

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

## „GRZECHY POWSZEDNIE I ŚMIERTELNE”, CZYLI ORIANA FALLACI ZA KULISAMI HOLLYWOOD I CINECITTÀ

Hollywood przyciągnęło filmowców na początku XX wieku łagodnym klimatem panującym przez cały rok, zróżnicowanymi pejzażami i bezpiecznym dystansem dzielącym ich od Thomasa Edisona. Ów wynalazca i przedsiębiorca był właścicielem między innymi patentu na projektor. Słusznie dopatrzyl się w nim źródła znacznych dochodów, próbował więc zmonopolizować rynek, tworząc Motion Picture Patents Company z siedzibą w New Jersey – trust broniący jego własności intelektualnych i zysków z ich tytułów. Twórcy filmowi zaczęli przenosić się zatem masowo jak najdalej od Wschodniego Wybrzeża i jurysdykcji Edisona, sądzącego się zaciekle z każdym, kto naruszał jego prawa<sup>1</sup>.

W 1955 roku Hollywood skończyło 55 lat, bowiem na początku 1900 pani Daeida Hartell Wilcox, pionierka ze Środkowego Zachodu, przybyła, by osiedlić się na peryferii Los Angeles celem uniknięcia błahostek, zepsucia i niepokoju nowoczesnego świata. [...] Śniła o powołaniu na swojej pustyni bez zmyzy Nowej Jeruzalem: spokojnej, szanowanej i pobożnej. [...] Pewnego listopadowego dnia 1903 roku, ufna, iż dokonuje aktu dobroczynności dla przyszłości ludzkości [...], udała się do burmistrza Los Angeles, by podarować mu niewielkie Hollywood, ofiarowane Madonnie. [...]

Tereny, które pani Wilcox poświęciła Dziewicy Maryi oferowały nieskończone niziny, jasne stajnie, idealne scenografie. Trzej młodzieńcy, głodni chwały i pieniędzy, Goldwyn, Lasky i De Mille, stwierdzili, że były doskonałe, by nakręcić tam *The Squaw Man*. Za pozwoleniem burmistrza, wynajęli jedną ze stodół, w której pani Wilcox trzymała krowy (SPH, s. 54<sup>2</sup>).

W ten sposób początki amerykańskiej fabryki snów opisywała Oriana Fallaci w swojej pierwszej publikacji książkowej, *I sette peccati di Hollywood* (1958, *Siedem grzechów Hollywood*) – powstałej na podstawie jej cyklu reportaży *Hollywood dal buco della serratura* (*Hollywood przez dziurkę od klucza*) drukowanego na łamach „L'Europeo”.

1 P. Decherney, *Hollywood. A Very Short Introduction*, Oxford-New York 2016, s. 14-20.

2 Wszystkie cytaty z tekstów Fallaci nieprzełożonych na język polski zostały przetłumaczone przez autorkę niniejszego artykułu. SI odsyła do *Sono io*, A – *Gli antipatici*, IM – *Intervista con il Mito*, IDV – *L'Italia della dolce vita*, SPH – *I sette peccati di Hollywood*, PA – *Podróż po Ameryce* (zob.: Bibliografia).

Wówczas niespełna trzydziestoletnia autorka sama już uznawana była za gwiazdę. Należy bowiem pamiętać, że Oriana Fallaci podjęła pracę we florenckiej gazecie „Il Mattino dell’Italia Centrale”, licząc sobie szesnaście i pół roku (SI, s. 20)<sup>3</sup>. Szukała tematów w zakresie dziennikarstwa obyczajowego, kryminalnego, sądowego i modowego, by wreszcie skupić się na świecie show-biznesu. Rozmawiała z rodzimymi celebrytami, francuskimi i amerykańskimi, jak na przykład: Federikiem Fellinim, Arletty (pseudonim artystyczny Léonie Bathiat), Jeanne Moreau, Alfredem Hitchcockiem, Paulem Newmanem. Niektóre z tych wywiadów zostały opublikowane w tomie *Gli antipatici* (1963; *Antypatyczni*), inne w pośmiertnym zbiorze: *Intervista con il Mito* (2010; *Wywiad z Mitem*). Wiele jeszcze czeka na książkową odsłonę. Z kolei powiązane z nimi tematycznie artykuły z lat 1954-1971 zebrano w antologii *L’Italia della dolce vita* (2017; *Włochy spod znaku „dolce vita”*).

Czytelnik dowiaduje się z tych tekstów między innymi, że Monica Vitti jest niskociśnieniowcem (IM, s. 55), Peter O’Toole był stałym bywalcem Dirty Duck Pub oraz zadymionych night clubów (IM, s. 69-70), że Fellini uważał Dantego za „wielkiego reżysera” (A, s. 79), Catherine Spaak sądziła, iż jej sukces jej niezasłużony (A, s. 142), Hitchcock mniemał, że „nie ma niczego głępszego od logiki” (A, s. 266), podczas gdy Barbra Streisand podkreślała własną logikę, mimo ciągłego mówienia paradoksami (IM s. 371, 372) i obsesyjnie fiksowała się na jedzeniu tak, jak Anna Magnani na synu (A, s. 274, 282, 285). Odbiorca otrzymuje barwny i szeroki fresk, jednak złożony z samych studiów przypadku. Można będzie spotkać zatem aktorów grających w kinie autorskim, ale uważających się za ignorantów, wielbiących westerny i komedie (jak Monica Vitti (IM, s. 56-57)) oraz takich, którzy woleli towarzystwo intelektualistów, jako że „wszyscy [aktorzy] w gruncie rzeczy są do siebie podobni” (jak uważała Anna Magnani (A, s. 252)); takich, z których kariera zrobiła psychiczne wraki i lekomanów (jak Judy Garland (SPH, s. 96-102)) oraz takich, którzy niezależnie od pracy i sukcesów „doskonale spali, trawili i podnosili wszystkie ciężary, jakie chcieli” (jak Maria Schell (IM, s. 50)); takich, których uwielbienie otoczenia i fanów nie interesowało (jak O’Toole’a (IM, s. 70-71)) i takich, którzy marzyli o admiracji (jak Omar Sharif (IM, s. 402)); takich, których radowała finansowa strona sukcesu (jak Barbrę Streisand (IM, s. 373), wyrosłą w biedzie) i takich, którzy byli skłonni grać nawet gratis (jak Omar Sharif (IM, s. 407), pochodzący z bardzo bogatej rodziny).

W *I sette peccati di Hollywood* Fallaci podsumowała amerykańską fabrykę snów następująco:

[W Hollywood] [z]awsze dominowali najenergiczniejsi, najagresywniejsi, najwięksi szcześnie-

3 Por. E. Tichoniuk-Wawrowicz, „Jestem florentynką”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 192-206.

ściarze, ci, których pcha nader silna potrzeba działania i zarabiania. I to uniemożliwia koniec Hollywood. Przy każdym kryzysie odradza się ono przy pomocy jakiegokolwiek lekarstwa: platynowej blondynki, nowego systemu produkcji, gigantycznego ekranu, lekarstwa zwycięzców. A ci, znów wprawiając w ruch tę szaloną maszynę iluzji i pieniędzy, utrzymują Hollywood takim, jakim zawsze było, z jego mitami i grzechami. [...] nawet stare mity gwiazdorstwa nie gasną. Oto dlaczego są tu celebryci prawie zatrzymani w czasie, oto dlaczego oddycha się makabrycznym powietrzem rodem z muzeum figur woskowych.

Naprawdę martwi są tylko ta mała kelnerka, co nie została gwiazdą, pracownik stacji benzynowej, co nie został gwiazdorem, natrętny taksówkarz, co nie został charakterizatorem; ci, co nie staną się nigdy „kims” i wyjadą, by zestarzeć się w innym miejscu i tam umrzeć. W Hollywood, gdzie wszystko przypomina cmentarz i czuć smród zwędłych kwiatów, nie umiera się nigdy (SPH, s. 198-199).

Można odnieść wrażenie, że dziennikarka pojechała tam z negatywnym przekonaniem i robiła wszystko, by móc je potwierdzić. Do świata show-biznesu Fallaci podchodziła bez entuzjazmu, co więcej – często wręcz z pogardą lub epatując rozczarowaniem:

I wszyscy wydawali się starsi lub brzydsi, a ich oblicza, zdolne wyrazić i wywołać tyle emocji, kiedy przybierają rysy postaci, teraz były kompletnie pozbawione życia. Wcale nie przypominali wyobrażenia, jakie mamy o gwiazdach. Wzbudzali litość, a czasem wesołość, bo byli śmieszni, a ja czułam się nieco oszukana (SPH, s. 32-33).

Słowem kluczem stał się dla reporterskich dociekań leksem „grzech” (*peccato*), który pojawił się w pierwszej książce florenckiej autorki dwanaście razy, w *L'Italia della dolce vita* – dziewięć<sup>4</sup>. Na jego trop potrafił naprowadzić choćby wysoki żywopłot: „domy gwiazd są często ukryte za najgęstszym listowiem, jakby miały do ukrycia nieskończone grzechy” (SPH, s. 44). Co dopiero praktyki religijne: „Jest więcej kościołów w Hollywood niż kin, więcej księży niż aktorów. [...] Mistycyzm jest obsesją tego miasta oskarżonego o pławienie się w grzechu jak w ropie naftowej” (SPH, s. 80). Nie lepiej wyglądał rodzimy show-biznes: „istota Cinecittà<sup>5</sup> [...] pod niektórymi względami jest typowa dla Rzymu i włoskiej prowincji ciągle gotowej, by imitować przez nadmiar

4 Biorąc pod uwagę jego życie tylko w tym znaczeniu. *Vizio* pojawia się w pierwszym i pośmiertnym tytule po trzy razy, jednak ze względu na nakładanie się na siebie znaczeń (‘grzech’, ‘nałóg’) nie zostało wliczone.

5 Cinecittà jest największym studium filmowym we Włoszech, położonym na przedmieściach Rzymu. Powstało w 1937 r. (Choć Fallaci wyprowadza je od wytwórni filmowej Cines, założonej w 1906 r.). W 1943 r. Cinecittà zostało częściowo zniszczone wskutek działań wojennych, odbudowano je z rozmachem. Obecnie sprywatyzowane studio zajmuje obszar 40 hektarów gruntów, na których znajduje się np. klasztor z filmu *Imię róży*, pałac cesarza Chin, arka Noego. To tam kręcono *Gangi Nowego Jorku* Martina Scorsese, *Pasję* Mela Gibsona czy serial *Rzym*. Por.: A. Gilleri, P.P. Bisleri, *Lo spettacolo va in scena. Nozioni di organizzazione e scenotecnica dello spettacolo*, Milano 2014, s. 33-35; B. Goldsmith, T. O'Regan, *The Film Studio. Film Production in the Global Economy*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2005, s. 120.

naiwności i entuzjazmu, cudze grzechy powszednie i śmiertelne” (IDV, s. 22). Fallaci lubiła porównywać Hollywood i Cinecittà<sup>6</sup>:

Cinecittà jest, jak Hollywood<sup>7</sup>, tylko utartą, skróconą nazwą. Dosłownie Cinecittà oznacza grupę hal produkcyjnych przy ulicy Ciampino, gdzie kręci się filmy. W rzeczywistości oznacza społeczność rozsypaną po wszystkich regionach Włoch. Cinecittà rozpoczyna się w Mediolanie, gdzie znajdują się banki finansujące filmy i lwia część gazet dokładających się artykułami, zdjęciami i okładkami do budowania mitu gwiazd. Ma oddział w Wenecji, gdzie raz na rok ludzie kina walą, by zrobić sobie darmo reklamę w stroju wieczorowym i kąpielowym. Kolejny w Neapolu, gdzie mieszkają pomniejszych postaci robiące filmy muzyczne do sal parafialnych i trzeciego sortu. Ma, wreszcie, stałą siedzibę w Rzymie. Co jest całkiem normalne: wszystkie grzechy powszednie i śmiertelne Włoch mają stałą siedzibę w Rzymie. Przeciwnie do Hollywood, gdzie kino jest zamkniętą kastą, na którą zwykli ludzie patrzą z zazdrością i lekką pogardą, w Rzymie kino jest środowiskiem, do którego wszyscy mają dostęp [...] (IDV, s. 26-27).

Warto podkreślić, że Europejczyków Oriana nie łączyła uogólnieniami, jednak Hollywoodzkie i włoskie sławy już i owszem. I tak na przykład amerykańscy aktorzy według Fallaci żyli w przekonaniu o własnych niedostatkach intelektualnych, leczyli się u terapeutów, bali srogich ocen wpływowych dziennikarek pokroju Louelli Parsons czy Heddy Hopper (IDV, s. 25). Inna atmosfera panowała według włoskiej autorki w Cinecittà: Fallaci uważała rodzimych celebrytów za pewnych siebie, otoczonych czystym uwielbieniem i komplementami,

[...] nieświadomych bycia tylko kołem zębatym w maszynie przemysłu ludzi obdarzonych wielkim talentem, a których nikt nie zna. I kiedy ktoś ośmiela się mówić, czym są – stworzeniami jak wszystkie inne – natychmiast grożą spoliczkowaniem i pozwem. Wspiera ich przekonanie, że kino we Włoszech jest jeszcze radosną przygodą.

Ta radosna przygoda nie jest psychologicznie ograniczona do twórców filmowych. W każdym z nas, nawet najbardziej niewinnym i wyblakłym, drzemie okrucieństwo Cinecittà: zatem opowiadanie o splendorach i przewinach Cinecittà odpowiada, mniej więcej, wyznaniu. Naprawdę niewiele środowisk odzwierciedla nasz kraj tak jak filmowe, wszystkie jego postaci przypominają nas bardzo lub przypominają nam kogoś, kogo znamy (IDV, s. 26).

6 Dlatego też oprócz *I sette peccati di Hollywood* Fallaci napisała artykuł zatytułowany *I sette peccati del Festival* (*Siedem grzechów Festiwalu*, opublikowany 14 września 1958 r. w „L'Europeo”), w którym Puchar Volpiego za najlepszą rolę kobiecą dla Sofii Loren w *Czarnej orchidei* staje się pretekstem do pokazania z jednej strony prywatnych rozterek aktorki, a z drugiej – specyfiki tłumów ciągnących na Festiwal w Wenecji [IDV, s. 194-204].

7 Słowo Hollywood jest używane jako skrótowa nazwa dla amerykańskiego przemysłu filmowo-telewizyjnego bez względu na rzeczywistą lokalizację planów zdjęciowych. Zresztą sam napis „Hollywood” (*Hollywood Sign*) – odnoszący się do dzielnicy LA – jest skróconą w 1949 r. wersją reklamy z lat 20. XX w. budowanego nieopodal osiedla mieszkaniowego Hollywoodland. Richard W. Kroon, *A/V A to Z. An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, Jefferson-London 2010, s. 338.

Zdaniem Fallaci szczególnie dobrze uwidocznili się tam nepotyzm, notoryczne zdrady, podwójne życie i podwójne rodziny, długi, religijność na pokaz. Hermetyczne salony rzymskiej socjety stały otworem przed aktorami i filmowcami, arystokratom marzyły się związki z gwiazdami (i vice versa), intelektualistom – choćby drobne rólki, zamożnym kupcom – kariera producenta, a politykom – zostanie podsekretarzem do spraw filmu (IDV, s. 27-28). Tendencje te jak w soczewce skupiał wenecki Festiwal:

[...] parter hotelu Excelsior, serce Festiwalu, przypomina coś pomiędzy targiem rybnym i mediolańską giełdą: po zachodzie słońca plaża pustoszeje i wszyscy się tu zbierają, by się pokazać [...]. Niemodni już aktorzy, samozwańczy producenci, chcący poderwać gwiazdkę, pragnącą zrobić karierę, nieudacznymi scenarzyści, zupełnie nie znający języka włoskiego, bohaterki quizów telewizyjnych tajemniczo przyjęte przez fałszywe znakomitości dziennikarstwa, zdolne zadawać gwiazdom następujące przenikliwe pytania: „Jakie jest Pani/Pana ulubione hobby? A ulubieni koledzy? Woli Pan/Pani kino czy teatr?”, zawodowe pasożyty zapraszane na festiwale, by chodziły darmo do kina i napychały sobie brzuchy kawiozem [...], wreszcie matki pozbawione skrupułów względem córek nadmiernie ustępliwych mieszają się z autentycznymi producentami, autentycznymi aktorami i autentycznymi dziennikarzami, których liczba jest niska, mimo że na Festiwal akredytuje się ich każdego roku przynajmniej sześciuset (IDV, s. 198).

Do owych prawdziwych adeptów dziennikarstwa Fallaci zapewne zaliczała wówczas i siebie<sup>8</sup>. Do planowanych rozmów starała się rzetelnie przygotować<sup>9</sup> i stawiała się na nie przeważnie w bojowym nastroju. „Nie zwykłam prosić o autografy, panie Peterze O’Toole’u, tym bardziej aktorów. Z reguły czmycham przed nimi jak przed dżumą” (IM, s. 69) – rozpoczęła swój wywiad z odtwórcą Lawrence’a z Arabii (1962). Stwierdzenie to oczywiście miało charakter prowokacji i miało podkreślić stosunek dziennikarki do gwiazd srebrnego ekranu, niemniej było też zwykłym kłamstwem, bo zawodowo nie mogła sobie pozwolić na taką postawę. W latach 1958-1960 zajmowała się głównie modą, kinem i królewskimi ślubami, czemu poświęciła 75 tekstów<sup>10</sup>, a w samym tylko 1963 roku rozmawiała z co najmniej czternaściorgiem aktorów (o czym świadczą wywiady zebrane w *Gli antipatici* i *Intervista con il Mito*). Mimo uprzedzeń Fallaci i jej wysiłków, by dana rozmowa nie okazała się ani sztamowa, ani nie stała się cukierkową laurką, wielu aktorów potrafiło wyjść z twarzą z tych spotkań, na przykład dlatego, że po prostu mieli podobne do włoskiej dziennikarki poglądy. Jak wzmiankowany O’Toole, który wyznał:

8 Z czasem Fallaci porzuciła dziennikarstwo na rzecz pisarstwa, w dodatku ostro i niechętnie wypowiadała się na temat zaniechanego zawodu.

9 Nie zawsze jednak, jak choćby w przypadku wywiadu z piłkarzem, Giannim Riverą, któremu przez pół godziny przekręcała nazwisko (A, s. 148). Od tego faktu rozpoczęła zresztą wstęp poprzedzający ową rozmowę być może właśnie po to, by podkreślić swoje lekceważenie dla sportowców i nieznaną tematyki („Przepraszam ja się na tym nie znam” (A, s. 158)).

10 Santo L. Aricò, *The Woman and the Myth*, Carbonsdale nad Edwardsville 2010, s. 239.

Ja kocham pracę, kocham ją ogromnie, przysięgam – ale kino! Byłem w Hollywood: koszar! A co za głęby! Spośród wielu, jakich poznałem, tylko dwoje się broniło: Shirley MacLaine<sup>11</sup> i Robert Mitchum. Shirley to inteligentna kobieta, a Robert prawdziwy mężczyzna. Ale pozostali! (IM, s. 73).

Nie tylko poziom intelektualny pracowników fabryki snów rozczarowywał aktora, ale również ich podejście do zawodowych przedsięwzięć. Bez zaznajomienia się ze scenariuszem O'Toole nie przyjmował ról, dlatego też odrzucił propozycję partnerowania Elizabeth Taylor w adaptacji *Anny Kareniny*<sup>12</sup>. Poza tym był zaangażowanym obywatelem, dobrze znającym historię najnowszą republikaninem. Nie przepadał za natrętnymi fankami – nazywał je „szalonymi”<sup>13</sup>. Otwarcie przyznawał się do różnych swoich mankamentów: zbytniego zamiłowania do trunków wysokoprocentowych, papierosów i kobiet czy do nieumiejętnej jazdy samochodem, kończącej się wypadkami. Fallaci w ogóle nie prowadziła auta, paliła jak smok, nie była abstynentką, interesowała się dziejami Europy, ceniła ludzi pracowitych i autentycznych, nie dziwi więc, że aktor (w dodatku uwielbiający Włochy) nieco złagodził ofensywną postawę dziennikarki, co znalazło wyraz w jej rzadszych i mniej ironicznych kwestiach, świadczących o przyznaniu rozmówcy dużej dozy autonomii. Aczkolwiek do końca zachowała ona formę grzecznościową, mimo parokrotnych prośb aktora, by mówiła do niego po imieniu.

W innym duchu była utrzymana rozmowa z Fellinim, choć też z żelazną konsekwencją od początku do końca Oriana mówiła do Federica per pan, co w tym wypadku miało być wyrazem jej złości na reżysera, który kilkakrotnie nie stawił się na umówionym z nią spotkaniu w celu przeprowadzenia wywiadu. Fallaci już we wstępie poprzedzającym wywiad przedstawiła Felliniego jako narcyza, megalomana i kłamcę, jednak samoświadomość i szczerść twórcy *Osiem i pół* rozsądza ten jednostronny wizerunek:

Tak, Guido Anselmi nie przeżywa nic innego niż to, co przeżyłem po części również ja w tym filmie. A konkluzja, jeśli można nazwać to konkluzją, jest następująca: nie ma co zjadle próbować zrozumieć, ale starać się poczuć, w zapomnieniu. Trzeba zaakceptować siebie: jestem taki i jestem zadowolony z tego, jaki jestem. Nie chcę już tworzyć mitów o sobie samym, chcę widzieć siebie takiego, jakim jestem: kłamliwy, niespójny, obłudny, tchórzliwy... Chcę skończyć z problematyzowaniem życia, chcę zacząć je kochać, nauczyć się kochać wszystko (A, s. 82).

Fellini w prostych słowach potrafił nakreślić problemy nurtujące ludzi sztuki (jak kryzys twórczy), Włochów (katolicyzm włoski nazwany przez niego średniowiecznym

11 Fallaci, poznawszy MacLaine, zaprzyjaźnił się z nią. Wywiad z aktorką z 1964 r. dziennikarka poprzedza wstępem pełnym emfaticznego zachwyty (IM, s. 242-243). Razem też będą podróżować po Stanach Zjednoczonych (PA, s. 140-217; por. s. 16-28, 89-103). Szerzej: E. Tichoniuk-Wawrowicz, *Oswajanie labiryntu: Stany Zjednoczone według Oriany Fallaci*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 240-242.

12 Planowany obraz ostatecznie nigdy nie powstał.

13 Warto przypomnieć, że Fallaci wielbicelki Elvisa określiła mianem „głupie” (SPH, s. 168-169).

i destrukcyjnym) czy istoty ludzkie jako takie (modlitwa jako spotkanie z najlepszą częścią siebie). Z uznaniem wyrażał się o Ingmarze Bergmanie i Akirze Kurosawie (A, s. 85-86), otwarcie wyjaśnił pobudki, jakimi kierował się przy obsadzeniu głównej roli w *Osiem i pół*:

*Proszę mi powiedzieć [...], dlaczego nie wybrał pan Laurence'a Oliviera do roli Federica, przepraszam, Guida. Byłby doskonały.*

Laurence Olivier... Anglik, baron, wielki aktor. Niby jak? Onieśmiela. Potrzebowałem Włocha, przyjaciela, który zaakceptowałby pokornie bycie niczym pełny poszanowania cień, który by nie przytłoczył. Dlatego wziąłem Mastroianniego, znałem go już, był świetny – aluzyjny, dyskretny, sympatyczny, antypatyczny, czuły, apodyktyczny. Jest i go nie ma. Doskonały (A, s. 82).

Siebie z kolei Fellini miał za ignoranta o ubogim zasobie słownictwa, osobę nieśmiałą, lubiącą jedynie pozytywne, „matczyne” recenzje (A, s. 87-88). Zresztą brak śmiałości uważał za źródło „nadzwyczajnego bogactwa”, ponieważ „artysta jest stworzony z kompleksów” (A, s. 88).

Odwrotnie Omar Sharif: aktor ten przyznał, że jest próżny i jest gotów na wszystko, by tylko zyskać uznanie:

Każdy aktor taki jest i kto temu przeczy jest nieuczciwy lub kłamię. – mówił. – Pycha jest nieodłącznie związana z tym zawodem, powiedziałbym, że wręcz konieczna, ponieważ ofiarowuje ci pewność, a zabiera nieśmiałość. Kiedy myślisz, że jesteś nadzwyczajny, nieosiągalny, godny każdego podziwu, ruszasz się bez kompleksów, grasz lepiej. Na scenie, przed kamerą, w życiu. Tak, w życiu. Aktor zawsze pozostaje aktorem, aktor ciągle widzi publiczność. Przyjaciel, z którym rozmawia jest dla niego publicznością. Kobieta, którą obejmuje jest dla niego publicznością. Koledzy po fachu, z którymi się mierzysz, są dla niego publicznością. I przed publicznością, jakakolwiek by nie była, gra. Zawsze. I gra z pychą. A ponieważ jest pyszny, dąży do bycia słynnym, by o niego zabiegano, by go wielbiono. I chciałby stać się jeszcze bardziej słynny, najlepiej jedynym słynnym. Och, nienawidzę sław, sprawiają, że czuję się słabszy, coś mi kradną (IP, s. 402).

Niemniej Sharif potrafił również przyznać, że stał się gwiazdą dzięki Davidowi Leanowi, a warsztat aktorski podszkolił dzięki radom O'Toole'a. To ów brytyjski reżyser obsadził Omara w roli szejka w *Lawrensie z Arabii*, a potem polecił Fredowi Zinnemannowi, by partnerował Gregory'emu Peckowi w obrazie *A oto koń siny*<sup>14</sup> (1964), z kolei z Peterem połączyła go przyjaźń. Sharif uważał, że przyjaźń jest wspanialszym uczuciem niż miłość, choćby dlatego, że żadna kobieta nigdy nie dorówna mężczyźnie, w dodatku partner musi wiecznie karmić niewieście iluzje na swój temat (IM, s. 404-405). Egipski aktor mówił o swoim mizoginizmie otwarcie<sup>15</sup>.

14 W roli hiszpańskiego księdza.

15 Inaczej Sean Connery, twierdzący, iż kobiety często przewyższają mężczyzn (A, s. 434). Jednak tak bardzo się nimi zachwycał, że – mimo deklarowanego dla nich szacunku – nie potrafił wymienić z nazwiska żadnej przedstawicielki płci pięknej, którą by darzył niesensualną estymą.

Peter Ustinov – zestawiony metaforycznie przez Fallaci z „butelką wina unoszącą się na powierzchni oceanu Coca-Coli i Pepsi-Coli”, jako „prawdziwy talent na morzu przeciętności, złego gustu, nieusprawiedliwionego zarozumiałstwa” (IM, s. 436) – bronił aktorów:

„Nie jest prawdą, na przykład, że aktor nie potrzebuje inteligencji: jeśli jej nie ma, posiada instynkt, a ten to już stopień inteligencji. Za aktorów nie uważam, ma się rozumieć, tych, którzy grają wiecznie samych siebie. Uważam tych drugich i powiem Pani, że nigdy w historii nie było inteligentniejszych aktorów niż obecnie. Dziś zmuszeni są oni do robienia tyłu rzeczy, przeskakiwania z kina do telewizji, z teatru do reklamy detergentu: nie uda się to komuś, kto jest głupi” (IM, s. 444).

Przy czym do powyższej pochwały aktorskiej inteligencji czy raczej instynktownej elastyczności<sup>16</sup> należy podejść z dystansem, skoro zdobywca Oscara natychmiast dodał „nie mam wielu przyjaciół pośród aktorów, ale kiedy ich prowadzę jako reżyser, lubię ich” (IM, s. 444). Zresztą Fallaci we wstępie poprzedzającym wywiad z Ustinovem, przedstawiwszy go jako „komedio pisarza, scenarzystę, scenografa, aktora, reżysera, karykaturzystę, powieściopisarza, poliglotę, wspaniałego dyskutanta” (IM, s. 436), cierpliwego, serdecznego i może nawet dobrego człowieka, który jest w istocie wieloma osobami, co więcej: jest krajem, o renesansowym uroku i encyklopedyzmie godnym Leonarda da Vinci (IM, s. 437), podsumowała go powiedzeniem, jakim on kwitował Brytyjczyków: „Anglicy traktują cię jak równego, o ile tylko ty traktujesz ich jak lepszych” (IM, s. 437). Sam uważał siebie za Rosjanina mieszkającego na Wyspach, a nawet apatrydę.

Wzmiankowane wywiady potwierdzają, że Fallaci stworzyła galerię zindywidualizowanych portretów gwiazd, które miała okazję poznać. Obserwując wszelkie słabości sławnych bliźnich, stworzyła wręcz współczesny katalog personifikacji przywar ze srebrnym ekranem w tle. Omar Sharif może ucieleśniać pychę, Alberto Sordi<sup>17</sup> – chciwość, Barbra Streisand – łakomstwo, Anna Magnani – zazdrość, Federico Fellini – gniew. O personifikację lenistwa trudno pośród tylu ciężko pracujących ludzi, w opisywanym bowiem przez florencką autorkę show-biznesie nawet osoby pozujące na zblazowanych nuworyszy harowały, by tak być postrzegany (jak Franca Valeri czy Jane Mansfield). Chyba że szeroko rozumianą gnuśność potraktujemy jako znużenie duchowe, acedię, a je z kolei zrównamy z problemami psychicznymi, wówczas – według włoskiej dzienni-

<sup>16</sup> Dla porównania: Hitchcock nazywał aktorów „krowami” lub „dziećmi” i twierdził, że większość jest, co gorsza, „głupimi dziećmi” (A, s. 271).

<sup>17</sup> Swoją drogą w 1990 r. zagrał Harpagona w filmowej adaptacji *Skąpca* Molière’a w reżyserii Tonina Cerviego.



karki – można by tu wymienić pół Hollywood<sup>18</sup>, z dramatyczną figurą Judy Garland<sup>19</sup> na czele. Z kolei o nieczystości nie sposób rozstrzygać, bo, jak trzeźwo stwierdziła Fallaci:

Krytykowanie łatwości i częstotliwości hollywoodzkich rozwodów i utrzymywanie, że zależą od rozpusty i grzechu to zadanie, jakie należy pozostawić tym, których jest to powinnością. W Hollywood nie grzeszy się ani mniej ani więcej niż w Rzymie czy Mediolanie [...] wydaje się zbędnym, by porządni Włosi udawali, że bledną, kiedy czytają, że Lana Turner miała pięciu mężów, a Clark Gable cztery żony. W Hollywood nie ma aniołków, ale i u nas też. A gdy zagrzmią trąby Sądu, wszyscy będziemy w wielkich opałach [...] (SPH, s. 90).

Swoistość przemysłu rozrywkowego i iluzoryczność kina często hiperbolizują wady i zalety ich przedstawicieli, a (pozorna) łatwość zarobku przyciąga szczególnych ludzi. Można ich traktować jako egzemplifikacje pewnych postaw czy zachowań, ale chyba rozsądniej pracowników fabryki snów traktować jak soczewkę ogniskującą określone tendencje, więc dającą przejawiony obraz, raczej igrający z prawdą niż ją ilustrujący. W dodatku z jednej strony show-biznes często uciekał się (i dalej to czyni) do sztucznego powoływania do życia swoich sław (SHP, s. 104, 110): fabrykowanych przez sztab specjalistów, o sztucznie wygenerowanym nazwisku, wyglądzie i życiu jak Kim Novak. Z drugiej zaś – nawet jeśli pośród nich znajdują się osoby, które będą się wydawać naturalne, rozsądne, kulturalne i wyważone jak Jeanne Moreau<sup>20</sup>, nigdy nie będzie się mieć pewności, czy są szczerze i autentyczne, czy też wirtuozersko odgrywają kolejną rolę.

## Bibliografia

- Aricò Santo L., *The Woman and the Myth*, Southern Illinois University Press, Carbondale nad Edwardsville 2010.
- Decherney Peter, *Hollywood. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2016.
- Fallaci Oriana, *Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano 2009, wyd. V.
- Fallaci Oriana, *Intervista con il Mito*, Rizzoli, Milano 2010.
- Fallaci Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, BUR Rizzoli, Milano 2010, wyd. VI.

18 „W Hollywood jest więcej chorych nerwowo niż, jak sądzę, w jakiegokolwiek części Ameryki, a może i świata. Ściąga tam was pewne kliniczne określenie »nervous breakdown«, oznaczające mniej więcej wyczerpanie nerwowe. Jeszcze nie poznałam celebryty, który nie cierpiał lub nie cierpi na »nervous breakdown«. [...] tu pigułki [przeciw niepokojowi lub smutkowi] sprzedaje się na kilogramy w każdej drogerii [...]. Większa część aktorów naprawdę cierpi [na kompleks niższości lub manię prześladowczą]. I wiadomo czemu. To biedaczyska, nawet jeśli przepłacane, i »boskie«, i »niedostępne«: nikt u ich nie szanuje albo nie szanuje ich prywatnego życia. [...] Zdumiewająca ich ilość usiłowała lub popełniła samobójstwo” (SPH, s. 103-104).

19 „Mając dziewiętnaście lat miała już na koncie trzy załamania nerwowe i jednego męża” (SPH, s. 100).

20 „[...] albo jest Pani taka, jak mówi i wówczas jest Pani niezwykłą kobietą; albo jest Pani całkowitym jej przeciwieństwem, a wówczas jest niezwykłą aktorką. W obu przypadkach zyskuje [tylko] Pani” (A, s. 253).

- Fallaci Oriana, *L'Italia del dolce vita*, Rizzoli, Milano 2017.
- Fallaci Oriana, *Podróż po Ameryce (Viaggio in America, 2014)*, tłum. Joanna Ugniewska, Świat Książki, Warszawa 2016.
- Fallaci Oriana, *Sono io. Oriana Fallaci si racconta*, „L'Europeo” 2007, nr 4, R. VI, s. 16-24.
- Gilleri Alessandro, Bisleri Pier Paolo, *Lo spettacolo va in scena. Nozioni di organizzazione scenotecnica dello spettacolo*, FrancoAngeli, Milano 2014
- Goldsmith Ben, O'Regan Tom, *The Film Studio. Film Production in the Global Economy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2005.
- Kroon Richard W., *A/V A to Z. An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, McFarland & Company, Jefferson-London 2010.
- Tichoniuk-Wawrowicz Ewa, „*Jestem florentynką*”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Marek Kurkiewicz, Ireneusz Szczukowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2017, s. 192-206.
- Tichoniuk-Wawrowicz Ewa, *Oswajanie labiryntu: Stany Zjednoczone według Oriany Fallaci*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. Daria Mazur, Beata Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, s. 238-250.

#### **“VENIAL AND MORTAL SINS,” OR ORIANA FALLACI BEHIND THE CLOSED DOORS OF HOLLYWOOD AND CINECITTÀ**

**Summary:** Oriana Fallaci became a journalist at 16 and a half years of age. Therefore, after a dozen or so years in the profession, this hard-working and brave author, despite her still young age, was recognized as a star herself. She spoke with many representatives of show business: Italian, French and American celebrities such as Federico Fellini, Arletty, Jeanne Moreau, Alfred Hitchcock or Paul Newman. Some of her interviews were published in the volume *Gli antipatici* (1963), others in the posthumous anthology *Intervista con il Mito* (2010), and a number of thematically related articles from the years 1954-1971 in the collection *L'Italia della dolce vita* (2017). These publications offer the reader a wide and colourful fresco made up of case studies; on the one hand, Fallaci created a gallery of individualized portraits of the celebrities that she had an opportunity to meet, on the other, however, a contemporary catalogue of sin personifications, with the silver screen in the background.

**Keywords:** Oriana Fallaci, cinema, sins, interviews, show business