellany*”, „*Household Words*” i „*All the Year Round*” na realistyczne przedstawianie środowisk i miasta w powieściach.

Roggekamp *Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth Century Newspapers and Fiction* (2005) i Phyllis Frus *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative* (1994). Ta druga wykazała, że rozróżnienie na dziennikarstwo i literaturę fikcjonalną jest sztuczne. Traktując „literackość” nie jako kategorię estetyczną, a raczej sposób odczytania tekstu (ujęcie pragmatyczne), na przykładzie twórczości Stephena Crane’a i Ernesta Hemingwaya dowiodła, jak uprzedzenia wobec tekstu (przed-sądy) wpływają na tryb lektury.

W Polsce nie powstało żadne syntetyczne opracowanie tematu. O związkach literatury i dziennikarstwa pisze się w kontekście reportażu (zwłaszcza prób definiowania reportażu literackiego; do tego określenia odnoś się krytycznie w dalszej części książki). Jest oczywiście bogata bibliografia dotycząca literatury faktu, ale to temat ogólniejszy (wymienię tu m.in. Czesława Niedzielskiego *O teoretycznych tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż, powieść, reportaż*, choć jest to głównie przegląd wypowiedzi warsztatowych oraz stanowisk krytycznoliterackich, a nie przyjrzenie się ewolucji form i ich uwikłaniu w kulturę. Niedzielski pisze o recepcji form dokumentarnych oraz sporach wokół np. reportażu podróżniczego czy powieści naturalistycznej, nie próbując rozstrzygać problemów natury genealogicznej). Częstkowo zajmowali się interesującym mnie zagadnieniem badacze literatury pozytywizmu i Młodej Polski (by wymienić Jadwigi Sztachelskiej *„Reporteryje” i reportaż. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku* – o Bolesławie Prusie, Marii Konopnickiej, Adolfie Dygasińskim, Władysławie Reymoncie, ale głównie o ich reportażach. Właściwie wpływ na powieść Sztachelska omówiła wyłącznie w przypadku Prusa, pokazując, jak *Szkice warszawskie* przeniknęły do *Lalki*⁴⁰). Są studia o konkretnych prądach i pisarzach dziennikarzach, głównie Prusie, Sienkiewicz i Reymoncie, ale też o Józefie Ignacym Kraszewskim⁴¹. Próbą całościowego spojrzenia na dziewiętnastowieczne „uprasowanie” polskiej kultury literackiej (używam określenia Liddle’a) jest książ-

⁴⁰ Najwięcej napisano o Prusowskiej publicystyce: J. Maciejewski, *Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa*, „Kwartalnik Prasoznawczy” 1957, nr 4; J. Kulczycka-Saloni, *Kronika Bolesława Prusa – tragikomiczna epopeja Warszawy*, „Polonistyka” 1962, nr 4; też, *Nad „Kronikami” Bolesława Prusa*, „Kronika Warszawy” 1971, nr 4; B. Bobrowska, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999; W. Sonczyk, *Bolesław Prus publicysta – redaktor – teoretyk prasy*, Warszawa 2000. Stan badań zreferowała Magdalena Czachorowska, zarysowując konieczne do podjęcia zagadnienia za pomocą pytań: „Czy wypowiedź dziennikarską i fabularną kształtują te same komponenty, czy język powieści, nowel i opowiadań jest może nie krańcowo, ale znacząco inny, może nieco (i jak) różni się od zapisu kronikarskiego. Innymi słowy: czy idiolekt pisarza realizowany jest inaczej w *Lalce*, a inaczej w *Kronikach*?” (taż, *Bolesław Prus jako dziennikarz – stan badań i perspektywy*, „Studia Językoznawcze” 2017, nr 16, s. 69–80).

⁴¹ B. Kosmanowa, *Dziennikarz i pisarz polityczny. Z badań nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań 2002.

ka Przemysław Piętrzak *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*⁴². Jej autor (koncentrujący się głównie na „najbardziej dziennikarskim wśród pisarzy” i „najbardziej literackim wśród ludzi ówczesnej prasy”) podjął (zakończoną sukcesem) próbę analizy „literackości” i „prasowości” na konkretnym materiale piśmiennictwa dziewiętnastowiecznego. Ponieważ ten etap relacji dziennikarstwo–literatura został już rozpoznany, w książce się nim nie zajmuję, ograniczając się do „zmaćonej” literatury najnowszej, prezentowanej na tle przede wszystkim przełomowego z wielu powodów Dwudziestolecia. W odniesieniu do tego okresu ważne były dla mnie prace Krystyny Jakowskiej, która omawiała powieść reportażową i środowiskową w książkach *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* oraz *Międzywojenna powieść perswazyjna*. Odnoszę się też do rozpoznań Hanny Marii Małgowskiej wyłożonych w artykule *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (próba typologii)*. W kontekście prozy międzywojennej Małgowska pisze o „gatunkach reportażowo-dziennikarskich”. Proponując typologię inspiracji dziennikarskich, badaczka uwzględniła nie tylko zwrot ku faktowi, ale również intencję publicystyczną; podążam tym śladem. Nie mogłabym nie odnieść się do Zygmunta Ziłka *Wiek dokumentu* (1999). We wstępie przyznaje on, że problematyka dokumentu nie doczekała się poważnego opracowania naukowego, w którym uwzględniono by dzieje tego zjawiska od rewolucji naturalistycznej po współczesność. Takie ustanowienie cezury (naturalizm) uważam za redukcyjne. Ziłek zauważa zanik opozycji dokument–literatura, ale koncentruje się na wieku XX. Poza tym bierze pod lupę również pisarstwo autobiograficzne (nieprofesjonalne biografie chłopskie jako tło dla prozy Myślińskiego; dawanie świadectwa – obozowa literatura i Tadeusz Borowski). To książka o literackiej rehabilitacji dokumentu. Tylko w przypadku *Zdążyć przed panem Bogiem* autorstwa Hanny Krall wspomina on o zbliżeniu reportażu do poetyki powieści.

W ostatnich latach pojawiło się na rynku kilka podręczników akademickich i monografii, których redaktorzy dostrzegli potrzebę zagłębienia się w relacje literacko-dziennikarskie: *Dziennikarstwo a literatura XX i XXI wieku* pod redakcją Wojciecha Furmana i Jerzego Snopka, *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?* pod redakcją naukową Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Furmana i Snopka, a także wieloautorska monografia *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem. Relacje, interakcje, perspektywy* (zgrupowane w niej teksty dotyczą literatur różnych krajów).

Stanu badań nad reportażem nie uwzględniam, bo to odrębny temat. Wspomnę tylko o dwóch cennych publikacjach wydanych w 2014 i 2015 roku: Urszuli Glensk *Historii słabych* – pierwszej (!) monografii o reportażu w Dwudziestolecie – oraz Bernadetty Darskiej *Pamięci codzienności, codzienności pamiętania* (o reportażu w XXI wieku; jest to raczej esej interpretacyjny niż monografia).

⁴² P. Piętrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017.

W kwestii tzw. reportażu literackiego i „literackości reportażu” (do tych określeń też odniosę się krytycznie) punktem odniesienia były dla mnie też prace Magdaleny Horodeckiej⁴³, osadzone w metodologicznym kontekście kulturowej teorii literatury. Do niektórych moich artykułów nawiązuje Edyta Żyrek-Horodyska w opublikowanej w 2019 roku książce *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (tu z kolei zastosowana została metoda geopoetyki). Polski reportaż nie został wyczerpująco opracowany teoretycznie, więcej jest praktycznych książek reportażystów niż prób syntezy. Pierwsza polska publikacja o dziennikarstwie wcieleniowym (głównie telewizyjnym)⁴⁴, o charakterze praktycznego podręcznika, nie genologiczna, została wydana dopiero w 2016 roku!

Powieść dziennikarska w ogóle nie doczekała się monografii. Co więcej, ta nazwa gatunkowa przestała być używana i reanimuje się ją (jeśli w ogóle) wyłącznie w kontekście młodopolskiej powieści popularnej (za sprawą Kolbuszewskiego⁴⁵), bez odwołania do funkcjonującej w badaniach anglojęzycznych etykiety *journalistic novel*. Chciałabym to zmienić.

*

Dziękuję prof. Jarosławowi Płuciennikowi, który jako redaktor naczelny „Zagadnień Rodzajów Literackich” zamówił u mnie przed laty hasło *Powieść dziennikarska*, dając impuls do studiów, których efektem jest ta książka. Jestem wdzięczna również prof. Grzegorzowi Gazdzie, który zaangażował mnie do zapoczątkowanego przez Stefanię Skwarczyńską projektu badań genologicznych, skutkującego *Słownikiem rodzajów i gatunków literackich* w dwóch wydaniach (a mam nadzieję, że będzie ich więcej). Dziękuję też Marcie Zdanowskiej za inspirujące rozmowy oraz Natalii Lemann i Agnieszce Izdebskiej za wstępne lektury. Specjalne podziękowania kieruję do Eweliny Karpowiak, mojej byłej magistrantki, która zaprojektowała świetną grafikę na okładkę. Jej kolażowe prace z wykorzystaniem zasobów domeny publicznej jako *ready-mades* wydały mi się bliskie tematowi książki. Za wskazówki dotyczące tłumaczeń jestem wdzięczna Andrzejowi Chomiukowi. Przede wszystkim jednak dziękuję Najbliższym – za motywację, chwile czytelniczey wolności i wyrozumiałość dla często nieobecnego duchem czytopisa.

⁴³ Zob. zwłaszcza: M. Horodecka, *Kulturowa historia reportażu. Od uniwersalizmu do relatywizmu kulturowego?*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 359–390, oraz też, *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 415–441.

⁴⁴ M. Wawer, M. Kuciel, *Reporter w przebraniu*, Kraków 2016.

⁴⁵ Choć, co ciekawe, Kapuściński określił tak powieść Trumana Capote’a. *Z zimną krwią*.